



„Heute denken morgen fertig“

Die Künstlertheorie von Martin Kippenberger
zur Vermittlung von Kunst

Wolfgang Rarft
„Heute denken morgen fertig“

Wolfgang Ranft

„Heute denken morgen fertig“

Die Künstlertheorie von Martin Kippenberger
zur Vermittlung von Kunst

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Titelbild Gipsabformung eines Schüler-Fingers aus dem Projekt „Kippenberger für Jungen“ an der Nicolaus-August-Otto Oberschule Berlin

Unterricht und Foto Wolfgang Ranft

ISBN 978-3-86736-198-9

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2014

Pfälzer-Wald-Str. 64, 81539 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

E-Mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

Dank	7
Vorbemerkungen	9
1 Einleitung „heute denken“	11
1.1 Problemstellung, Positionierung und Eingrenzung der Fragestellung	11
1.2 Leitfragen und Thesen	14
1.3 Materialbasis und Forschungsstand Künstlertheorie	16
1.4 Materialbasis und Forschungsstand Martin Kippenberger	19
1.5 Wege der Bearbeitung und Darstellung	21
1.5.1 Selbstdarstellung	22
1.5.2 Arbeitsweisen	27
2 Selbstdarstellung und Arbeitsweisen	31
2.1 Facetten der Selbstdarstellung	31
2.1.1 Bewusst provozierte Ambivalenzen in der Selbstdarstellung	33
2.1.2 Identifikation und Legitimation durch biografische Materialien	39
2.1.3 Affirmation, Neubildung und Bruch von Künstlerstereotypen	50
2.1.4 Überlegungen zur Praxis: Facetten der Selbstdarstellung	55

2.2	Arbeitsweise: Wiederholen und Variieren	59
2.2.1	Wiederholungen aus der Kunst: Haltungen, Stile, Epochen	61
2.2.2	Verwendung von Originalen anderer Künstler	71
2.2.3	Wiederholungen aus dem Alltag und den Massenmedien	73
2.2.4	Selbstreferenzen und „Zweitverwertungen“	76
2.2.5	Serien, Multiples und Reproduktionen	82
2.2.6	Überlegungen zur Praxis: Wiederholen und Variieren	87
2.3	Arbeitsweise: Fehler, Scheitern und Missverständnisse	91
2.3.1	Fehler als Thema	94
2.3.2	Fehler als Teil der künstlerischen Arbeit	100
2.3.3	Fehler als Element im Entstehungsprozess	104
2.3.4	Überlegungen zur Praxis: Fehler, Scheitern und Missverständnisse	107
2.4	Arbeitsweise: Witz und Komik	112
2.4.1	Der verhinderte Witz: Untersuchungen anhand der Witzstrukturen nach Wenzel und Witztechniken nach Freud	117
2.4.2	Überlegungen zur Praxis: Witz und Komik	130
2.5	Arbeitsweise: Involvieren, Kollaborieren und Delegieren	134
2.5.1	Involvieren	137
2.5.2	Kollaborieren	144
2.5.3	Delegieren	154
2.5.4	Überlegungen zur Praxis: Involvieren, Kollaborieren und Delegieren	170
	Schluss „morgen fertig“	175
	Literaturverzeichnis	179
	Abbildungen	213

Dank

An erster Stelle danke ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Ana Dimke, für die großartige Unterstützung und Betreuung. Unter ihrer Leitung fand ein Doktorandenkolloquium an der Universität der Künste Berlin statt, dessen Teilnehmer mir stets hilfreiches Feedback zu den bereits geschriebenen Texten gaben. Namentlich waren dies: Dr. Silke Feldhoff, Anne Zimmermann, Dorothee King, Robert Bukowsky und Saskia Benger. Ebenso danke ich Prof. Dr. Martina Dobbe für beratende Gespräche und Unterstützung. Weiterhin danke ich der Graduiertenschule der Künste und der Wissenschaften der Universität der Künste Berlin für ein sechsmonatiges Stipendium in der Pilotphase der Graduiertenschule. Hierdurch war es mir unter anderem möglich, meine Forschungen einem größeren Publikum vorzustellen, an einer Tagung in Glasgow einen Vortrag zu halten und die Kippenberger Ausstellung im MOMA in New York zu besuchen. Ebenfalls für ein Stipendium danke ich der Denkmalschmiede Höfgen. Hier konnte ich während einer zweimonatigen Klausur intensiv an meiner Arbeit schreiben und forschen. Für Lektorat und Formulierungshilfen danke ich besonders Eva Zimmermann. Der Nachlassverwaltung Martin Kippenbergers, der Galerie Gisela Capitan und hier speziell Frau Lisa Franzen, danke ich für die prompte Bereitstellung der Abbildungen und die freundliche Hilfe. Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Frau, Dr. Maren Witte.

Vorbemerkungen

Um eine gute Lesbarkeit des Textes zu gewährleisten und da die Untersuchung einen Künstler behandelt, wird die männliche Schriftform gewählt, wodurch in keiner Weise eine Diskriminierung jeglichen anderen Geschlechts intendiert ist.

Es werden konsequent nur Autor und Jahreszahl zitiert. Die Hervorhebungen von mir im Text sind immer in Doppelpfeilen (»«) oder kursiv. Die Titel der Werke und Serien Kippenbergers und anderer Künstler werden kursiv und mit Jahreszahl geschrieben (z.B. *Arbeiten bis alles geklärt ist (1984)*), die Titel der Buchpublikationen Kippenbergers, wie zum Beispiel Künstlerbücher und Kataloge, werden in Anführungsstrichen zitiert (z.B. „Wahrheit ist Arbeit“). Da es sehr viele Publikationen von Martin Kippenberger gibt, ist die Biografie, die seine Schwester Susanne Kippenberger veröffentlicht hat, unter S. Kippenberger aufgeführt. Internetpublikationen ohne Jahreszahl werden mit dem Titel der Publikation in Anführungszeichen und dem Zugriffsdatum zitiert (z.B. Mersch „Mediale Paradoxa“ (Zugr. 24.03.14)).

