

Katarina Schorb

**REVISIONEN EINES SCHIFFBRUCHS
MARTIN KIPPENBERGERS *MEDUSA***



PHOENIX. MAINZER KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von

Matthias Müller, Elisabeth Oy-Marra und Gregor Wedekind

Band 8

Katarina Schorb

REVISIONEN EINES SCHIFFBRUCHS

MARTIN KIPPENBERGERS *MEDUSA*

DE GRUYTER

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung der FAZIT-STIFTUNG.



ISBN 978-3-11-070399-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073017-3
ISSN 2747-9587

LIBRARY OF CONGRESS CONTROL NUMBER: 2021934300

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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

© 2021 Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (aus der Serie *Das Floß der Medusa*), 1996, Öl auf Leinwand, 150×180 cm, Köln, Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain.

Reihenlayout und Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

INHALT

IX	DANK
1	1. EINLEITUNG
5	1.1 Der <i>Medusa</i> -Werkkomplex – Bedeutung und Forschungsstand
13	1.2 Kippenberger als Vertreter – die 1980er Jahre
22	1.3 Offene Fragen – Kippenberger und das <i>Floß der Medusa</i>
27	2. ENTSTEHUNGSKONTEXT
28	2.1 <i>Memento Metropolis</i> – eine Ausstellung über die Sehnsucht nach dem Neuen
	2.1.1 <i>Das Floß der Medusa</i> im Kontext der Ausstellung
	2.1.2 <i>The Happy End of Franz Kafka's "Amerika"</i>
	2.1.3 Géricault/Kafka – Aneignungen im Vergleich
67	2.2 <i>Kippenberger/Géricault</i> – eine Ausstellung in der Ausstellung
	2.2.1 Die Ausstellungsdisplays im Vergleich
	2.2.2 Von <i>Happy End</i> zu <i>Medusa</i>
	2.2.3 Eine Ästhetik des Scheiterns
93	3. ANALYSE DES MEDUSA-WERKKOMPLEXES
94	3.1 Die (Selbst-)Bildnisse
	3.1.1 Die Fotografien
	3.1.2 Die Zeichnungen auf Briefpapier
	3.1.3 Die Gemälde
	3.1.4 Das Gemälde nach Uderzo
	3.1.5 Die Lithografien
	3.1.6 Die Widmungen an Peter Johansen
144	3.2 Das Floß-Motiv
	3.2.1 Der Teppich
	3.2.2 Die Zeichnung und die Lithografie
	3.2.3 Die Floß-Gemälde
169	3.3 Géricault/Batters

177	4. KIPPENBERGER ÜBER GÉRICAULT
178	4.1 Je suis Meduse: in die Gegenwart übersetzen
	4.1.1 Selbstdarstellungen – die Subjektivität des Künstlers
	4.1.2 Allegorien – die Unlesbarkeit der Zeichen
	4.1.3 Stellvertreter – der Künstler als Betrachter
201	4.2 The End: Geschichte wiederholen
	4.2.1 Nachbilder – die Wiederholung der Wirklichkeit
	4.2.2 Narrationen – die Veranschaulichung von Zeit
	4.2.3 Geschichtsbilder – die Darstellung von Geschichte
219	4.3 Hope: der Wert der Kunst
	4.3.1 Künstlertopoi – der Mythos Künstler
	4.3.2 Erfolgsstrategien – der Mythos Kunstwerk
	4.3.3 Hoffnungsträger – Erkenntnis durch Kunst
239	5. DAS OFFENE ENDE
245	TAFELN
303	LITERATURVERZEICHNIS
321	ABBILDUNGSNACHWEISE

DANK

Meine Recherchen zu Martin Kippenbergers *Medusa*-Werkkomplex haben mich von Karlsruhe und Mainz unter anderem nach New York, Berlin, Wien, St. Georgen und bis ins Burgenland geführt. Auf diesem Weg bin ich zahlreichen Menschen begegnet, ohne deren Unterstützung diese Forschungsarbeit nicht möglich gewesen wäre. Ihnen möchte ich an dieser Stelle danken:

Großer Dank gilt Elfie Semotan, die sich 2014 die Zeit für ein Gespräch in New York genommen hat. Durch ihr Vertrauen und ihre Offenheit habe ich wichtige Einsichten in ihre Zusammenarbeit mit Martin Kippenberger erhalten und konnte die Entstehungsgeschichte der Fotografien weitgehend nachvollziehen. Besonders möchte ich ihr dafür danken, dass ich die gesamten *Medusa*-Fotografien hier erstmals als Kontaktabzüge veröffentlichen darf.

Mein Dank gilt auch dem Estate of Martin Kippenberger für hilfreiche Angaben und die Bereitstellung des Bildmaterials. Durch die großzügige Gewährung der Nutzungsrechte konnte ich in dieser Publikation die gesamten *Medusa*-Motive systematisch gegenüberstellen und zudem wichtige Referenzwerke abbilden. Insbesondere Lisa Franzen möchte ich für ihre Auskünfte danken. Die Ergebnisse des 2021 veröffentlichten Katalogs vom Museum Folkwang in Zusammenarbeit mit dem Estate über Martin Kippenbergers *The Happy End of Franz Kafka's „Amerika“* konnten leider nicht mehr in diese Forschungsarbeit einfließen.

Ohne die von Annesofie Becker kuratierte Ausstellung *Memento Metropolis* wäre der *Medusa*-Komplex nicht entstanden. Ihre Hinweise und Einschätzungen waren grundlegend für diese Forschungsarbeit. Für ihre Hilfsbereitschaft bin ich ihr sehr dankbar.

Herzlich möchte ich mich bei Wolrad Specht und Peter Johansen bedanken, die mir mit großer Leidenschaft und Begeisterung von ihrer Kooperation mit Martin Kippenberger und ihrer Arbeit an *Medusa* berichtet haben. Durch ihre ausführlichen Schilderungen konnte ich bedeutende Erkenntnisse gewinnen. Ebenso hat mir Margarete Heck in Wien mit wertvollen Informationen weitergeholfen, wofür ich ihr sehr danken möchte. Ohne ihre Aufgeschlossenheit wäre mir viel von Martin Kippenbergers Arbeit an *Medusa* verborgen geblieben.

Eine besondere Erfahrung war für mich der Besuch im Burgenland. Die Großzügigkeit und Warmherzigkeit von Reinhard Knaus gaben mir die einmalige Gelegenheit, einen Eindruck des Lebens im Club an der Grenze zu gewinnen. Für seinen liebenswürdigen Empfang und seine Offenheit möchte ich mich von ganzem Herzen bedanken. Bei meinem Aufenthalt konnte ich auch Karl Feiertag besuchen, der Kippenberger bei seinen letzten Werken assistierte. Auch ihm möchte ich herzlich für seine Bereitschaft danken, seine Erinnerungen und Dokumente mit mir zu teilen.

Darüber hinaus bin ich meinem Betreuer Prof. Dr. Gregor Wedekind zu großem Dank verpflichtet. Sein fachliches Wissen und kritischer Blick haben mich bei meiner Forschung stets um entscheidende Schritte weitergebracht. Die Unterstützung durch seine präzisen Einsichten und den offenen Meinungs austausch schätze ich sehr. Ich möchte zudem meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Gerald Schröder danken, der mich durch seine fachlichen Kenntnisse schon während der Magisterarbeit gefördert und durch seine konstruktiven, wohlwollenden Anmerkungen Mut für das Promotionsstudium gemacht hat. Auch all denjenigen, die mich beim Lektorat des Manuskripts unterstützt haben, möchte ich an dieser Stelle danken.

Der FAZIT-Stiftung, die mein Forschungsprojekt finanziell und ideell gefördert hat, bin ich ebenfalls zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Mein größter Dank gilt meinen Freunden und meiner Familie. Besonders Heidi möchte ich für ihr offenes Ohr in jeder Lebenslage danken. Die Zielstrebigkeit, mit der sie ihre eigene Dissertation abgeschlossen hat, empfand ich als inspirierend. Bei meiner Familie möchte ich mich aus tiefstem Herzen für den uneingeschränkten Rückhalt bedanken. Ihnen verdanke ich nicht nur gute Ratschläge und aufmunternde Worte, sondern teile mit ihnen auch einen Humor, der mich angesichts so mancher Situationen des Scheiterns nicht hat aufgeben lassen. Ohne Iris und Volker, Sabrina und Tim hätte ich diesen Weg so nicht gehen können.

1. EINLEITUNG

Ich würde sagen, 20 Jahre ist der Zeitraum. Danach stellt man dann fest, wie das Werk, der Künstler eigentlich gewirkt haben. Was dann die Leute noch von mir erzählen werden, entscheidet. Ob ich gute Laune verbreitet habe oder nicht. Und ich arbeite daran, dass die Leute sagen können: Kippenberger war gute Laune!¹

Über zwanzig Jahre sind mittlerweile vergangen, seit Martin Kippenberger (1954–1997) im Alter von 44 Jahren verstorben ist. Sein künstlerisches Vermächtnis zählt heute zu den bedeutenden Positionen der Gegenwartskunst. Sein Werk ist nicht nur in renommierte Sammlungen eingegangen, wie ins Museum of Modern Art in New York oder in das Städel in Frankfurt am Main, sondern hat auch andere Künstler einer jüngeren Generation inspiriert, wie Andrea Fraser, Jonathan Monk oder Christian Jankowski.² Dennoch ist weiterhin umstritten, ob Kippenberger mit seiner Kunst wirklich „gute Laune“ verbreitet oder mit deftigen Witzen und Tabubrüchen nicht viel eher Ablehnung bei vielen Betrachtern hervorruft. Schon seit Anfang der 1980er Jahre zählt Kippenberger zu den umstrittensten Künstlern der deutschen Kunstszene.³ Insbesondere sein provokatives, infantil anmutendes und scheinbar amoralisches Auftreten in der Öffentlichkeit führte dazu, dass der Künstler eine höchst kontroverse Figur im Kunstbetrieb wurde. Der Kunstkritiker Wolfgang Max Faust bezeichnete Kippenberger 1989 entsprechend in einem Artikel im *Wolkenkratzer Magazin* nicht nur als einen schlechten Künstler, sondern auch als einen schlechten Menschen mit reaktionärer Haltung.⁴ Bazon Brock geht im Gegenzug in seinem Katalogbeitrag, der anlässlich der ersten musealen Einzelausstellung Kippenbergers

- 1 Martin Kippenberger, *B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch Nr. 17*, Ostfildern 1994, S. 16.
- 2 Andrea Frasers Performance *Kunst Muss Hängen* von 2001, Jonathan Monks Reihe zu *Dear painter, please paint me once again...* von 2011 oder das von Christian Jankowski entwickelte Bühnenbild für das Theaterstück *Kippenberger! Ein Exzess des Moments*, das von Angela Richter 2013 für das Schauspiel Köln inszeniert wurde, können hierfür als prominente Beispiele gelten.
- 3 Nachrufe zeigen, dass die kontroverse Haltung gegenüber dem Künstler auch noch über seinen frühen Tod hinaus bestand, siehe Julia Gelshorn, „Keine schlechten Maler. Ethik und Ästhetik bei Polke und Kippenberger“, in: *Bad Painting – good art*, hg. von Eva Badura-Triska, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2008, Köln 2008, S. 165–192, hier S. 165. Zur Rezeption zu Lebzeiten siehe Roland Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Köln 1998, S. 17–31.
- 4 Wolfgang Max Faust, „Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker. Anmerkungen zu einem peinlichen Thema“, in: *Wolkenkratzer Art Journal, Europäisches Magazin für zeitgenössische Kunst und Kultur*, Jg. 6, 1989, H. 3, S. 20–21. Faust kritisiert in seinem Artikel in erster Linie die Lebensweise des Künstlers, wobei er Kippenberger und Günther Förg in gleicher Weise als „infantile Proleten“ ansieht. Positiv äußert sich Faust über Kippenbergers Kunstwerke der frühen 1980er Jahre.

1986 entstand, so weit, Kippenberger zu einem „Moralisten“ zu deklarieren, der mit seiner Kunst eine „subtile Kritik an der Dialektik von Moral und Erkenntnis“⁵ leistete.

