



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zuerst die Füße

verfasst von | submitted by
Paul Angonese BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Martin Kippenbergers Werk *Zuerst die Füße* (1990), einem grellgrün lackierten Frosch aus Lindenholz, der mit Bierkrug und Ei an ein Kreuz geschlagen ist. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie der Frosch zwischen hoher Kunst und banaler Konsumästhetik sowie zwischen religiöser Ikone und ironischer Karikatur oszilliert. Auch die einzigartigen Reaktionen auf das Werk im Jahr 2008 in Bozen stehen im Fokus: Medien, Kirche und Politik machten das Werk zur Projektionsfläche für gesellschaftliche Auseinandersetzungen über Kunstfreiheit, religiöse Sensibilität und regionale Identität. Kippenbergers Froschskulptur verweigert sich dabei jeder eindeutigen Zuschreibung, fordert Kontextualisierung und reflektiert den Wandel kollektiver Werte - eine Ikone der Ambivalenz zwischen Andacht und Spott, zwischen Hochkunst und Kitsch.



Abb. 1 Martin Kippenberger, *Zuerst die Füße*, 1990, lackiertes Lindenholz, ca. 130 x 110 x 25 cm, Privatsammlung Innsbruck.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
LITERATUR	4
MARTIN KIPPENBERGER	10
DER WERKKOMPLEX FRED THE FROG	17
<i>GEMÄLDESERIE, 1988/89</i>	17
<i>FRED THE FROG und ZUERST DIE FÜßE, 1990</i>	21
<i>ENTSTEHUNG FRÖSCHE</i>	22
<i>FROSCH PRÄSENTATION</i>	35
VERGLEICHENDE PERSPEKTIVEN	37
<i>JEFF KOONS</i>	37
<i>PAUL MCCARTHY</i>	38
<i>KATHARINA FRITSCH</i>	39
<i>MIKE KELLEY</i>	40
BOZEN 2008. Präsentation und öffentliche Rezeption	41
<i>LESERBRIEFE</i>	47
<i>REAKTIONEN DES MUSEUMS</i>	53
<i>MUSEION 2018</i>	57
VERGLEICHE	58
<i>GEORG GROSZ, Christus mit Gasmaske</i>	58
<i>MAX WEILER, Lanzenstich</i>	59
<i>ANDRES SERRANO, Piss Christ</i>	60
<i>CHRIS OFILI, The Holy Virgin Mary</i>	61
SCHLUSS	63
BIBLIOGRAFIE	66
ABBILDUNGEN	71
ABBILDUNGSNACHWEIS	98

EINLEITUNG

Kunst wird ja sowieso erst im nachhinein betrachtet, von außen aus, viel weniger in dem Moment, wo sie entsteht. Ich würde sagen, 20 Jahre ist der Zeitraum. Danach stellt man dann fest, wie das Werk, der Künstler gewirkt haben, meinte Kippenberger einmal im Gespräch mit Jutta Koether.¹ Diese Einschätzung gewinnt insbesondere im Hinblick auf sein Werk *Zuerst die Füße* (1990) an Bedeutung, einer Skulptur, die fast zwei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung zu einem öffentlichen Streitfall wurde.

Der grün lackierte, gekreuzigte Frosch - mit Bierkrug und Ei in den Händen - wurde im Jahr 2008, im Zuge der Eröffnung des neuen *Museion* in Bozen, prominent in der Eingangshalle gezeigt und entwickelte sich binnen weniger Wochen zu einem Politikum. Die Rezeption des Frosches in Bozen war einzigartig. Medienberichte, kirchliche Stellungnahmen, politische Interventionen und Leserbriefkampagnen machten das Werk zum Gegenstand einer polarisierenden Debatte.

Auf den ersten Zeitungsartikel folgten monatelang Stellungnahmen von verschiedenen Seiten, Vermutungen, Verallgemeinerungen und eine Flut an Leserbriefen in den lokalen Tageszeitungen schien über Monate hinweg nicht nachzulassen. Die Frosch-Affäre entfaltete sich weit über die Grenzen eines kunstinternen Diskurses hinaus und wurde zum Symbol für tief verwurzelte gesellschaftliche Spannungen zwischen Kunstfreiheit, religiösen Empfindlichkeiten und politisch aufgeladenen Wertvorstellungen. Der gekreuzigte Frosch, dessen groteske, karikatureske Erscheinung an popkulturelle Bildwelten ebenso erinnert wie an religiöse Ikonographie, wurde von manchen als blasphemischer Tabubruch empfunden, von anderen als ironischer Kommentar auf Kunst und Gesellschaft verteidigt. Kippenbergers Frosch positioniert sich an der Schnittstelle zwischen

¹ „Kunst wird ja sowieso erst im nachhinein betrachtet, von außen aus, viel weniger in dem Moment, wo sie entsteht. 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! Und dazu noch, daß ich aus mehreren Fachbereichen einige Kleinigkeiten rausgesucht und bearbeitet habe. Es ist gar nicht so einfach so zu operieren. Man kann nicht einfach provokant sein, aber auch nicht einfach lieblich werden. Meine eigenen Regeln, dieses Ziel zu erreichen, sind: Ich sollte nichts für Zahnärzte sein, und es sollte mir nicht passieren, daß man mich für einen nehmen kann, dessen Bilder man übers Wohnzimmer hängt ... Ich muß immer für den Moment arbeiten wegen dieses kurzen Zeitraums, den man als Einzelner hat. Ich nutze alle Möglichkeiten, um etwas aufzubauen, was sich selbst hält, für sich spricht, denn bevor ich die anderen ‚Anerkennungen‘ bekomme, wie ‚Im-Museum-Hängen‘, sehe ich eher die Museumsdirektoren hängen. Und das wird nicht geschehen.“

Kippenberger im Gespräch mit Jutta Koether, 1994.

Hg. Gisela Capitain, B. Gespräche mit Martin Kippenderger, Ostfildern 1994, S.16.

sakraler Tradition und popkultureller Persiflage, zwischen Selbstinszenierung und Konsumkritik sowie zwischen institutioneller Reflexion und künstlerischer Parodie. Dabei ist das Werk keineswegs nur ein provozierendes Einzelstück.

Vor diesem Hintergrund formuliert die Arbeit die zentrale Forschungsfrage: Wie oszilliert Martin Kippenbergers *Zuerst die Füße* (1990) zwischen hoher Kunst und banaler Konsumästhetik sowie zwischen religiöser Ikone und ironischer Karikatur?

Die Fragestellung deutet bereits darauf hin, dass das Werk über eine bloße Provokation hinausgeht und eine vielschichtige ästhetische sowie kontextuelle Bedeutung entfaltet.

Zur Beantwortung dieser Frage wird ein mehrperspektivischer methodischer Ansatz gewählt, der sowohl werkimmanente als auch rezeptionsästhetische und vergleichende Zugänge berücksichtigt. Die formale, ikonographische und materielle Untersuchung der Skulptur *Zuerst die Füße* und der Gemäldeserie *Fred the Frog* bilden den Ausgangspunkt. Dabei werden Aufbau, Symbolik und Materialwahl des Werkes im Hinblick auf ihre Aussagekraft untersucht. Im Fokus steht jedoch die ästhetische Sprache des Werkes selbst und die darin implizierten Bedeutungen, soweit sie anhand von Werk und begleitenden Quellen rekonstruierbar sind. Wo sprechen formale und inhaltliche Elemente im Werk für Kippenbergers ironische Absicht, und wo überlagern subjektive Sichtweisen der Rezipienten die Interpretation?

Zunächst erfolgt eine detaillierte Werkanalyse des Werkkomplexes *Fred the Frog* (1988-1991) mit einem Fokus auf die Skulptur *Zuerst die Füße* (1990). Dies beinhaltet eine ikonographische Analyse der Skulptur und ihrer formalen, materiellen und semantischen Struktur sowie einen Vergleich mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen. (Jeff Koons, Katharina Fritsch, Paul McCarthy und Mike Kelley)

Auch die diskursive Kontextualisierung wird berücksichtigt. Konkret beinhaltet dies eine Rezeptionsanalyse, welche zeitgenössische Reaktionen auswertet und auf gesellschaftliche Deutungsmuster hin untersucht. Allerdings erfordert der Umgang mit subjektiven Quellen eine methodische Reflexion: Meinungsäußerungen und Medien können voreingenommen oder uninformativ sein. Die Arbeit begegnet diesem Problem, indem sie unterschiedliche Stimmen vergleichend gegenüberstellt und auf wiederkehrende Argumentationsmuster achtet, anstatt einzelne polemische Urteile unkritisch zu übernehmen. Um der Gefahr einer einseitigen Deutung

entgegenzuwirken, trianguliert die Methodik verschiedene Ansätze: die formale Werkanalyse, den Vergleich mit analogen künstlerischen Positionen und die Betrachtung der Rezeption. Ziel ist es, ein möglichst ganzheitliches Bild zu zeichnen, das sowohl die inneren Bedeutungsstrukturen des Werkes als auch die extern erzeugten Sinneszuschreibungen durch Öffentlichkeit und Diskurs beleuchtet.

Im Zentrum steht dabei weniger die Frage nach einer „richtigen“ Interpretation, sondern vielmehr das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Intention, öffentlicher Deutung und institutioneller Rahmung.

Um die Forschungsfrage zu beantworten, müssen zunächst die zentralen Begriffe theoretisch erklärt werden. Unter hoher Kunst versteht man traditionell die „bildenden Künste“ im Sinne eines kulturell und ästhetisch anspruchsvollen, autonom geschaffenen Werks. Hohe Kunst wird mit Originalität und Tiefe assoziiert, jener Ausstrahlung des Unikats, die Walter Benjamin als Kennzeichen des tradierten Kunstwerks beschrieb.² Banale Konsumästhetik hingegen bezeichnet die ästhetische Sphäre massenhaft produzierter Konsumgüter und populärer Geschmäcker. Oft gleichgesetzt mit „Kitsch“ ist sie durch Übereinfachung, Gefälligkeit und fehlende Originalität gekennzeichnet. Umberto Eco und Jean Baudrillard haben das Spannungsfeld von hoher Kunst und Kitsch beleuchtet. Eco betont die Dialektik zwischen Avantgarde und Kitsch: *„Nicht nur entsteht die Avantgarde als Reaktion auf die Verbreitung von Kitsch, sondern Kitsch erneuert sich ständig aus den Entdeckungen der Avantgarde.“*³ Baudrillard wiederum verortet Kitsch dezidiert in der Konsumgesellschaft: Kitsch sei eine kulturelle Kategorie des Unreellen, der Simulation und Imitation, die die Ästhetik des Konsums prägen. In einer Welt aus Warenzeichen steht Kitsch für das Unechte und Oberflächliche, das dem „wirklich“ Schönen oder Authentischen entgegengesetzt ist.⁴ Im Kontext unserer Fragestellung bedeutet dies, dass die „banale Konsumästhetik“ von Kippenbergers Froschskulptur als bewusste Simulation gelesen werden kann, als Nachahmung eines heiligen Symbols mit den Mitteln des Trivialen.

Kippenbergers ironische Strategie kulminiert in dem, was Hartmann als „Persiflage“ beschreibt. Eine *„kunstvoll-intellektuelle Strategie der Verspottung mit dem Ziel, ein*

² Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1996.

³ Umberto Eco, "The Structure of Bad Taste," ins englische übersetzt von: Anna Cancogni and David Robey. The Open Work, London 1989, S. 187.

⁴ Jean Baudrillard, The Consumer Society: Myths and Structures, London 1998, S.110-111.

*im Visier des Angriffs stehendes Objekt durch Übertreibung der Lächerlichkeit preiszugeben.“*⁵ Im Gegensatz zur Satire ist die Persiflage nicht bloß aggressiv oder entlarvend, sondern zielt auf eine subtile Überzeichnung kollektiver Deutungsmuster, Gefühlsprofile und Handlungsskripte, die tief in kulturellen oder religiösen Ordnungssystemen verankert sind. Dabei ist der Begriff der Persiflage nicht bloß als stilistisches Mittel zu verstehen, sondern als fundamentale Denkform innerhalb der Kunst der Postmoderne.

Hartmann zeigt auf, wie sich Kippenbergers Kunst durch eine systematische doppelte Codierung auszeichnet: eine gleichzeitige Adressierung von Hoch- und Trivialkultur und populärer Rezeption.⁶ Ein weiteres zentrales Detail in Hartmanns Analyse betrifft die szenische Inszenierung. Der Frosch sei nicht nur bloß Objekt sondern auch Bühnenfigur. Eine Figur, die Rollen übernimmt und Erwartungen erfüllt, die an religiöse wie kulturelle Narrative gekoppelt sind.⁷ Kippenbergers Frosch übernimmt damit die Rolle des leidenden Christus ebenso wie die des komischen Clowns.

LITERATUR

Die Titel der Werke und Serien Kippenbergers sowie anderer Künstler werden *kursiv* und mit Jahreszahl geschrieben (*Zuerst die Füße*, 1990). (Abb. 1)

Martin Kippenberger produzierte eine Unmenge an Gemälden, Fotos, Zeichnungen, Büchern, Katalogen, Skulpturen, Installationen, Multiples, Postkarten und Plakaten. Gleichzeitig war er auch Kurator, Sammler, Hochschullehrer, Musiker und Veranstalter.

Es gibt eine Vielzahl an mehr oder weniger wissenschaftlicher Literatur zu Kippenberger. Dennoch stellt sich die Forschung zu seinem Werk häufig als fragmentarisch dar, da viele Texte über ihn mit Anekdoten übersät sind und seine künstlerische Praxis oft über persönliche Erzählungen erschlossen wird.

In einem kommentierten Werkverzeichnis werden alle 149 von Kippenberger selbst publizierten Künstlerbücher gelistet.⁸ Seine Gemälde werden in einem vierteiligen

⁵ Stefan Hartman, Die Kunst der Persiflage, Berlin 2013, S.10.

⁶ HARTMAN 2013, S.11.

⁷ HARTMAN 2013, S. 107.

⁸ Uwe Koch, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger, 1977 - 1997, Köln 2002.

Werkverzeichnis aufgeführt, das sein gesamtes Schaffen von 1978 bis 1997 umfasst. Der dritte Teil dieser Reihe listet 297 Gemälde aus den Jahren 1987-1992.⁹ Ein eigener von Karola Kraus herausgegebener Katalog listet Kippenbergers Multiples, dort ist der Frosch-Reihe eine Seite gewidmet.¹⁰

Viele von Kippenbergers Weggefährten und Freunden befassten sich nach seinem Tod in Kunstmagazinen und Katalogen mit seinen Werken und seiner Person. Sie berichten von ihren persönlichen Erfahrungen mit Kippenberger, der Zusammenarbeit mit ihm und der Wahrnehmung seiner Person zur damaligen Zeit. Dazu zählen unter anderem Kippenbergers Assistent Merlin Carpenter,¹¹ Isabella Graw,¹² Jutta Koether,¹³ Roberto Orth¹⁴ und Gregory Williams.¹⁵

Die Erfassung der Daten und die originalgetreue Dokumentation von Kippenbergers Werken gestalten sich umso schwieriger, je früher sie entstanden sind. Diese Herausforderung resultiert nicht nur aus der Vielfalt und Flüchtigkeit seines Schaffens, sondern wird zusätzlich durch seine häufigen Wechsel von Wohn- und Produktionsorten erschwert. Hinzu kommt, dass die Dokumentation seiner Arbeiten bis in die 1990er Jahre hinein weitgehend analog erfolgte, was die Nachvollziehbarkeit von Werkprozessen und Kontexten erheblich limitiert. Gleiches gilt für die lückenhafte Überlieferung von Provenienzen und die Rekonstruktion früherer Ausstellungskontexte. Kippenbergers systematisch-subversive Strategie zeigt sich in einem fein verwobenen Netz von Querverweisen, das sich über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, hinweg entwickelte.

⁹ Martin Kippenberger. Werkverzeichnis der Gemälde, Band 3, Köln 2016.

¹⁰ Karola Kraus (Hg.), Multiples. Werkverzeichnis, Köln 2003.

¹¹ Merlin Carpenter, Back Seat Driver, in: Thomas Groetz (hg.), Gitarren, die nicht Gudrun heißen. Hommage a Martin Kippenberger. Die achtziger Jahre, Bilder und Skulpturen, Galerie Max Hetzler und Holzwarth Publications, Berlin 2002, S. 27-30.

¹² Isabelle Graw, Der Komplex Kippenberger, Interviews mit Gisela Capitain, Albert Oehlen, Ursula Böckler, Merlin Carpenter, Roberto Orth, Jutta Koether, Thomas Grässlin, Michael Krebber, Veit Moers, Jörg Schlick und Heimo Zobernig; in: Texte zur Kunst, Nr. 26, 1997, S. 45-73.

¹³ Jutta Koether, Who is Martin Kippenberger and why are they saying such terrible things about him?, Artscribe International, Nr. 78, 1998, S. 52-57.

¹⁴ Roberto Orth, Im Bordell waren nur andere. Keine Kippenberger Debatte, Die Beute, Nr. 4, 1994, S.37-45.

Roberto Orth, Fütterung des Affen von der Falschen Seite, in: Koch Uwe, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger 1997-1997, Köln 2002, S. 24-30.

¹⁵ Gregory Williams, Jokus Interruptus. Martin Kippenbergers fliegende Pointen, in: Krystof / Morgan (Hg.), Martin Kippenberger, Ostfildern 2006.

Die Sekundärliteratur ist sich weitgehend einig darüber, dass sich Kippenbergers Werk der linearen kunsthistorischen Einordnung entzieht. Sein Oeuvre ist nicht nur durch enorme mediale und stilistische Vielfalt geprägt, sondern auch durch Ironie, Doppeldeutigkeiten und bewusste Brüche mit Konventionen. Die häufige Selbstinszenierung als Provokateur oder Scheiternder ist dabei nicht als private Geste zu verstehen, sondern als Teil eines künstlerischen Konzepts, das sich auf die Strukturen des Kunstbetriebs ebenso bezieht wie auf gesellschaftliche Mechanismen.