1 Einleitung „heute denken“

1.1 Problemstellung, Positionierung und Eingrenzung der Fragestellung

Wichtige Argumente sich in der Kunstdidaktik mit zeitgenössischer Kunst auseinander zu setzen findet man in dem rasanten Wandel der Gesellschaft und der sich ändernden Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen. Die Kunst ist zum einen diesem Wandel selbst unterzogen und muss deshalb untersucht werden, um das Selbstverständnis des Faches aktuell zu halten und gegebenenfalls neu zu definieren. Zum anderen thematisiert die zeitgenössische Kunst diese Veränderungen und kann den Heranwachsenden und Lehrenden helfen, ein Verständnis für aktuelle gesellschaftliche Themen zu entwickeln.¹ Ziel der Arbeit ist deshalb, aus der zeitgenössischen Kunst unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Wandlungsprozesse und pädagogischer Grundsätze neue Impulse für die Kunstdidaktik zu entwickeln. Dabei wird der Kunst weder blind gefolgt, noch wird die Tatsache ignoriert, dass der Kunstmarkt und somit z.B. Galerien und Sammler wesentlich auf die Wahrnehmung von Kunst und Künstler Einfluss nehmen, sondern im Gegenteil: diese sind Teil der Untersuchung.² Dass nicht die Kunst, sondern die Schüler im Zentrum des Unterrichtsgeschehens stehen, ist für mich als Kunstpädagoge mit langjähriger Berufserfahrung selbstverständlich.³ Eine ernsthafte und kritische Auseinandersetzung mit allen Themen, die für den Unterricht relevant sind, ist die unabdingbare Voraussetzung für die Arbeit an der Schule und für die pädagogische Verantwortung.⁴ In der vorliegenden Abhandlung wird es dennoch weniger um die Pädagogik gehen, als vielmehr

1 Vgl. Kirchner 2009, S.150; Vgl. Busse 2009, S.32.

2 Vgl. Bättschmann 1997; Vgl. Billmayer 2008; Vgl. Danto (1981) 1991; Vgl. Grasskamp 1989; Vgl. Schulz 2006.

3 Vgl. Buschkühle 2009a, S.207.

4 Vgl. Krautz 2008.

um eine Untersuchung zur Kunst unter didaktischen Fragestellungen. Zwar ist einerseits den Autoren zuzustimmen, die fordern, dass ethische und pädagogische Grundsätze des Faches diskutiert werden müssen und es durch die Übertragung von künstlerischen Strategien auf die Schule nicht automatisch einen guten Kunstunterricht gibt.⁵ Andererseits ergeben Diskussionen zur Ethik und Pädagogik allein auch keine neuen inhaltlichen Impulse für den Kunstunterricht sondern können diese sogar verhindern, etwa indem generalisierend ethische Bedenken gegen zeitgenössische Kunst geäußert werden. Die Tendenzen und Aspekte der zeitgenössischen Kunst gehören für den Kunstlehrer als selbstverständliches Repertoire zu seiner Beschäftigung mit der Gegenwart und zur Ideengenerierung für den Kunstunterricht dazu - neben den vielen anderen Bezugsfeldern des Faches.⁶ Dem Blick auf das Zeitgenössische liegt in der vorliegenden Arbeit kein Fortschrittsglaube zugrunde. Es wird also nicht angenommen, dass die Kunst immer besser wird.⁷ Das wäre bei dem sich ständig wandelnden Kunstbegriff sowieso nur schwer nachweisbar. Gerade deshalb ist es wichtig, die Neuerungen und Änderungen zu Erforschen. Dem Verständnis von Kunst als einem besonderen Zugang zur Welt und als Erkenntnisprinzip kommt dabei eine besondere Rolle zu.⁸ Kunst ist aber neben der Wissensgenerierung z.B. auch Irritation, Genuss, Fest, Rausch, Kritik, Reflexion und Experiment.⁹ Um all diesen Facetten gerecht zu werden, ist es ein Anliegen dieser Arbeit, den Umgang mit Bildern, Dingen und Themen in der zeitgenössischen Kunst exemplarisch bei Martin Kippenberger zu analysieren und auf die Praxis in der Schule zu übertragen. Das heißt: Wie geht Kippenberger mit Themen und Gegenständen um? Was kann ein Lehrer daraus ableiten, lernen, verwenden und vermitteln? Wie lässt sich das auf die ästhetische Praxis von Kindern und Jugendlichen transformieren? Diese Arbeit stellt somit den Blick eines Kunstpädagogen auf die zeitgenössische Kunst dar. Hier ragt Kippenberger heraus und ist besonders aktuell und zugleich umstritten. Kippenbergers künstlerische Produktion erfolgt zwar bereits in den 1980er und 1990er Jahren, aber seine Arbeiten erfahren derzeit große Aufmerksamkeit, was sich unter anderem an den Ausstellungen und der Rezeption der letzten Jahre ablesen lässt.¹⁰ Es soll an dieser Stelle aber keiner Heroisierung Vorschub geleistet werden. Der Name Martin Kippenberger steht hier für einen diskursiven Knotenpunkt

5 Vgl. Sowa 2003, S.224.

6 Vgl. Meyer/Sabisch 2009, S.93-96.

7 Vgl. Gombrich (1971) 2002, S.8.

8 Vgl. Uhlig 2005, S.72f.

9 Vgl. Gadamer (1977) 2006.

10 Vgl. Kap. 1.4 Materialbasis und Forschungsstand Martin Kippenberger, FN 54.

und zugleich für einen Autor, der „Verantwortung“ für seine Werke, seine eingenommenen Haltungen und für seine experimentellen Künstlerfiguren übernimmt.¹¹ Untersucht wird das Phänomen Kippenberger, sein Handeln im System Kunst und kein als großartig verstandenes Künstlersubjekt.