So konträr diese beiden Positionen sein mögen, sie gehen doch aus einer Gemeinsamkeit hervor, welche die Rezeption Kippenbergers auffällig prägt: die Korrelation von Werk und Person. So werden in der Kritik zu Kippenberger die Kunstwerke oftmals als Spiegel für die fehlende Moral des Künstlers betrachtet oder es führt umgekehrt das schlechte Benehmen des Künstlers in der Öffentlichkeit zur Ablehnung der Kunstwerke.⁶ Kippenberger legte es auf eine solche Gleichsetzung von Werk und Person regelrecht an. In seiner Verkehrung des Beuys'schen Diktums zur Feststellung „Jeder Künstler ist ein Mensch“⁷ findet die Koppelung von Werk und Person ihren konzeptuellen Ausgangspunkt. Die Kritiken an seiner Person und seinem Verhalten wurden von ihm nicht ignoriert, sondern gaben Impulse für neue Kunstwerke.⁸

Um die problematische Gleichsetzung von Kunst, Künstler und Person zu vermeiden, versuchen andere Kritiker im Gegenzug Kippenbergers Verhalten, Aussagen bzw. öffentliche Auftritte von den Kunstwerken zu trennen und die Werkbetrachtung vollständig vom Künstler zu lösen.⁹ Dies hat eine Unterscheidung zwischen materiellem und immateriellem Wirken zur Folge, die aus zwei Gründen den Zugang zu Kippenbergers Kunst versperrt: Zum einen wird damit das immaterielle Arbeiten wie zum Beispiel das Agieren im Kunstbetrieb, die Performances oder konzeptuellen Ansätze von Kippenbergers Kunst ausgeschlossen.¹⁰ Zum anderen wird ein zentraler Aspekt des Schaffens übergangen, der gerade in der Vermischung von Werk und Leben und der Thematisierung seiner Rolle als Künstler und Mensch liegt.

5 Bazon Brock, „Bildjournalismus als ästhetische Macht“, in: *Miete Strom Gas*, hg. von Wolfgang Beeh, Ausst.-Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1986, Darmstadt 1986, S. 61–77, hier S. 73.

6 Schappert 1998, S. 30 konstatiert: „Übereinstimmend lässt sich nur sagen, dass die Ausstellungskritiken zum Großteil nur wenig Bezug auf die ausgestellten Arbeiten nehmen. Sie thematisieren dafür die Person Kippenberger und ein fiktiv unterstelltes Publikum. Werkimmanente Analysen waren überhaupt nicht zu finden.“

7 Es handelt sich dabei um einen Bildtitel aus der 21-teiligen Gemäldereihe *Blaß vor Neid steht er vor deiner Tür* (1981).

8 Auf die Kritik Fausts reagierte Kippenberger mit einer Skulptur, die den Titel *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* (1989) trägt. Die Arbeit verleitet dazu, Kenntnisse über die Person aus dem Werk ziehen und die vermeintlich echte Intention des Künstlers aufdecken zu wollen. Vgl. Susanne Neuburger, „Martin, ab in die Ecke und schäm dich, 1989“, in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 138.

9 Zum Beispiel Roberta Smith, „Madcap Bad Boy of Contemporary German Art“, in: *The New York Times*, 20.07.1997, URL: <http://www.nytimes.com/1997/07/20/arts/madcap-bad-boy-of-contemporary-german-art.html?pagewanted=1> (25.05.2015).

10 Zur immateriellen Arbeit bei Kippenberger siehe Isabelle Graw, „Die Person im Produkt. Anmerkungen zum Stellenwert der Malerei im Werk von Martin Kippenberger“, in: *Martin Kippenberger: Werkverzeichnis der Gemälde*, hg. von Estate of Martin Kippenberger, Bd. IV: 1993–1997, Köln 2014, S. 22–38.



1 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, Salon 1819, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm, Paris, Musée du Louvre.

Seine Menschlichkeit sowie das Künstlerdasein hebt Kippenberger in seinen Kunstwerken immer wieder hervor, so auch in seinem mehrteiligen Werkkomplex *Medusa*, der 1996 entstand.¹¹ In diesem Werkkomplex eignete er sich Théodore Géricaults monumentales Historiengemälde *Floß der Medusa* von 1818/19 (Abb. 1) unter anderem dadurch an, dass er selbst die Posen der Schiffbrüchigen einnahm und sich von seiner Ehefrau Elfie Semotan fotografieren ließ. Da der Künstler nur kurze Zeit nach Fertigstellung des Werkkomplexes im März 1997 starb, boten diese Bildnisse seither Nahrung für biografische Auslegungen. Interpretationen, wie die folgende von Daniel Baumann, prägen die Literatur zum Werkkomplex seit dieser Zeit:

Es sind Bilder der Übertreibung, theatralisch bis ins Hysterische gesteigert und gestopft mit dem Mythos des Künstlers als einsamer und verlassener Kämpfer. Im Rahmen dieser masslosen [sic] Überinszenierung stellt sich Kippenberger als Leidenden,

11 Diesen Kurznamen, der in der Dissertation verwendet wird, nennt Kippenberger im Interview mit Daniel Baumann. Die Originaltonaufnahmen finden sich in *Martin Kippenberger. I was born under a wand'rin' star. Originaltonaufnahmen*, hg. von Robert Eikmeyer und Thomas Knoefel, Pforzheim 2009, Track 7–9.

Traurigen, Zweifelnden, Verletzten und Hoffnungsvollen dar, jedoch ohne sich zu ironisieren, dafür mit einer erfrischenden Eitelkeit bar aller falschen Hemmungen.¹²

Auch bei *Medusa* werden die Darstellungen des Künstlers im Zusammenhang mit dem Mensch Kippenberger und seinem Leben gebracht. Manche Autoren erkennen in den Bildern sogar eine Auseinandersetzung mit dem menschlichsten aller Themen, dem eigenen Tod: „Posen zwischen Hoffnung und Verzweiflung: im Sterben, im Tod und in der Sehnsucht, anzukommen, gerettet zu werden. Er malte sich so, wie er war und wie er sich sah“¹³. Diese Einschätzung stammt von Susanne Kippenberger, der Schwester des Künstlers, die 2006 eine Biografie über ihren Bruder publiziert hat.

Obwohl der Werkkomplex seit dem Tod des Künstlers in nahezu jedem Text über sein Schaffen Erwähnung findet und einzelne Arbeiten daraus in fast jede Ausstellung integriert wurden, so zuletzt 2019 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn,¹⁴ wurde *Medusa* bisher nicht erforscht. In den Besprechungen des Werkkomplexes beschränken sich die meisten Autoren auf die Selbstbildnisse und dabei insbesondere auf die Gemälde, obwohl *Medusa* noch mehr Bildsujets und Medien enthält. Einige Arbeiten aus dem Werkkomplex wurden erstmals 2014 im Rahmen einer Ausstellung in der Skarstedt Gallery in New York in Kooperation mit dem Estate of Martin Kippenberger abgebildet und so ihre Existenz überhaupt erst einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht.¹⁵ Bereits die Tatsache, dass 70 Arbeiten und 79 Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Beschäftigung mit Géricault hervorgingen, legt nahe, dass *Medusa* komplexer sein könnte als der bisherige Forschungsstand suggeriert. In dieser Dissertation soll der zu den größten zusammenhängenden Werkgruppen zählende *Medusa*-Komplex erstmals umfassend analysiert und in seinem Bezug zu Géricault erforscht werden, um zu einem differenzierten Verständnis der *Medusa*-Werke und des künstlerischen Schaffens Kippenbergers zu gelangen.

12 Daniel Baumann, „The Way You Wear Your Hat“, in: *Martin Kippenberger*, hg. von Kunsthalle Basel, Ausst.-Kat. Basel und Hamburg, Kunsthalle Basel, 1998, Deichtorhallen Hamburg, 1999, Basel 1998, S. 29–57, hier S. 40, S. 57.

13 Susanne Kippenberger, *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2010, S. 514. Viele der recherchierten Informationen Susanne Kippenbergers gehen auf vom Künstler publizierte Interviews und die um Jahre später eingeholte Auskunft von Freunden oder Bekannten zurück. Kippenberger verfasste selbst anlässlich einer 1991 erschienenen Monografie eine stichwortartige Autobiografie, die in längerer Version 1997 erneut publiziert wurde. *Kippenberger*, hg. von Angelika Muthesius und Burkhard Riemschneider, Köln 1991, S. 148f. und *Kippenberger*, hg. von Angelika Taschen und Burkhard Riemschneider, Köln 1997, S. 224f.

14 *Martin Kippenberger: Bitteschön. Dankeschön. Eine Retrospektive*, hg. von Susanne Kleine, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2019, Köln 2019.

15 *Martin Kippenberger. The Raft of the Medusa*, hg. von Skarstedt Gallery, Ausst.-Kat. New York, Skarstedt Gallery New York, 2014, New York 2014. In diesem Katalog wurde zum Beispiel erstmals eine Reihe von acht Gemälden aus dem Werkkomplex unter dem Titel „Carpet Paintings“ erwähnt und abgebildet. Der Textbeitrag im Katalog stammt von Rachel Kushner und fügt sich in die populäre Interpretationslinie ein, siehe Rachel Kushner, „White Flags“, in: *Martin Kippenberger. The Raft of the Medusa*, hg. von Skarstedt Gallery, Ausst.-Kat. New York, Skarstedt Gallery New York, 2014, New York 2014, S. 5–11, passim.

1.1 Der Medusa-Werkkomplex – Bedeutung und Forschungsstand

Der gesamte Umfang des *Medusa*-Komplexes war lange Zeit unbekannt, da es bis dato kein Werkverzeichnis zum Œuvre des Künstlers gibt, das einen vollständigen Überblick ermöglichen würde. Erst seit 2014 erscheint sukzessive ein auf vier Bände angelegtes Verzeichnis der Ölgemälde, von denen bisher die Bände III und IV erschienen sind, welche die Jahre 1987 bis 1997 abdecken. Neben dem Werkverzeichnis der Ölgemälde existieren zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Forschungsarbeit vier weitere Werkverzeichnisse, in denen zumindest ein Teil des Œuvres dokumentiert ist: das Werkverzeichnis der Plakate (1998), der Karten (2000), der Bücher (2002) und der Multiples (2003).¹⁶ In der Literatur werden meistens die gleichen Informationen zur Entstehung des Werkkomplexes wiedergegeben ohne grundlegend Neues zur Erforschung von *Medusa* oder Kippenbergers Arbeit beizutragen. Diese Informationen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Der Werkkomplex entstand in Folge einer Ausstellung, bei der die Installation *The Happy End of Franz Kafka's „Amerika“* von Kippenberger mit einer originalgetreuen Kopie von Géricaults *Floß der Medusa* gegenübergestellt wurde. Kippenberger war von dieser Gegenüberstellung so angetan, dass er sich in die Posen der Schiffbrüchigen versetzte und von Semotan fotografieren ließ. Basierend auf diesen Fotografien entstanden Zeichnungen, Gemälde und Lithografien sowie ein Teppich mit dem Motiv des Floßes.

Durch eigene Recherchen und die Ausstellung in New York 2014 können diese Angaben zum Bestand ergänzt werden, so dass *Medusa* nach derzeitigem Kenntnisstand aus folgenden Gruppen besteht:

- 79 Schwarz-Weiß-Fotografien, aufgenommen von Elfie Semotan;
- 19 Zeichnungen auf Briefpapier, davon 18 Zeichnungen basierend auf den Fotografien und eine Zeichnung mit dem Motiv des Floßes;
- 26 Ölgemälde, davon eine Darstellung mit mehreren Schiffbrüchigen nach einem Comichild aus *Astérix Légionnaire*, 17 Selbstbildnisse nach den Zeichnungen sowie weitere acht Gemälde mit dem Motiv des Floßes;
- 14 Lithografien, erschienen in einer Auflage von 26 Exemplaren und sechs Künstlereditionen, sowie eine weitere Lithografie mit einer Auflage von nur zehn Exemplaren;

16 Martin Kippenberger, *die gesamten Plakate 1977–1997*, Ausst.-Kat. Zürich zu Martin Kippenberger – *Frühe Bilder, Collagen, Objekte, die Gesamten Plakate und Späte Skulpturen*, Kunsthaus Zürich, 1998, Zürich 1998; Martin Kippenberger, *Bei Nichtgefallen Gefühle zurück. Die gesamten Karten 1989–1997*, hg. von Gisela Capitain und Johannes Wohnseifer, Ausst.-Kat. Köln zu Martin Kippenberger – *Künstlerbücher Einladungskarten Plakate*, Deutsche Bank 24 AG, 2000, Köln 2000; Martin Kippenberger: *Werkverzeichnis der Gemälde*, hg. von Estate of Martin Kippenberger, Bd. IV: 1993–1997, Köln 2014 und Bd. III: 1990–1992, Köln 2016; Martin Kippenberger. *Multiples*, hg. von Karola Grässlin, Ausst.-Kat. Braunschweig, Kunstverein e. V., 2003, Köln 2003.