1989 erscheint im Magazin *Parkett* ein Interview mit Martin Prinzhorn unter dem Titel *Betrifft: Martin Kippenberger*. In diesem argumentiert Prinzhorn, dass Kippenbergers künstlerische Strategie, weniger auf einzelnen Werken als vielmehr auf einer übergeordneten Haltung und Strategie basiere. Seine Werke verweigern sich einer eindeutigen politischen oder theoretischen Leseart und werden als bewusstes Schweigen gegenüber ideologischen Zuschreibungen interpretiert. Dies geschieht vor dem Hintergrund einer kunsthistorischen Entwicklung, in der kritische und ideologisch motivierte Kunstformen der 1970er Jahre zunehmend institutionalisiert wurden. Die Betonung kritischer Potenziale, insbesondere in politisch engagierten Kunstströmungen, hatte zu einer normativen Erwartung geführt, dass Kunst entweder affirmativ oder systemkritisch sein müsse. Kippenberger verweigert sich dieser Dichotomie und entzieht sich sowohl der direkten politischen Positionierung als auch der Funktionalisierung durch ideologische Diskurse. Prinzhorn sieht in Kippenbergers Kunst keine nihilistische Haltung, sondern eine reflektierte Distanznahme, die bestehende ideologische Zuschreibungen unterwandert, ohne jedoch selbst eine eindeutige Gegenideologie zu formulieren.¹⁶

In einem Essay mit dem Titel *I was an Assistant (to Kippenberger, Büttner, and Oehlen)*, der 1990 in der ersten Ausgabe des Magazins *Texte zur Kunst* veröffentlicht wurde, berichtet der Künstler Merlin Carpenter aus erster Hand über die wechselseitige Beziehung zwischen Assistent und Künstler, die er während seiner Arbeit im Atelier von Martin Kippenberger ab November 1989 erlebte. Diese Reflexion über das Künstleratelier als sozialer und kreativer Raum bietet wichtige Einblicke in Kippenbergers Arbeitsweise, die stark von kollaborativen Ansätzen

¹⁶ Martin Prinzhorn, *Betrifft: Martin Kippenberger*, in: *Parkett*, Heft 19 Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger, 1989, S.96.

geprägt war.¹⁷

Susanne Kippenberger, die Schwester des Künstlers, veröffentlichte 2007 eine umfassende Biografie des Künstlers unter dem Titel *Der Künstler und seine vielen Familien*. Sie rekonstruiert sämtliche Phasen aus dem Leben ihres Bruders und stützt sich dabei auf ihre eigenen Erinnerungen, vor allem aber auf Gespräche und Interviews mit Zeitgenossen. Diese biographische Annäherung beleuchtet nicht nur Kippenbergers Person, sondern macht auch die Entstehungszusammenhänge vieler seiner Werke nachvollziehbar. Die Biografie beleuchtet verschiedene Lebensabschnitte aus dem Leben Kippenbergers: von seiner Jugend über seine Zeit in Italien, in verschiedenen deutschen und später europäischen Städten, über seine Zeit in Amerika bis zu seinem Tod in Österreich 1997.¹⁸

In *Martin Kippenberger. Einer von Euch unter Euch mit Euch* reflektieren verschiedene Autoren über das umfassende Werk des Künstlers, der selbst seine Rolle als Ideenvermittler betonte und dessen Arbeiten einen ironischen, parodistischen und subversiven Charakter aufweisen. Die Publikation beinhaltet mehr als 150 Abbildungen sowie Beiträge von AutorInnen wie Susanne Kippenberger, Doris Krystof, Jessica Morgan und Gregory Williams.¹⁹

Das Werk *Kippenberger & Friends* von Josephine von Perfall beleuchtet Kippenbergers Einfluss auf die deutsche Nachkriegskunst durch 25 Gespräche mit KünstlerInnen, GaleristInnen und Freunden, die sein vielschichtiges Erbe erklären und die kulturelle Situation Deutschlands zwischen Tradition und Rebellion als Schlüsselfigur in der Entwicklung der deutschen Kunst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzeigen.²⁰

Stefan Hartmanns *Die Kunst der Persiflage* liefert 2016 eine tiefgehende, kunsthistorische Auseinandersetzung mit Kippenbergers Werk. Hartweg zeigt erstmals, dass Kippenbergers Werk ein übergreifendes Thema zugrunde liegt,

¹⁷ Merlin Carpenter, I was an Assitant (to Kippenberger, Büttner und Oehlen), in: Texte zur Kunst, Nr. 1, 1990.

¹⁸ Susanne Kippenberger, *Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2007.

¹⁹ Doris Krystof und Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger. Einer von Euch unter Euch mit Euch*, London 2006.

²⁰ Josephine von Perfall, *Kippenberger & Friends. Gespräche über Martin Kippenberger*, Distanz Verlag 2013.

dessen fundamentale Bedeutung sich erst retrospektiv und werkübergreifend erschließt.²¹

2016 erscheint auch die Publikation *Martin Kippenberger XYZ* anlässlich einer Ausstellung im Kunstforum in Wien. Diese untersucht aus verschiedenen Perspektiven die Bedeutung der Sprache als Medium in Kippenbergers Werk. Dabei wird Kippenbergers ambivalentes Verhältnis zum Medium Buch beleuchtet und neben kunsthistorischen Werkanalysen werden auch Gesprächsaufzeichnungen und literarische Äußerungen von ihm selbst präsentiert, um seine spielerische, aber auch ernsthafte Auseinandersetzung mit Sprache hervorzuheben. Die Publikation thematisiert die Herausforderung des Umgangs mit Sprache, wie beispielsweise die Nichtübersetzbarkeit von Bildtiteln. Ergänzt wird die Publikation durch ein Fotoessay von Elfie Semotan.²²

In den letzten Jahren wurde Kippenberger zudem verstärkt in größeren kunsthistorischen Zusammenhängen untersucht. So analysieren neuere Dissertationen seine Stellung im internationalen Kunstbetrieb und seine Strategien, mit denen er auf ökonomische und politische Veränderungen seiner Zeit reagierte. Christopher Reitz stellt Kippenberger in seiner Dissertation neben Mike Kelley und beleuchtet, wie beide Künstler in einem sich globalisierenden Kunstmarkt agierten und dabei ihre Künstlerpersona als Mittel einsetzten, um zwischen subkultureller Provokation und etablierten malerischen Idiomen zu navigieren.²³

Susanne Figners Untersuchung *Art as Tragicomedy: Martin Kippenberger and the End of the Avant-garde* (2020) rückt hingegen die theoretischen Diskurse um das „Ende“ der Kunst in den Fokus. Sie zeigt auf, wie Kippenberger in seinem Werk die postmoderne Verunsicherung gegenüber dem Auslaufmodell Avantgarde und den „Tod des Autors“ reflektierte, indem er bestehende Werke zitierte, persiflierte und mit persönlichen Scheiter-Erzählungen überlagert.²⁴

²¹ Stefan Hartman, *Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage*, Berlin 2013.

²² Lisa Ornter-Keil und Ingrid Brugger (Hg.), *Martin Kippenberger. XYZ*, Walther König 2016.

²³ Chris Reitz, *Martin Kippenberger and Mike Kelley. The Artist Persona and the Precarious Middle Class*. (Dissertation), Princeton 2015.

²⁴ Susanne Figner, *Art as Tragicomedy: Martin Kippenberger and the End of the Avant-garde*, 2020.

In ihrem Artikel *Learning from Kippenberger?* untersucht Isabelle Graw das Werk und die Person Kippenbergers, insbesondere im Kontext aktueller gesellschaftlicher Debatten und des politischen Rechtsrucks. Sie betont die untrennbare Verbindung zwischen Kippenbergers exzessivem Lebensstil und seiner unermüdlichen künstlerischen Produktion, wobei sie kritisch hinterfragt, inwieweit sein Modell des grenzenlosen, männlichen Künstlers heute noch tragbar ist. Ein zentrales Anliegen Graws ist die fehlende Historisierung von Kippenbergers politisch unkorrekten Werken in aktuellen Ausstellungen. Sie plädiert für eine differenzierte Auseinandersetzung mit seinem Werk, die sowohl seine künstlerischen Leistungen anerkennt als auch die problematischen Aspekte seines Verhaltens und seines Werkes im Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen kritisch beleuchtet.²⁵

2023 wurde mit Chris Reitz' *Martin Kippenberger: Everything is Everywhere* die erste wissenschaftliche Monografie über Kippenberger in englischer Sprache vorgelegt. Reitz positioniert Kippenberger als exemplarischen Künstler, dessen Werk eng mit den sozioökonomischen Veränderungen und der aufkommenden neoliberalen Ordnung im Nachkriegsdeutschland verknüpft ist. Weiter wird Kippenbergers Karriere als Allegorie für die neoliberalen Netzwerke von Kapital, Technologie und Kultur bezeichnet, die in den 1980er Jahren Europa und Amerika geprägt haben.²⁶

Neben kunsthistorischen und ikonographischen Quellen werden auch medienwissenschaftliche und kulturpolitische Diskurse berücksichtigt. Die Ereignisse um Bozen 2008 sind bislang vor allem journalistisch dokumentiert, eine umfassende wissenschaftliche Auswertung, um ein fundiertes Bild der Rezeptionsdynamik zu zeichnen, fehlt.

²⁵ Isabelle Graw, *Learning from Kippenberger?*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 117, 2020.

²⁶ Chris Reitz, *Martin Kippenberger. Everything is Everywhere*, Cambridge, 2023.

MARTIN KIPPENBERGER

Geboren wurde Martin Kippenberger 1953 in Dortmund. Seine Kindheit und Jugend verbrachte er zusammen mit seinen zwei jüngeren und zwei älteren Schwestern in Essen. Seine Schulzeit verbrachte Kippenberger zunächst an einer evangelischen Volksschule, mit neun Jahren kam er in ein Internat. Bei seinen Eltern zu Hause wurde vor dem Essen und vor dem Einschlafen gebetet. Die Religion seiner Eltern war laut seiner Schwester jedoch weltlicher Natur: politisch, künstlerisch und vor allem sozial geprägt.²⁷ 1976 begann er ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, die er jedoch nie abschloss. 1978 zog er nach Berlin, wo er sehr schnell als ein umtriebige Figur der aufstrebenden Kunst- und Kneipenszene bekannt wurde. Zusammen mit Gisela Capitain gründete er *Kippenbergers Büro* nach dem Vorbild von Warhols Factory in New York. Gleichzeitig war er Mitbegründer der Veranstaltungshalle SO36. Gisela Capitain bemerkte rückblickend: *„Warhol und Beuys waren für ihn ganz wichtige Modelle. Sie hatten die Grenzen der Kunst erweitert und überschritten, hatten demonstriert, dass Künstler sein sehr viel mehr hieß, als im Atelier an der Staffelei zu stehen. Und, das fand Martin besonders gut, die beiden waren keine Konkurrenten für ihn, denn Warhol und Beuys verkörperten seiner Meinung nach die siebziger Jahre – und er die achtziger.“*²⁸

In den 1980er Jahren lebte und arbeitete er wechselweise in Städten wie Berlin, Paris, Köln und Wien. Überall knüpfte er Netzwerke und inszenierte sich selbst als Teil der jeweiligen Kunstszene. Die Kölner Kunstszene der 1980er wird von Isabella Graw rückblickend als autonomer, selbstbestimmter Raum beschrieben, den Kippenberger bewusst nutzte. Sie betont, wie wichtig es sei zu analysieren, auf welche Art und Weise er diese Umgebung ausbeutete und sich ihr zugleich schonungslos auslieferte.²⁹ Melanie Gilligan stilisiert Kippenberger zu einem Prototyp des *„immateriellen Arbeiters“*, eines Künstlers oder einer Kunstfigur des spätkapitalistischen Zeitalters, in dem künstlerische Produktion und Biografie miteinander verschmelzen.³⁰

²⁷ KIPPENBERGER 2007, S.99.

²⁸ KIPPENBERGER 2007, S. 450.

²⁹ Isabelle Graw, Von hier aus. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“, in: *Texte zur Kunst*, 63, 2006, S. 49-65, hier S. 50.

³⁰ Melanie Gilligan, Nieder mit der Inflation. Martin Kippenbergers many happy returns, in: *Texte zur Kunst*, 63, 2006, S. 67-75.

Als Künstler, Kneipier, Musiker, Schauspieler und Selbstdarsteller in einem verkörpert er ein rollenspielartiges Kunstkonzept, in dem die Grenzen zwischen Künstlerperson und Privatperson bewusst vermischt wurden.

In den wenigen Interviews unterdrückte Kippenberger konsequent Emotionen, schwieg oder gab sich ostentativ gelangweilt und abwesend, um den Mythos des exzentrischen Künstlers zu stützen. 1988 zog er zusammen mit dem Künstler Albert Oehlen nach Spanien, hielt sich dort in Sevilla und Madrid auf. Dort entstand das erste Gemälde der späteren *Fred the Frog*-Serie. 1989 folgte ein sechsmonatiger Aufenthalt in Los Angeles, der zu einer besonders produktiven Phase wurde.

Nach seiner Rückkehr aus den USA hielt er sich für einige Monate in Innsbruck auf, dort entstanden die Froschskulpturen. Ab Herbst 1990 übernahm Kippenberger Lehraufträge, unter anderem als Gastprofessor an der Frankfurter Städelschule, später auch in Kassel, Nizza, Amsterdam und an der Yale University. Zwischen 1994 und 1997 arbeitete er an dem Projekt *Metro-Net*, einem imaginären globalen U-Bahn-Netz in Form von mehreren Eingängen und Lüftungsschächten, die sowohl an gut besuchten Orten wie in Kassel (für die Documenta 10) aber auch an entfernten, abgelegenen Orten, darunter der griechischen Insel Syros und dem kanadischen Territorium Yukon, aufgestellt wurden.

Kippenberger starb 1997 in Wien an den Folgen seiner exzessiven Lebensführung, ein früher Tod, der seinem Werk und seiner Person eine tragisch-ikonische Dimension verlieh. Sein junger Tod verlieh seiner Künstlergeschichte dann beinahe einen klassischen Abschluss: der Exzesskünstler, der an seinen eigenen Exzessen zugrunde geht und gerade dadurch kanonisiert wird. Dass die ernsthafte Rezeption seines Werkes erst nach seinem Tod begann, ist Teil dieser Ironie. Was bleibt, ist ein Œuvre, das nicht nur aus Gemälden und Skulpturen besteht, sondern aus Geschichten, Auftritten und Anekdoten. Den Mythos des Künstlers und die Anekdoten über seine Person hat Kippenberger immer selbst angeheizt und bewusst in Szene gesetzt. Seine Selbstinszenierung als exzessiver, unermüdlicher Künstler ging dabei mit einer ironischen Brechung traditioneller Künstlermythen einher. Er kultivierte das Bild eines „*Anti-Genies*“, das die Selbstüberhöhung von Künstlerfiguren karikierte und gleichzeitig jedoch deren Mechanismen perfekt beherrschte.

Laut Dietrich Diederichsen habe ihm Kippenberger einmal von einem Erlebnis erzählt, das ihn als Kind tief geprägt haben soll. Auf dem Nachhauseweg, nachdem er in der Schule verprügelt worden war, habe er eine Stimme gehört, die ihm seine Berufung zu Höherem offenbart hatte.³¹ Diese Erzählung steht sinnbildlich für eine überhöhte, fast religiöse Konstruktion des Künstlerseins, die Kippenberger selbst mit subversivem Humor reflektierte. Gleichzeitig ist es eine kalkulierte Narration, die den Künstler als auserwähltes Subjekt präsentiert - eine Strategie, die er später immer wieder brechen und persiflieren sollte.

Seit der Renaissance gibt es immer wieder die Vorstellung einer künstlerisch tätigen oder den Künstler unterstützenden Gottheit, ein Gleichnis vom Künstler, der seine Werke göttergleich schafft.³² Diese Idee, die sich durch die gesamte Kunstgeschichte zieht, etabliert den Künstler als Medium zwischen Irdischem und Transzendtem. Im 15. Jahrhundert stellt Leon Battista Alberti das Schaffen des Künstlers als das eines „zweiten Gottes“ dar und bereits im 16. Jahrhundert wird das „*divino*“ als Attribut eines Künstlers geradezu inflationär verwendet.³³ In diesem Kontext entwickeln sich zahlreiche Legenden, die Künstler als von einer höheren Macht inspiriert oder gar auserwählt stilisierten. So wird etwa über El Greco berichtet, die ergreifende Wirkung seiner Gemälde sei dadurch zu erklären, dass er einem Kruzifix den Arm abbrach und mit dessen Hilfe malte.³⁴ Giorgio Vasari überliefert eine ähnliche Erzählung über Fra Angelico: Der fromme Maler hatte die Angewohnheit, nichts zu verbessern oder zu überarbeiten, es immer beim ersten Entwurf zu belassen, weil er überzeugt war, dass es so Gottes Wille sei.³⁵ Kippenberger griff diesen Künstlermythos auf und übersetzte ihn in seine eigene, ironisch übersteigerte Version. Sein Leitspruch „Heute denken, morgen fertig“ steht in direkter Opposition zu der Vorstellung des inspirierten Genies, das über einen

³¹Diederichsen bezieht sich hier auf Aussagen, die Kippenberger ihm gegenüber in einem Interview gemacht hat. Kippenberger berichtet dabei diese Anekdote, wobei Diederichsen mehrmals nachfragt, ob es sich um eine innere oder um eine äußere Stimme gehandelt habe. Daraufhin antwortet Kippenberger: *es war die Stimme des Herrn*.

Kippenberger, Martin, B. Gespräche mit Martin Kippenberger, Ostfildern 1994, S.150.

Der Mitschnitt des Interviews wurde 2009 auch auf CD veröffentlicht: Diederichsen 2009, Minute 9-10.

³² Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 2010, S. 84.

³³ KRIS u. KURZ 2010, S.85.

³⁴ ROESSLER 1924 Arthur Roessler, Der Malkasten. Künstler-Anekdoten, Leipzig 1924.

³⁵ Vasari II, S. 520.

langen Zeitraum an seinem Werk feilt. Indem er diesen Satz als Maxime seines Schaffens propagiert, karikiert er zugleich das Konzept des göttlich inspirierten Künstlers und inszeniert sich selbst als unermüdlichen Produzenten, der dem kreativen Moment ohne Verzögerung nachgibt.

In Interviews verglich Kippenberger sich selbst scherzhaft mit einem Pfarrer: „*One wants to reach the people. In fact, one is a small priest? Isn't one?... I'm the holy Saint Martin.*“³⁶

Kippenberger entzieht sich konsequent einer festgelegten Ästhetik, während andere KünstlerInnen in immer gleichen monochromen Flächen eine neue metaphysische Tiefe suchten, erfindet sich Kippenberger in jeder Arbeit neu. Statt einer kohärenten ästhetischen Sprache erzeugt er ein vielstimmiges Echo, eine sich ständig selbst hinterfragende Kunst, die zwischen Parodien und radikalen Brüchen pendelt. Sein Werk erscheint wie ein permanenter Kommentar auf sich selbst, ein Spiel mit Referenzen, Stilen und Erwartungshaltungen. Die radikale Entpersonalisierung seiner Kunst geht dabei weit über bloße Stilvariabilität hinaus. Kippenberger widersetzt sich dem romantischen Bild des Künstlers als einzigartigen Schöpfer, indem er produzieren lässt und delegiert, seine Arbeiten an Assistenten vergibt oder bestehende Werke fremder Hände in neue Kontexte setzt. Er provoziert bewusst die Frage nach Autorenschaft und Originalität, zwei zentralen Kategorien des Kunstmarkts, die er gleichzeitig untergräbt und affirmiert. Kunst ist in diesem System nicht nur der exklusive Ausdruck eines schöpferischen Subjekts, sondern auch ein beliebig einsetzbares Kaufobjekt.³⁷ Der gekreuzigte Frosch ruft nicht nur Empörung hervor, sondern auch die Frage, ob sich in Kippenbergers Werk überhaupt noch ein substanzieller Ausdruck jenseits von Ironie und Marktlogik finden lässt?

Kippenbergers Selbstinszenierung durchzieht sein gesamtes Werk als zentrale Strategie der Persiflage. Wie Hartmann betont, handelt es sich dabei nicht um narzisstische Selbstoffenbarung im klassischen Sinne, sondern um eine bewusste Überzeichnung des Künstlerbildes - eine ironisierte, fragmentierte Darstellung des künstlerischen Subjekts, das sich selbst zur Projektionsfläche kollektiver

³⁶ Interview with the Artist, Martin Kippenberger: The Problem Perspective, Ausstellungskatalog, Los Angeles 2008, S. 320.

³⁷ „*commodity fetishism*“ Frederic Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 1991, S.60.