Es gibt bisher keine ausführliche Literatur zu Martin Kippenberger unter kunstdidaktischen Gesichtspunkten. Dabei widerfährt der Kunst Kippenbergers derzeit ein Rezeptionshoch, und er wird als Wegbereiter und Vorbild für heutige Künstler genannt.¹² Ein weiterer wichtiger Punkt, sich mit Kippenberger zu beschäftigen ist sein umfassendes Oeuvre, sowohl was die Menge, als auch was die Produktionsweisen angeht. Das große Repertoire an Arbeitstechniken in verschiedenen Produktionsbereichen entspricht der Vorgehensweise von Schülern, die nicht auf einen Bereich festgelegt sind. Kippenbergers öffentliche Auftritte als Künstler sind vielfältig und größtenteils ambivalent und werden noch heute kontrovers diskutiert, z.B. das Bild des Künstlers als Moralist versus Rassist und Frauenhasser. Dies stellt ein geeignetes Feld dar, um in der Schule moralische Fragen und andere Facetten der Wirklichkeit zu thematisieren. Die inszenierten Haltungen Kippenbergers sind radikal. Unglück, Einsamkeit, Widersprüchlichkeit und lebensweltliches Scheitern des Künstlers sind aber keine Gründe, sich nicht mit dessen Kunstproduktion zu beschäftigen. Ins Positive gewendet, lässt sich dieser Aspekt folgendermaßen formulieren: Kippenberger stellt sich und das Künstlersein immer wieder in Frage. Viele Bereiche der Kunst werden von ihm persifliert und negiert und somit neu bzw. erneut verhandelt. Für die Vermittlung in der Schule ist der Künstler Martin Kippenberger unter anderem deshalb wichtig, da er immer wieder sein eigenes Leben in der Kunst aufgreift und dadurch unter anderem Themen anschnidet, die für Jugendliche aktuell sind. Diese sind z.B.: Drogen, Sex, Selbstbestimmung, Selbstdarstellung, persönliche Entwicklung, soziale Beziehungen, Umgang mit Kritik, Schule, Macht und Gesellschaft. So taucht das Jungsein und Erwachsenwerden immer wieder in seinen Ausstellungstiteln und Arbeiten auf: „Jung sein, dabei sein. Überall dabei sein“, „Durch die Pubertät zum Erfolg“, „Abschied vom Jugendbonus“ und „Dialog mit der Jugend“, um nur einige zu nennen. Für ihn bleibt das Leben scheinbar im experimentellen Verwirklichungsstadium der Adoleszenz. Kippenberger sagt im Interview: „Die Kindheit hört ja nie

11 Vgl. Brock 2009.

12 Vgl. Preuss 2007; Vgl. Kap. 1.4 Materialbasis und Forschungsstand Martin Kippenberger.

auf“¹³ und begreift das Erwachsensein als die Zeit, in der man die Träume der Kindheit verwirklicht.

Im Folgenden wird ein umfassendes und weitreichendes Bild des Künstlers Kippenberger und seiner Kunstproduktion als Basis der Untersuchung erarbeitet, um daraus eine Künstlertheorie zu re/konstruieren. Die Einschränkung auf Kippenberger geschieht ganz bewusst, um eine intensive Auseinandersetzung mit dem Künstler zu gewährleisten. D.h. es wird darauf verzichtet, eine spezifische Arbeitsweise vergleichend bei verschiedenen Künstlern zu untersuchen, denn so könnten wichtige individuelle aber entscheidende Details verloren gehen oder nicht in dieser Gründlichkeit bearbeitet und dargestellt werden. Ein gezielter methodischer und ausführlicher Vergleich mit einem oder mehreren anderen Künstlern wird aus den selben Gründen ebenfalls nicht realisiert. Dennoch wird angestrebt, dass die erarbeiteten Ergebnisse einen Vergleich ermöglichen, dass z.B. die Selbstdarstellung Kippenbergers mit der Selbstdarstellung anderer Künstler vergleichbar ist. Um das Besondere und das Eigene herauszuarbeiten, wird Kippenberger im Kontext mit anderen Künstlern und in der Zeit seines Wirkens wahrgenommen. So wird gewährleistet, dass er nicht singular und getrennt betrachtet wird. Die Fokussierung auf die Selbstdarstellung und auf die vier Arbeitsweisen resultiert aus der Überzeugung, dass so ein mehrperspektivischer Blick erfolgt, der in der Lage ist, weitere Arbeitsweisen, Themen und Haltungen des Künstlers mitzudenken.