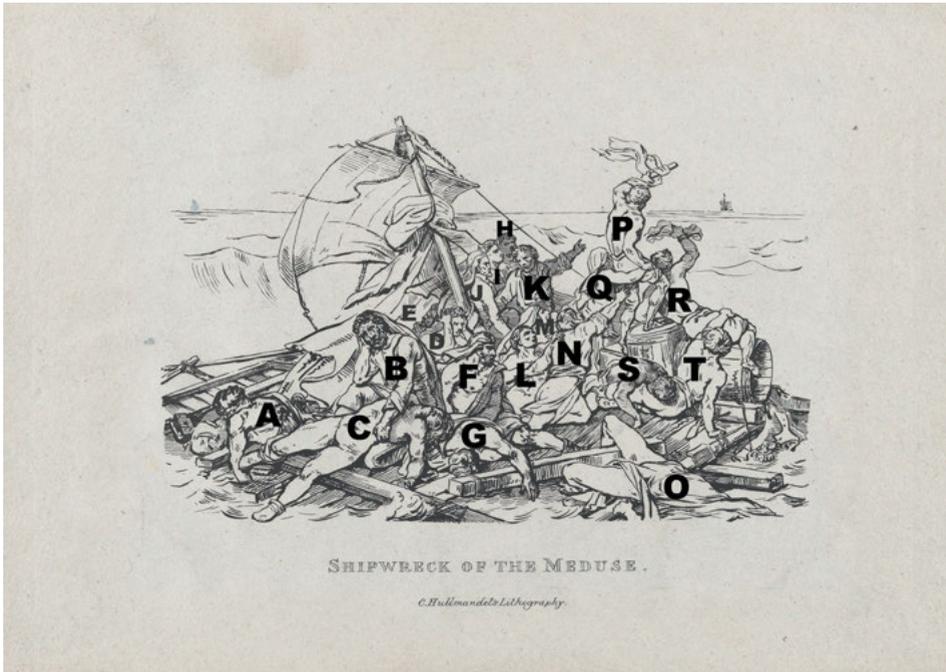
- der Teppich, der seit 2013 durch einen Auftrag des Estate of Martin Kippenberger in drei weiteren Farbvarianten angefertigt wird;
- und zuletzt die Reihe von acht unbetitelten Zeichnungen, die auf einer Überlagerung von Werken Géricaults mit Fotografien von Elmer Batters beruhen.

Der Werkkomplex kann somit nicht nur entsprechend der sechs verwendeten Medien, sondern auch nach den drei großen Motivgruppen – die (Selbst-)Bildnisse, das Floß und Batters – gegliedert werden.

Da die Arbeiten des Werkkomplexes nicht betitelt wurden, musste für diese Forschungsarbeit eine Benennung eingeführt werden. Die Benennung der Ölgemälde folgt dem Werkverzeichnis und besteht aus dem Buchstaben P. für Painting, gefolgt von der entsprechenden Nummer. Die Benennung der Fotografien, Zeichnungen und Lithografien folgt dem gleichen Muster (Ph. für Photograph, D. für Drawing, L. für Lithograph), orientiert sich mit der Nummerierung allerdings bewusst nicht an der korrespondierenden Ikonografie zu den Gemälden. Eine mit der Ikonografie korrespondierende Nummerierung wäre nicht durchgängig möglich, da nicht jedes Motiv in jedem Medium wiederholt wurde und sich teilweise verschiedene Motive überlagern. Die Figur von D.1 entspricht ikonografisch entsprechend nicht der Figur von Ph.1 oder L.1, sondern korrespondiert mit Ph.9, L.12 und Gemälde P.75. Einen Überblick über die Korrespondenzen vermitteln die Tafeln I–XXVIII. Die Bezeichnung der jeweiligen Figurenvorbilder aus dem *Floß der Medusa* folgt dem Schema, das Germain Bazin im *Catalogue Raisonné* zu Géricault publizierte (Abb. 2).¹⁷ Die Nummerierung folgt der Abfolge der erstmaligen Veröffentlichung der Zeichnungen und Lithografien in Künstlerbüchern. Die Benennung der Fotografien orientiert sich bei der Mappe von neun Fotografien, die in der Skarstedt Gallery gezeigt wurden, an ihrer Abfolge im zugehörigen Katalog; die Nummerierung der weiteren Fotografien, die als Vergleichsbeispiele dienen (Ph.10–20), folgt ihrer Abfolge im Tafelteil I–XX. Die gesamten Kontaktabzüge sind auf Tafeln XXIX–XXXVIII abgebildet. Vom Multiple des Teppichs existieren bisher nur zwei Exemplare; diese wurden dem Muster entsprechend mit dem Buchstaben C für Carpet und dem Jahr der Fertigstellung benannt (C.1996 und C.2017). Für die zweite Gruppe an Zeichnungen wird die Bezeichnung „Géricault/Batters“ verwendet, die 2003 von Anke Kempkes im Ausstellungskatalog *After Kippenberger* eingeführt wird, vermutlich in Anlehnung an den Titel des 1996 erschienenen Ausstellungskatalogs *Kippenberger/Géricault*.¹⁸ Die Bezeichnung markiert sowohl eine thematische

17 Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. 6: *Génie et folie. Le radeau de la Méduse et les monomanes*, Paris 1994.

18 *Kippenberger/Géricault. Martin Kippenberger „The Happy End of Franz Kafka’s Amerika“*. *Théodore Géricault „Le Radeau de la Méduse“*, hg. von Martin Kippenberger, Annesofie Becker und Helle Rafn, Ausst.-Kat. Kopenhagen zu *Memento Metropolis – En Udstilling Om Længslen Efter Det Ny*, Turbinehallerne København, 1996, Kopenhagen 1996; Anke Kempkes, „Zeichnungen“, in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van



- 2 Théodore Géricault und Nicolas-Toussaint Charlet, *Shipwreck of the Meduse*, 1820, Lithographie, gedruckt von Charles Joseph Hullmandel, 28,7×29,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922. Bearbeitet nach dem Schema von Germain Bazin durch die Verfasserin.

Verschiebung als auch den Bezug zum Werkkomplex. Die Nummerierung der Blätter entspricht der Abfolge der Fotografien von Elmer Batters im Bildband *From the tip of the toes to the top of the nose*.¹⁹

Die Interpretation des Werkkomplexes wird weitgehend vom frühen Tod des Künstlers bestimmt, so dass *Medusa* vorherrschend als existentialistische Auseinandersetzung mit dem bevorstehenden Tod und dem Künstlertum aufgefasst wird. Die Beispiele für diese Interpretation sind so zahlreich, dass hier nur wenige Positionen stellvertretend genannt werden, die sich entweder durch die Bedeutung der Autoren für die Kippenberger-Rezeption oder durch eine Erweiterung der Perspektive auf den Werkkomplex auszeichnen. Neben den bereits zitierten Interpretationen der Bilder durch Susanne Kippenberger

Abbeuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 234–236, hier S. 236. Kempkes führt die Bezeichnung in Anführungszeichen ein. Diese Schreibweise wird beibehalten, da der Titel nicht vom Künstler eingeführt wurde.

19 Elmer Batters, *From the tip of the toes to the top of the nose*, hg. von Eric Kroll, Köln 1995.

und Daniel Baumann, der 1996 das letzte Interview mit dem Künstler im Rahmen der Vorbereitung zur Basler Ausstellung zu den Selbstbildnissen (1998) führte,²⁰ muss auch Margarete Heck genannt werden, die bei der Entstehung der Bilder vor Ort war und ihren Eindruck von *Medusa* in der Biografie Susanne Kippenbergers folgendermaßen schildert:

Die Medusa-Bilder [...] haben mich richtig angesprungen, die waren so intensiv, so persönlich, das hatte so was Leibliches, körperlich Erlebtes. [...] Als hätte er ganz freien Zugang zu seiner inneren Natur, als wäre alles offen. Obwohl das Thema so schwer war, war die Arbeitsweise so frei, ganz ohne Kampf.²¹

Das Körperliche der *Medusa*-Selbstbildnisse ist ein Aspekt, auf den in der Literatur oftmals verwiesen wird. Die eindringliche Darstellung des wie von Schmerz deformierten Leibes in den Selbstbildnissen wird als Zeichen für das innere Leid Kippenbergers aufgefasst und daher als Bestätigung der existentialistischen, biografischen Deutung der Arbeiten angesehen.²² Der Kontrast dieser Bildnisse zur Körperdarstellung der Schiffbrüchigen in Géricaults Gemälde wird zwar meist festgestellt, aber selten darüber hinaus verfolgt.

Ein erster Beitrag, der den Blick dahingehend erweitert, findet sich im Ausstellungskatalog *After Kippenberger* von 2003. In einem der Werktexte zu den Zeichnungen Kippenbergers erwähnt Anke Kempkes erstmals die Reihe „Géricault/Batters“, die sich mit der Körperdarstellung bei Géricault in Analogie zu den gekünstelten Posen bei Batters beschäftigt. Allerdings wird diese Reihe in einem Beitrag unabhängig vom Werkkomplex betrachtet. Im Textbeitrag zu *Medusa* konzentriert sich Kempkes darauf, den Komplex – und erneut geht es um die Selbstbildnisse – von den früheren Werken abzugrenzen. Sie schreibt, die Selbstbildnisse seien

20 Das Interview ist für die Ausstellung *Respektive* in Genf (01.02.1997–25.05.1997, verlängert bis 14.09.1997) entstanden, die unter anderem von Baumann kuratiert wurde. Interview-Termine waren der 16.07. im Club an der Grenze in Windisch-Minihof bei Reinhard Knaus und der 18.07. in Wien. Die Originaltonaufnahmen sind gemeinsam mit anderen Interview-Mitschnitten veröffentlicht worden bei: Eikmeyer/Knoefel 2009, Track 7–9. Eine Transkription von Ausschnitten des Interviews wurde in *Kippenberger sans peine/avec des clichés de reconnaissance. Kippenberger leicht gemacht/mit Erkennungsphotos*, hg. von Martin Kippenberger, Ausst.-Kat. Genf zu *Respektive 1997–1976*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 1997, Genf 1997 publiziert. Dabei werden Abweichungen deutlich. In der Genfer Publikation wird beispielsweise die Bezeichnung „Bilderzyklus“ eingeführt, obwohl Kippenberger im O-Ton nicht von einem Zyklus spricht. In dieser Forschungsarbeit wird, wenn möglich, auf die Transkription im Genfer Ausstellungskatalog zurückgegriffen. In Ausnahmen sind die Abweichungen von den Originalaufnahmen zu stark oder die zitierte Passage fehlt, so dass eine eigene Transkription der Aufnahme verwendet wird.

21 Margarete Heck zitiert nach Kippenberger 2010, S. 515.

22 Zuletzt war dies in den Katalogbeiträgen zur Ausstellung *Bodycheck* der Fall, insbesondere bei Kirsty Bell, die *Medusa* ansieht als „Bilder des Jammers, die über die Erkenntnis von Sterblichkeit hinausführen in den Bereich von ‚Elend ohne Ende‘“, siehe Kirsty Bell, „Martin Kippenberger und der elende Körper“, in: *Body Check: Martin Kippenberger - Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Bozen und München, Museion – Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst, 2018, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2019, Köln 2018, S. 110–114, hier S. 113.

für Kippenbergers Verhältnisse sehr pur [...]. Es beginnt eine fast klassisch anmutende Phase, in der Kippenberger die Rolle einer anachronistisch männlich-existentialistischen Künstlerfigur einnimmt, eine Art selbst geschaffener Spätmodernismus.²³

In vergleichbarer Weise ist Manfred Hermes der Auffassung, diese Bilder würden sich von den anderen Gemälden Kippenbergers unterscheiden: „[d]ie Malerei insistiert nun auf einer neuen Ebene, Kippenberger malt hier nun vor allem seine eigene Malerei“²⁴.