Vorstellungen macht. Kippenberger übernimmt und persifliert stereotype Vorstellungen vom Künstler als Außenseiter, Genie oder Märtyrer, indem er sich selbst ins Zentrum seiner Kunst rückt - nicht als authentisches Selbst, sondern als performative Figur, als kalkuliertes Zitat eines Künstlers.

Der frühe Tod des Künstlers im Alter von nur 44 Jahren markierte einen Wendepunkt in der Rezeption seines Werkes. Während er zu Lebzeiten als polarisierender Provokateur wahrgenommen wurde, begann die ernsthafte Rezeption seines Werkes erst nach seinem Tod. Mit dem stetig steigenden Marktwert und der Kaufkraft des Namens Kippenberger ist auch das institutionelle Interesse an dem Künstler gewachsen. Plötzlich wurde Kippenberger auch für Museen und den globalen Kunstmarkt interessant, sein rebellisches Image quasi geadelt. Die Mechanismen des Kunstbetriebes, die er Zeit seines Lebens ironisch kommentiert hatte, holten ihn nun ein und machten ihn selbst zum Teil des Kanons. Der Provokateur wird am Ende vom Establishment umarmt. Nach seinem Tod gab es Einzelausstellungen in Wien, Karlsruhe, London, Frankfurt, in Los Angeles und New York.³⁸ Isabelle Graw bezeichnet diesen posthumen Bedeutungszuwachs als „*Kippenberger-Emphase der letzten Jahre*“ und hebt hervor, dass sich sein Werk mittlerweile als eine der zentralen Positionen der zeitgenössischen Kunst etabliert hat.³⁹

In den späten 1980er Jahren standen seine Person und sein Verhalten zunehmend im Fokus, oft losgelöst von einer ernsthaften Auseinandersetzung mit seinem Werk. Ein frühes Feature in einem amerikanischen Kunstmagazin mit dem Titel *The Boys in the Band* bezeichnete Kippenberger als „*some kind of neo-Nazi playboy*.“ Die Autorin des Beitrages wundert sich über die besondere Kameraderie, die unter deutschen männlichen Künstlern herrscht.⁴⁰ Auch in deutschsprachigen Magazinen wurde Kippenberger kontrovers diskutiert. Im Frühjahr 1989 erscheint im Magazin *Wolkenkratzer* ein Artikel mit dem Titel *Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker*. Als Schwulenhasser und Rassisten, Zyniker und Spießer bezeichnet ihn der Autor. Gleichzeitig wird er auch als die Verkörperung von Sexismus, Größenwahn und

³⁸ Auswahl Einzelausstellungen: Museum Moderne Kunst Wien , ZKM Karlsruhe 2003, Tatmodern 2006, Städel Museum Frankfurt 2006, Kunsthaus Graz 2007, Museum of Contemporary Art Los Angeles und Museum of Modern Art New York 2008/2009, Hamburger Bahnhofsmuseum 2013.

³⁹ Isabelle Graw, Der ewige Zynismus-Vorwurf, in: *Texte zur Kunst*, 21. April 2009.

⁴⁰ Stephen Ellis, *The Boys in the Band*, in: *Art in America*, Dezember 1988, S. 110.

Genie verleumdet. „Schon seit Jahren lässt sich beobachten, wie sich eine bestimmte Kunstszene - analog zu den Hofnarren im Barock - ihre Alkoholiker hält, die für sie fast auf Kommando die Sau rauslassen.“⁴¹ Zur gleichen Zeit erschien in der Zeitschrift *Wiener* im April 1989 ein Artikel von Joachim Lottman. „Er ist ein Ekel. Er säuft, furzt (...) Aber er ist wahrscheinlich der größte deutsche Künstler seit Beuys.“⁴² Diese Ambivalenz zwischen Ablehnung und Bewunderung spiegelt sich in zahlreichen folgenden zeitgenössischen Rezensionen wider. Dieser diskursive Umgang mit Kippenberger zeigt, dass seine exzentrische Persönlichkeit weitaus mehr Gegenstand der öffentlichen Wahrnehmung war, als seine künstlerische Produktion. Jutta Koether hingegen schrieb 1989 ebenfalls einen Artikel in einem Fachmagazin, verteidigt Kippenberger und titelt *Who is Kippenberger and why are they saying such terrible things about him?*.⁴³

Kippenberger reagierte auf die zunehmende mediale Kritik mit seiner Skulpturenserie *Martin ab in die Ecke und schäm dich* (1989). (Abb. 2) Es handelt sich um lebensgroße Selbstportrait-Plastiken, von denen mindestens fünf aus verschiedenem Material geschaffen wurden. Die Figuren tragen elegante, wenn auch abgetragene Kleidung: Hemd, Hose und Hosenträger, Schuhe und Krawatte. Die Arme sind hinter dem Rücken verschränkt, die Knie und Füße eng beieinander. Das Gesicht der Skulpturen zeigt unverkennbar die Züge des Künstlers selbst. Die lebensgroßen Selbstporträts wurden aus verschiedenen Materialien gefertigt und immer in Ecken von Ausstellungen platziert, womit die Figur physisch in eine demütigende Position gezwungen wird, ganz wie es der Titel befiehlt. Ein auffälliges Detail einiger dieser Skulpturen ist der Kopf aus durchsichtigem Harz, in den angerauchte Zigarettenstummel eingelassen sind. Kippenberger verzichtete bewusst auf eine klassische Künstlersignatur und ersetzte diese in vielen seiner Werke durch Zigarettenstummel. Diese Praxis setzte er 1990 fort, als er in den Latex-Bildern teilweise vereinzelt und teilweise zu kleinen Häufchen gruppierte Zigaretten in flüssiges Harz eingoss und sie scheinbar zufällig auf der Leinwand platzierte. Die Ähnlichkeiten zwischen den Begriffen „Kippenberger“ und „Kippenberge“ sowie die

⁴¹ Wolfgang Max Faust, *Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker*, in: *Wolkenkratzer*, März 1989, S. 20.

⁴² Joachim Lottman, Kippenberger. Der Verriss, in: *Wiener*, April 1989.

⁴³ Jutta Koether, *Who is Martin Kippenberger and why are they saying such terrible things about him?* In: *Artscribe*, London (Januar/Februar), S. 52-57.

Wortspielerei „*Martin hat nur Kippen im Kopf*“ verdeutlichen, wie der Künstler mit Sprache und Symbolik spielte. (Abb. 3)

Die genaue Anzahl dieser Skulpturen ist unklar. In den Katalogen sind mindestens fünf dokumentiert: eine Version mit einem naturbelassenen Holzkopf, eine rot bemalte Holzversion und mindestens zwei oder drei Skulpturen mit Köpfen und Armen aus Gussharz. In der *Albertina* stand eine dieser Figuren bis vor einiger Zeit im Empfangsraum der Prunkräume - genau in der Ecke nahe dem Eingang zum historischen Hauptsaal mit den neun Musen. Diese Positionierung wirkt wie eine performative Exkursion: Als ob Kippenberger bewusst vom zentralen Hauptraum ausgeschlossen, am Übergang zur musealen Hochkultur geparkt wurde - nicht ganz drinnen, aber auch nicht mehr draußen. Der Künstler wird buchstäblich in die Ecke des Kunsttempels gestellt, jedoch auf eigenen Wunsch. (Abb. 4)

Martin, ab in die Ecke und schäm dich avancierte nach 1997 zu einem gefeierten Ausstellungsstück in nahezu allen wichtigen Kippenberger-Schauen. So war die Skulptur u.a. auf der Biennale in Venedig 1999 zu sehen und prägte die Retrospektiven in Basel (1998) und London (Tate Modern 2006). Damit ist sie sinnbildlich Teil von Kippenbergers institutioneller Kanonisierung, das den einstigen Bürgerschreck endgültig in den musealen Olymp aufrücken lässt, ohne dessen ironische Brechung preiszugeben.

Heute zählen Kippenbergers Arbeiten der späten 1980er- und frühen 1990er Jahre - darunter auch die Frösche - zu den gefragtesten am Kunstmarkt, mit Auktionspreisen in zweistelliger Millionenhöhe. Eine Edition der Skulpturenreihe *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* (1989) wurde im Jahr 2021 für knapp 10 Millionen Euro verkauft. Eine pinke Edition von *Zuerst die Füße* (1990) wurde 2016 für 1,3 Millionen Pfund verkauft. Besonders bemerkenswert war die Auktion eines Selbstporträt aus dem Jahr 1988, das bei Christie's für 22,5 Millionen Dollar verkauft wurde. Diese Auktion war Teil einer Reihe von Rekordverkäufen der letzten fünf Jahre, in denen mehrere Werke Kippenbergers zu achtstelligen Beträgen ihren Besitzer wechselten und damit seine Position als eine der zentralen Figuren der marktgetriebenen zeitgenössischen Kunst weiter festigten. Das einstige „*enfant terrible*“ der Kunstszene hat sich posthum als Liebling des Kunstmarktes entpuppt, ein scheinbarer Widerspruch, der jedoch perfekt Kippenbergers Kalkül bestätigt: Die bewusste Grenzüberschreitung und das provozierte Scheitern in der öffentlichen Meinung zahlen sich ironischerweise in monetärem Erfolg aus. Der Skandal um das

Werk verstärkt dabei seine symbolische Wirkung: Die öffentliche Empörung generierte Aufmerksamkeit, die sich unweigerlich in Marktwert übersetzte.

DER WERKKOMPLEX FRED THE FROG

Kippenbergers Froschmotiv tauchte erstmals in einer Reihe von Gemälden Ende der 1980er Jahre auf und entwickelte sich dort zu einem zentralen Motiv. Die *Fred the Frog*-Gemälde, die spätere Skulpturenserie und ein begleitendes Künstlerbuch bilden zusammen einen multimedialen Werkkomplex. Er umfasst 23 großformatige Gemälde (1989/90), mehrere geschnitzte Froschskulpturen (*Zuerst die Füße* und *Fred the Frog*, 1990) sowie eine Textsammlung mit Bildreproduktionen und englischen Gedichten aus dem 13. bis 19. Jahrhundert, auch übersetzt in deutscher Sprache (*Freddy with his p. & c. Problem*, Galerie Max Hetzler, 1991). Volksreime, spirituelle Lyrik und malerische Provokation werden bewusst kurzgeschlossen, um neue Bedeutungsebenen zu erzeugen. Roberto Orth meinte über jenes Künstlerbuch: „Das Buch, das die erste Ausstellung mit Fred begleitet, ist die schönste Textsammlung, die Martin je veröffentlicht hat. Gedichte, die in den letzten Sekunden am Kreuz ausgesprochen wurden, also zu einem Zeitpunkt, wo Befreiung bzw. Erlösung in vertrauter Art und Weise wiederkommt [...].“⁴⁴

Die Kombination aus malerischer, skulpturaler und literarischer Arbeit legt bereits den multimedialen und konzeptuellen Anspruch dieses Zyklus nahe.

GEMÄLDESERIE, 1988/89

Die Gemälde entstanden während Kippenbergers Aufenthalt in Venice Beach, Los Angeles, wo er sich Ende 1989 ein kleines Haus mit Atelier einrichtete. Anders als im vertrauten Umfeld der deutschen Kunstszene fand er dort eine völlig andere Kultur vor, die im starken Gegensatz zu den spontanen, kollaborativen Strukturen der europäischen Kunstszene stand. Wie der Künstler Hans Weigand rückblickend bemerkte, hinterließ Kippenberger in Los Angeles zwar „einen gewaltigen Eindruck,“ empfand aber die Strukturen der dortigen Kunstszene als unzugänglich und steril.⁴⁵ Dennoch wurde der Aufenthalt zu einer der produktivsten Phasen seines Schaffens.

⁴⁴ Roberto Orth, Fütterung des Affen von der Falschen Seite, in: Koch Uwe, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger 1997-1997, Köln 2002.

⁴⁵ „Du hast keine Künstlerlokale. In einer 18-Millionen Stadt gibt es Kein Künstlerlokal (...) Da ein Essen zu organisieren für ein paar Künstler, das ist wie ein Staatstreffen (...) Es gibt keine Zufälle. Das muss alles minutiös geplant sein.“ KIPPENBERGER 2007, S. 412.

In Kalifornien arbeitete Kippenberger mit lokalen Assistenten zusammen, was sich auch direkt auf die *Fred the Frog*-Gemälde auswirkte. Da er selbst keinen Führerschein besaß, ließ er sich von seinem Assistenten Jory Felice herumkutschieren. Der junge Assistent war begeistert von Kippenbergers Art: dass ein Künstler die ganze Zeit nur über Kunst reden konnte. Auf den Vernissagen, die der Kalifornier aus Los Angeles kannte, redeten die Menschen allenfalls über den Kunstbetrieb, den Markt.⁴⁶

Die Serie umfasst 23 Werke in unterschiedlichen Formaten, von monumentalen Tafeln bis hin zu deutlich kleineren Leinwänden.⁴⁷ (Abb. 5, 6, 7) Die Gemälde basieren zum Teil auf Collagen, die sich aus recycelten Bildmotiven aus seinem eigenen Frühwerk sowie aus kommerziellen Logos, Sinnsprüchen, Slogans und Insiderwitzen zusammensetzen.) So findet sich etwa das markante C des Coca-Cola-Schriftzuges ebenso wie eine Kerze aus Picassos *Guernica* als Zitat wieder. Diese Collagen dienten als Vorlagen für die Leinwände. Merlin Carpenter gibt an, viele dieser Vorlagen selbst collagiert zu haben, nach denen Kippenberger dann malen ließ.⁴⁸ Dieses arbeitsteilige Vorgehen, Kippenberger als Ideengeber und Name, Assistenten als ausführende Hände, verdeutlicht, wie sehr er den traditionellen Werkbegriff unterläuft. Die Gemälde tragen zwar unverkennbar seine Handschrift in Motiv und Humor, doch die konkrete Ausführung ist Ergebnis eines kollektiven Prozesses. Kippenberger kalkulierte sogar Fehler ein: Weil seine Assistenten der deutschen Sprache nicht mächtig waren, schlichen sich absichtsvolle Rechtschreibfehler in den gemalten Text ein, „*so entstand eine Schicht aus Zufall und eingebetteten Fehlern*,“ wie Kirsty Bell anmerkt.⁴⁹ Diese Mängel betrachtete Kippenberger nicht als Mängel, sondern vielmehr als integraler Bestandteil seines Werkes. Diese Mischung aus Planung, Delegation und geplantem Kontrollverlust illustriert Kippenbergers Arbeitsweise perfekt. Nicht länger erschafft ein isoliertes künstlerisches Genie autonom das Werk, vielmehr entsteht es aus einem Netzwerk von Ideen, Zitaten und ausführenden Händen.

⁴⁶ KIPPENBERGER 2007, S. 412.

⁴⁷Die Mehrzahl der Bilder hat das Format 240x200cm, die verbleibenden 180x150cm, 120x100cm, 90x75cm und 60x50cm.

⁴⁸ Sydney Stutterheim, *Artist, Audience Accomplice. Ethics and Authorships in Art of the 1970s and 1980s*, Chicago 2024, Kapitel 3: Assistants, S. 118.

⁴⁹ Kirsty Bell zitiert in: STUTTERHEIM 2024, S. 140.

Inhaltlich verschmelzen in der Serie verschiedenste Referenzen: kunsthistorische Anklänge an klassische Kreuzigungs-Kompositionen treffen auf popkulturelle Elemente und persönliche Symbole. Die *Fred the Frog*-Serie zeichnet sich durch eine Vielzahl von ikonographischen Variationen aus, die um das zentrale Motiv der Kreuzigung kreisen. In einigen Gemälden ist eine menschliche Figur ans Kreuz geschlagen, in anderen ein anthropomorpher Frosch. Mitunter ist der Frosch deutlich als solcher zu erkennen; in manchen Gemälden erscheint er nur schemenhaft, als grüner Umriss oder fragmentarisch angedeutete Gliedmaßen oder Gesichtsmerkmale. In einigen Gemälden übernimmt der Frosch die Rolle des Gekreuzigten, manchmal steht er aber auch als Beobachtender unter oder neben dem Kreuz. Die Perspektiven wechseln: Mal blickt der Betrachter frontal auf den Gekreuzigten, mal ist die Szene schräg von unten oder oben dargestellt.

Auffällig ist die Wiederkehr bestimmter ikonographischer Elemente, die als Schlüssel zu einer tieferen Leseart der Serie fungieren. Das Ei, als Urbild für Entstehung, für Fruchtbarkeit und Neuanfang, in Verbindung mit dem Kreuzigungsmotiv als Symbol für Opfer und Wiedergeburt. Die Darstellung von Händen, oft isoliert oder betont, kann als Referenz für den schöpferischen Akt, als künstlerische Tätigkeit oder gar als göttliche Intervention gedeutet werden. In einem besonders bizarren Bilddetail ragt neben einer Kreuzigungsdarstellung von 1989 ein abgeknickter Finger aus einem Spiegelei hervor, als würde die Hand des Schöpfers sich aus dem Ursymbol des Lebens herausbohren.

Ergänzt wird diese visuelle Sprache durch die Einbindung typografischer Elemente, die sich in Kippenbergers Werk als konstituierendes Stilmittel wiederfinden. Die typografischen Versatzstücke: Wörter, Sätze oder Wortfragmente, die direkt auf die Leinwand gemalt sind, unterwandern klassische Bildunterschriften und schaffen zusätzliche Elemente innerhalb der Malerei selbst. Begriffspaare wie *Heute-Morgen*, *Bitteschön-Dankeschön* oder *Vordergrund-Hintergrund* und einzelne Worte wie *Sinn*, *Inhalt*, *Gefühle* oder *Anschauung*, aber auch banale Wortfetzen wie *trallala* sind in den unterschiedlichsten Typografien gestaltet.

Auffällig ist, dass Kippenberger in mindestens einem Gemälde dieses Zyklus seinen eigenen Namen auf der Kreuzeslatte verewigt hat. Damit markierte er von Beginn an explizit den autobiographischen Bezug: Der Frosch ist hier von Anfang an als Alter

Ego des Künstlers ausgewiesen. Diese Selbstidentifikation mit dem gekreuzigten Frosch durchzieht die gesamte Serie.

Die zentrale Thematik der Serie lässt sich als Auseinandersetzung mit Wandlungs- und Transformationsprozessen beschreiben: vom biologischen Wandlungsprozess (Ei - Kaulquappe - Frosch) über die religiöse und metaphysische Dimension des Opfers und der Erlösung bis hin zu autobiographischen Bezügen, die Kippenbergers eigene künstlerische Selbstinszenierung reflektieren. Indem Kippenberger diese disparaten Bildelemente kombiniert, schafft er eine Art visuelle Collage der Bedeutungen, die tragische und komische Aspekte zugleich umfasst. Diese Ambivalenz - zugleich Respektlosigkeit gegenüber dem Sakralen und verdeckte Ehrfurcht - prägt die Gemälde in ihrer Wirkung. Kippenberger gelingt es, den schmalen Grat zwischen Parodie und Ehrfurcht zu beschreiten: Seine Froschbilder wirken auf den ersten Blick wie blasphemischer Kitsch, eröffnen aber bei näherer Betrachtung komplexe Reflexionen über Transformation und Selbstopfer.