1.2 Leitfragen und Thesen

Will man sich im Unterricht auf einen Künstler und dessen Arbeitsmethoden, seine Werke und sein Leben beziehen, so stellt sich die Frage, wie man dabei vorgeht, ohne dass anschließend alle Schüler »wie der behandelte Künstler« malen. Es geht also gerade nicht darum, das Gleiche zu machen wie ein Künstler oder seinen Stil zu kopieren, sondern darum, die Prinzipien und Herangehensweisen in der Kunstproduktion zu erfassen und eine eigene Herangehensweise zu entwickeln. Zwei Forschungsfragen sind in der vorliegen-

13 Kippenberger 1994, S.8.

den Untersuchung deshalb ausschlaggebend: Wie kann das Konzeptionelle¹⁴ an Kippenbergers Kunstschaffen erfasst werden? Und: Welche Bedeutung haben die Ergebnisse für den Kunstunterricht an der Schule? Die wichtigste These hierzu lautet, dass die Konzeption ein wesentliches Element in der Kunstproduktion Kippenbergers ist.¹⁵ Diese gilt es, herauszubilden und als Künstlertheorie zu verbalisieren. Die Konzeption bezieht sich zum einen auf die Facetten der Selbstdarstellung und somit auf die inszenierten Haltungen und Einstellungen des Künstlers und zum anderen auf dessen Arbeitsweisen. Es wird deshalb unter *Künstlertheorie* nicht nur der wissenschaftliche logische Begründungszusammenhang verstanden, sondern - dem etymologischen Ursprung entsprechend (gr. *the ría*)¹⁶ - auch die Haltung und Einstellung des Künstlers mit einbezogen. Der Kunsthistoriker Manfred Hermes formuliert das Verhältnis von Praxis zur Theorie bei Kippenberger so:

„Man könnte Kippenbergers Verfahren daher auch als ein praktisches Theoretisieren ohne ‚Theorie‘ bezeichnen, da es sich vor allem im Umgang mit Materialien und Bildern realisiert.“¹⁷

Dieses „praktische Theoretisieren“ wird mit der Formulierung Arbeitsweisen erfasst. Entsprechend steht in der vorliegenden Abhandlung die Analyse der von Kippenberger angewandten Verfahren und Techniken und seiner Haltungen im Vordergrund.

In Bezug auf den Kunstunterricht stellt sich dann die zweite Forschungsfrage, nämlich, wie die Künstlertheorie vom System Kunst auf das System Schule übertragbar ist, zumal die Produktionsbedingungen in der Schule ganz andere sind. Es sollte in der Schule vor allem darum gehen Wege zu finden, um Themen zu ergreifen und zu bearbeiten, die Relevanz für die Schüler haben. Die künstlerischen Arbeitsweisen und die Selbstdarstellung bieten hierzu sowohl thematische Impulse als auch Möglichkeiten, um Themen zu bearbeiten. In den Kapiteln »Überlegungen zur Praxis« werden deshalb Lernanlässe und Bearbeitungsmöglichkeiten aufgezeigt. Diese erfassen

14 Die Begrifflichkeit folgt der Definition von Michael Lingner, der konzeptuell als höchste Ausformung des Konzeptionellen annimmt und mit der Konzeptkunst gleichsetzt. Ihm zufolge ist konzeptuell etwas Stilistisches, während konzeptionell etwas Strukturelles beschreibt. Da ich Kippenbergers Arbeiten nicht zur Konzeptkunst zähle verwende ich immer den Begriff konzeptionell. Vgl. Lingner 1990, S.33, FN 83.

15 Vgl. Kap. 1.3 Materialbasis und Forschungsstand Künstlertheorie, FN 43.

16 Vgl. Kluge 1995, S.823.

17 Hermes 2005, S.60; Vgl. auch De Certeau (1980) 1988.

nicht die Dimensionen dessen, was tatsächlich gelernt werden könnte, denn dazu müssten zum einen alle inhaltlichen Aspekte der Künstlertheorie erneut aufgegriffen werden. Zum anderen müssten diese zugleich auf die komplexen Umstände in der Schule und die Voraussetzungen und Interessen der einzelnen Schüler übertragen werden, was eine nicht zu bewältigende Menge an Vermutungen und Spekulationen zur Folge hätte. Wie der einzelne Schüler die Impulse umsetzt, ist nicht absehbar und wäre durch eine gesonderte empirische Untersuchung zu erforschen. Der Unterricht muss immer im Kontext der Schule und unter dem Aspekt der Vielzahl der Schüler und deren Lebenswelten gesehen werden und ist nicht unabhängig davon planbar. Hier spielen sehr viele Faktoren eine Rolle, die in einer hypothetischen Unterrichtssituation gar nicht erfasst werden können. Deshalb werden im Anschluss an die Kapitel adäquate Ziele und Aufgaben so formuliert, dass sie als *Impulse* für die Praxis dienen können. Diese müssen der geschilderten Problematik entsprechend zwar oberflächlich bleiben, können aber ihre Tiefe in der konkreten Unterrichtssituation und vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Ausarbeitung der Künstlertheorie entfalten.

1.3 Materialbasis und Forschungsstand Künstlertheorie

„Eine Künstlertheorie ist keine Kunsttheorie“ formuliert Holger Schulze.¹⁸ Man kann ergänzen: Im Falle der Kunstwissenschaft stellt es den Versuch dar, die Werke von Künstlern über die Künstler besser zu verstehen und im Falle der Kunstpädagogik ist es eine Formulierung der Methode der Künstler um deren Kunst zu vermitteln und zugleich der Versuch diese Methoden in den Unterricht zu transformieren.

Der Künstlertheorie wird sowohl in der Kunstdidaktik als auch in der Kunstwissenschaft zunehmend Beachtung geschenkt, was sich neben der Literatur auch in Konferenzen zum Thema zeigt.¹⁹ Nach wie vor gibt es allerdings noch keinen Konsens darüber, was eine Künstlertheorie sei.²⁰ Grundsätzlich kann man in der Literatur zwei Ansätze unterscheiden: Künstler, die selbst

18 http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkollebr_1998_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/kuenster____produzententheorie_holger_schulze/index_ger.html, (Zugr. 7.03.14)

19 Vgl. Konferenz „Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne“, Frankfurt am Main 19.-21.11.10, <http://www.kunsthistoriker.org/veranstaltungskalender.html?id=1422>, (Zugr. 26.02.14); Vgl. Ehninger/ Nislony 2014.