Ann Temkin weist in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung in Los Angeles 2008 darauf hin, dass der Werkkomplex aus mehr als den Selbstbildnissen besteht. Temkin scheint viele ihrer Erkenntnisse dem Katalog *After Kippenberger* zu verdanken und erwähnt ebenfalls die zweite Reihe an Zeichnungen „Géricault/Batters“. Sie recherchierte erstmals genauer die Entstehung des Werkkomplexes und nennt den Pariser *Géricault*-Ausstellungskatalog von 1991 und die Zeitschrift *du*, die Kippenberger als Arbeitsmaterial für *Medusa* nutzte.²⁵ Inhaltlich untersucht Temkin den Werkkomplex eingehender im Kontext von Kippenbergers früheren und folgenden Werken und leistet eine erste Einordnung. Dabei kommt sie wie Kempkes und Hermes zu dem Schluss, dass sich *Medusa* als Spätwerk klassifizieren lasse, da in den Bildern „a thorny struggle that refuses untroubled applause“²⁶ stattfinde, wie es charakteristisch für ein Spätwerk sei. Thomas Trummer erkennt im Werkkomplex sogar das Ende der „Clownerie des Grotesken“, die das Werk Kippenbergers bis dahin geprägt habe:

Nicht zum ersten Mal hatte er sich selbst zum Hohn entstellt, doch schien seine Doppelbödigkeit diesmal ernst. Wahrscheinlich im Bewusstsein, es würden seine letzten Bilder sein, hatte sich der Maler ein Memento mori geschaffen und die Frage nach dem Scheitern aus letzter Perspektive gestellt.²⁷

Daher ist *Medusa* für Trummer „eine Serie von Bildern, über die es nichts mehr zu lachen gab“²⁸.

23 Anke Kempkes, „Medusa, 1996“, in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 214–216, hier S. 214.

24 Manfred Hermes, *Martin Kippenberger*, hg. von Friedrich Christian Flick Collection, Köln 2005, S. 123.

25 Ann Temkin, „The ‚Late Work‘ of Martin Kippenberger“, in: *Martin Kippenberger. The problem perspective*, hg. von Ann Goldstein, Ausst.-Kat. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2008, Cambridge 2008, S. 256–283, hier S. 262, Anm. 11.

26 Ebd., S. 258.

27 Thomas Trummer, „martin kippenberger.“, in: *scheitern*, hg. von Gabriele Spindler, Ausst.-Kat. Linz, Landesgalerie, 2007, Linz 2007, S. 130–131, hier S. 130.

28 Ebd.

Kippenbergers Arbeit an seiner eigenen Rezeption, die eines Künstlers, der gute Laune verbreitet, wie er im einleitend zitierten Interview angibt, hat sich im Fall von *Medusa* scheinbar nicht erfüllt. Der Werkkomplex hat in den ersten Jahren nach seiner Entstehung und im engeren Umfeld des Künstlers Gefühle des Unbehagens hervorgerufen, da in den Selbstbildnissen die Antizipation von Kippenbergers eigenem Tod nur schwer zu ignorieren sei, wie es Roberto Ohrt formulierte.²⁹ In den Bildern kann allerdings nur deswegen die Vorwegnahme des eigenen Todes gesehen werden, weil Kippenberger tatsächlich verstarb – und das, so entstand der Eindruck, unmittelbar nach dem Malen dieser Bilder. Erst kurze Zeit vor und verstärkt nach dem Tod des Künstlers wurden Arbeiten aus dem Werkkomplex in verschiedenen Ausstellungen gezeigt: Die Lithografien und zwei der Fotografien waren bei der im Februar 1997 eröffneten Ausstellung *Respektive* in Genf zu sehen, nur wenige Tage nach Kippenbergers Tod eröffnete die Ausstellung über *Medusa* in der Akademie der Bildenden Künste in Berlin im Rahmen der Verleihung des Käthe-Kollwitz-Preises am 16.03.1997 und noch im gleichen Jahr fand eine Ausstellung zum Thema in der Galerie Gisela Capitain statt.³⁰

Durch diese plötzliche Präsenz des Werkkomplexes kurz nach Kippenbergers Tod konnte nur schwer Distanz zwischen den Darstellungen und den Ereignissen gewonnen werden. Heute ist allerdings bekannt, dass *Medusa* nicht Kippenbergers letztes Werk darstellt und später noch weitere Reihen entstanden, frei von existentiellen Themen. Der Künstler arbeitete noch einige Monate nach *Medusa*, und vermutlich sogar zur gleichen Zeit, an anderen Projekten, die unter anderem das Ei oder Mode zum Thema haben. Auch Kippenbergers eigene Äußerungen zu *Medusa*, die anlässlich des letzten Interviews mit Baumann entstanden, vermitteln ein anderes Bild des Werkkomplexes. Denn Kippenberger betont gerade den positiven Aspekt seiner Bilder und spricht zwar von Elend, aber nicht vom Sterben:

[...] ich bin ja für Gute-Laune-Welt. Ich glaube, dass *Medusa* doch, wenn du richtig hinschaust, lustige Bilder sind. Es sind lustige Bilder, die Farben... Aber es ist der Zwiespalt [...]. Du kannst es nicht auseinanderhalten, so ist es eben auch, aber immer der positive Aspekt darin, in der Geschichte. Selbst beim größten Elend hast du immer noch Spaß.³¹

29 Roberto Ohrt, „To the Raft of the Medusa“, in: *Frieze*, Bd. 35, 07.06.1997, URL: <https://frieze.com/article/raft-medusa> (30.03.2019).

30 Ausgestellt wurden 39 Exponate, darunter 24 Ölgemälde sowie 14 Lithografien, die im dazu erschienenen Ausstellungskatalog ohne Abbildungen aufgelistet sind; zudem wurde der Teppich ausgestellt, der im Katalog mit einer Fotografie im Hof der Teppichmanufaktur *Magma Design* in Wuppertal abgebildet ist. Mithilfe einer Ausstellungsansicht und des Verzeichnisses im Katalog lässt sich bestimmen, dass Gemälde P.62 und entweder P.63, P.64 oder P.65 nicht ausgestellt wurden, siehe *Martin Kippenberger – Käthe-Kollwitz-Preisträger 1996*, hg. von Inge Zimmermann, Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste, 1997, Berlin 1997, S. 29–31. Im Werkverzeichnis der Gemälde wird angegeben, alle *Medusa*-Gemälde seien Teil der Ausstellung gewesen, siehe *Estate 2014*, S. 316–351.

31 Transkription nach Eikmeyer/Knoefel 2009, Track 8.

So hat Kippenberger mit *Medusa* offenbar erneut ein Tabu gebrochen und Bilder zurückgelassen, deren „positiver Aspekt“ angesichts ihrer posthumen Wirkung als Vorzeichen des Todes nur schwer erkennbar ist. Renate Puvogel, die bei der ersten – und bis 2014 auch der einzigen – umfassenden Schau des Werkkomplexes in Berlin 1997 einen Katalogbeitrag verfasste, versucht das Positive des Werks vorsichtig anzudeuten. So sind die Bilder für Puvogel zwar existentialistisch und Kippenberger habe darin alle Stadien des Verzweifeln und Hoffens durchlebt, doch würde mit der Ausstellung der Bilder gezeigt, dass Kippenberger zu den „Geretteten“ zähle.³²

Erst 2013 wurde eine Untersuchung der komischen Aspekte der *Medusa*-Werke veröffentlicht. In einem Unterkapitel seiner Dissertation widmet sich der Kunsthistoriker Stefan Hartmann dem ironisierenden Aspekt der Bilder und definiert *Medusa*, entsprechend dem Titel seiner Publikation, als Persiflage. Hartmann kommt zu dem Schluss, Kippenberger karikiere in den *Medusa*-Bildnissen „zugleich die kulturkritische Hypothese einer Kultur des Überlebenskampfes, als deren Stellvertreter der Künstler zu sehen sei, und das Klischee des Künstlers als Melancholikers und Narzissten.“³³ Hartmann führt damit die gängigen Deutungsstränge zusammen und hebt den Zwiespalt hervor, der in den Bildern angelegt ist. Er widmet sich zudem erstmals dem gesellschaftshistorischen Entstehungskontext des Werkkomplexes Mitte der 1990er Jahre. Zu seinem Fazit gelangt er methodisch allerdings durch eine zuvor geleistete „Betrachtung postmoderner Kunst- und Gesellschaftskritik“³⁴; eine eingehende Werkanalyse bleibt er schuldig und widmet *Medusa* nur wenige Seiten.

Näher an den Bildern argumentiert hingegen Isabelle Graw, die in ihrem Beitrag zu Band IV des Werkverzeichnis der Ölgemälde auch eines der gemalten *Medusa*-Selbstbildnisse genauer in den Blick nimmt.³⁵ Graw untersucht in ihrem Artikel anhand verschiedener Beispiele die Mechanismen, die zur Vermengung von Werk und Künstler in der Malerei Kippenbergers führen. Sie konzentriert sich dabei insbesondere auf das spezifische Vermögen der Malerei, eine solche Verbindung von Künstler und Werk herzustellen, zum Beispiel über die Spur der Künstlerhand im Bild. Das konkrete Bezugsverhältnis zum *Floß der Medusa* findet bei Graws Analyse keine Berücksichtigung.

Eine erste Untersuchung von *Medusa*, die stärker die Referenzen auf Géricault in den Blick nimmt und dabei auch die Géricault-Forschung einbezieht, stammt von Stephen Prina und wurde im Basler Ausstellungskatalog 1998 publiziert.³⁶ Prina zitiert in sei-

32 Renate Puvogel, „Destruktive Konzepte“, in: *Martin Kippenberger – Käthe-Kollwitz-Preisträger 1996*, hg. von Inge Zimmermann, Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste, 1997, Berlin 1997, S. 4–9, hier S. 9.

33 Stefan Hartmann, *Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage*, Berlin 2013, S. 47.

34 Ebd.

35 Siehe Graw 2014, passim.

36 Stephen Prina, „[De Sades] [Rymans] Kippenbergers Takt“, in: *Martin Kippenberger*, hg. von Kunsthalle Basel, Ausst.-Kat. Basel und Hamburg, Kunsthalle Basel, 1998, Deichtorhallen Hamburg, 1999, Basel 1998, S. 81–95, hier S. 91.

nem Beitrag über die Körperdarstellung in *Medusa* eine längere Textpassage von Norman Bryson zum Thema der Männlichkeit bei Géricault.³⁷ Einen argumentativen Zusammenhang zwischen der als Zitat integrierten Passage und dem von Prina verfassten Text herzustellen, überlässt der Autor jedoch dem Leser. Als einer der ersten deutet Prina jedoch an, dass Kippenberger sich womöglich nicht ausschließlich auf Géricaults *Floß der Medusa*, sondern auch auf andere Werke des Malers bezogen haben könnte, wie zum Beispiel auf die Porträtreihe der Monomanen.

Einer der jüngsten Beiträge zum Werkkomplex entstand im Rahmen der Ausstellung XYZ von 2016, die sich mit dem Thema der Sprache im Werk Kippenbergers auseinandersetzte. Gabriel Hubmann, der sich in seiner kunsthistorischen Forschung mit Géricault beschäftigt, setzt sich eingehender mit der Ausstellung *Memento Metropolis* und der Entstehung des Werkkomplexes auseinander.³⁸ Darüber hinaus stellt er, im Gegensatz zu Prina, erstmals konkrete Analogien zwischen den Werken Kippenbergers und Géricaults her. So vergleicht er zum Beispiel Géricaults Bruch mit den akademischen Konventionen der Historienmalerei mit Kippenbergers subversiver Mischung von sogenannter „high art“ und „low art“. Hubmann spricht sich dafür aus, den Werkkomplex von der existentiellen Deutung „zu entlasten bzw. gänzlich freizusprechen“³⁹, um so das Werk als Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte verstehen zu können. Ein solcher Freispruch von existentialistisch geprägten Themen kann allerdings weder dem Sujet noch Kippenbergers Vermengung von Werk und Leben gerecht werden. Während Hubmann aufzeigt, wie eine Berücksichtigung der Forschung zu Géricault zur Untersuchung von *Medusa* beitragen könnte, stellt er diese wiederum nicht in einen engeren Zusammenhang mit dem Kontext der 1990er Jahre und der Rezeption des Gemäldes *Floß der Medusa* in dieser Zeit oder mit Kippenbergers Werk. So schreibt Hubmann, Kippenberger habe womöglich „die subversive Seite von Géricaults Kunst intuitiv“⁴⁰ erfasst.