Susanne Klein merkt an, dass jedes Konvolut an Kunstwerken sich auf eine unendliche Reihe an Quellen und Bezugnahmen stützt, die in Anbetracht seines Gesamtwerkes alle zueinander im Verhältnis stehen: ein Kippenberger-Kosmos, der sich immer weiter entwickelt.⁵⁰ So erweist sich die *Fred the Frog*-Serie als exemplarischer Mikrokosmos innerhalb dieses Oeuvres: Formale Anlehnung, sprachliche Wendungen und ikonographische Variationen verweisen auf Kippenbergers eigenes Werk und Arbeiten anderer KünstlerInnen.

Die Erstpräsentationen der *Fred the Frog*-Serie lassen sich nicht mehr präzise rekonstruieren. Bereits 1989 zeigte Kippenberger einige der Frosch-Gemälde in Los Angeles, kurz darauf waren Werke der Serie auch in Deutschland zu sehen. Diese parallelen Präsentationen unterstreichen Kippenbergers internationales Arbeiten: Er agiert in einem Netzwerk von Galerien zwischen Los Angeles, Köln und Wien. In den USA mag der Anblick des Frosches am Kreuz vor allem als schrilles Pop-Art-Phänomen gewirkt haben, während in Europa durch die tiefere Verwurzelung christlicher Bildtraditionen die Provokation schärfer empfunden werden konnte. Hier

⁵⁰ Susanne Klein, Martin Kippenberger. BITTESCHÖN DANKESCHÖN, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bonn 2019, S. 27.

deutet sich bereits an, wie kultureller Kontext die Wahrnehmung färbt - eine Thematik, die 2008 in Bozen mit voller Wucht zum Tragen kommen sollte.

FRED THE FROG und ZUERST DIE FÜßE, 1990

Die Skulpturenreihen *Zuerst die Füße* und *Fred the Frog rings the bell* entstanden 1990 in Tirol, kurz nach Kippenbergers Rückkehr aus den USA. Grundlage war eine handgeschnitzte Holzfigur, gefertigt von einem lokalen Herrgottschnitzer, die anschließend mit Hilfe computergesteuerter Fräsen vervielfältigt wurden. Es entstanden zwei Varianten: eine schlanke Version in Windeln (*Fred the Frog rings the bell*, 7+3 Künstlerexemplare), sowie eine kräftigere Version mit Hosenträgern (*Zuerst die Füße*, 5+1. K.Ex.). Von beiden Editionen gibt es sowohl lackierte als auch unlackierte Versionen. Die Skulpturen messen ca. 130 x 110 x 25 cm.

Die Skulpturen bestehen aus mehreren Teilen: der Froschfigur aus Lindenholz, einem separat geschnitzten Bierkrug und Ei als Attribut sowie einem Kreuz, das aus zusammengeschraubten hölzernen Leinwandrahmleisten gebaut ist. Ein giftgrüner Frosch mit aufgequollenem Leib hängt mit ausgebreiteten Armen an einem Holzkreuz. Die Arme sind waagrecht an den Querbalken genagelt, die langen Froschschenkel übereinander geschlagen und mit einem einzigen großen Nagel am Kreuz befestigt. Der gesamte Körper ist von kleinen Beulen und Pusteln übersät. Die Augen des Frosches sind schielend auf den Betrachter gerichtet und von schweren Lidern umrahmt, beide Augäpfel blicken ein wenig nach außen und doch auch auf den Betrachter. Das Maul steht weit offen, eine lange Zunge hängt zwischen den asymmetrischen, schiefen Zähnen heraus. Der Gesichtsausdruck des Frosches schwankt zwischen Schmerz und Spott, man kann ihn sowohl als stummen Schmerzensschrei (die Zunge herausgestreckt wie bei einer sterbenden Kreatur) als auch als zynisches Herausstrecken der Zunge lesen, ganz so als ob der Frosch den Betrachter angrinst und verhöhnt. In der rechten Hand hält der Frosch einen Maßkrug Bier, der bis zum Überlaufen mit Schaum gefüllt ist. Die Hand umklammert den Henkel und dennoch wird sie von einem dicken Nagel durchbohrt, der die Hand ans Kreuz heftet. In der linken Hand hält er ein einziges Ei. Beide Füße des Frosches sind mit einem einzigen Nagel übereinander am Kreuz befestigt, daher auch der Titel *Zuerst die Füße*, der die spöttische Abfolge des Annagelns betont.

Bei der Anatomie des Frosches wurde auf Realismus geachtet: Der Frosch hat an den Beinen fünf Zehen und an den Händen vier Finger, genau wie ein echter Frosch.

So vermenschlicht das Wesen zwar Haltung und Mimik, bleibt aber in einigen Merkmalen Tier. Dieser gruselige Hybrid aus Mensch und Tier macht einen Teil der Irritation aus: Ein Frosch, der wie ein Mensch gekreuzigt ist, aber anatomisch immer noch ein Frosch bleibt.

Die Editionen unterscheiden sich untereinander in der Lackierung und in der Positionierung der Eier. An einigen Fröschen ist ein ganzes Ei angebracht, an anderen ein Spiegelei. Sowohl vom dickeren als auch vom mageren Frosch gibt es lackierte und naturbelassene Versionen. (Abb. 8, 9)

ENTSTEHUNG FRÖSCHE

Entstanden sind die Frösche 1990 in der Nähe von Innsbruck. Eigentlich reiste Kippenberger zur Erholung nach Tirol, zur Kur in die Berge, doch die künstlerische Arbeit blieb dennoch ein zentraler Bestandteil seines Aufenthalts. Wie in vielen seiner Ortswechsel nutzte Kippenberger auch diesen Aufenthalt, um nicht nur die lokale Umgebung und Gesellschaft zu studieren, sondern gezielt Elemente aufzugreifen, die für seine Werke von Bedeutung sein konnten. Die gezielte Interaktion mit seinem Umfeld und die bewusste Einbettung seines Werkes in lokale Kontexte sind charakteristisch für seine Arbeitsweise. Seine Kunst ist selten als losgelöst von ihrem Entstehungsort zu denken, vielmehr integriert sie Elemente aus sozialen, ökonomischen und kulturellen Strukturen der jeweiligen Umgebung. Über Kippenbergers Zeit in Tirol schrieb Roberto Orth: *„Er schaut sich alles genau an, redet mit Leuten im Lokal, ob nun im Café Central oder weiter oben in den Dörfern, ist auf dem Fußballplatz, beim Tennis, als Tourist im Glück getarnt. (...) signalisiert sein Victory und Friede den Hütten, dreht seine Runden durch Kaufhäuser oder Galerien – wobei in letzteren wohl doch nichts zu finden war.“* Er verstand sich *„gut mit den Bauern, solange sie ihm nicht erzählten, wie schön seine Kunst doch sei, denn er will mit ihnen nur in Ruhe Karten spielen.“*⁵¹

Ein genauer Blick auf die Materialität und Herstellung der Skulpturen enthüllt eine Reihe bewusster Kontraste. Die Skulptur ist das Ergebnis einer ungewöhnlichen Verbindung von traditioneller Handwerkskunst und moderner Reproduktionstechnik. Kippenberger ließ 1990 zunächst von einem Herrgottschnitzer ein Original anfertigen. In einem zweiten Schritt wurden mittels mechanischer

⁵¹ Roberto Orth, Dein Werk in Teufels Küche, in: Martin Kippenberger in Tirol, Sammlung Widauer, Köln 2000, S. 23.

Vervielfältigungsmaschinen mehrere identische Kopien hergestellt, eine Technik, die in der kommerziellen Devotionalienproduktion seit Jahrzehnten weit verbreitet ist. Gliedmaßen, Torso und Kopf wurden von der Maschine einzeln nachgeschnitzt. Alles wurde zusammengefügt und die handgeschnitzten Bierkrüge und Eier wurden scheinbar wahllos positioniert. In einer Volkswagen-Werkstatt in Innsbruck wurden einige der Frösche lackiert.⁵² Anschließend wurden die Frösche mit geschmiedeten Eisennägeln an das Kreuz genagelt. Mit den Füßen zuerst.⁵³ (Abb. 10, 11a + b, 12)

Von besonderem Interesse ist die materielle und handwerkliche Dimension der Skulptur, die eng mit ihrer konzeptionellen Aussage verknüpft ist. Kippenberger wählte Lindenholz als Material,⁵⁴ ein traditionsreiches Medium in der Bildhauerei und Devotionalienkunst, das besonders in sakralen Kontexten (Altäre, Kruzifixe, Heiligenfiguren) im Alpenraum üblich ist. Indem Kippenberger einen lokalen Herrgottschnitzer beauftragte, ein Kruzifix aus Lindenholz zu schnitzen, dockte er bewusst an die althergebrachte sakrale Volkskunst an. Holz als organischer Werkstoff bringt Vergänglichkeit ins Spiel: es ist vergilbend, brennbar und „sterblich.“ Im Gegensatz dazu suggerieren Bronze oder Stahl Dauer und Monumentalität. In der modernen Skulptur dominieren Bronze, Stahl, Beton oder Kunststoff. Holz wirkt im Vergleich dagegen altmodisch, handwerklich und traditionell - ein bewusster Kontrast zu minimalistischen oder konzeptuellen Strömungen der Kunst.

Der Herrgottschnitzer verleiht dem Werk zunächst die Aura des Handgearbeiteten und Authentischen. Man denke an jahrhundertealte Kruzifixe die mit Andacht gefertigt wurden. Doch Kippenberger bricht diesen Erwartungshorizont direkt wieder auf, indem er nach dem ersten handgeschnitzten Original moderne Technik einsetzt. Mittels Fräsen und Bohrern wurden mehrere fast identische Holzteile produziert, um die Editionen von 5 und 7 Exemplaren herzustellen.

Hier treffen Handwerkstradition und Industriefertigung frontal aufeinander. Das Endprodukt ist einerseits ein Werk der Holzbildhauerei, andererseits auch ein

⁵² Gespräch mit dem Galeristen Johann Widauer, Innsbruck 26.06.24.

⁵³ „Den Herrgottschnitzern werden Details nachgereicht, den mageren in Windeln binden, dem fetten Frosch sollen Sie Hosenträger machen. (...) Liefern direkt in die Autowerkstatt, denn dort wird dann direkt lackiert. Man braucht Ihnen (den Herrgottschnitzern) nur zu sagen, wie groß der Christus dieses Mal sein soll. Auch wenn das Froschkostüm vorgezeichnet und gut skizziert ist. Für die Herrgottsschnitzer war es kein Problem, den Frosch an ein Kreuz zu hängen, weder formal noch werkstattsgemäß, auch wenn die Handwerkskunst in diesem Fall an Blasphemie beteiligt war.“ ORTH 2000, S.23.

⁵⁴ Gespräch mit Johann Widauer, Innsbruck 26.06.24.

technisches Replikat. Kippenberger führt damit die Logik der Massenproduktion in ein Motiv ein, das klassisch für das Einmalige steht: die Kreuzigung Christi. Doch damit war er nicht der erste. Diese Verbindung von Präzisionsmaschine und Handarbeit spiegelt den Übergang der alpenländischen Holzkunst ins 20. Jahrhundert wider. Tatsächlich wurde die traditionelle Werkstattkunst im Alpenraum teilweise mechanisiert. Insbesondere in den deutschsprachigen Alpenregionen (Bayern, Tirol und Südtirol) gibt es eine lange Tradition der kommerziellen Holzschnitzerei. Vor allem Kruzifixe, Heiligenfiguren und Devotionalien, aber auch profanes Spielzeug wurde in den vergangenen Jahrhunderten in mühseliger Handarbeit gefertigt. Seit den 1950er Jahren wird die traditionelle Holzschnitzkunst zunehmend durch mechanische Fertigungsmethoden ergänzt. Diese Maschinen bestehen im Wesentlichen aus einem Gestell mit zwei Ebenen. Auf der oberen Ebene ist eine Reihe von Bohrern oder Fräsen befestigt, wobei in der Mitte dieser Reihe ein Taststift platziert ist. Dieser Stift tastet ein zu kopierendes handgefertigtes Original ab. Die Bewegungen des Taststiftes werden synchron auf die Bohrer und Fräsen übertragen, die auf der unteren Ebene angeordnete Holzrohlinge bearbeiten. Es ist jedoch zu beachten, dass die durch die Maschinen gefertigten Figuren zunächst grob und unvollendet sind. Die maschinellen Werkzeuge können die feinen Details und die Präzision eines handgeführten Schnitzeisens nicht erreichen. Daher müssen die Rohlinge von einem Nachschnitzer manuell verfeinert werden, um die gewünschte Detailtreue und künstlerische Qualität zu erzielen. Der letzte handwerkliche Feinschliff bleibt somit weiterhin in der Obhut erfahrener Nachschnitzer, die durch ihre Kunstfertigkeit dem maschinell erzeugten Rohprodukt dennoch eine Individualität und Ausdruckskraft verleihen.

Diese industrielle Produktion markiert einen tiefgreifenden Wandel in der traditionellen Herstellungspraxis. Während bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts die Anfertigung der Rohlinge vielfach von Studierenden und Lehrlingen übernommen und anschließend durch einen Meister vollendet wurde, verlagerte sich die Arbeit des Vorschnitzers durch den Fortschritt der Technik zunehmend auf mechanische Produktionsweisen. Vor allem aber die Kapazität einer Produktion in großen Mengen zu billigen Preisen ist ein großer Vorteil. Was einst ein kostspieliges und handwerklich aufwendiges Einzelprodukt war, wurde durch den Einsatz maschineller Fertigungstechniken zu einem erschwinglichen Massenartikel. Diese Entwicklung brachte nicht nur ökonomische und technologische Konsequenzen, sondern führte auch zu einer Verschiebung im Selbstverständnis der Kunsthandwerker. Was früher

ein einzelnes Heiligtum war, existiert nun mehrfach, als Edition - gerade so als ob man ein Konsumgut herstellt.

Nicht zuletzt verändert auch der Einsatz von Autolack die Wahrnehmung des Materials drastisch. Der Lack überzieht das Holz mit einer glatten, glanzvollen Schicht, genauso wie eine Automobilkarosserie. Die Lackierung entfernt die Textur des Holzes, also das handwerkliche Element. Die typische Maserung des Holzes und die oft sichtbaren Schnitzspuren gehen durch die Lackierung verloren. Die glatten Oberflächen, die industrielle Perfektion und die Hochglanzästhetik des Autolackes stehen in einem starken Kontrast zur traditionellen sakralen Kunst, die oft eine Patina der Zeit aufweist. Der Autolack hingegen entfernt jede zeitliche Dimension, der Frosch könnte gerade aus einer Fabrik kommen. Durch den Autolack bleibt die Oberfläche glatt und künstlich, er suggeriert eine industrielle, standardisierte Ästhetik und gibt dem Objekt eine künstliche, fast unantastbare Hülle. Hier zeigt sich der ästhetische Widerspruch: Einerseits wirkt die Figur durch den handgeschnitzten Detailreichtum wie ein Erzeugnis feinsten Handwerkskunst, andererseits verleiht ihr die glatte Lackschicht etwas Künstliches und Serielles. Das Ergebnis ist ein bewusster Stilbruch - eine Kreuzigungsszene mit der Anmutung eines glänzenden Konsumartikels. Dies reflektiert die inhaltliche Dichotomie des Werkes: Religiöse Symbole werden Teil der Popkultur, die spirituelle Dimension wird von einer Konsumoptik überlagert. Walter Benjamins Begriff der Aura des einzigartigen Kunstwerks, jener authentischen Ausstrahlung des Objekts, wird von Kippenberger bewusst hinterfragt. Der Frosch existiert nicht als singuläres Unikat, sondern in einer Auflage, die teils mechanisch reproduziert wurde. Indem Kippenberger ein handgeschnitztes Original durch gesteuerte Fräsen vervielfältigen ließ, macht er die technische Reproduzierbarkeit selbst zum Bestandteil des Werks. Gleichzeitig erhält jedes Exemplar durch die nachträgliche manuelle Nachbearbeitung, die Lackierung und die Attribute wieder einen Hauch Individualität. Mit dem Lack kommt auch Farbe ins Spiel. Kippenberger hat die Editionen in verschiedenen Farbtönen realisiert (grün, pink, silber, blau, gold). Jede Farbe gibt dem Frosch eine etwas andere Anmutung, von sakralem Gold bis zu albernem Pink, und verstärkt dabei noch mehr die Serienästhetik.

Das Kreuz selbst besteht nicht aus einem Balkenkreuz, sondern aus Leinwand-Rahmleisten, also jenem Material, das sonst Kunst trägt. Kippenberger verkehrt hier

gezielt das Verhältnis von Träger und Bildinhalt. Damit wird das unscheinbare Gerüst der Malerei selbst zum sichtbaren Symbol: Die Alltagswerkzeuge der Künstlerwerkstatt werden zu „heiligen“ Bestandteilen des Werkes. Für Roland Schappert ist das aus Leinwandrahmenleisten errichtete Kreuz ein Zeichen „*kunstimmanenter Simulation*,“ das dadurch jeden konkreten, äußeren Anspruch negiert.⁵⁵

Auch die Attribute der Skulptur unterstreichen die Mischästhetik aus Lokalkolorit und zeitgenössischem Zitat: In der rechten Holzhand hält der Frosch einen Maßkrug Bier, in der linken ein Ei, beides Gegenstände, die ebenfalls vom Holzschnitzer gefertigt wurden und nachträglich montiert wurden. Bierkrug und Ei verankern das Werk in der Gegenwart und in einer persönlichen Sphäre. Der Bierkrug als Symbol für irdische Laster und Kippenbergers eigenes exzessives Leben, das Ei als Zeichen für Geburt, Potenzial und Neuanfang. Andererseits erinnern die Attribute an traditionelle Symbolsprache, das Ei als Oster- und Auferstehungssymbol, das Bier als Anspielung auf weltliche Völlerei und Geselligkeit. Der Frosch trägt somit gleichsam seine Sünden und Hoffnungen in den Händen, ein irdisches Laster und ein Verheißungssymbol zugleich. Die Herstellung dieser Attribute als separate Objekte zeigt, dass Kippenberger die Skulptur als modulares Ensemble begriff, ähnlich wie in volkstümlichen Heiligendarstellungen, wo Figuren und ihre Attribute individuell geschnitzt und arrangiert werden. Doch während im alpenländischen Andachtskitsch typischerweise MärtyrerInnen mit ihren Attributen auftauchen, setzt Kippenberger hier auf eine bizarre Verkehrung: Ein verniedlichtes Tier als Parodie des Gekreuzigten, komplett mit Attributen der Trunkenheit und Alltäglichkeit. Kippenberger setzte bewusst auf eine Ästhetik des Banalen: Der Frosch ist in grellen Farben lackiert und handwerklich aus grobem Holz geschnitzt - Materialeigenschaften, die an Kinderspielzeug oder Karnevalsfiguren erinnern und gerade deshalb einen Kontrast zur sakralen Form des Kruzifixes bilden.