20 Vgl. Ehninger/ Nislony 2014.

wissenschaftlich über ihre »Kunst« schreiben, wie z.B. Thomas Lehnerer²¹ und Künstlertheorien, die von Wissenschaftlern anhand der Schriften, Äußerungen und Arbeitsweisen von Künstlern verfasst werden, welche die weit größere Menge an Literatur ausmachen. Die bisher meist beachteten Künstler sind: Joseph Beuys²², Marcel Duchamp²³, Paul Klee²⁴, Wassily Kandinsky²⁵ und Franz Erhard Walther²⁶. Beuys ist der Künstler, auf den sich die meisten Kunstpädagogen beziehen.²⁷ Daneben gibt es eine Anzahl von Arbeiten, die sich mit den Arbeitsweisen, bzw. Strategien von Künstlern beschäftigen.²⁸ Diese sind deshalb zu nennen, da die Arbeitsweisen Teil der Künstlertheorie sind: Cultural Hacking²⁹, Partizipation³⁰, Witz³¹, Post-Ironie³², Mapping³³, Kartierung³⁴, Displacement³⁵, ästhetische Operationen³⁶, künstlerische Strategien im Netz³⁷, Fake³⁸, ästhetische Forschung³⁹ und Feldforschung⁴⁰. Unter den Wissenschaftlern, die über Künstlertheorien schreiben, sind Vertreter der Kunstwissenschaft sowie der Kunstpädagogik. Für den Kunstpädagogen sind alle Künstlertheorien von Bedeutung, da es darin immer auch um Kunstvermittlung geht.

Es gibt zahlreiche Überschneidungen und gemeinsame Vorstellungen aller Autoren zur Künstlertheorie. Die erste Übereinstimmung ist, dass in allen Ansätzen dem Künstler theoretische Gedankenarbeit zugestanden wird, die in seinem Werk Ausdruck findet. Gemeinsam ist allen Texten zur Künstlertheorie auch die Tendenz, dass sie dem Denken oder Theoretisieren des Künst-

21 Vgl. Lehnerer 1994.

22 Vgl. Bunge 1996; Vgl. Buschkühle 1997; Vgl. Selle 1994; Vgl. Vischer 1991.

23 Vgl. Dimke 2001; Vgl. Blunk 2012.

24 Vgl. Bunge 1996.

25 Vgl. Bunge 1996; Vgl. Zimmermann 2002.

26 Vgl. Lingner 1990.

27 Vgl. Buschkühle 1997; Vgl. Kettel 2001; Vgl. Peez 2005a; Vgl. Regel 2008; Vgl. Selle 1994.

28 Vgl. Buschkühle 2009, S.208.

29 Vgl. Düllo/Liebl 2005.

30 Vgl. Feldhoff 2011.

31 Vgl. Schnurr 2008.

32 Vgl. Heiser/ Khan 2010a und 2010b.

33 Vgl. Busse 2007.

34 Vgl. Heil 2007.

35 Vgl. Brohl 2003.

36 Vgl. Maset 2001.

37 Vgl. Burkhardt 2007.

38 Vgl. Römer 2001; Vgl. Forschungsarbeit Anne Zimmermann UdK Berlin.

39 Vgl. Kämpf-Jansen 2001.

40 Vgl. Brenne 2004; Vgl. Brenne 2008.

lers umso mehr Bedeutung zuschreiben, je aktueller die Kunstproduktion ist. Lingner schreibt, dass das „Phänomen Künstlertheorie“ erst ab der Romantik entstehe, da von da an die Künstler ihre Werke selbst legitimieren müssten.⁴¹ Ab der Moderne nimmt die Anzahl der Untersuchungen deshalb deutlich zu. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Erweiterung des Werkbegriffs. Für viele Autoren ist im Werk eine immaterielle Komponente enthalten, nämlich die des „bildnerischen Denkens“⁴², des „künstlerischen Denkens“⁴³, bzw. des „Konzeptionellen“⁴⁴, welche konstitutiver Bestandteil des Werks ist. Diesem Ansatz folgend werden außerdem alle verbalen/schriftlichen Äußerungsformen, wie schriftliche Entwürfe zur Kunst, Briefe, Bücher, Gedichte, Aufsätze und Interviews des Künstlers als Teil des Oeuvres aufgefasst, sofern sie in irgendeiner Form publiziert sind. In der Literatur zur Künstlertheorie gibt es weitere Positionen, die auch im nonverbalen Teil des materiellen Werks die Künstlertheorie manifestiert sehen. Die Autoren sprechen hier von einer Logik⁴⁵ und vom Konzeptionellen⁴⁶ im Werk oder von einer „impliziten Künstlertheorie“⁴⁷. Diese werden der materiellen künstlerischen Produktion übergeordnet. Der Logik und dem Konzeptionellen im Werk Kippenbergers wird deshalb vornehmlich nachgegangen, um zu zeigen, dass hier ein wesentlicher Aspekt von Kippenbergers Kunstschaffen liegt. Die künstlerischen Äußerungen und Konzeptionen sind in der Regel nicht als Theorie, d.h. als wissenschaftliche systematische Schriften verfasst. Dies wird meist von den genannten Autoren der Künstlertheorie geleistet. Dennoch wird mit der Erforschung der Künstlertheorie der Stimme des Künstlers und seinem Vermögen zur Theoriebildung viel Gewicht beigemessen.⁴⁸

Kippenbergers konzeptionelle Vorgehensweise wird nun gleichfalls aus seinen Äußerungen in Verbindung mit seinem Handeln und seiner Kunstproduktion erarbeitet und strukturiert. Die Künstlertheorie wird dabei jedoch nicht als Reflexion oder Erklärung der materiellen Produktion verstanden, sondern als Grundlage für die Entstehung von Werken und ist nicht getrennt von diesen und deren Entstehungsprozessen zu betrachten. Es wird

41 Vgl. Lingner 2006, S.51.

42 Vgl. Bunge 1996, S.25.

43 Vgl. Buschkühle 2004. Buschkühle bezieht sich auf Wolfgang Welsch „ästhetisches Denken“. Vgl. Welsch (1990) 2010, S.68ff.