Die Forschungsliteratur zu Kippenbergers *Medusa*-Komplex ist damit letztlich von Gegensätzen geprägt: Während der Werkkomplex für die einen eine Darstellung des Künstlers im Existenzkampf ist, bar jedes positiven Aspekts, sehen andere darin die Persiflage eben dieses Themas. *Medusa* wird entweder als biografisch motivierte Auseinandersetzung mit der Existenz oder als intuitive Beschäftigung mit der Kunstgeschichte angesehen. Der Werkkomplex gliedert sich entweder exemplarisch in das Gesamtwerk ein oder grenzt sich als Spätwerk vom Gesamtwerk ab. Allerdings schließen sich diese Deutungen nicht unbedingt aus und das „Entweder-oder“, das sich bisher in der Litera-

37 Norman Bryson, „Géricault and ‚Masculinity‘“, in: *Visual Culture: Images and interpretations*, hg. von dems., Michael Ann Holly and Keith Moxey, Middleton 1994, S. 228–259.

38 Gabriel Hubmann, *Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults*, Diplomarbeit, Wien 2012.

39 Gabriel Hubmann, „Kippenberger – Géricault: Eine Gegenüberstellung“, in: *Martin Kippenberger: XYZ*, hg. von Lisa Ortner-Kreil und Ingrid Brugger, Ausst.-Kat. Wien, Kunstforum, 2016, Köln 2016, S. 200–208, hier S. 201.

40 Ebd., S. 203.

tur zum Werkkomplex hartnäckig hält, ist keine Notwendigkeit. Das Festlegen auf eine Bedeutung kann – und das soll in der Dissertation deutlich werden – dem Werk gar nicht gerecht werden, da dieses auf Widersprüchen und gegensätzlichen Bedeutungen beruht.

1.2 Kippenberger als Vertreter – die 1980er Jahre

Um diesem dialektischen Aspekt von Kippenbergers Kunstschaffen Rechnung zu tragen, ohne dabei materielles Arbeiten und immaterielles Wirken getrennt voneinander betrachten zu müssen, wird Kippenbergers Kunst in dieser Forschungsarbeit als Kommunikation in Anlehnung an Niklas Luhmanns systemtheoretisches Modell betrachtet.⁴¹ Luhmanns Modell nach wird die Wahrnehmung eines Kunstwerks von den beobachtbaren Formentscheidungen im Werk und der Perspektive des jeweiligen Funktionssystems (zum Beispiel Kunst, Wirtschaft oder Religion) bestimmt, welchem der Betrachter zugehörig ist. Ein Kunstwerk kann somit gelöst von der vermeintlich echten Intention seines Urhebers betrachtet werden, da die Bedeutung aus den im Werk erkennbaren Formentscheidungen entsteht, die den kommunikativen Prozess bestimmen. Die Aussagen des Künstlers werden in dieser Forschungsarbeit herangezogen, um zu zeigen, dass die im Werk angelegten Themen auch in anderen, immateriellen Medien wie dem Interview fortgeführt werden. Es soll mit den Interviews nicht eine echte Intention aufgedeckt werden, sondern das Interview gleichsam als Teil des künstlerischen Wirkens betrachtet und die Kohärenz der Diskurse und des künstlerischen Ansatzes aufgezeigt werden.⁴²

Kippenbergers künstlerische Tätigkeiten als Kommunikationen aufzufassen ist auch insofern fruchtbar, da er sich auf die zu seiner Zeit diskutierten Themen aus Gesellschaft, Politik und Kultur bezieht. Für Schappert ist Kippenbergers Werk ein „enzyklopädisches Spiegelbild“, alles wiedergebend, „was zu dieser Zeit unter den Künstlern diskutiert wurde oder bloß die Aufmerksamkeit der Medien erlangt hatte!“⁴³ Nicht zuletzt Kippenbergers eigene Aussagen unterstützen diese Beobachtungen zur Gegenwartsnähe seiner Kunst, als er zum Beispiel Anfang der 1990er behauptet, es wisse jetzt schon jeder, dass er derje-

41 Siehe Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995. Kommunikationen sind nach Luhmann die kleinsten messbaren Ereignisse (Letztelemente) sozialer, autopoietischer Systeme und werden in einem selbstreferentiellen Prozess aus anderen Kommunikationen erzeugt. Kommunikationen ergeben sich aus einer Medium/Form-Differenz, so dass die beobachtbaren Formentscheidungen im Vordergrund der Analyse stehen. Für eine Anwendung des Modells in der Kunstgeschichte vgl. Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, Paderborn und München 2006.

42 Vgl. zum Umgang mit Künstlerausagen u. a. Kampmann 2006; Julia Gelshorn, „Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung“, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von Verena Krieger, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 193–211.

43 Schappert 1998, S. 40.

nige sei, „der die 80er Jahre erfasst hat“⁴⁴. Roberta Smith, Kunstkritikerin für *The New York Times*, beschreibt die Zeitgenossenschaft von Kippenbergers Werk in einer im Juli 1997 posthum verfassten Kritik zur Genfer Ausstellung folgendermaßen:

If Kippenberger was an art-scene catalyst, his actual art is extremely reactive, made in response to the facts of his life and as often as not to other art. [...] But his work is so much of the moment, so reflective of the art around it, that it can seem like the artistic equivalent of newsprint. Its all-for-now perishability attracts us, but could also ultimately doom it to obscurity.⁴⁵

Für Wolfgang Max Faust ist Kippenbergers Werk nicht nur reaktiv, sondern so reaktionär wie der Künstler, der es geschaffen hat. Der Vorwurf einer rückschrittlichen, konservativen Einstellung, die sich im Werk zeige, wurde allerdings nicht nur Kippenberger, sondern einer neuen Generation von Malern der 1980er insgesamt entgegengebracht. Peter Iden verfasste 1981 einen Artikel mit einer kurzen Analyse einiger der Bilder, die in der *Westkunst*-Schau in Köln⁴⁶ gezeigt wurden, darunter u. a. Gemälde von Salomé als Vertreter der *Wilden Malerei* oder von Peter Adamski von der *Mülheimer Freiheit*. Seine Beobachtungen fasst er am Ende folgendermaßen zusammen:

Alle vorausgegangenen Entwicklungen der Moderne werden ignoriert, die eigenen Motive, Mittel und Methode nicht mehr im Kontext der Geschichte reflektiert. Die Parole heißt: Gegenwart, Gegenwärtigkeit. Das ist aber in dieser emphatischen Ausschließlichkeit nur ein haltloses (und ein reaktionäres) Programm – weil Gegenwart, die Unmittelbarkeit in der Kunst nicht erst dieses Jahrhunderts nur zu haben sind in Bezug und als Antwort auf frühere Setzungen. Nur in der sie weiterdenkenden Rezeption von Vergangenheit kann Kunst sich aktualisieren.⁴⁷

Kippenbergers Positionierung im Kontext der *Neuen Malerei* soll im Folgenden betrachtet werden, denn während Kippenberger heute zwar weitgehend als Maler rezipiert wird, wurde er zu Beginn seiner Karriere als Vermittler von Ideen angesehen. Diese Rezeption verschwand mit der zunehmenden Produktion an Gemälden, wobei sich ein konzeptueller, Ideen vermittelnder Ansatz durch das Gesamtwerk Kippenbergers zieht und auch die

44 Kippenberger, B. Gespräche, 1994, S. 17.

45 Smith 1997. Der zitierte Artikel erschien anlässlich der Ausstellung *Respektive 1997–1976*, die nur wenige Wochen vor dem Tod des Künstlers am 31.01.1997 im MAMCO in Genf eröffnet wurde. Die Ausstellung versammelte über 350 Werke, die in sechzehn Sektionen unterteilt waren.

46 Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst.-Kat. Köln, Museen der Stadt Köln, 1981, Köln 1981.

47 Peter Iden, „Die hochgemuten Nichtskönner“, in: *Das Kunstwerk: Zeitschrift für moderne Kunst*, Jg. 34, 1981, H. 6, S. 3–33, hier S. 5.

Malerei prägt. Anhand eines Überblicks über Kippenbergers künstlerische Entwicklung und ihrer Rezeption soll dieser Ansatz seines Kunstschaffens und seine beständige Orientierung an den Themen der Gegenwart aufgezeigt werden. Ausgehend von diesen Beobachtungen kann anschließend das Vorhaben dieser Forschungsarbeit vorgestellt werden.

Obwohl den verschiedenen Medien im Werk längst ein Status der Gleichberechtigung zuerkannt wurde, wie zum Beispiel Graw schreibt, hat die Malerei im Gesamtwerk Kippenbergers weiterhin eine Sonderstellung inne. Dies wird auch in der bereits genannten Literatur zu *Medusa* deutlich, in der nur selten der Teppich oder die Drucke berücksichtigt werden.⁴⁸ Weitgehender Konsens herrscht darüber, dass die Gemäldereihe *Uno di voi, un tedesco in Firenze* (1978) das künstlerische Debüt darstelle.⁴⁹ Die Anfänge von Kippenbergers Kunstschaffen liegen jedoch weiter zurück. Kippenberger begann seine künstlerische Arbeit 1971, als er nach Hamburg zog und ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste bei Franz Erhard Walther und Rudolf Hausner aufnahm, das er erst mit seinem Umzug nach Florenz offiziell abbrach.⁵⁰ Beeinflusst von der Arbeit mit Fotoapparaten und den narrativ-figurativen Darstellungen seiner Kommilitonen, wie Thomas Wachweger und Ina Barfuss, entstanden schon 1972 erste Selbstbildnisse Kippenbergers mit einem Fotokopiergerät.⁵¹ Kippenberger widmete sich in den ersten Jahren reproduzierbaren Arbeiten und begann früh mit der Organisation von Ausstellungen, bei denen

48 Siehe u. a. Graw 2014, S. 22; Hermes 2005, S. 26.

49 Die Reihe basiert auf Fotografien und vorgefundenem Bildmaterial, wie Zeitungsausschnitten und Postkarten, die Kippenberger im Format 50 × 60 cm in schwarzer und weißer Ölfarbe umsetzte. Zur Unklarheit über die exakte Anzahl an Bildern siehe u. a. Muthesius/Riemschneider 1991, S. 148; Kathleen Bühler, „Uno di voi, un Tedesco in Firenze, 1977“, in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 30–33, hier S. 32.

50 Nach dem Unfalltod der Mutter ermöglichte das Erbe Kippenberger nach Florenz zu ziehen, wo er Schauspieler werden wollte. Nachdem sich kein Erfolg einstellte, fasste Kippenberger nach eigener Aussage den Entschluss, jeden Tag zu malen. Die Jahresangaben zum Umzug unterscheiden sich in der Literatur. Vermutlich ist die Angabe Ende Dezember 1977 korrekt, da Kippenberger ab August 1978 wieder in Hamburg gewesen sein soll. Die Bilder sind dann 1978 und nicht 1977 entstanden. Siehe Stephan Schmidt-Wulffen, „Alles in allem – Panorama ‚wilder‘ Malerei“, in: *Tiefe Blicke: Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hg. vom Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Köln 1985, S. 17–95, hier S. 53.

51 Siehe die biografischen Randnotizen in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 30 oder Baumann 1998, S. 30, der berichtet, Kippenberger habe 1972/73 erstmals Fotokopien seines Gesichts und anderer Körperteile erstellt und diese in Klarsichtfolie an einer Wäscheleine präsentiert. Die Zuwendung der Hamburger Studenten zum Fotoapparat ist unter dem Einfluss Sigmar Polkes zu sehen, der 1970 ein Jahr lang in Hamburg eine Gastprofessur innehatte. Kippenberger lebte 1974 zeitweise in Polkes Kommune in der Nähe von Düsseldorf, wo er die Briefmarken-Serie *21 Jahre unter Euch, Kippenberger 1953–1974* schuf. Später fotografierte Kippenberger mit Polke in Berlin. Zur Bedeutung von Polke für die Hamburger Kunstszene in den 1970er Jahren, siehe Schmidt-Wulffen 1985, S. 52, S. 59 und zu Polkes Einfluss auf Kippenberger vgl. Kippenberger 2010, S. 124.

er eigene Arbeiten und die seiner Freunde in Wohnungen präsentierte.⁵² Die Verbreitung seiner Kunst in der Öffentlichkeit war somit von Beginn an ein entscheidender Aspekt seines Schaffens.