Handwerklich geschmiedete Eisennägel anstatt moderner Schrauben oder Nägel stellen eine Verbindung zu historischen Hinrichtungspraktika her. Auch materialästhetisch erzeugen die Nägel eine starke Spannung. Während der Holzfrosch mit Autolack überzogen wurde, um eine glatte, künstliche Oberfläche zu

⁵⁵ SCHAPPERT 1998, S.93.

schaffen, wirken die Nägel roh und industriell. Sie suggerieren nicht nur physische Schmerzen, sondern stören auch die polierte Ästhetik des Werkes. Gleichzeitig verweigert die Skulptur den BetrachterInnen die erwartete kontemplative Aura einer religiösen Darstellung. Der grinsende ans Kreuz genagelte Frosch erscheint wie ein entweihter Heiland. Die leuchtende Farbe des Lacks verstärkt den Eindruck, dass hier nicht eine sakrale Figur leidet, sondern eine lächerliche profane Gestalt, die in eine unpassende, überhöhte Szene gesetzt wurde. Hier zeigt sich Kippenbergers Strategie, Wertloses durch künstlerischen Kontext aufzuwerten, ein Prinzip, das Boris Groys als „*Kunst der Wertgebung des Wertlosen*“ beschrieben hat.⁵⁶ Durch die bewusste Verwendung trivialer Motive entsteht eine Spannung zwischen dem vermeintlich „niederen“ Objektcharakter der Skulptur und ihrem hohen künstlerischen Anspruch. Kippenberger erschuf ein irritierendes Luxusobjekt, das als Kunstwerk im weißen Würfel des Museums präsentiert und gehandelt wird, obwohl es vordergründig wie ein Stück Jahrmarktskunst anmutet. Diese bewusste Ambivalenz, die Gleichzeitig von Ironie und Ernst, von profaner Äußerlichkeit und potenziell tieferer Bedeutung, zieht sich durch die gesamte Konzeption der Skulptur.

Mike Kelley reflektierte in einem theoretischen Beitrag 1989 über die Ambivalenz zwischen Karikatur und Idealisierung in der Kunst. „*Die Karikatur, die die Überzeichnung ins Lächerliche stellt, und das idealisierte, heroische, klassizistische Porträt sind in ähnlichen essentialistischen Auffassungen begründet*“, schrieb Mike Kelley 1989. „*Die dort erkennbare Dualität der Verzerrung - die Dinge einerseits besser, andererseits schlechter zu machen - zeugt meiner Meinung nach von einer grundlegenden Dichotomie der modernistischen Kunst.*“⁵⁷ Kippenbergers *Fred the Frog*-Serie fügt sich in diese Denkweise ein, indem sie die religiöse Ikonographie der Kreuzigung sowohl parodiert als auch kunsthistorisch reflektiert. So erweist sich der Balanceakt zwischen parodistischer Selbstironie und ernsthafter Reflexion, gleichsam zwischen Lächerlichkeit und Erhabenheit, als konstitutiv für den Werkkomplex. Das Heilige wird zwar derb gebrochen, aber nicht vollständig zerstört.

⁵⁶ Boris Groys, Kunst als Wertgebung des Wertlosen, in: Georg Herold, *Geld spielt keine Rolle*, Ausstellungskatalog, Köln 1990, S. 12-16.

⁵⁷ Mike Kelley, Foul perfection. Thoughts on Caricature, in: *Foul Perfection. Essays and Criticisms*, Cambridge Massachusetts 2003, S. 22.

Die Skulptur operiert mit bildlichen Zeichen, die zum kollektiven Zeichenvorrat abendländischer Kulturen gehören: Das Kreuz als Symbol des Christentums, die Pose des Gekreuzigten als Inbegriff des Opferleidens, der Frosch als tierisches Element, der je nach Kontext Kindermärchen oder Plagegeist evozieren kann. Dieser Umstand erzeugt beim Betrachter eine kognitive Resonanz: Etwas Vertrautes (Kruzifix) und Unvertrautes (Frosch) verschmelzen gleichzeitig in einer Skulptur. Diese Dissonanz kann sich je nach Hintergrundwissen und Einstellung unterschiedlich auflösen: Gläubige empfinden sie als Sakrileg, da das Vertraute durch das Unreine, den Frosch, ersetzt wurde. Auf der anderen Seite kann es auch als Zeichenspiel, als humorvolle Kritik gelesen werden, das Kreuz wird durch den Kontext entheiligt und zum Vehikel ironischer Kommentare auf Kunst, Gesellschaft und das Selbst. So ist auch der gekreuzigte Frosch als selbstironischer Kommentar aufzufassen, einerseits auf die christliche Heilserzählung, andererseits auf den Künstler selbst. Tatsächlich lässt sich *Zuerst die Füße* als eine Art ironisches Selbstportrait Kippenbergers deuten. In zahlreichen Werken hat Kippenberger die Figur des Künstlers als leidenden Außenseiter thematisiert. Wie Wolfgang Ullrich erläutert, stellt sich Kippenberger bewusst in die traditionelle Rolle des „*vom Genie zum Erlöser stilisierten*“ Künstlers - jedoch nur, um diese zugleich ins Groteske zu wenden.⁵⁸ Kippenberger führt damit drastisch vor Augen, wie sehr die Idee des Künstlers als Heilsbringer an ihrem eigenen Pathos ersticken kann. Seine gekreuzigte Froschfigur ist einerseits die satirische Demontage des Künstler-Märtyrers, andererseits entlarvt sie die Realität dieses Mythos: Den Preis, den der Künstler für die Erlösung zahlt - das Leiden an sich selbst und an den Erwartungen der Gesellschaft.

So schreibt auch Kippenbergers Schwester über den Frosch: „*Martin hat sich einen Frosch als Alter Ego gewählt: ein Wesen, vor dem sich viele ekeln, in dem aber, (...) immer ein Prinz stecken kann. Man muss nur daran glauben. Im Frosch auch den Prinzen und den für seinen Glauben Leidenden zu erkennen und ihn gleichzeitig als Frosch und Witziger wahrzunehmen, ein lächerliches Wesen in Hosenträgern, einen Säufer, der die ganze Zunge herausstreckt.*“⁵⁹

⁵⁸ ULLRICH 2014, S.167.

⁵⁹ KIPPENBERGER 2007, S. 850.

Genau hier liegt eine selbstreflexive Note: Kippenberger der zeitlebens exzessiv lebte und schließlich an den Folgen seines Alkoholkonsums starb, hat mit dem Frosch am Kreuz auch seine eigene Zerrissenheit verbildlicht. Seine 1989 entstandene Selbstbildnis-Skulptur *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* sowie ein früheres Plakat von 1979 mit dem Slogan „*Einer von Euch / Unter Euch / Mit Euch*“ demonstrieren, wie sehr sich der Künstler selbst als Außenseiter und doch Teil der Gesellschaft begriff. Dabei kehrt Kippenberger Joseph Beuys berühmtes Diktum „*Jeder Mensch ist ein Künstler*“ provokativ um zu „*Jeder Künstler ist ein Mensch*“ - eine ironische Betonung des Allzumenschlichen und Fehlbaren im Künstlerdasein.⁶⁰ Diese selbstentmythologisierende Haltung spiegelt sich im Frosch deutlich wider: Der Künstler-„*Heiland*“ wird hier als lächerlicher Frosch gezeichnet, als karikiertem Anti-Held, der mit Bier und Ei eher an weltliche Laster und triviale Vergnügungen erinnert als an transzendente Erlösung. Kippenberger präsentiert sich so gleichsam als clownesken Märtyrer: Er nimmt die Rolle des Leidenden an, aber auf eine Weise, die BetrachterInnen zum Lachen und Nachdenken reizt und damit die pathetische Aura des Martyriums bricht.

Diese Verbindung von Humor und Leiden ist zentral für Kippenbergers Werk und knüpft an das Konzept der doppelten Ironie an. So bemerkt Diederichsen, dass sich KünstlerInnen zu jener Zeit sich selbst zum omnipräsenten Subjekt ihrer Arbeit machten und mit einer bewusst anti-heroischen Haltung arbeiten. Diederichsen spricht hier von der „*Ablösung des Heroischen durch das Anti-heroische*“ im Sinne einer Haltung, die das Künstlerbild entmystifizierte.⁶¹ Kippenberger verkörpert diesen Ansatz exemplarisch: Sein gesamtes Auftreten war eine Performance der Selbstdarstellung, die gleichermaßen narzisstisch wie selbstparodistisch angelegt war. Sein Auftreten konnte man je nach Perspektive als Egomane, als Provokation oder als genuine künstlerische Lebenspraxis interpretieren - wahrscheinlich war es eine Mischung aus allem.

Diese bewusste Mythenbildung des „*Künstlers als Kunstwerk*“ ging bei ihm mit einer Untergrabung eben jener Mythen einher: Er stilisierte sich zwar zum Genie-Clown,

⁶⁰ Plakat: „Der Kippenberger. Das Sahara- und Anti-Saharaprogramm 812/82.“

⁶¹ Diederich Diederichsen, Intensity, Negation, Plain Language. Wilde Maler, Punk, and Theory in Germany in the '80s, in: *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll since 1967*, ed. Dominic Molon (New Haven: Yale University Press, 2007), S. 148.

aber immer in dem Bewusstsein, dass die moderne Gesellschaft kaum mehr an ein einheitliches Genie-Ideal glaubt. Boris Groys betonte 1993, wir lebten in einer pluralistischen Epoche ohne gemeinsamen Deutungshintergrund, in der Ironie deshalb schwer vermittelbar sei, weil es *„keinen geteilten hermeneutischen Hintergrund (gibt), vor dem ein Witz sinnvoll wäre.“*⁶² Kippenbergers Arbeiten sind voller Anspielungen und Insider-Witze, die oft nur innerhalb eines kleinen Eingeweihtenkreises völlig verstanden werden. Groys sieht dies als Symptom dafür, dass Ironie heute mangels gemeinsamer Basis zugleich allgegenwärtig und wirkungslos erscheinen kann. Der Frosch ist ein typisches Beispiel dafür: Für manche BetrachterInnen mag der Frosch am Kreuz als dadaistischer Scherz ohne tieferen Sinn erscheinen, für andere als blasphemischer Affront - und wiederum andere erkennen darin eine subtile Selbstkritik und Gesellschaftsanalyse.

Die ikonographischen Attribute des Frosches sind ebenso skurril wie bedeutungsvoll: In der einen Hand hält er einen Bierkrug, in der anderen ein Ei.

*„In der Malerei musst du gucken, was ist noch übrig an Fallobst, das du malen kannst. Da ist das Ei zu kurz gekommen, die Banane hatte ja schon den Warhol gehabt. Da nimmst du dir eine Form, es geht ja immer um kantig, um quadratisch, um die und die Formate, um den Goldenen Schnitt. Das Ei ist weiß und schal, wie kann daraus ein farbiges Bild entstehen?“*⁶³ meinte Kippenberger selbst über das Ei.

Diese Attribute ersetzen im Grunde die traditionellen Leidenswerkzeuge christlicher MärtyrerInnen durch profane Symbole. Der Bierkrug und das Ei sind Zeichen weltlicher Freuden statt heiliger Insignien. Die Wahl dieser Gegenstände verweist konkret auf Kippenbergers eigene Laster: Seinen eigenen Alkoholmissbrauch, den er bereits in mehreren Selbstporträts thematisierte, so zum Beispiel im Gemälde *Alkoholfolter (1981/1982)*. Dieses zeigt Kippenberger gefesselt an eine Schlösser-Alt-Bierdose, wie auf einem Polizeifoto. Der Blick wirkt verstört, die Augenbrauen sind nach oben gerichtet, die Augen aufgerissen, die Lippen zusammengepresst. In der Mitte des Dreierpacks, zwischen den beiden Händen, die letzte ungeöffnete Bierdose. (Abb. 13)

⁶² Brigitte Franzen und Michael Scholz-Hänsel (Hg.), Die Welt in der wir leben ist viel, viel ironischer als alle Witze, die wir denken können, ein Interview mit Boris Groys, *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Vol. 21, Nr. 1 (1993), 11; „Denn in einer pluralistischen Gesellschaft denkt jeder vom anderen, dass er dumm sei. Es gibt keinen gemeinsamen hermeneutischen Hintergrund, vor dem ein Witz überhaupt sinnvoll wäre.“

⁶³ Martin Kippenberger: Leben und Werk, in: Taschen, Angelika / Riemschneider, Burkhard, Kippenberger, Köln 2003, S. 225.

Hier inszeniert sich Kippenberger selbst als Scheiternden, als Süchtigen. Er stilisiert sich darin selbst als jemanden, der am Konsum leidet, als wäre das exzessive Trinken seine persönliche Kreuzigung. Dieselbe Schlösser-Alt-Bier-Dose griff Kippenberger in einem Multiple von 1989 erneut auf. Hierfür signierte er eine leere Bierdose mit einem Pflaster mit seinen Initialen (M.K.89). Als Edition von 79 nummerierten Exemplaren veröffentlicht, lässt diese Ready-Made-Geste die Grenzen zwischen Kunstwerk und Konsumartikel gezielt verschwinden. (Abb. 14)

Die Froschskulpturen können in diesem Zusammenhang als Höhepunkt dieser Strategie gesehen werden, in der persönliche Schwäche, religiöse Bildsprache und ironischer Affront verschmelzen. Doch sind die Froschskulpturen wirklich nur eine kitschige Persiflage? Oder steckt in dieser bewussten Materialkombination eine tiefere Reflexion über das Verhältnis von Kunst, Religion und Konsumkultur? Sakralität und Kitsch liegen oft näher beieinander, als es auf den ersten Blick scheint. Religiöse Objekte sind seit Jahrhunderten Teil eines kommerziellen Kunstmarkts, Heiligenfiguren wurden in Massenproduktionen hergestellt und Kreuzigungsszenen haben eine lange Geschichte der Überinszenierung in der bildenden Kunst. In dem Kippenberger diese Elemente in seiner Materialwahl aufgreift und in einen neuen Kontext setzt, stellt sich auch die Frage, wie sehr religiöse Kunst zu einem Marktprodukt geworden ist und ob Kitsch nicht längst ein fester Bestandteil der sakralen Ästhetik ist.

Kippenbergers Ironie ist in hohem Maße selbstreflektiv. Genau diese Haltung der ironischen Selbstreflexion findet im Froschmotiv einen zugespitzten Höhepunkt. Kippenberger karikiert hier zugleich sich selbst und eine religiöse Ikone: Der grellgrüne Frosch am Kreuz mit herausgestreckter Zunge vereint Spott und Ernst in einer Figur. So bleibt der Frosch zugleich Witzfigur und leidendes Wesen. Das Leiden des Frosches wirkt einerseits lächerlich, andererseits verweist es durch seine Nähe zu christlichen Kruzifixdarstellungen auf die existenziellen Aspekte von Opfer und Erlösung. Diese Gleichzeitigkeit von Tiefsinn und Absurdität macht die besondere Spannung des Werkes aus: Es parodiert zwar die Ikone, jedoch ohne ihre tragische Dimension völlig zu negieren.

Im Sinne Jean Baudrillards lässt sich Kippenbergers Skulptur als Simulation eines sakralen Symbols verstehen. Es entsteht ein *Simulakrum*, ein Zeichen, das nur noch

auf andere Zeichen verweist und damit die Grenzen zwischen hoher Kunst und banalem Kitsch verwischt.⁶⁴ Gleichzeitig ist Kippenbergers Ironie auch doppeldeutig. Sie unterläuft zum einen ehrfürchtige Kunsttraditionen (ähnlich wie Ecos „*ironische Replik*“ der Postmoderne, die Vergangenheit nur noch mit Augenzwinkern zitiert⁶⁵), zum anderen entlarvt sie die Oberflächlichkeiten moderner Bilderfluten, ganz im Sinne Fredric Jamesons Analyse einer „*Tiefe der Oberfläche*“ in der spätkapitalistischen Kultur. Jameson beschreibt postmoderne Kunst als *Pastiche*, eine Art „*leere Parodie*“ ohne eindeutige Wertung.⁶⁶ Dies trifft insofern auf Kippenbergers Frosch zu, da hier kein einfacher Spott vorliegt, sondern ein Spiel mit Bedeutungen, das sich einer eindeutigen Haltung entzieht. Der Frosch am Kreuz changiert zwischen Parodie und Hommage.

Im ikonographischen Kontext ist die Darstellung eines Frosches am Kreuz ohne echtes historisches Vorbild, gerade das macht sie so befremdlich. Interessant ist auch die polyvalente Symbolik des Frosches selbst. In der christlichen Tradition galt der Frosch durchaus als negatives Symbol. Im Buch Exodus des Alten Testaments wird der Frosch als göttliches Strafinstrument inszeniert. Die von *Jahwe* gesandte Frosch Invasion soll den Pharao dazu bewegen, die Israeliten aus der ägyptischen Sklaverei zu entlassen.⁶⁷ Hier erscheint der Frosch als Teil einer apokalyptischen Bedrohung, welche die Unbarmherzigkeit und Machtlosigkeit des weltlichen Herrschers vor dem göttlichen Willen offenbart und später im Buch der Offenbarung erscheinen „*drei unreine Geister, gleich Fröschen*“, die aus dem Rachen des Drachen und des falschen Propheten hervorgehen, ein Sinnbild des Dämonischen.⁶⁸ Diese Vorstellung vom Frosch als teuflische Kreatur prägte das Mittelalter und schon im 9. Jahrhundert wird der Makel der Blasphemie zu den dem Frosch zugeschriebenen Eigenschaften.

Bei Heimo von Auxerre wird das Hervorkommen der Froschgeister aus dem geöffneten Dämonenmaul, wie im Buch der Offenbarung beschrieben, als Manifestation des Teufels und seiner Anhängerschaft verstanden. Frösche, so seine

⁶⁴ Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, University of Michigan Press, 1996, 6. Auflage.

⁶⁵ Umberto Eco, *Nachschrift zum Namen der Rose*, München, 1984.

⁶⁶ JAMESON 1991, S. 64-66.

⁶⁷ Exodus 8, 1-15.

⁶⁸ Offenbarung (Apokalypse des Johannes) 16, 13-14.

Argumentation, lärmern, stören die Ruhe und hausen im Schlamm - ebenso wie die teuflischen Mächte, die die Auserwählten von Frieden und Reinheit abhalten und sie in die Sünde hinabstoßen.⁶⁹ Diese negative Konnotation manifestiert sich auch in kirchenpolitischen Maßnahmen. Im 13. Jahrhundert sandte Papst Gregor IX. eine Bulle an die Bischöfe nördlich der Alpen, in der er sie aufforderte, gegen den Froschkult eines ketzerischen Konventikels vorzugehen.⁷⁰ Dies belegt, dass es auch abweichende religiöse Strömungen gab, die dem Frosch eine positive oder gar verehrungswürdige Bedeutung zuschrieben.

Gleichzeitig hat der Frosch in der Natur eine positive Konnotation des Wandels (die Metamorphose vom Ei zur Kaulquappe zum Frosch). In Märchen und Volksdichtung erscheint der Frosch oft als Wesen der Verwandlung. Am bekanntesten ist das Motiv des Froschkönigs, bei dem ein verwunschener Prinz in Gestalt eines Frosches auf Erlösung durch einen Kuss wartet.⁷¹ Hier steht der Frosch für das Potenzial innerer Wandlung, unter der hässlichen Oberfläche verbirgt sich etwas Edles. Kippenbergers Frosch aktiviert all diese Konnotationen unterschwellig. Leiden, Verwandlung, Erlösung, Banalisierung - all das schwingt in seiner Figur mit, ohne dass es explizit festgelegt wäre.