44 Vgl. Dimke 2001; Vgl. Dimke/ Dimke 2005; Vgl. Lingner 1990.

45 Vgl. Vischer 1991. Vischer spricht von „Werkordnung“.

46 Vgl. Lingner 1990, S. 33.

47 Vgl. Lehnerer „Methode der Kunst. Teil 2“ (Zugr. 30.01.13).

48 Vgl. Gelshorn 2004.

also nicht untersucht, was Kippenberger über seine Arbeiten sagt, sondern welche Haltungen, Einstellungen und Arbeitsweisen er zeigt und anwendet, um zu den Arbeiten zu gelangen. Anders gesagt: es geht um die Bedingungen der Kunstproduktion. Die Künstlertheorie ist hier ein wissenschaftlich ästhetischer Blick auf die Art und Weise, wie ein Künstler Kunst macht und unter welchen Bedingungen er arbeitet.

1.4 Materialbasis und Forschungsstand Martin Kippenberger

Martin Kippenberger ist zu Lebzeiten äußerst umstritten und gilt heute als einer der wichtigsten Künstler der deutschen Nachkriegszeit.⁴⁹ Er produziert (und lässt produzieren) in rasantem Tempo Unmengen an Gemälden⁵⁰, Fotos, Zeichnungen⁵¹, Büchern, Katalogen, Skulpturen, Schallplatten, Installationen, Multiples⁵², Postkarten⁵³ und Plakaten⁵⁴ und füllt damit eine maßlose Zahl an Ausstellungen. Gleichzeitig tritt er als Kurator, Sammler, Museumsdirektor, Hochschullehrer, Diskothekenbetreiber, Musiker und Veranstalter in Erscheinung. Seine Produktionswut und die öffentlichen Auftritte gehen mit einem nahezu unerschütterlichen Selbstverständnis als Künstler einher. Zu Lebzeiten hat Martin Kippenberger kaum Ausstellungen in Museen. Dafür kann geradezu von einem posthumen Ausstellungs-Boom in Museen gesprochen werden.⁵⁵ Als ein Höhepunkt dürfen die Ausstellungen 2008/2009 im Museum of Contemporary Art in Los Angeles und im Museum of Modern Art in New York gelten.⁵⁶

49 Vgl. Haun-Efremides 2008; Vgl. Kuhn 2009.

50 Die Nachlassverwaltung Galerie Gisela Capitain erstellt derzeit unter der Leitung von Dr. Regina Fiorito ein Werkverzeichnis der Gemälde.

51 Ausstellungskatalog zu den Zeichnungen: Kippenberger 2003b.

52 Werkverzeichnis und Katalog der Multiples: Kippenberger 2003d.

53 Oeuvreverzeichnis aller Einladungskarten, Postkarten, Flyer und Sticker bilden die beiden Ausstellungskataloge: Kippenberger 1989; Kippenberger 2000.

54 Werkverzeichnis und Ausstellungskatalog der Plakate: Kippenberger 1998.

55 Auswahl Einzelausstellungen: Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart Berlin 2013; Museum of Contemporary Art Los Angeles und Museum of Modern Art New York 2008/2009; Kunsthaus Graz 2007; Städel Museum Frankfurt 2006; Tate Modern London und K 21 Düsseldorf 2006; ZKM Karlsruhe 2003; Museum Moderner Kunst Wien 2003.

56 Der Titel der von den Museen gemeinsam organisierten Ausstellungen war: „The Problem Perspektive“. Die Ausstellung fand im Museum of Contemporary Art Los Angeles vom 14. September 2008 bis 5. Januar 2009 und im Museum of Modern Art New York vom 1. März bis 11. Mai 2009 statt.

Von Kippenbergers Publikationen ist das Interviewbuch: „B – Gespräche mit Martin Kippenberger“⁵⁷, als Basismaterial der Künstleräußerungen, ausschlaggebend für die Forschungsarbeit. Die dort transkribierten Interviews sind seit 2009 als Audioaufnahme erhältlich, wodurch sich der Originalton Kippenbergers studieren und in die Untersuchung einbeziehen lässt.⁵⁸ Ein weiteres wichtiges Interview ist als Reprint der Zeitschrift *Artfan* erschienen.⁵⁹ Besonders aufschlussreich hinsichtlich der Haltung des Künstlers ist der gemeinsame Katalog mit Werner Büttner und Albert Oehlen aus dem Jahr 1984: „Wahrheit ist Arbeit“.⁶⁰ In diesem Sinne ist auch das Künstlerbuch „Café Central“, mit Texten unter anderem von Martin Kippenberger und seinem Assistenten Michael Krebber wesentlich, in denen sie ihre gemeinsamen Aktivitäten und Kunstproduktionen beschreiben.⁶¹ Im Hinblick auf die Verwendung von biografischen Zeugnissen ist der Katalog „Durch die Pubertät zum Erfolg“⁶² zentral. Eine repräsentative Auswahl des literarischen Werks von Kippenberger ist von Diederich Diederichsen 2007 veröffentlicht worden.⁶³ An dieser Stelle sind auch die vielen Texte von Diederichsen über Kippenberger zu nennen, die aus doppelter Hinsicht wichtig sind: Zum einen ist Diederichsen ein Freund Kippenbergers und zum anderen schreibt er wissenschaftlich über Kippenberger und seine Kunstproduktion.⁶⁴ In Katalogen und Fachzeitschriften finden sich weitere bedeutende Artikel von Weggefährten.⁶⁵ Ein wichtiges Zeitdokument ist der Film von Jaqueline Kaess-Farquet von 1985.⁶⁶ Der Film von Jörg Kobel von 2006 bedient sich (laut Kaess-Farquet unerlaubterweise) einiger Szenen des Zeitdokumentes und ergänzt diese um Interviews mit Freunden und Zeitzeugen, unter an-