Kippenberger baute seine Aktivitäten und Kontakte in der Szene in den 1970ern weiter aus und zog Ende 1978 von Hamburg nach Berlin, wo er zusammen mit Gisela Capitain, seiner späteren Galeristin und Nachlassverwalterin, *Kippenbergers Büro* gründete, das bis 1980 bestand. *Kippenbergers Büro*, ein Dienstleistungsunternehmen, das mit „Vermittlung, Beratung, Bilder“ warb, befand sich in einer Fabriketage von 600 Quadratmetern strategisch platziert in Nähe der aufstrebenden Galerie am Moritzplatz.⁵³ Im Einzelnen fertigte das Unternehmen Publikationen an, kaufte Kunstwerke, organisierte Ausstellungen und Events und erteilte Aufträge. Trotz des Malverbots, das sich Kippenberger in dieser Zeit selbst erteilt hatte, entstand in dieser Zeit eine weitere Gemäldereihe unter seinem Namen mit dem Titel *Lieber Maler, male mir...* (1979), die er bei dem Plakattmaler Hans Siebert der Firma *Werner Werbung* in Auftrag gegeben hatte.⁵⁴ Nach seinem Umzug nach Berlin kaufte Kippenberger auch Anteile am Punk-Club SO36 in Berlin-Kreuzberg, wo er bis Juni 1979 Mitinhaber war, und gründete zwei Punk-Bands.⁵⁵ Als „Motor vieler künstlerischer Aktivitäten“⁵⁶ initiierte er in dieser Zeit zudem die als Fortsetzung konzipierte Schau *Elend*, die im November 1979 in seinem Büro stattfand.⁵⁷ 1980 verließ Kippenberger

52 Im Frühjahr 1977 entstand noch vor seiner Reise nach Florenz die Ausstellung *Chimären* mit Wachweger und Barfuss und nach seiner Rückkehr im Oktober 1978 unter anderem gemeinsam mit Achim Duchow die Ausstellung *Al Vostro Servizio*, bei der er die Florenz-Bilder zeigte. Zu den Jahresangaben siehe Schmidt-Wulffen 1985, S. 52, S. 57. Im Werkverzeichnis werden beide Ausstellungen mit dem Jahr 1977 geführt, siehe Estate 2014, S. 405, S. 425. Siehe zu dieser Angabe auch Kippenberger 2010, S. 137–142.

53 Schmidt-Wulffen 1985, S. 60.

54 Bei der Ausstellung der Reihe im Jahr 1981 gab Kippenberger daher den Urhebernamen „Werner Kippenberger“ im Titel an, siehe unter anderem Anke Kempkes, „Lieber Maler, male mir...“, 1981“, in: *Nach Kippenberger/After Kippenberger*, hg. von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Wien und Eindhoven, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, 2003, Wien 2003, S. 36–38.

55 Zur Geschichte und Bedeutung des Clubs siehe zum Beispiel Schmidt-Wulffen 1985, S. 60–63. Die Angaben zu den Bands variieren. Vermutlich handelte es sich um zwei Bands: *Die Grugas* (mit Achim Schächtele) und *Luxus* (mit Christine Hahn und Eric Mitchell). Die erste Single der Band *Luxus* lautete *The Person Who Can't Dance Says The Band Can't Play*. Kippenberger selbst gibt an, die Band *Die Grugas* hätte eine Single mit dem Titel *Luxus* veröffentlicht. Siehe Taschen/Riemschneider 1997, S. 224 und im Gegensatz dazu *Martin Kippenberger. The problem perspective*, hg. von Ann Goldstein, Ausst.-Kat. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2008, Cambridge 2008, S. 370.

56 Johann-Karl Schmidt, „Kippenberger – Kunst ist kein Motiv“, in: *Miete Strom Gas*, hg. von Wolfgang Beeh, Ausst.-Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 1986, Darmstadt 1986, S. 11–22, hier S. 13.

57 Der volle Titel lautete *1. außerordentliche Veranstaltung in Bild und Klang zum Thema der Zeit „Elend“*. In *Elend* waren neben der Hamburger Kunstszene, vertreten durch Albert Oehlen und Werner Büttner, unter anderem auch Wachweger und Barfuss, die Kippenberger nach Berlin gefolgt waren, und zudem Meuser zu sehen, der die Kölner Walther Dahn und Giri Dokoupil mitbrachte. In dieser ersten Ausstellung, der noch zwei weitere in Hamburg und Düsseldorf folgten, kamen erstmals auf Initiative Kippenbergers einige der jungen, sich gegenseitig eher mit Skepsis betrachtenden Künstler der drei westdeutschen Kunstzentren der Zeit zusammen. Im April 1980 eröffnete die von Büttner und Oehlen organisierte Fortsetzung *Aktion*

Berlin und brach für ein Jahr nach Paris auf, um Schriftsteller zu werden. Aus diesem Aufenthalt gingen Gedichte und ein Künstlerbuch hervor, die später in anderen Werken weiterverarbeitet wurden.⁵⁸ Kippenberger kehrte anschließend nach Berlin zurück, wo er erneut Veranstaltungen organisierte und in Performances auftrat.⁵⁹

Erst ab 1982 wendet sich Kippenberger verstärkt der Malerei zu und nahm Kontakt zur Stuttgarter Galerie Max Hetzler auf, in der er kurz darauf ausstellte. Als einer der „Hetzler-Boys“ beginnt Kippenberger die Zusammenarbeit mit Albert Oehlen und Werner Büttner. Gemeinsam stellen die drei Künstler zwei Jahre später im Museum Folkwang aus.⁶⁰ Heute ist die Auffassung verbreitet, Kippenberger, Büttner und Oehlen bildeten eine regelrechte Trias, doch waren Kippenbergers künstlerische Tätigkeiten in dieser Zeit weder auf Malerei noch auf diese Kooperation beschränkt. In Köln beginnt Kippenberger eine Zusammenarbeit mit Michael Krebber, mit dem erste Entwürfe zu skulpturalen Objekten entstehen, die 1987 in der Ausstellung *Peter – Die russische Stellung* bei Max Hetzler in Köln zu sehen sind. Kippenberger wird 1985 zum Mitbegründer der Männergruppe *Lord Jim Loge* um den Grazer Künstler Jörg Schlick, deren Logo *Sonne Busen Hammer* und Motto „Keiner hilft keinem“ von nun an wiederholt in seinen Werken auftauchen.⁶¹ Er verfolgt seine Karriere als Schriftsteller weiter, indem er 1985 eine Ghostwriterin anheuert, die das Buch *Wie es wirklich war, am Beispiel Knokke* verfasst, und schreibt selbst 1986 das autobiografisch motivierte Buch *Café Central, Skizze zum Entwurf einer Romanfigur*.⁶² Weiterhin verarbeitet er seine unzähligen Reisen zu Künstlerbüchern, Kunstwerken und Aktionen, wie zum Beispiel die Reise durch Brasilien. Die Reise wurde teilweise von Albert Oehlen und der Fotografin Ursula Böckler begleitet und führte zum Kauf einer Tankstelle, der Kippenberger den Titel *Tankstelle Martin Bormann* (1986) gab.

Pißkrücke – Geheimdienst am Nächsten im Künstlerhaus in Hamburg und im September in Düsseldorf in Jörg Immendorffs Atelier *Finger für Deutschland*. Siehe Schmidt-Wulffen 1985, S. 65f., S. 80, S. 84.

58 Der Titel des Künstlerbuchs lautet *Vom Eindruck zum Ausdruck, 1/4 Jahrhundert Kippenberger*. Siehe ebd. S. 67f.

59 Zum Beispiel in *Knechte des Tourismus*, bei der er mit Achim Schächtele in einer Dia-Show im *Café Eisenstein* die gemeinsamen Urlaubserlebnisse präsentierte, siehe unter anderem ebd. S. 68 oder Taschen/Riemschneider 1997, S. 224. 1981 verweilte Kippenberger erneut in Italien, im Schwarzwald bei der Sammler-Familie Grässlin und in Stuttgart, bevor er sich 1982 in Köln niederließ.

60 Die Ausstellung ist vor allem aufgrund ihres Katalogs *Wahrheit ist Arbeit* bekannt, da dem von den Künstlern selbst verfassten Katalogtext regelrechter Manifestcharakter zugeschrieben wird. *Wahrheit ist Arbeit – W. Büttner, M. Kippenberger, A. Oehlen*, Ausst.-Kat. Essen, Museum Folkwang, 1984, Essen 1984. Später gab es eine Fortsetzung unter dem Titel: *Malen ist Wahlen – Büttner, Kippenberger, Oehlen*, hg. von Helmut Draxler, Ausst.-Kat. München, Kunstverein, 1992, Stuttgart 1992.

61 Zu den genauen Umständen der Gründung des Männervereins „Lord Jim Loge“ 1985 mit Jörg Schlick, Wolfgang Bauer, Mathias Grilj, Albert Oehlen und Claus Schöner siehe Elisabeth Fiedler, „Martin Kippenberger in/und Graz“, in: *Martin Kippenberger: XYZ*, hg. von Lisa Ortner-Kreil und Ingrid Brugger, Ausst.-Kat. Wien, Bank Austria Forum, 2016, Köln 2016, S. 80–106, insbes. S. 90f.

62 Martin Kippenberger, *Wie es wirklich war am Beispiel Knokke*, Frankfurt am Main 1985; Martin Kippenberger, *Café Central. Skizze zum Entwurf einer Romanfigur*, Hamburg 1978.

1990 tritt er eine Gastprofessur an der Städelschule in Frankfurt am Main an und unterrichtet 1992 an der Gesamthochschule Kassel die „Erfreuliche Klasse Kippenberger“, mit welcher er bald eine Ausstellung in der David Nolan Gallery in New York organisiert.⁶³ Er gründet 1993 den Kunstverein Kippenberger im Museum Fridericianum in Kassel und das Museum of Modern Art Syros MOMAS auf der griechischen Insel, wo er Ausstellungen verschiedener Künstler zeigt, unter anderem mit den Künstlern, die er 1989 bei seinem Aufenthalt in Los Angeles kennengelernt hatte, wie Stephen Prina.⁶⁴ In seiner letzten Wahlheimat in Jennersdorf im Burgenland hält er Aktionen im *Club an der Grenze* bei Reinhard Knaus ab. Die Niederlassung im Burgenland ergab sich durch die Hochzeit mit der österreichischen Fotografin Elfie Semotan im Februar 1996. Kippenberger hatte Semotan erstmals 1995 in Paris während eines Abends mit dem Modeschöpfer Helmut Lang kennengelernt. Die durch Lang und Semotan entstandene Verbindung zur Modebranche schlägt sich in den Themen der letzten Arbeiten Kippenbergers nieder.⁶⁵

Entgegen dieser Präsenz im Kunstbetrieb schreibt Susanne Kippenberger in der Biografie über ihren Bruder, der große Durchbruch sei dem Künstler erst in der Zeit kurz vor seinem Tod gelungen. Kippenbergers Tätigkeiten erlangten allerdings schon weit vor 1996 Aufmerksamkeit und er erarbeitete sich früh eine wichtige, wenn auch umstrittene Rolle im Kunstbetrieb – und dies auch auf internationaler Ebene.⁶⁶ Johann-Karl Schmidt ist sogar der Meinung, die Geschichte der 1970er bis 1980er könne nicht ohne *Kippenbergers Büro* geschrieben werden. In jeder größeren Schau zur Kunstszene der 1980er findet Kippenberger Erwähnung, auch wenn er nicht unbedingt mit einem Exponat vertreten war.⁶⁷ Misst man den Erfolg Kippenbergers am Kunstmarkt und der Institutionalisierung

63 Die Ausstellung mit dem Titel *Worm Works, Sculpture and Drawings* fand von Mai bis Juni 1992 in New York statt; begleitet wurde die Schau von einem Katalog, siehe Estate 2014, S. 422.