Herbert Achternbusch zeigt in seinem Film *Das Gespenst* von 1982 drei ans Kreuz gebundene Frösche. Die Handlung beginnt mit einer lebensgroßen Christusfigur, die in einer bayrischen Klosterkirche vom Kreuz steigt. Gemeinsam mit der Oberin des Klosters begibt er sich auf eine Reise durch Bayern, wobei sie auf verschiedene Vertreter der Gesellschaft treffen, darunter die Polizei, Münchner Passanten auf dem Weihnachtsmarkt und einen Bischof. Später sind im Film lebende, ans Kreuz gebundene Frösche zu sehen. Die Empörung der katholischen Kirche war groß, die evangelische hingegen ernannte ihn zum Film des Monats. Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) verweigerte zunächst die Freigabe mit der Begründung, dass der Film das religiöse Empfinden großer Teile der Bevölkerung verletze. Nach Einspruch des Vertriebs wurde der Film schließlich für Erwachsene freigegeben. Im April 1983 kommt es zu Aktionen gegen den Film in den bundesdeutschen Zeitungen *Bild* (Springer) und *Welt am Sonntag* (auch Springer)

⁶⁹ Heimo von Auxerre (+853) Zitiert nach Manfred Bambeck, *Göttliche Komödie und Exegese*, S.80.

⁷⁰ Laurence Bobis, *Die Katze. Geschichte und Legenden*, Leipzig 2001, S. 187.

⁷¹ Brüder Grimm, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*. In: *Grimms Märchen*. Erstveröffentlichung 1812, Endfassung 1857.

sowie zu einer Versammlung von 1300 Pfadfindern vor der Mariensäule in München zur Fürbitte, als Protest gegen den Film. Im selben Jahr wird der Film in Kanada, in New York, Groningen und Paris präsentiert. Der Film erhielt 2007 in Deutschland nach einer erneuten Prüfung die neue Altersfreigabe FSK 12. Trotz der Kontroversen trug die öffentliche Debatte dazu bei, dass *Das Gespenst* eine größere Zuschaueranzahl erreichte als viele andere Filme Achternbuschs. (Abb. 15)

Die inhaltliche Bedeutung der Frosch-Skulpturen wurde bereits kurz nach ihrer Entstehung kontrovers diskutiert. Kippenberger selbst hat, typisch für ihn, keine eindeutige Interpretation vorgegeben. Doch lassen sich verschiedene Lesarten ableiten: Zum einen die blasphemische Parodie, ein Frosch, der Christus am Kreuz ersetzt, komplett mit närrischer Fratze, kann als respektlose Provokation gegenüber christlichen Symbolen verstanden werden. Zum anderen eröffnet der gekreuzigte Frosch eine selbstreflexive Ebene: Der Frosch als Selbstbildnis des Künstlers als Narr und Märtyrer. Hier stellt sich Kippenberger selbst dar, als buntes, aufgespießtes Geschöpf, das an seinem Laster, dem Bier, festhält, während er ans Kreuz geschlagen ist. In dieser Leseart ist die Skulptur nicht bloß Klamauk, sondern auch ein bitteres Bild des Künstlers als Opfer und Sünder zugleich. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Rezeption des Werkes wider: Während die katholische Kirche die Skulptur als blasphemische Provokation wertete und ihre Abnahme forderte, interpretierten andere sie als eine Reflexion über das Leiden des Künstlers innerhalb der kommerzialisierten Kunstwelt. So verglich Peter Pakesch den gekreuzigten Frosch mit einem privaten Herrgottswinkel-Kruzifix - allerdings in grotesk verzerrter Form. Damit suggeriert er, dass Kippenberger hier ein vermeintlich sakrales Objekt schuf, das eher in die Intimsphäre gehört, als in den öffentlichen Raum, und dessen Provokation mehr auf Selbstironie denn auf Gotteslästerung zielt.⁷² In dieser Lesart wäre der Frosch nicht nur eine Karikatur christlicher Ikonographie, sondern auch ein selbstreferenzielles Bild Kippenbergers, das seinen Status als „Opfer“ des Kunstbetriebs und gleichzeitig als Profiteur desselben ironisiert. Bereits 1989 hatte er sich in *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* selbst auf die Anklagebank gesetzt; 1990 hängt er sich metaphorisch selbst ans Kreuz, jedoch nicht in pathetischer Opferpose, sondern als Karikatur des eigenen Selbst.

⁷² Gespräch mit dem Galeristen Peter Pakesch, Wien 04.06.24.

Michail Bachtin beschreibt in seinem Konzept der Karnevalisierung, wie in mittelalterlichen Narrenspielen die Welt auf den Kopf gestellt wurde, Hoch wurde zu Tief, Heilig zu Profan.⁷³ Kippenbergers Frosch ist in diesem Sinne eine moderne Variante des Karnevals in der Kunst: ein herrschaftsfreier Narr, der am Kreuz posiert und die Autorität zum Narren hält. Diese Lesart verortet *Zuerst die Füße* in einer Tradition des subversiven Humors. Wie ein Hofnarr erlaubt sich Kippenberger, das Allerheiligste lächerlich zu machen und darf dies gerade, weil er ein vermeintlich lächerliches Geschöpf ist.

Abschließend darf man die Autorschaftsdebatte nicht außer Acht lassen, in die Kippenberger mit seinem gesamten Schaffen eingreift. Wie bereits im Kontext der Gemäldeserie erläutert, praktizierte er eine verteilte Autorschaft: Assistenten, Handwerker und Zufälle wurden Teil des Werkes. Verantwortung für das Werk verteilt sich auf mehrere Schultern und Fehler oder Brüche werden bewusst integriert.

Insgesamt manifestiert sich in der Entstehung der Frosch-Skulpturen Kippenbergers programmatischer Eigensinn: Er unterläuft Erwartungen an Originalität und Sakralität, indem er beides - das Originale und das Sakrale - nachbaut und vervielfältigt. Aus handwerklicher Meisterschaft und maschineller Präzision formt er ein Werk, das sich jeder eindeutigen Kategorie entzieht. Die Aura eines handgeschnitzten Kruzifixes paart sich mit der Reproduktionslogik der Popkultur. Dieses Spannungsfeld wird im vollendeten Werk für die BetrachterInnen sinnlich erfahrbar und bildet einen Schlüssel zum Verständnis von *Zuerst die Füße*: Authentizität und Ironie, Einmaligkeit und Vervielfältigung, Tiefsinn und Oberfläche - all diese Pole halten sich hier die Waage und bleiben unversöhnlich nebeneinander bestehen.

FROSCH PRÄSENTATION

Als Kippenberger 1990 in Innsbruck zusammen mit anderen Künstlern auftrat, reagierte das lokale Publikum gespalten: Eine zeitgenössische Kritik beschrieb die präsentierte „*Künstlerphalanx*“ als nicht sehr angenehm und die Darbietung als „*ironisch, äußerst kopflastige Installation*“; man vermisste die „*Expressivität spektakulärer Malerei*“ und fühlte sich teils „*an naive Zeugnisse der heimischen*

⁷³ Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987.

Volkskunst“ erinnert.⁷⁴ Hier zeigte sich bereits zum ersten Mal der Kontrast zwischen Kippenbergers avantgardistischem Anspruch und dem traditionell geprägten Kunstverständnis vor Ort.

Die fünf *Zuerst die Füße*-Skulpturen wurden erstmals im November 1990 in der Wiener Jänner Galerie gezeigt. Kippenberger inszenierte sie dort bewusst wie Kruzifixe in einer Kapelle. In jeder Ecke der Galerie wurde jeweils ein Frosch platziert, wie im Herrgottswinkel, der traditionellen Ecke für ein Kruzifix im alpenländischen Wohnhaus. Bei der Wiener Ausstellung war je ein goldener, ein silberner, ein blauer, ein pinker und ein grüner Frosch vertreten. *„Fünf gekreuzigte Frösche zieren ebensoviele Raumecken der Galerie. Die Galerie ist der natürliche Nachfolger von Kirchen als Ausstellungsort... Nur logisch also, wenn schon kein Altar, doch wenigstens einen Herrgottswinkel einzurichten“* schrieb ein Rezensent anerkennend im Falter.⁷⁵ Diese Kontextualisierung innerhalb der Kunstwelt - eine Galerie wird zum parodistischen Andachtsraum - richtet sich an ein informiertes Kunstpublikum. In den zeitgenössischen Rezensionen und im engeren Kunstbetrieb der frühen 90er-Jahre wurde Kippenberger zwar sehr stark als Provokateur wahrgenommen, doch ein öffentlicher Eklat, wie später in Bozen, blieb zunächst aus. Vereinzelt gab es jedoch bereits warnende Stimmen. Peter Pakesch, der als Mitarbeiter der Jänner Galerie die Präsentation begleitete, erinnert sich etwa daran, dass sich bereits damals ein hoher Kirchenvertreter über Kippenbergers Frösche beklagte.⁷⁶ Er selbst verfasste damals zwei Zeitungsbeiträge, um das Werk einzuordnen, doch die Empörung beschränkte sich letztlich auf einzelne Leserbriefe und Kommentare. Dies erklärt, warum der breite Protest zunächst ausblieb. Innerhalb der Kunstszene verstand man den ironischen Kommentar, während die allgemeine Öffentlichkeit 1990 kaum Notiz davon nahm. Erst als Jahrzehnte später ein Exemplar prominent ins Zentrum einer öffentlichen Institution in Bozen gerückt wurde, entfesselte das Frosch-Motiv sein volles Konfliktpotenzial.

Ein einziger Leserbrief wurde als Reaktion auf die Ausstellung in Wien 1990 im Standard abgedruckt: *„Künstler, die zur eigenen Seelenmassage die Herabwürdigung religiöser Gefühle ihrer Mitmenschen bedürfen, haben sich in*

⁷⁴ zitiert nach: ORTH 2000, S.32.

⁷⁵ Robert Schonzeit. Schwerter zu Zapfhähnen! In: Falter, Nr. 47, Wien 21. November 1990.

⁷⁶ Gespräch mit Peter Pakesch, Wien 04.06.24.

meinen Augen selbst ein geistliches und menschliches Armutszeugnis ausgestellt.“ Weiter schreibt der aufgebrachte Leser: „*Sein gekreuzigter Frosch mag (...) getrost in Wiens Galerien schlaff vom Holz herabhängen. Weshalb aber muss ich mir diese pubertäre Frechheit und Gemeinheit in meinem STANDARD ansehen?*“⁷⁷

In der ersten Ausstellung hieß das Ensemble provokant *Was ist der Unterschied zwischen Casanova und Jesus: Der Gesichtsausdruck beim Nageln*. Stephanie Lieb interpretiert diesen Titel so, dass er radikal Leiden, Genuss und Ekstase auf eine Stufe stellt. Tatsächlich verschmilzt Kippenberger in seinem Werk Lust und Schmerz: Der Frosch leidet am Kreuz, scheint aber trunken zu grinsen, eine makabere Gleichsetzung von Passion und Rausch. Lieb deutet den Frosch folgerichtig als Identifikationsfigur Kippenbergers, mit der er „*die Lächerlichkeit seiner selbst zwischen Suff, Lust und Leid ans Kreuz nagelt*.“ Kippenberger stilisiert seine eigenen Exzesse zu einer Kreuzigungsfarce, einem „*pubertären Befreiungsschlag*“, so Lieb, bei dem er sich zum Opfer seiner eigenen Laster macht.⁷⁸

VERGLEICHENDE PERSPEKTIVEN

Im Kontext der Zeit lässt sich *Zuerst die Füße* auch mit Werken anderer zeitgenössischer KünstlerInnen, abseits des Skandals vergleichen, die ebenfalls mit Konsumkultur, ikonographischen Zitaten und Ironie arbeiten. Besonders Jeff Koons, Paul McCarthy, Mike Kelley und Katharina Fritsch bieten sich als Parallel- und Kontrastfälle an. Trotz mancher Gemeinsamkeiten unterscheiden sich ihre Intentionen und Ergebnisse teils erheblich, was einen genaueren Blick lohnt.

JEFF KOONS

Jeff Koons lotete in den späten 1980er-Jahren die Schnittstelle von Hochkunst und Kitsch aus wie kaum ein anderer. In seiner *Banality*-Serie schuf er Skulpturen wie *Michael Jackson and Bubbles*, eine glasiert-porzellanöse Darstellung des Popstars mit einem Schimpansen auf dem Schoß, angelehnt an Michelangelos *Pietà*. (Abb. 16) Auch hier trifft eine religiöse Komposition auf ein Massenidol. Koons trieb das Spiel mit dem Kitsch auf die Spitze. Für seinen Beitrag zur Biennale in Venedig 1990,

⁷⁷ STANDARD NR.599, 8.11.1990.

⁷⁸ zitiert nach: HARTMAN 2016, S.30.

schuf Koons die Serie *Made in Heaven* (1990). (Abb. 17) Diese Skulpturen zeigen Koons und seine damalige Ehefrau Cicciolina in erotischen Posen. Er wählte einen ähnlichen Weg wie Kippenberger: Er ließ die großformatigen Holzskulpturen für *Made in Heaven* von Herrgottschnitzern im Gröndental fertigen - dieselbe regionale Handwerkstradition, die Kippenberger für den Frosch genutzt hatte. Beide Künstler verwenden jahrhundertealtes Kunsthandwerk, um extrem zeitgenössische, provokante Inhalte umzusetzen. Ästhetisch streben sowohl Koons als auch Kippenberger glatte Oberflächen und kräftige Farben an. Doch hier enden weitgehend die Gemeinsamkeiten, denn die Intention der beiden divergiert stark. Koons behauptet, er feiere die Konsumkultur und enthalte sich jeder Kritik, seine Werke seien affirmativ und ohne Ironie gemeint. Kippenberger hingegen nutzt die Konsumästhetik explizit ironisch, um die Mechanismen der Bedeutungserzeugung zu hinterfragen. So stehen sich zwei künstlerische Haltungen exemplarisch gegenüber: Koons affirmative Zustimmung zur Warenwelt gegen Kippenbergers subversive Nutzung der Warenästhetik zur Kritik ebenjener Welt.

Originalität und Autorschaft werden bei beiden in Frage gestellt: Koons Factory-Ansatz (die Herstellung durch Assistenten und Kunsthandwerker) und Kippenbergers Bereitschaft, Motive und Ideen zu vereinnahmen, entmystifizieren das Bild des Künstlers als genialen Schöpfer. Doch während Koons meistens eine inhaltliche Fröhlichkeit wahrt, nimmt Kippenberger ein heilsgeschichtliches Symbol und degradiert es bewusst zur Karikatur und verbindet die Konsumkritik mit existenzieller Ironie. Diese Unterschiede sind in den Fröschen und in Koons *Pietá* gut greifbar: Wo Koons in *Michael Jackson and Bubbles* eine Art säkulare Heiligenfigur des Pop schafft, einen glatten Idolkitsch, ist Kippenbergers *Zuerst die Füße* eine wilde Mischung aus Parodie und existenziellem Statement. Der Frosch ist witzig und verstörend, Koons Jackson-Skulptur eher liebreizend und feierlich im Kitschglanz.

PAUL MCCARTHY

Auch Paul McCarthy, ein Kalifornier der gleichen Generation, bietet Parallelen zu Kippenbergers Ansatz, allerdings in einer radikaleren, körperbetonten Ausprägung. McCarthys Werk kreist seit den 1970er-Jahren um die Entlarvung der Mainstream-Kultur durch Groteske, Obszönität und Gewalt. McCarthy nutzt die Übertreibung ins Obszöne (durch exzessiven Gebrauch von Kunstblut, Fäkalien und Sexualposen) in seinen Performances und Videos. Kippenbergers Mittel sind hingegen subtiler, eher

intellektueller Art: Er platziert Witz und Zynismus inmitten einer an sich ehrfurchtsvollen Bildsprache. Materialästhetisch gibt es Unterschiede: Kippenbergers Frosch ist relativ klein, statisch in fast klassischer Bildhauertechnik hergestellt. McCarthy's Provokationen sind häufig dynamisch oder monumental. In gewisser Hinsicht lässt sich Kippenbergers Froschskulptur als statischer Performance-Ersatz betrachten. Was McCarthy in blutigen Aktionen vorführt - den Zusammenbruch bürgerlicher Werte in Ekel und Chaos, stellt Kippenberger als stilles Tableau auf, mit einem einzigen Bild, das dennoch ein ganzes Narrativ von Exzess und Absturz enthält.

KATHARINA FRITSCH

Katharina Fritsch, eine deutsche Bildhauerin, nähert sich dem Themenfeld wiederum von einer anderen Seite - stiller, aber genauso wirkungsmächtig. Die Bildhauerin inszeniert alltägliche oder ikonische Figuren in reduzierter Formensprache und monochromen, kräftigen Farben neu. Ein besonders relevanter Vergleich bietet ihre *Madonnenfigur* (1987/88), eine lebensgroße Statue der Jungfrau Maria, die Fritsch einem billigen Lourdes-Souvenir nachempfunden und auf 2 Meter Höhe vergrößert hat. Fritsch (Abb. 18) goss diese Madonnenkopie in strahlend gelbem Polyester. Hier erkennt man sofort Berührungspunkte mit *Zuerst die Füße*: Auch hier wird ein religiöses Objekt (eine Andachtsfigur) aus seinem üblichen Kontext herausgelöst, vergrößert und in grell-leuchtenden Farben realisiert. Fritsch nimmt das fragil-kleine Marienfigürchen (der Inbegriff kitschiger Volksfrömmigkeit) und verwandelt es durch die vergrößerte Dimension und das glatte Industriefinish in ein eindrückliches Kunstobjekt. ⁷⁹Beide KünstlerInnen zeigen die Konstruktivität religiöser Figuren und darin liegt eine Reflexion, die auch Kippenbergers Frosch nahelegt: Wo endet das Andachtsbild und wo beginnt das Kunstobjekt? Fritschs Madonna und Kippenbergers Frosch führen dem Betrachter vor Augen, dass das „Heilige“ oft nur eine Frage des Maßstabs und des Materials ist. Eine gelbe Riesenmadonna entlarvt die Künstlichkeit der Frömmigkeit genauso wie ein Frosch am Kreuz die Verletzlichkeit religiöser Symbole gegenüber dem Spott. Im Gegensatz zu Kippenberger ist die Ironie bei Fritsch weniger explizit, ihre Madonna wirkt eher unheimlich oder rätselhaft als komisch und scheint auf das Unbehagen abzielen, das entsteht, wenn das vertraute Heiligenbild in ungewohnter Form auftaucht. Wo

⁷⁹ Vgl.: Ilona Blazwick (Hg.), Katharina Fritsch, Ausstellungskatalog zur Tate Modern, London, 2001; K21, Düsseldorf, 2002. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

Fritsch subtil entfremdet, geht Kippenberger offensiv in die Karikatur: Die eine seziert die Volksfrömmigkeit-Plastik auf subtile Weise, der andere persifliert das Heilige und sich selbst auf brachiale Weise. Auffällig dabei ist, dass gerade deutsche KünstlerInnen wie Kippenberger und Fritsch sich der katholischen Bildkultur ihrer Heimat widmen. Vielleicht weil es Ende der 1980er ein bisschen anachronistisch wirkte in einer säkularisierten, popkulturellen Welt.