-
- 57 Kippenberger 1994. Die Interviews führten Jutta Koether, Daniel Baumann und Diederich Diederichsen.
- 58 Kippenberger 2009 (Audio-CD). Auf der CD ist allerdings die Stimme der Interviewer meist nicht zu hören.
- 59 Kippenberger (1991) 2007. Die Interviews führte Ariane Müller. Die Originaltonaufnahmen befinden sich ebenfalls auf: Kippenberger 2009 (Audio-CD), Track 1-4.
- 60 Büttner/ Kippenberger/ Oehlen 1984.
- 61 Kippenberger 1987b.
- 62 Kippenberger 1981.
- 63 Diederichsen 2007.
- 64 Diederichsen 1986; Diederichsen 1987; Diederichsen 1989, Diederichsen 1992; Diederichsen 1997; Diederichsen 2002; Diederichsen 2003a; Diederichsen 2003b; Diederichsen 2007a; Diederichsen 2007b; Diederichsen 2008a. Diederichsen schreibt derzeit außerdem an einem umfassenden Werk über Kippenbergers Kunstproduktion.
- 65 Die wichtigsten sind: Carpenter 2002; Graw 1997; Koether 1989; Oehlen 2002; Ohrt 1994; Ohrt 2002; Prinzhorn 1997; Prinzhorn 2003; Schmidt 1986; Schmidt-Wulffen 1985; Stelly 2006; Williams 2006; Williams 2008.
- 66 Kaess-Farquet (1985) 2010.

derem Michel Würthle und Christoph Schlingensief.⁶⁷ In dem chronologisch angelegten (1977-1997) und ausführlich kommentierten Werkverzeichnis der 149 Publikationen Martin Kippenbergers von Uwe Koch finden sich unter anderem alle Ausstellungskataloge verzeichnet.⁶⁸ Einen guten Überblick über das soziale Gefüge um den Künstler gibt die Biografie Kippenbergers, die seine Schwester, die Journalistin Susanne Kippenberger, verfasst hat.⁶⁹ Trotz der großen Popularität von Kippenberger ist jedoch die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Oeuvres bisher dürftig. Die erste und bisher einzige Dissertation wurde noch zu Lebzeiten des Künstlers von Roland Schappert⁷⁰ vorgelegt. Die Kunsthistorikerin Anne Haun-Efremides hat eine Dissertation mit dem Arbeitstitel: „Das Selbstbildnis im Werk Martin Kippenbergers“⁷¹ verfasst, und Stefan Hartmann veröffentlichte 2013 seine Dissertation mit dem Titel: „Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage“⁷². Die wichtigsten aktuellen kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen über Kippenberger in Katalogen und Zeitschriften sind von Julia Gelshorn⁷³ und Manfred Hermes⁷⁴.

Im Zuge meiner Recherchen war es mir möglich, Gespräche mit Dierich Diederichsen, dem Sammler Thomas Grässlin und seiner Frau Nanette Hagstotz, dem Zeitzeugen Frieder Butzmann, der Filmemacherin Jaqueline Kaess-Farquet, der Galeristin und Nachlassverwalterin Gisela Capitain, dem Galeristen Friedrich Petzel und mit zwei Schwestern von Martin Kippenberger, Susanne und Sabine Kippenberger, zu führen.

1.5 Wege der Bearbeitung und Darstellung

Die Künstlertheorie von Martin Kippenberger wird durch Rekonstruktion und Konstruktion erarbeitet. Rekonstruktion wird verstanden als Nachvollzug und Interpretation seiner konzeptionellen Vorgehensweise und Konstruktion als Strukturierung derselben. In diesem Sinne wird von der Re/Kon-

67 Kobel 2006.

68 Koch 2003.

69 S. Kippenberger 2007.

70 Schappert 1998.

71 Vgl. http://www.gerda-henkel-stiftung.de/projekte?page_id=74895&projects_search_str=Kippenberger, (Zugr. 18.02.2014).

72 Hartmann 2013.

73 Gelshorn 2006a; Gelshorn 2006b; Gelshorn 2008.

74 Hermes 2005; Hermes 2006.

struktion der Künstlertheorie gesprochen. Diese stützt sich auf Materialien und Quellen in Form von Filmdokumenten, Fotografien, Interviews, Kataloge, Kunstwerke und Aussagen von Zeitzeugen. Neben den Äußerungen des Künstlers werden also weitere Daten hinzugezogen, um seine Haltungen, Einstellungen und Vorgehensweisen zu erfassen und die dahinter liegende Konzeption zu re/konstruieren.