64 Nach der Geburt seiner Tochter Helena Augusta Eleonore zieht Kippenberger 1989 nach Los Angeles und weitet sein Kunstnetz in die USA aus, wo er Künstler wie Mike Kelley, Cady Noland, Stephen Prina oder John Baldessari kennenlernt, die er später zum Teil für von ihm kuratierte Ausstellungen in Europa gewinnen kann. Siehe zum Beispiel Taschen/Riemschneider 1997, S. 224f. oder Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 146.

65 Siehe u. a. Elfie Semotan, *Eine andere Art von Schönheit*, aufgezeichnet von Ute Woltron, Wien 2016, S. 100–115 oder Kippenberger 2010, S. 501–512; zu den letzten Bildern siehe Estate 2014, S. 364–393 und Reinhard Knaus im Gespräch mit der Verfasserin im Burgenland am 23.10.2016.

66 1985 hatte Kippenberger seine erste Einzelausstellung in der *Metro Pictures Gallery* in New York, 1987 wurde er erstmals in der *Villa Arson* in Nizza ausgestellt und auf die *documenta 8* eingeladen, 1991 erhält er seine erste Einzelausstellung im MoMA San Francisco (*Put your Eye in Your Mouth*), erarbeitet einen großen Installationskomplex in einem Wiener U-Bahntunnel im Rahmen der Wiener Festwochen (*Tiefes Kehlchen*), entwirft 1993 die Ausstellung *Candidature à une rétrospective* mit Roberto Ohrt im *Centre Georges Pompidou* und stellt 1994 im *Rotterdammer Museum Boijmans van Beuningen* aus.

67 Zum Beispiel in den Katalogen zu folgenden Ausstellungen: *Rundschau Deutschland: Ausstellung in der Fabrik*, hg. von Stefan Szczesny, Ausst.-Kat. München, Fabrik München, 1981, München 1981; *Von hier aus: 2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, hg. von Kasper König, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Messegelände Halle 13, 1984, Köln 1984; *Tiefe Blicke: Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hg. vom Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Köln 1985; *Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit*, hg. von Georg Bussmann, Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthaus und Kunstverein, 1988, Hamburg 1988.

seines Werks, dann sind Erfolge tatsächlich erst spät zu verzeichnen und der Malerei kommt eine maßgebliche Rolle zu. So meint Susanne Kippenberger über die Zeit, als Max Hetzler Kippenberger vertrat, dass er damals überhaupt zum ersten Mal als Künstler „und nicht nur als Berliner Szenefigur ernst genommen [wurde], zum ersten Mal ließ sich das Publikum nicht nur von ihm unterhalten, sondern kaufte auch seine Arbeiten.“⁶⁸

Auch bei seiner ersten Einzelausstellung *Miete Strom Gas* im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt 1986 wurde Malerei ausgestellt, obwohl diese noch als Novum im Werk Kippenbergers behandelt wurde.⁶⁹ Dass sich Kippenberger in den 1980ern der Malerei zuwandte als er auf den Verkauf seiner Kunst angewiesen war und wie ein „Weltmeister“⁷⁰ gemalt habe, ist nicht überraschend, war doch die Malerei in dieser Zeit das Medium, dem die Aufmerksamkeit des Markts galt. Der Malereihype, der sogenannte „Hunger nach Bildern“⁷¹, wird als Reaktion der Künstler auf die bis dahin marktbeherrschende *Minimal Art* der 1970er Jahre gesehen. Bezeichnungen, mithilfe derer die neue figurative Malerei in die Kunstgeschichte eingeschrieben werden sollten, waren zahlreich – *Heftige* und *Obsessive Malerei*, *Neue Figuration*, *Neo-Expressionismus* oder *Junge* bzw. *Neue Wilde*⁷² – und wurden teilweise synonym verwendet.⁷³ Die gegenseitige Wertschätzung der Künstler in den drei Kunstzentren Köln, Hamburg und Berlin hielt sich jedoch in Grenzen, heißt es 1982 im *Spiegel*: „die Hamburger seien ‚für Witze zuständig‘, die Mülheimer für ‚Deftigkeit‘ und die Berliner für einen ‚ansehnlichen Expressionismus‘.“⁷⁴ Bis heute hält sich eine solche Differenzierung, wie Franziska Leuthäufers Beschreibung der Gruppierungen im Ausstellungskatalog zu den 1980er Jahren des Städel Museums zeigt:

68 Kippenberger 2010, S. 221.

69 *Miete Strom Gas*, hg. von Wolfgang Beeh, Ausst.-Kat. Darmstadt, 1986, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1986. Die Darmstädter Einzelausstellung war bis 1997 die einzige in Deutschland und stellte somit keinen Wendepunkt für Kippenberger dar, siehe ebd. S. 290–292.

70 Ebd., S. 290.

71 Die Bezeichnung geht auf folgende Publikation zurück: Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern – deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982.

72 Heute werden meistens die Maler vom Moritzplatz mit der Bezeichnung *Neue Wilde* gefasst. Der Begriff *Neue Wilde* geht jedoch zurück auf die von Wolfgang Becker 1980 kuratierte Ausstellung *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden* in der *Neuen Galerie – Sammlung Ludwig* in Aachen. Bei dieser Ausstellung wurde versucht, dem Einfluss des Fauvismus auf zeitgenössische Künstler (darunter auch Vertreter des *Patterning Painting* oder von *support-surface*) nachzugehen, siehe u. a. Martin Engler, „What you see is what you get – Malerei in Zeiten der Neo-Avantgarde“, in: *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum 2015, Ostfildern 2015, S. 11–19, hier S. 11.

73 Es erscheint sinnvoll, zwischen zwei Malergenerationen zu unterscheiden: die Generation von Baselitz (*1938), Immendorff (*1945), Lüpertz (*1941), Kiefer (*1945) und Polke (*1941), die sich bereits um 1960 der Malerei verschrieben und später teilweise sogar die folgende Malergeneration an den Akademien unterrichteten. Daneben steht die jüngere Generation von Malern, die meist nach 1950 geboren sind und erst Ende der 1970er Jahre mit ihrem Kunstschaffen begannen. Dazu zählen Kippenberger, Oehlen, Büttner sowie Fetting (*1949), Salomé (*1954), Middendorf (*1953) oder Dokoupil (*1954) und Dahn (*1954).

74 o. A., „Sturmflut der Bilder. Junge Malerei in Deutschland auf der Erfolgswelle und im Meinungsstreit“, in: *Der Spiegel*, Nr. 22, 31.05.1982, S. 172–182, hier S. 178.

Während die Künstler am Moritzplatz über das Pathos des Tafelbildes ihre Anliegen in die Gesellschaft einbrachten und die Maler der Mülheimer Freiheit den Kunstbetrieb selbst in den Mittelpunkt des Interesses rückten, kommentierten Büttner und Oehlen in Bild und Text Themen aus der Mitte der Gesellschaft.⁷⁵

Für Johann-Karl Schmidt bilden die „sogenannten wilden jungen Maler [...] zwar die Kulisse, in die Martin Kippenberger [...] immer wieder von selbst gestellt wird“⁷⁶, jedoch sei er nicht als Maler beteiligt gewesen. Das malerische Werk Kippenbergers weist allerdings durchaus Parallelen zur neo-expressiven, wilden Malweise auf, auf die auch Schappert verweist: „[g]robe und schnelle Pinselführung, regelfreie Farbgebung, beliebig erscheinende Akzentuierungen der Konturverläufe, Mißachtung kompositioneller Gleichgewichte, flüchtige Skizzierung der Motive, etc.“⁷⁷ Dennoch sei Schappert zufolge schon in den 1980er Jahren erkannt worden, dass sich Kippenberger gegen die *Wilde Malerei* gewandt hatte.⁷⁸ Diese Auffassung wird auch von Julia Gelshorn vertreten. Gelshorn erkennt eine Subversion der neuen Malerei und ihrer Beliebtheit in den Gemälden Kippenbergers:

Infantilismus, falsche Orthografie und das ‚politisch Unkorrekte‘ untergraben – in Analogie zum Anarchismus des Punk – jede bürgerliche Ästhetik und Moral und richten sich damit, auch wenn sie sich bei Kippenberger nicht auf die Malerei beschränken, ganz direkt gegen den zeitgenössischen neobürgerlichen Malereihype. [...] Kippenbergers radikale Subversion des Pathetischen durch ein Bekenntnis zu Momenten der Würdelosigkeit und Peinlichkeit muss als vehemente Reaktion gegen den neuen Elitismus dieser Malereihysterie verstanden werden.⁷⁹

Auch in seiner Malerei steht demnach eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen im Vordergrund, die er in subversiver Bezugnahme vermittelt. Kippenbergers sich selbst auferlegtes Malverbot zur Berliner Zeit kann ebenso als Reaktion auf die Galerie am Moritzplatz und der „übertrieben subjektive[n] Realitätsauffassung“⁸⁰ ihrer Maler begriffen werden, die Kippenberger durch seine Negation von Autorschaft in *Lieber Maler*,

75 Franziska Leuthäuser, „Hamburg“, in: *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, hg. von Martin Engler, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum 2015, Ostfildern 2015, S. 74–80, hier S. 76.

76 Schmidt 1986, S. 13, S. 15.

77 Schappert 1998, S. 41 bezieht sich auf Gemälde Büttners, Oehlens und Kippenbergers.

78 Aufgrund der Verbindung von subjektiven und konzeptuellen Aspekten im Werk ist Schappert der Auffassung, Kippenberger habe sich mit den aktuellen Kunstrichtungen, das heißt mit der *Heftigen Malerei* und *Minimal Art*, auseinandergesetzt und deren Vorgehensweisen zu vereinen versucht. Ebd., S. 21, S. 23.

79 Gelshorn, *Ethik*, 2008, S. 175.

80 Schappert 1998, S. 21f.

male mir... konterkariert.⁸¹ Ebenso nahm er persiflierenden Bezug auf einige Kunstwerke beziehungsweise Künstler der *Mülheimer Freiheit*, mit denen er aber gleichwohl gemeinsam Kunst gemacht hatte.⁸²

Kippenberger lässt sich keinem Zentrum in Westdeutschland zuordnen, da er mit vielen der Künstler aus den unterschiedlichen Städten kooperierte und zudem nicht vorrangig als Maler tätig war. Stephan Schmidt-Wulffen zufolge sei Kippenberger nie ganz klar gewesen, „ob er nun Künstler, Schauspieler oder Kunstvermittler werden sollte“⁸³ – hinzufügen ließe sich darüber hinaus noch Schriftsteller, Sammler, Herausgeber und Kurator. Bei seinen zahlreichen Aktivitäten handelt es sich nicht um eine reine „Dabeiseinsgier“⁸⁴, sondern diese sind als Ausdruck eines vermittelnden, konzeptuellen Ansatzes des Kunstschaffens zu verstehen, der von ihm im Interview mit Jutta Koether in einer Art Selbstreflektion beschrieben wird. Dabei erwehrt er sich zunächst gegen Jutta Koethers Bezeichnung „professioneller Künstler“ und meint: „Ich fühl mich mehr als Vertreter, also verkaufe dann auch was, vermittele auch Ideen. [...] Ich bin doch viel mehr für die Leute, als daß ich nur Bildermaler bin!“⁸⁵ In wenigen Worten bringt er so verschiedene Aspekte seines Kunstschaffens zum Ausdruck: Er hebt den wirtschaftlichen Aspekt seiner Tätigkeit hervor, die oftmals als „inflationär“ bezeichnet wurde und verweist auf seine manchmal unangenehmen Verkaufsmethoden, die zur Annahme seines korrumpierten Charakters und der Scharlatanerie beigetragen hatten. Gleichzeitig unterstreicht er den kommunikativen, immateriellen Ansatz seines Kunstschaffens, der sich kohärent durch das gesamte Werk zieht und die Malerei ihrer Vorrangstellung enthebt, obgleich ihr in Blick auf Kippenbergers Rezeption im Kunstbetrieb und seinen Erfolg wiederum eine entscheidende Bedeutung zukommt.

81 Kippenberger hatte die Maler der *Galerie am Moritzplatz* in Berlin 1978 kennengelernt und den Kontakt gesucht. Die Maler standen Kippenberger jedoch kritisch gegenüber und waren eher um Distanz bemüht, unter anderem auch aufgrund seiner Zuwendung zur Fotografie, siehe Schmidt-Wulffen 1985, S. 58–60.