MIKE KELLEY

Mike Kelley wurde bereits im Zusammenhang mit Ironie erwähnt und war zur selben Zeit wie Kippenberger in Los Angeles aktiv. Kelley führte in den 1980er- und 1990er-Jahren der Kunstwelt die Abgründe der Mittelschichtkultur vor - allerdings losgelöst von explizit religiöser Ikonographie. Statt Kreuzen oder Madonnen verwendet er Alltagsobjekte mit psychologischer Erinnerungslast. In Installationen wie *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987) häuft er abgetragene Kuscheltiere zu einem Wandteppich - ein Anblick zwischen rührend und abstoßend. (Abb. 19) Kelleys Umgang mit Kitsch war ein anderer: er zeigt den schäbigen, unheimlichen Kitsch, der an Verdrängtes und Traumatisches rührt. Darin liegt die Schärfe seiner Ironie. Er präsentiert dem Publikum Objekte, die zugleich lustig und verstörend sind. Damit zielt er, ähnlich wie Kippenberger, auf die Doppeldeutigkeit von kulturellen Phänomenen: das Komische offenbart das Tragische. Ironie und Zynismus sind bei beiden gleichermaßen präsent, doch Kelleys Humor war oft düsterer, morbider während Kippenberger trotz allem eine gewisse Leichtigkeit aufrecht erhält. Kippenbergers Arbeiten wirken optisch oft spontan, skizzenhaft, rau (viele Zeichnungen, malerische Gestik, unfeine Verarbeitung bei Skulpturen wie dem roh behauenen Holzfrosch). Kelleys Arbeiten hingegen sind in der Komposition durchdacht, manchmal akademisch präsentiert (Installationen mit Texttafeln usw.). Hier zeigen sich die kulturellen Unterschiede: Kippenberger aus dem expressiven deutschen Malereiumfeld, Kelley aus dem konzeptuellen Kalifornien. In der sozialen Dimension ihrer Kunst sind sich beide nah: beide wollen die vermeintlichen Gewissheiten erschüttern. Kelley indem er das Verdrängte (Schmutz, Sexualität, Gewalt) ans Licht zerzt, Kippenberger indem er das Hochstilisierte (Kunsttheorie, Religion) in den Schmutz zieht. Das Ergebnis ist bei beiden eine ironische Brechung, die die BetrachterInnen entweder mit Lachen oder Schaudern zurücklässt.

Kippenbergers gekreuzigter Frosch liefert sowohl Anknüpfung an seine Zeitgenossen, sticht aber auch deutlich heraus. Koons feiert die Konsumikone, McCarthy pervertiert die Märchen- und Festtagsfiguren, Fritsch seziert die Volksfrömmigkeits-Plastik und Kippenberger verspottet das Heilige und sich selbst. Doch in der Verbindung von persönlicher Ironie und öffentlicher Provokation nimmt der Frosch eine singuläre Stellung ein.

BOZEN 2008. Präsentation und öffentliche Rezeption

Als die grüne Edition von *Zuerst die Füße* 2008 in einem Museum in Bozen prominent präsentiert wurde, entbrannte eine monatelange öffentliche Debatte, die weit über den Kunstkontext hinausreichte. Auffällig waren die wiederkehrenden Argumentationsmuster in den Diskussionen und zahllosen Leserbriefen der lokalen Zeitungen. Für katholisch geprägte Südtiroler verletzte der gekreuzigte Frosch religiöse Gefühle und überschritt eine rote Linie des Anstands. Hier wird deutlich, dass es nicht allein um den Geschmack oder individuelle Befindlichkeiten ging, sondern um den symbolischen Kern einer regionalen Identität. Südtirol ist eine autonome Provinz Italiens mit einer mehrheitlich deutschsprachigen, katholisch geprägten Bevölkerung. Als Schnittstelle zwischen dem deutsch-österreichischen und dem italienischen Kulturraum war Südtirol immer schon eine Region des Austausches, geprägt von Mehrsprachigkeit, kultureller Überschneidung und den Herausforderungen eines vielschichtigen Identitätsgefüges.

Im Jahr 2008 erhielt Südtirol mit dem *Museion* in Bozen ein erstes Museum für zeitgenössische Kunst. Die Eröffnungsausstellung *Peripherer Blick und kollektiver Körper* sollte Bozen auf der Landkarte der zeitgenössischen Kunst verankern. Das Museion wurde von Anfang an als eine Institution mit internationalem Anspruch konzipiert. Es sollte ein Treffpunkt für heimische und europäische Künstler werden, so der damalige Landeshauptmann Luis Durnwalder. Ein zentrales Anliegen war es, den Dialog im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Innovation und gesellschaftlicher Reflexion zu fördern.⁸⁰ Alois Lageder, der Präsident der Stiftung Museion, betonte im Vorwort des Ausstellungskataloges, welcher die erste Ausstellung begleitete, dass das Haus eine diskursive Plattform, im Zeichen von Interdisziplinarität und Innovation bieten sollte. Er formuliert eine klare

⁸⁰ Luis Durnwalder in: Dolomiten v. 26.05.2008, S.9

Erwartungshaltung: „Eine Ausstellung, die sicherlich ein Zeichen setzen und zur Diskussion anregen wird. Ganz nach unserem Wunsch.“⁸¹ Vor der Eröffnung der Ausstellung prognostizierte Lageder, dass die künstlerische Leitung der Schweizer Direktorin Corinne Diserens Debatten auslösen werde. Er sprach offen von zu erwartenden Reibereien und möglichen Kontroversen. Man rechnete offenbar mit kontroversen Reaktionen, ja der Konflikt schien gewissermaßen antizipiert - wenngleich niemand die Vehemenz erahnte, die der folgende Eklat erreichen würde.

Insgesamt umfasste die Eröffnungsschau über 400 Werke von 231 KünstlerInnen auf insgesamt 2100 Quadratmetern Fläche, über drei Stockwerke verteilt. Fünf Werke von Martin Kippenberger, und ausgerechnet eins davon entwickelte sich ungewollt zum Brennpunkt. Im Eingangsbereich, direkt über dem Museumsshop, platzierte das Kuratorenteam Kippenbergers Skulptur *Zuerst die Füße* (1990), den grünen gekreuzigten Frosch mit herausgestreckter Zunge. Die prominente Hängung in der Eingangshalle rückte ihn unweigerlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zunächst verlief die Eröffnung unspektakulär. Die Position am Eingang hatte jedoch zur Folge, dass jeder Besucher unweigerlich mit dem grünen Frosch konfrontiert wurde, noch bevor die anderen Ausstellungsstücke wahrgenommen wurden. (Abb. 20, 21)

Die Eröffnung der Ausstellung am Freitag, 25. Mai 2008 verlief zunächst unspektakulär. Doch die Ruhe währte nur kurz. Bereits am Tag nach der Eröffnung lancierte die lokale Sonntagszeitung *Zett* einen empörten Bericht über den Frosch am Kreuz. Darin wurde Kippenbergers Werk als Verspottung der „gesamten christlich-abendländischen Kultur und Tradition“ angeprangert und kam sogar direkt auf die Titelseite, darunter wurde getitelt: *Das Museion im Kreuzfeuer: Ist das noch Kunst oder reine Gotteslästerung?*⁸² (Abb. 22)

Dieser schrille Auftakt entfaltete eine Lawine an Reaktionen. Binnen weniger Tage wurde die grüne Froschskulptur Gegenstand eines landesweiten Gesprächs. Stammtische, Pfarrgemeinden und Vereinsrunden diskutierten darüber, ob solche Darstellungen einer Kreuzigung tolerierbar seien oder nicht.

Bischof Wilhelm Egger, Oberhirte der Diözese Bozen-Brixen, forderte in einer Erklärung „Respekt vor religiösen Gefühlen“ ein. „Mögen der Künstler und das Museum dies auch nicht beabsichtigt haben, so gibt es doch ein Recht der

⁸¹ Museion Bozen, *Peripherer Blick & kollektiver Körper*, Ausstellungskatalog, Bozen 2008, S. 5.

⁸² *Zett*, Sonntag 25. Mai 2008, Titelseite.

*Menschen auf Respekt vor religiösen Gefühlen“, schrieb Egger. „Heute werden die Symbole des Glaubens oft provozierend verunglimpft. Aber genau unsere Zeit braucht Respekt vor religiösen Gefühlen.“*⁸³ Der Appell des Bischofs bringt den ethischen Kern der kontroverse auf den Punkt. Dem Postulat der Kunstfreiheit wird hier ein Recht auf respektvolle Behandlung religiöser Symbole entgegengestellt. Damit wird die Debatte in einen moralphilosophischen Rahmen gerückt: Wieviel Rücksicht schuldet eine pluralistische Gesellschaft den spirituellen Überzeugungen Einzelner oder Gruppen, und wo beginnt im Gegenzug eine unzulässige Einschränkung freier künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten?

Der Skandal berührte auch juristische und administrative Aspekte, etwa die Frage nach Zensur und Zuständigkeit. Bereits Tage nach der Eröffnung meldeten sich führende Vertreter Südtirol zu Wort und schlugen sich überwiegend auf die Seiten der Empörten. Bozens Bürgermeister Luigi Spagnolli erklärte etwa, im Konflikt *„müssen die Religion und der Respekt über der Kunst stehen.“* Er nannte die Frosch-Darstellung eine klare Grenzüberschreitung.⁸⁴ Auch der Landeshauptmann äußerte sich scharf und bezeichnete das Kunstwerk als respektlos und geschmacklos.⁸⁵ Rechte Parteien forderten die sofortige Entfernung des Kunstwerkes, während die Grünen zu mehr Gelassenheit im Umgang mit Kunst aufriefen.⁸⁶ Die Landeskulturrätin Sabina Kasslatter Mur äußerte Verständnis für die verletzten religiösen Gefühle, betonte aber auch gleichzeitig, dass es *„Wesenart zeitgenössischer Kunst“* sei, Menschen zu irritieren.⁸⁷

In diesen Stellungnahmen zeigt sich bereits der beginnende kulturpolitische Kampf: Konservative Kräfte nutzten die Gelegenheit, sich als Wahrer traditioneller Werte zu profilieren, während von Liberalen die Kunstfreiheit verteidigt wurde. Die Debatte verlagerte sich damit zunehmend weg von der Frage des einzelnen Kunstwerkes hin zu grundsätzlichen Themen: Kunstfreiheit gegen Religionsschutz und städtische Moderne gegen ländliche Tradition. In den Wochen nach der Ausstellungseröffnung

⁸³ Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008, S.9.

⁸⁴ Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008, S.9.

⁸⁵ *„Das ist einfach eine Respekt- und Geschmackslosigkeit. Da muss einer nicht ganz holla im Kopf sein, um so etwas zu machen.“* Landeshauptmann Luis Durnwalder in: Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008, S.9.

⁸⁶ Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008, S.9.

⁸⁷ Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008, S.9.

erschieden zahlreiche Zeitungsartikel, Leserbriefe und Kommentare, die entweder vehement für oder entschieden gegen das Werk plädierten. Rasch entwickelte sich ein Sturm der Entrüstung seitens kirchlicher Würdenträger, konservativer PolitikerInnen und Teilen der Bevölkerung, dem wiederum Kunstschaffende und -institutionen das Prinzip der Kunstfreiheit entgegenhielten.

Es dauerte nicht lange, bis der Konflikt eine regelrechte Symbolschlacht wurde. Während der Ausstellung versammelten sich jeden Samstag aufgebrachte Gläubige vor dem Museion und beteten *"mit Kreuz und Marienikone zur Sühne für das gotteslästerliche und beleidigende Frosch-Kreuz, bis die Schandobjekte von Kippenberger aus dem Museion verschwinden."*⁸⁸ Dieses Bild, Gläubige, die den Rosenkranz betend vor dem Museum stehen, verdeutlicht welche ungewöhnliche Konstellation hier entstanden war: Die klassische Trennung zwischen Kirchenraum und Kunstraum war aufgehoben, das Museum wurde zum Ort quasi-religiöser Protestliturgien, der Kunstkonflikt zum Glaubensakt. (Abb. 23, 24)

Die Debatte um Kippenbergers Frosch eskalierte innerhalb kürzester Zeit zu einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung über Kunstfreiheit, religiöse Symbolik und den Umgang mit zeitgenössischer Kunst in einem politisch und religiös konservativen Umfeld. Hier prallte eine international orientierte, experimentierfreudige Kunstinstitution auf ein regional verwurzeltes, religiös geprägtes Publikum. Auf der einen Seite sah man in der Ausstellung des Werkes ein Zeichen dafür, dass sich Südtirol kulturell öffnen und Anschluss an die internationale Gegenwartskunst finden wollte, ein selbstbewusster Schritt über die Grenzen einer autonom verwalteten Provinz hinaus - während die andere Seite das Werk als Affront gegen die eigenen Werte und als Zeichen des Verlusts an respektvollem Umgang mit dem Heiligen sah. Auf der einen Seite die in demokratischen Gesellschaften meist hochgehaltene Freiheit der Kunst, auf der anderen Seite das vermeintliche Recht der Gläubigen, nicht in ihrer Würde und ihrem Glauben verhöhnt zu werden. In gewisser Weise wurde verhandelt, ob das Christentum als kulturelle Basis weiterhin einen besonderen Schutz genießen sollte oder ob es im Zeichen der Pluralität auch Gegenstand von Ironie und Kritik sein darf, wie jede andere Ideologie. Der Preis des Skandals war hoch: eine gesplante Öffentlichkeit und die Erkenntnis, dass die

⁸⁸ Walter Marzari, Froschbuch, Meran 2008, S.6.

Freiheit der Kunst keineswegs von allen als höchstes Gut betrachtet wird, sondern gegen andere Wertvorstellungen abgewogen wird.

Politisch wurde der Skandal schnell instrumentalisiert. Die Tatsache, dass im Herbst 2008 regionale Wahlen anstanden, trug dazu bei, dass der Konflikt von manchen Akteuren bereitwillig geschürt wurde. Konservative PolitikerInnen stilisierten sich als Bewahrer der Tradition und versuchten aus der allgemeinen Empörung politisches Kapital zu schlagen. Südtirol befand sich zum Zeitpunkt des Froschskandals in einer angespannten politischen Situation. Zwei Wahlen, zuerst die Parlamentswahlen in Italien im April, dann Landtagswahlen im Oktober und dazwischen ein Kunsteklat, dass sich wohl niemand so recht vorstellen konnte, welches aber eigentlich auch vorhersehbar war. Der am Kreuz hängende Frosch, mit heraushängender Zunge und Bierkrug in der Hand und dann auch noch als Provokation dort über dem Eingangsraum aufgehängt wie ein richtiges Kruzifix. Ein gefundenes Fressen für den Wahlkampf und die regelmäßig künstlich angeheizten Debatten in Südtirols Medienlandschaft. Religiöse Themen wurden im Wahlkampf heftig diskutiert. Es ist ein Wahlkampf in dem in Leserbriefen und Kommentaren schon vor dem Auftauchen des Frosches, für das Kreuz in öffentlichen Gebäuden, in Kindergärten und Schulen, für den Religionsunterricht und gegen den Gebetsraum und die Moschee geworben wird.

Der damalige Präsident des Südtiroler Landtags Franz Pahl machte den Frosch zu seiner persönlichen Mission und trat aus Protest gegen das Werk im August 2008 in einen Hungerstreik und kampierte eine Woche lang demonstrativ vor dem Museion. Pahl verteidigte dieses drastische Vorgehen später als „*friedlichste*“ Protestform, die er bewusst gewählt habe, um maximale Aufmerksamkeit zu erzeugen und die Entfernung des Frosches zu erzwingen.⁸⁹ Der SVP Politiker sah das prominente Anbringen des Frosches im Landesmuseum als Affront. Ein staatlich finanziertes Museum, so seine Argumentation, dürfte die religiösen Überzeugungen der Bevölkerung nicht derart verletzen. Er bezeichnete Kippenbergers Frosch öffentlich als „*Verhöhnung der katholischen Religion*“ und beklagte, das Land Südtirol scheine durch dieses Ausstellungsstück die Missachtung christlicher Symbole gutzuheißen. Diese ungewöhnliche Aktion, ein politischer Mandatsträger greift zum Mittel des

⁸⁹ Gespräch mit Franz Pahl, 27.06.24, Bozen.

Hungerstreiks, zeigt, wie aufgeladen und symbolträchtig die Diskussionen geworden waren. Dass ein gewählter Volksvertreter sich selbst in die Rolle eines fast märtyrerhaften Verteidigers des Glaubens begab, unterstreicht, wie sehr der Kunststreit zum Prinzipienstreit eskaliert war. Pahls Hungerstreik war mehr als persönlicher Protest: Es war ein politisches Theater mit enormer symbolischer Resonanz. Diese Aktion unterstreicht die Irrationalität, die die Debatte angenommen hatte. So ungewöhnlich und irrational der Hungerstreik wirkte, so konsequent passte er in die Logik der Empörung. Es ging längst nicht mehr um Kunst, sondern um Identität und Prinzipien. Der Politiker, der in seinem Wahlkampf vor dem islamischen Fundamentalismus in Südtirol warnte, hat sich mit seinem vermeintlich kritischen Moralismus an die Spitze eines wütenden katholischen Fundamentalismus gestellt. Pahl stilisierte sich als Bewahrer traditioneller christlicher Werte und suchte Unterstützung bei kirchlichen Würdenträgern und schrieb einen Brief an den Papst, auf den er dann auch eine Antwort bekam. In einem Schreiben im Namen Benedikts XVI. drückte der Vatikan sein Unverständnis und Missfallen aus - das Werk *„verwunde die religiösen Gefühle vieler Menschen, die im Kreuz ein Symbol der Liebe Gottes und unseres Heils sehen.“*⁹⁰ Diese päpstliche Intervention, wenn auch nur in Briefform, verlieh der Debatte ein enormes Gewicht, plötzlich wurde der Bozner Vorfall weltweit registriert. Der italienische Kulturminister Sandro Bondi (Regierung Berlusconi) nannte den Frosch eine *„unnütze Provokation“* und meinte, öffentliche Institutionen sollten nicht *„die Kunst der Entweihung, der unnützen Provokation und des Nonsens feiern“*. Weiter meint er: *„Dieses Werk verletzt nicht nur religiöse Gefühle vieler Menschen, für die das Kreuz das Symbol für Göttliche Liebe ist, es beleidigt auch den gesunden Menschenverstand und die Vernunft derjenigen, die sich mit diesem Symbol nicht identifizieren.“*⁹¹ Mit dieser Aussage konstruierte er sogar einen Schulterschluss mit nicht-christlichen Menschen: Selbst religiös Indifferente müssten den Frosch am Kreuz als Zumutung empfinden. Die Einmischung höchster kirchlicher und politischer Autoritäten zeigt, wie ein lokaler Kunststreit in den Sog globaler Aufmerksamkeit geriet. Gleichzeitig offenbart sich hier die symbolische Macht religiöser Zeichen: Das Kreuz wurde von sämtlichen Akteuren, vom Bischof bis zum Minister, als so bedeutungsvoll erachtet, dass seine vermeintliche Entweihung ein Einschreiten auf höchster Ebene legitimierte.

⁹⁰ zitiert nach: Eckhard Fuhr, Kunstfrosch am Kreuz verärgert den Papst, Welt, 29.08.2008.