Um das konzeptionelle Vorgehen des Künstlers und somit die Künstlertheorie zu erfassen, werden die Facetten der Selbstdarstellung und die vier Arbeitsweisen⁷⁵: Wiederholen, Fehler, Witz und Delegieren re/konstruiert. Diese ergeben sich aus einer Gesamtschau auf Kippenbergers Kunstproduktion: Beim Studium der Kataloge und der Literatur zu Kippenberger fällt auf, dass gehäuft seine Auftritte und Selbstdarstellungen besprochen werden und dass diesen meist genau so viel Gewicht zugesprochen wird wie seinen künstlerischen Arbeiten. Deshalb wird in der Forschungsarbeit die Selbstdarstellung gleich zu Beginn ausgearbeitet, um diesen Punkt zu klären und in Bezug zu seinem künstlerischen Schaffen zu setzen. In Kippenbergers Kunstproduktion häufen sich zudem die Themenkomplexe Fehler, Wiederholen, Delegieren und Witz, die mit entsprechenden Arbeitsweisen verknüpft sind und mit ihnen zusammen untersucht werden. Das heißt, bei der Arbeitsweise »Fehler« wird z.B. gezielt untersucht, mit *welchen* Fehlleistungen Kippenberger arbeitet und *wie* er das macht. Die Arbeitsweisen sind daher nicht von den Themen getrennt analysierbar, sondern entsprechen ihnen.

1.5.1 Selbstdarstellung

Der Begriff der Selbstdarstellung bezieht sich auf die Annahme des Soziologen Ervin Goffman, dass das Verhalten und die Kommunikation von Individuen als Rollen aufgefasst werden können, dazu zählen für ihn alle Formen des sich Darstellens gegenüber anderen.⁷⁶ Diederich Diederichsen wendet den Begriff auf Kippenberger an und beschreibt dessen Selbstdarstellungen zwischen 1977 und 1983.⁷⁷ Diederichsen bezieht sich zwar nicht auf Goffman, er begreift allerdings auch wie dieser die Selbstdarstellung als Darstellung des „Selbst“ gleich einer vielgestaltigen Rolle.⁷⁸

75 Die Arbeitsweisen werden im Fließtext, der besseren Lesbarkeit halber, verkürzt genannt. Sie lauten ausführlich: Wiederholen und Variieren; Fehler, Scheitern und Missverständnisse; Witz und Komik; Involvieren, Kollaborieren und Delegieren.

76 Goffman (1959) 1998.

77 Diederichsen 2003a.

78 Vgl. Diederichsen 2003a, S.48.

Mit einer Künstlertheorie wird auch die Frage nach dem Subjekt des Künstlers aufgeworfen: „Was ist ein Künstler?“⁷⁹ Eine Rolle, eine Funktion, eine Konstruktion, ein Autorenkollektiv, ein Knotenpunkt von Diskursen? Oder lässt sich mit den althergebrachten Begriffen des Künstlersubjekts oder dem Mythos des Genies operieren? Alle diese Ansätze haben ihre eigene Problematik. In der vorliegenden Arbeit liegt der Schwerpunkt deshalb auf den Facetten der Selbstdarstellung des Künstlers. Das heißt, die multiplen Künstlerfiguren Kippenbergers werden als konzipierte, vom Künstler bewusst und unbewusst gesteuerte, durch Interaktion mit der Öffentlichkeit und den Medien verstrickte und letztlich nicht eindeutige sondern zeitlich-dynamische und experimentelle Figuren betrachtet. Da das Menschsein⁸⁰, das Authentisch sein, die Ehrlichkeit und die Wahrhaftigkeit in der Künstlerrolle immer wieder thematisiert und mit den konstruierten Künstlerfiguren verstrickt werden, schwankt der Künstler Kippenberger zwischen Mensch und Medienkonstruktion, zwischen Selbstdarstellung und experimenteller Existenz. Es wird geklärt, wie er sich darstellt, wie er interagiert, wie er medial konstruiert wird und was auf dieser Ebene seine Grundbedingungen für zeitgenössisches künstlerisches Arbeiten sind.

Die Debatte um das Künstlersubjekt schließt hier direkt an die lange geführte Debatte um die Autorschaft in den Literaturwissenschaften an.⁸¹ Dem dort totgesagten Autor⁸² folgt bereits die Auferstehung desselben.⁸³ Die Wiederkehr des Subjekts, bzw. des Autors und „Autor-Künstlers“⁸⁴ ist auch in der Kunst und Kunstgeschichte auszumachen.⁸⁵ Aller Totsagungen zum trotz wird wieder von den Aussagen und Meinungen eines (scheinbar einheitlichen) Subjekts ausgegangen. Nicht unwesentlich für Kippenberger ist außerdem, dass die geschichtliche Genese des Begriffs des Subjektes direkt mit dem Künstlersubjekt einhergeht und somit aus historischer Sicht männ-

79 Vgl. Hellmold u.a. 2003; Vgl. Kampmann 2006; Vgl. Krieger 2007.

80 Das Menschliche, das Menschsein meint hier die Fehlbarkeit und Fehlerhaftigkeit des Menschen als Gegenbild zum Helden oder jeglichem Ideal. Es meint sowohl das Allgemeine und das Gewöhnliche, als auch das Einzigartige und das Einmalige im Sinne des Unersetzlichen im Sozialgefüge.

81 Vgl. Kampmann 2006, S.39ff.

82 Vgl. Barthes (1968) 2000; Vgl. Foucault (1969) 2000.

83 Vgl. Jannidis u.a. 1999.

84 Vgl. Wetzel 2003.

85 Vgl. Hellmold u.a. 2003, dort besonders Krieger 2003 und Wetzel 2003; Vgl. Gelshorn 2004a, S.12; Vgl. Knobloch 1996.