82 1983 gaben Kippenberger und Dokoupil beispielsweise das Künstlerbuch *Homme Atelier Peinture a Cologne* heraus. Ein Jahr später entstanden Kippenbergers *I.N.P.*-Bilder mit einem Katalog, der eine Persiflage der Publikation *Die Afrika-Bilder* darstellt, welche Dahn und Dokoupil für eine Ausstellung im Groninger Museum in Holland schufen. Siehe Jessica Morgan, „Sankt Martin“, in: *Martin Kippenberger: Einer von Euch, unter Euch, mit Euch*, hg. von Doris Krystof und ders., Ausst.-Kat. London und Düsseldorf, Tate Modern, 2006, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2006, Ostfildern 2006, S. 11–25, hier S. 18; Hartmann 2013, S. 118–124.

83 Schmidt-Wulffen 1985, S. 52.

84 Werner Büttner zitiert nach Jakob Schillinger, „Dienstleistungsgesellschaft“, in: *Martin Kippenberger: Bitte schön. Dankeschön. Eine Retrospektive*, hg. von Susanne Kleine, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2019, Köln 2019, S. 154–184, hier S. 163.

85 Kippenberger, B. Gespräche, 1994, S. 153. Vgl. hierzu auch Kampmann 2006, S. 30.

1.3 Offene Fragen – Kippenberger und das *Floß der Medusa*

Zu vermittelnde Ideen findet Kippenberger in der Gegenwart vor. Für Smith stellt Kippenbergers Beschäftigung mit der Gegenwart ein Problem für die zukünftige Rezeption seiner Kunst dar, die sie mit dem Zeitungsdruck vergleicht.⁸⁶ Auch Bazon Brock, wie Smith ein Befürworter des Künstlers Kippenberger, ist der Auffassung, er arbeite für den schnellen Erfolg und nicht für die Nachwelt.⁸⁷ Brock sieht in Kippenberger in positivem Sinne einen „Bildjournalisten“ und den Journalisten als „beherrschende Größe gesellschaftlicher Kommunikation“⁸⁸. Diese Einschätzung von Kippenbergers Schaffen wirft jedoch in Hinblick auf den *Medusa*-Werkkomplex Fragen auf. Denn Géricaults Ereignisbild aus dem frühen 19. Jahrhundert scheint zunächst keinen Bezug zur Gegenwart der 1990er Jahre aufzuweisen. Doch zeigt die Entstehungsgeschichte, die in Kapitel 2 in zwei Schritten untersucht wird, dass durchaus eine Beschäftigung mit der Gegenwart stattfindet. Als erstes wird in Kapitel 2.1 das Konzept der Ausstellung *Memento Metropolis* rekonstruiert, da dieses Kippenberger den Impuls zur Auseinandersetzung mit Géricault gab. In der Ausstellung wurde eine originalgetreue Kopie des Historienbildes Kippenbergers Installation *The Happy End of Franz Kafka's „Amerika“* gegenübergestellt. Die Bedeutung von Installation und Gemälde innerhalb des Konzepts der Ausstellung werden anschließend erörtert. Dabei zeigt sich, dass Kippenbergers Beschäftigung mit dem Thema von der literarischen Rezeption des Historienbildes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst war. In einem zweiten Schritt schließt sich in Kapitel 2.2 die Analyse der Ausstellungsdisplays an und es werden die ausstellungsbegleitend erschienenen Werke und Publikationen Kippenbergers untersucht – im Einzelnen handelt es sich um ein Plakat, eine Einladungskarte und einen Ausstellungskatalog. Diese belegen nicht nur den fließenden Übergang von *Happy End* zu *Medusa*, sondern verdeutlichen auch eine Weiterführung und einen Transfer von Themen, die bei Géricault angelegt sind. Kippenberger greift dabei auf eine Ästhetik zurück, die Brock als eine „Strategie der Differenzierung [...] gegen das Verenden des Gedankens in der formalen künstlerischen Operation“⁸⁹ beschreibt. Diese Strategie ist Teil des Bildjournalismus, der eine ästhetische Macht sei, „solange er eben nicht auch noch den Abfall der Alltäglichkeiten, den Dreck und das Elend ästhetisiert“⁹⁰. Diese „Ästhetik des Scheiterns“ und ihr Bezug zu den 1990er Jahren wird in Kapitel 2.2.3 untersucht.

Die Werkanalyse findet im zentralen Kapitel 3 der Arbeit statt. In diesem Kapitel wird *Medusa* eingehend beschrieben und die Entwicklung des Werkkomplexes aufgezeigt. Für die Analyse werden neben Katalogen zu den großen Ausstellungen des Werkkomplexes,

86 Smith 1997.

87 Brock 1986, S. 69.

88 Ebd.

89 Ebd., S. 67.

90 Ebd., S. 67ff.

wie 1997 in Berlin und 2014 in New York, andere Dokumentationen, wie Interviews oder Fotografien, herangezogen. Zum Beispiel dient das Interview mit Baumann im Juli 1997 als wichtiger Anhaltspunkt für die Eingrenzung der Entstehungszeit, da Kippenberger im Gespräch unter dem Namen „Medusa“ Fotografien, Zeichnungen und Gemälde subsumiert. Daneben geht die Analyse aber auch auf eigene Recherchen zurück. Durch den Besuch der New Yorker Ausstellung 2014 und die Betrachtung nahezu aller Werke im Original konnten in Hinblick auf die Bildanalysen und den Bestand wichtige Erkenntnisse gewonnen werden. Zusätzlich konnten durch die Gespräche mit Mitarbeitern und Freunden des Künstlers weitere Informationen über die Produktion des Werkkomplexes erlangt werden: Hierbei sind insbesondere Elfie Semotan, Wolrad Specht und Peter Johansen zu nennen, die direkt an der Werkproduktion beteiligt waren, aber auch Rainhard Knaus, Karl Feiertag und Margarete Heck, die während der Entstehungszeit vor Ort im Burgenland waren. Durch die Einbettung der Analyse des Werkkomplexes in den Kontext des Gesamtwerks kann gezeigt werden, dass der *Medusa*-Komplex charakteristische Ansätze fortführt und in enger Verbindung zu anderen Arbeiten Kippenbergers steht. Anhand des Werkkomplexes lassen sich sogar exemplarisch Themen, Verfahren und Ideen nachvollziehen, die Kippenberger in seiner Kunst in dieser Zeit und darüber hinaus beschäftigten. Andererseits legt die Werkbetrachtung nahe, dass die Themen, die für den Vergleich von *Happy End* und *Floß der Medusa* in der Ausstellung *Memento Metropolis* zentral waren, von Kippenberger in *Medusa* aufgegriffen und weitergeführt werden.

Die Themen, die sich aus der spezifischen Referenz auf das *Floß der Medusa* ergeben, stellen den zentralen Gegenstand der Analysen des Werkkomplexes in Kapitel 4 dar. Zunächst steht der Gegenwartsbezug in *Medusa* im Fokus. Kippenberger findet mit dem *Floß der Medusa* ein Gemälde vor, das nicht nur ein Ereignis darstellt, sondern auch eine Gesellschaftsallegorie. Wie geht Kippenberger mit dieser Allegorie einer Gesellschaft, die Schiffbruch erlitten hat, um? Brock zufolge führe der Widerstand gegen die Veredelung im Bildjournalismus zu einer Abkopplung von Formen und Bedeutungen, Zeichen und Bezeichnetem, welche für den Betrachter die Zuordnung von sprachlichen Vergegenständlichungen und Bedeutungen nicht mehr nachvollziehbar mache.⁹¹ Wird in *Medusa* die allegorische Darstellung erneut transformiert und Zeichen von Bezeichnetem abgekoppelt? Auch die Frage nach der Rolle des Künstlers als ein Vertreter der zeitgenössischen Gesellschaft stellt sich in diesem Zusammenhang, da Kippenberger das Ereignisbild in die Gattung des Selbstbildnisses überführt.

Das zweite Themenfeld betrifft die Bedeutung von Geschichte im Werkkomplex. Kippenberger scheint sich in *Medusa* nicht nur mit der Gegenwart, sondern durch die Aneignung eines fast zweihundert Jahre alten Ereignisbildes auch mit Geschichte auseinanderzusetzen. Er wiederholt mit seiner Aneignung gewissermaßen die Vergangenheit, so dass die *Medusa*-Arbeiten in ihrer Konzeption als Nachbilder betrachtet werden sollen.

91 Ebd., S. 67ff.

Es stellt sich zudem die Frage, wie Kippenberger mit dem Narrativ des Ereignisbildes umgeht und ob dieses durch die Aneignung des Sujets mittels der Gattung des Selbstbildnisses vollständig aufgelöst wird. Welche Vorstellung von Geschichte wird dadurch in *Medusa* ausgedrückt? Dienen Geschichte beziehungsweise Geschichtsschreibung als Mittel der Erkenntnis über das Leben?

Zuletzt stellt sich die Frage nach dem Künstlertum, dem Kunstsystem und der Bedeutung des Kunstschaffens selbst. Indem sich Kippenberger in *Medusa* in den Posen Schiffbrüchiger zeigt, ruft er den Gemeinplatz vom leidenden, scheiternden Künstler auf. Durch die Referenz auf das *Floß der Medusa*, das einen Höhepunkt der Kunstgeschichte darstellt, setzt sich Kippenberger jedoch gleichzeitig selbstbewusst mit Géricault und seine Kunstwerke mit einem Meisterwerk der Kunstgeschichte gleich. Die Verfahren der Auf- und Abwertung seines Kunstschaffens und seiner Bedeutung als Künstler führen zur Frage nach dem Selbstverständnis Kippenbergers und der Bedeutung, die er seiner Kunst beimisst.

Um diese Fragen zu beantworten, wird in dieser Untersuchung nicht nur die Literatur zu Kippenberger, sondern auch die Forschung zu Géricault berücksichtigt. Grundlagenwerke, wie die Publikationen von Lorenz Eitner, der 1994 erschienene *Catalogue Raisonné* von Germain Bazin oder die biografische Studie von Charles Clément stellen wichtige Quellen dar. Auch der Pariser *Géricault*-Ausstellungskatalog von 1991 und die später im Kontext der Ausstellung entstandene Dokumentation des Forschungskolloquiums werden zur Untersuchung herangezogen.⁹² Gregor Wedekinds Forschung, wie zum Beispiel seine Habilitationsschrift zur Frage der Mimesis im Werk von Géricault, stellt eine wichtige Referenz dar, auf die sich im Folgenden in weiten Teilen bezogen wird.⁹³ Daneben gehen auch thematische Aufsätze, unter anderem der bereits genannte Artikel von Norman Bryson zum Thema der Männlichkeit, der von Prina zitiert wird, oder Hubmanns Aufsatz zur immersiven Qualität der Komposition in die Erörterungen ein.⁹⁴

Da im Vordergrund der Untersuchung allerdings Kippenbergers Beschäftigung mit dem Gemälde steht, werden nur ausgewählte Forschungsbeiträge zu Géricault herangezogen. Mit dieser Dissertation wird in erster Linie zur Erforschung von Martin Kippenbergers Werk beigetragen und einer der bekanntesten Werkkomplexe des Künstlers in seiner Komplexität untersucht. Der Beitrag dieser Dissertation für die Géricault-Forschung be-

92 Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972; Lorenz Eitner, *Géricault: His Life and Work*, London 1983; Charles Clément, *Géricault. A biographical and critical study with a catalogue raisonné of the master's work*, hg. von Lorenz Eitner, Neudruck der letzten Ausgabe von 1879, New York 1974; *Géricault*, hg. von Réunion des Musées Nationaux, Ausst.-Kat. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1991, Paris 1991; *Géricault, critique et interprétation*, hg. von Régis Michel, Bd. I und II, Paris 1996.

93 Gregor Wedekind, *Das Leben fassen. Strategien der Mimesis bei Théodore Géricault*, Habil. masch., Berlin 2008.

94 Bryson 1994, passim und Gabriel Hubmann, „Der prekäre Status der Immersion – Grenze und Übergang in Théodore Géricaults Gemälde ‚Das Floß der Medusa‘“, in: *Jahrbuch immersiver Medien 2012: Bildräume – Grenzen und Übergänge*, hg. vom Institut für immersive Medien i. A. des Fachbereichs Medien der Fachhochschule Kiel, Marburg 2012, S. 21–36.