⁹¹ Sandro Bondi, in: La Repubblica, 29. August 2008, „Bondi, la rana crocifissa un’offesa al buonsenso.“

Der Papstbrief, die Kritik des italienischen Kulturministers und ein kampierender, streikender Lokalpolitiker vor dem Haus markierten den Höhepunkt der öffentlichen Erregung. Nun war der Druck auf das Museum und die Landespolitik enorm. Mitten in diesem Sturm zeigte sich aber auch kreativer Widerstand gegen die Empörungskultur. So inszenierte eine Gruppe lokaler Künstler spontan ein öffentliches Fastenknödel-Essen vor dem Museion, um Pahls Hungerstreik den Spiegel vorzuhalten. In einer Betonmaschine rührten sie Hunderte Knödel und boten sie dem fastenden Politiker demonstrativ an. Solche Interventionen verdeutlichen, dass ein Teil der Öffentlichkeit dem gekreuzigten Frosch durchaus mit Humor und Gelassenheit begegnete und die Debatte eher als absurdes Schauspiel aus der Ferne betrachteten. Jedoch hatte der Frosch-Streit alle gesellschaftlichen Schichten erfasst - vom Papst bis zum lokalen Künstlerkollektiv bezog jeder Stellung. (Abb. 25)

Ein Südtiroler Pfarrer, Oswald Kuenzer, der im Bozner „Froschstreit“ eine Minderheitsmeinung vertrat, schrieb treffend *„Und ist nicht jedes Kreuz eine Provokation? Oder haben wir uns daran gewöhnt? (...) Ich denke, gerade heute brauchen wir darum aufregende und anregende Kreuze, welche die Menschen herausfordern, dass sie nicht sagen: Ein schönes Kreuz! Sondern vielmehr: Warum um Gottes Willen hängt dieses Kreuz hier?“*⁹² Diese Worte bringen auf den Punkt, worin die gesellschaftliche Funktion einer solchen Provokation liegen kann. Kippenbergers Frosch rüttelt an der Vertrautheit des Kreuzes, an unserer Abstumpfung gegenüber dem Symbol des Leidens. Indem die Skulptur Ärgernis erregt, zwingt sie dazu, sich mit dem Zeichen des Kreuzes neu auseinanderzusetzen - genau das, so Kuenzer, was ein zu schöngefärbtes, routiniert verehrtes Kreuz heute kaum mehr leistet. Aus dieser Perspektive erweist sich der gekreuzigte Frosch als theologisch äußerst tiefsinnig.

LESERBRIEFE

Lokale Medien griffen das Thema begierig auf und verstärkten es erheblich. Vor allem die Tageszeitung *Dolomiten*, auflagenstärkstes Blatt der Region, stilisierte den Vorfall zum handfesten „*Kunstskandal*“. Das Verlagshaus *Athesia*, eng mit der lokalen Politik und Diözese verknüpft, nutzte seine Reichweite, um den Ton der

⁹² Oswald Kuenzer: „Das Kreuz mit dem Frosch. Einige Anmerkungen zum Skandal-Kreuz im Museum“, in: Katholisches Sonntagsblatt vom 15. Juni 2008, S. 13.

Empörung zu setzen. Die kleinere, liberalere *Neue Südtiroler Tageszeitung* versuchte zumindest, Kippenbergers Werk sachlich zu beleuchten und als bewusstes Provokationsmittel der modernen Kunst zu erklären. Die *Dolomiten* hob vor allem kritische Stimmen aus Politik, Kirche und Bevölkerung hervor. Zahlreiche empörte Leserbriefe und polemische Kommentare erzeugten den Eindruck einer überwältigenden Ablehnung des Werkes. Die Leserbriefseiten fungierten monatelang als Resonanzraum der Debatte. Hier verdichteten sich Argumente und Emotionen der breiten Bevölkerung. Die vorgebrachten Kritikpunkte wiederholten sich dabei in typischen Mustern. Viele LeserInnen fühlten sich als Christen persönlich beleidigt und sprachen dem Kunstwerk jeglichen Wert ab. „*Ganz einfach einen Skandal und eine Schweinerei,*“ schimpfte ein Leser.⁹³ Ein anderer empörte sich: „*Der gekreuzigte Frosch ist eine Beleidigung für jeden Katholiken und perverse Kunst finanziert mit 35 Millionen Euro Steuergeldern!*“⁹⁴ Viele Zuschriften äußerten tief verletzte Gefühle und moralische Empörung. So sprach ein Leser von „*perverser Entstellung, Verhöhnung*“ (...) „*sündhafter Gotteslästerung, eine Respektlosigkeit*“ und „*inakzeptable Beleidigung für jeden Christen und ein verderbendes Vorbild für die Jugend.*“⁹⁵ Ein anderer Leser rügte den Bischof noch dafür, „*beim Anblick des verunglimpften christlichen Symbols*“ nicht sofort die Eröffnungsfeier verlassen zu haben.⁹⁶ Ein anderer Leser verglich das Aufhängen des Frosches am Kreuz mit einem zivilisatorischen Niedergang: „*Das Abendland hat seinen Gott gegen einen Frosch eingetauscht und trägt diesen auch noch stolz öffentlich zur Schau!*“ Dieser Leserbrief gipfelt in quasi-apokalyptischen Worten: Er würde den Frosch „*schnellstens entfernen, bevor der unvergängliche und lebendige Gott sich selbst der Sache annimmt.*“⁹⁷ Mehrfach wurde auf die Mohammed-Karikaturen-Kontroverse hingewiesen, jedoch mit einem subtilen Unterton, wonach religiöse Gefühle von Katholiken nicht ausreichend geschützt würden, um die vermeintliche Doppelmoral der Kunstfreiheit anzuprangern. In einem drastisch formulierten Leserbrief wurde behauptet, in der islamischen Welt hätte ein ähnlicher Affront extreme Folgen. Die Implikation war, dass Christen sich zwar zivilisiert verhielten,

⁹³ Leserbrief von A.G. Dolomiten, Mittwoch, 28. Mai 2008, S.8.

⁹⁴ Leserbrief von R.L. Dolomiten, Dienstag, 27. Mai 2008, S. 6.

⁹⁵ Leserbrief von F.G. Dolomiten, Freitag, 30. Mai 2008, S.20.

⁹⁶ Leserbrief von A.S. Dolomiten, Mittwoch, 28. Mai 2008, S.9.

⁹⁷ Leserbrief von A.F. Dolomiten, Mittwoch 28. Mai 2008. S.8.

aber im Grunde genauso ein Recht auf Empörung und Schutz ihrer Symbole hätten.⁹⁸

Vor allem der Einsatz von Steuergeldern für das Museion wurde als Skandal dargestellt. Die Empörung drehte sich stark um die vermeintliche Verschwendung von Steuergeldern für „provokante Kunst.“ Hier vermischten sich moralische Empörung und finanzielle Entrüstung auf wirkungsvolle Weise. Dadurch erhielt der Diskurs eine populistische Komponente, die weit über kunstfachliche Kreise hinausging. Die Kritik an der Verwendung von 35 Millionen Euro Steuergeldern für das Museum war ein wiederkehrendes Motiv in der Berichterstattung, sowohl der Bürgermeister als auch der Landeshauptmann kritisierten, dass ein solches Werk in einer staatlich subventionierten Institution präsentiert wurde. Die Museumsdirektorin äußerte den Wunsch, „*dass die Leute dieses Haus als das ihre sehen*,“⁹⁹ doch im Eifer der Debatte schlugen die Kritiker genau daraus Kapital: Weil das Museion „unser Haus“ sei, von Steuergeldern finanziert, dürfe so etwas wie der Frosch gar nicht gezeigt werden. Man empörte sich, dass Steuergeld für solche Blasphemie verschwendet werde. „*Die Kunst kostet Geld, für die ich als Steuerzahler mein Geld nicht ausgeben wissen möchte*.“¹⁰⁰ Wer über öffentliche Gelder entscheide, habe die Verantwortung gegenüber dem „*Empfinden der Bevölkerung*.“ Diese Argumentationsmuster - verletzte religiöse Gefühle, Verschwendung von Steuergeldern, ungleiche Maßstäbe - zogen sich durch unzählige Wortmeldungen und prägten das öffentliche Meinungsbild maßgeblich.

Die Berichterstattung, allen voran in der *Dolomiten* und der Sonntagszeitung *Zett*, spielte eine maßgebliche Rolle bei der Formung der öffentlichen Meinung. Bereits die ersten Artikel rahmten das Ereignis als Aufregung und Affront gegen die gläubige Bevölkerung. Es war vor allem die Sonntagszeitung *Zett*, das Boulevard-Supplement zu den *Dolomiten*, die das Thema in groß aufgemachten Storys forcierte. Auf der anderen Seite zog die breite Berichterstattung auch jene ins Gespräch, die sonst wenig Anteil an zeitgenössischer Kunst nahmen. Die RedakteurInnen der *Dolomiten* gossen mit ihrer Sensationslust zwar Öl ins Feuer, indem sie den Skandal künstlich

⁹⁸ Leserbrief von R.L. Dolomiten, Dienstag, 27. Mai 2008, S. 6.

⁹⁹ Dolomiten, Montag, 26. Mai 2008.

¹⁰⁰ Leserbrief von G.F. Dolomiten, Mittwoch 28. Mai 2008.

anheizten, aber gleichzeitig entfachten sie eine gesellschaftliche Diskussion über zeitgenössische Kunst, die in dieser Form selten ist. Die Bevölkerung einer kleinen Provinz diskutierte nun über die Grenzen von Kunst und den Sinn moderner Ästhetik, ein Diskurs, der ohne den Medienwirbel kaum so intensiv geführt worden wäre. Obwohl die Empörungstonart dominierte, kamen in den Leserbriefspalten auch differenzierte oder verteidigende Positionen zum Ausdruck. Ein Bezirkssprecher der Grünen argumentierte in einem Leserbrief, man dürfe „*nicht einmal daran denken, Kippenbergers Werk abzuhängen. Das Museion stehe für ein Stück gewonnener Freiheit ins Südtirol; Die Debatte, die das Werk ausgelöst habe, rechtfertigt für sich alleine schon die Investition, die wir in das Museum - in unsere Zukunft - getätigt haben.*“¹⁰¹

Die ausführliche Wiedergabe entrüsteter Stimmen lieferte jedoch die narrative Prägung in den *Dolomiten*. Seite um Seite voller Leserbriefe mit teils drastischer Formulierung verstärkten den Eindruck eines Volkszorns. Die *Dolomiten* setzte stilistisch auf leicht verständliche, zugespitzte Formulierungen, die Emotionen transportierten. Der durchschnittliche Leser wurde so mit einem moralisierenden, empörten Duktus konfrontiert, der weniger nüchterne Informationen lieferte als vielmehr Stimmung transportierte. Die prominente Präsenz kirchlicher und konservativer Stimmen, gegenüber relativ wenigen Erklärungsversuchen der Kunstinstitution, schuf ein Ungleichgewicht zugunsten einer kritischen Grundhaltung gegenüber dem Kunstwerk. Auch fehlte es an Leitartikeln oder Kommentaren, an einer vermittelnden Stimme der Redaktion, stattdessen ließ man weitgehend die Pole zu Wort kommen - was als neutraler Journalismus erscheinen mag, faktisch aber den lautesten Empörungstimmen viel Raum bot. Das vorherrschende Narrativ stellte das Kunstwerk als Angriff auf die religiöse Würde und die Gefühle Gläubiger dar. Dieses Deutungsmuster zog eine klare Täter-Opfer-Zuordnung: Täter war demnach der Künstler bzw. das Museum (als Vertreter einer entgrenzten, respektlosen Kunst), Opfer die gläubigen Christen (bzw. „*das Volk*“), deren heiliges Symbol, das Kreuz, besudelt wurde. Die Zeitung übernahm die Rolle eines Chronisten des Skandals, der alle neuen Entwicklungen pflichtbewusst meldet und so den Diskurs über Monate am Köcheln hält - mit großem Ernst, moralisierender

¹⁰¹ Leserbrief von M.L. Dolomiten, Samstag/Sonntag/Montag, 31.Mai/1./2. Juni 2008. S. 6

Unterfütterung und kontinuierlicher dramaturgischer Begleitung. Durch diese mediale Zuspitzung wurde die öffentliche Meinung maßgeblich beeinflusst.

Angesichts der dominierenden Marktstellung des *Athesia*-Verlags, zu dem die *Dolomiten* und die *Zett* gehören, hatte diese tendenziöse Tonalität eine besonders weitreichende Wirkung auf die öffentliche Meinungsbildung.¹⁰² Beobachter sahen in der Kampagne der *Athesia* einen bewussten Versuch, das moderne Kunstprojekt Museion zu diskreditieren und die Bevölkerung gegen Neuerungen aufzubringen.¹⁰³ In der *Neuen Südtiroler Tageszeitung* (STZ) dominiert das Narrativ der Verteidigung der Kunstfreiheit gegen provinziellen Eifer und politisch motivierte Empörung. Die Berichte und Kommentare der STZ gehen über bloße Schilderungen der Ergebnisse hinaus und liefern Hintergründe und Deutungen. An einer Stelle wird angemerkt, Kippenbergers Frosch könne als „*Wappenbild unserer Tragödie*“ gelesen werden, als Spiegel des „*saufenden Südtirols*.“¹⁰⁴ Die STZ bemühte sich erkennbar, den Skandal zu relativieren und zu versachlichen. Anstatt den ganzen Vorfall reißerisch aufzublasen, wird er mit Distanz und teilweise Spott kommentiert. Das Geschehen wurde treffend als „*Provinzposse*“ bezeichnet. Die Sonntagszeitung *Zett* habe Kippenbergers Werk „*ohne die geringste Reflexion über dessen künstlerische Hintergründe als empörende Gotteslästerung auf die Titelseite geknallt*“ und so die Empörungswelle erst ausgelöst.¹⁰⁵ Diese Herangehensweise versachlicht die Debatte insofern, als sie den Fokus von der Empörung auf die inhaltliche Auseinandersetzung verlagert.

Diese Diskrepanz in der medialen Darstellung zeigt, wie stark der Informationsfilter das Meinungsbild prägte. Indem die *Dolomiten* vor allem die moralische Empörung in den Vordergrund stellten, verstärkte sich das Narrativ eines Blasphemie-Skandals, während die kleinere *Neue Südtiroler Tageszeitung* versuchte, die künstlerischen

¹⁰² Im Jahr 2018 stellte die italienische Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni (AGCOM), die nationale Aufsichtsbehörde für das Kommunikationswesen, für die Region Trentino-Südtirol eine problematische Konzentration medialer Eigentumsverhältnisse fest. Ein erheblicher Teil des Medienmarktes befindet sich in der Hand der Athesia-Gruppe. Deren Tageszeitung *Dolomiten* verfügt über ein faktisches Monopol, indem sie etwa zwei Drittel des regionalen Print- und Onlinemedienmarktes kontrolliert.

Vgl. AGCOM: *Indagine conoscitiva sull'informazione locale*, 29. November 2018, S. 36–38.

¹⁰³ „Für die Ebner-Familie (Eigentümer des Verlags) war zeitgenössische Kunst immer ein rotes Tuch. Entweder sie berichten überhaupt nicht, oder sie schreiben dagegen. (...) Die Art und Weise, wie über das Kippenberger-Werk berichtet wird, soll bei den Menschen einen Hass auf das Museion erzeugen. Das Positive, das da aufgebaut wurde, soll mit der Berichterstattung zunichte gemacht werden.“
Neue Südtiroler Tageszeitung, Dienstag 27. Mai 2008, S.2.

¹⁰⁴ STZ, Dienstag 27. Mai 2008, S.2.

¹⁰⁵ STZ, Dienstag 27. Mai 2008, S.1.

Intentionen und den Diskurs um die Kunstfreiheit ins Spiel zu bringen. In Südtirols quasi-monopolistischem Presseumfeld konnte eine Erzählung von der verletzten religiösen Volksseele dominant werden, die von der oppositionellen Presse lediglich relativiert, aber nicht vollständig neutralisiert werden konnte.

Die Leserbriefe, teils zornige Pamphlete, teils stilistisch unbeabsichtigte Beiträge zur performativen Literatur der Provinz, gaben wenig Auskunft über das Kunstwerk selbst wie über die Deutungssehnsüchte einer Gesellschaft, die zwischen Devotion und kultureller Gekränktheit schwankte. Aus heutiger Perspektive wirken viele davon wie unfreiwillige Beiträge zur Kunstperformance selbst. Es stellt sich weniger die Frage nach der Blasphemie als vielmehr die nach dem pathologischen Ernst, mit dem sie verhandelt wurde. Dass ein ironisch aufgeladener Frosch zur Projektionsfläche tiefsitzender Identitätsängste wurde, war weniger ein ästhetisches als ein soziologisches Spektakel.

Internationale Berichte über den Skandal erwähnen meist die kuriosen Details, die das internationale Interesse weckten: Ein grüner Frosch am Kreuz mit Bierkrug und Ei in der Hand, der einen Politiker derart erregte, dass er in den Hungerstreik trat, und ein Papst, der von seinem Urlaubsort in Südtirol einen Protestbrief schickte. International wurde der Froschskandal vor allem als kulturelle Kuriosität und als Prinzipiendebatte wahrgenommen - eine Nachricht aus Italien über Kunst und Kirche, oft versehen mit einer gewissen Sympathie für das künstlerische Schaffen. In Deutschland selbst, Kippenbergers Heimat, verfolgte man die Bozner Ereignisse genau, doch eine vergleichbare Empörung blieb aus. Interessant ist, dass *Zuerst die Füße* bereits einige Jahre zuvor auch in Deutschland ausgestellt war (in der Ausstellung *Grotesk!* im *Haus der Kunst* München) und dort tatsächlich auf Druck konservativer Kreise vorzeitig entfernt wurde, wegen vermeintlicher „*Verunglimpfung des Christentums*“. Allerdings erregte dieser Vorgang 2003 weit weniger öffentliches Aufsehen als später in Bozen. Hier zeigt sich der gesellschaftliche Kontext von Bedeutung: In Deutschland sorgte der Fall nur in Fachkreisen für Kritik, man diskutierte ihn als unglücklichen Akt der Selbstzensur einer renommierten Kunstinstitution.

In den USA wurde Kippenbergers Frosch vor allem über Berichte aus Europa wahrgenommen, eine eigene skandalöse Rezeption fand dort nicht statt. Nahezu zeitgleich war 2008 in Los Angeles und 2009 im New Yorker *MoMA* im Rahmen der Kippenberger-Retrospektive *The Problem Perspective* die orangefarbene Edition der

Skulptur ausgestellt. Dort kam es zu keinerlei Protesten. Amerikanische BesucherInnen betrachteten die skurrile Figur vermutlich eher unter dem Aspekt der zeitgenössischen Kunst oder sahen darin eine exotische deutsche Provokation, ohne sich persönlich angegriffen zu fühlen. Gleichwohl berichteten US-Zeitungen wie die *New York Times* über die „*frog controversy in Italy*“ - mit einem Unterton des Unverständnisses gegenüber den entzürnten Reaktionen und mit der Betonung der Absurdität der Situation.¹⁰⁶ In solchen Darstellungen schwang mit, dass hier ein Spektakel stattfindet, in dem die mediale Aufregung selbst Teil der Geschichte ist.

REAKTIONEN DES MUSEUMS

Das *Museion* selbst geriet durch die wachsende Empörungswelle stark unter Zugzwang. Für die neue Direktorin, die aus der Schweiz nach Bozen gekommen war, muss der lokale Aufruhr zunächst befremdlich gewirkt haben. Gleichzeitig versuchte sie, sachlich aufzuklären und das Werk zu vermitteln. Man betonte von Seiten des Museums ausdrücklich, dass der Frosch „*nichts mit Religion zu tun*“ habe, sondern Ausdruck des persönlichen Gemütszustands des Künstlers sei.¹⁰⁷ Es wurden vermehrt Führungen und Podiumsdiskussionen angeboten, um den Hintergrund des Werks zu erläutern und einen Dialog mit dem Publikum herzustellen. Doch diese rationalen Erklärungsversuche fanden im Lärm der öffentlichen Polemik wenig Gehör.

Im Juli lud das *Museion* zu einer Podiumsdiskussion an der *Freien Universität Bozen* über *Die Macht der Bilder*. Sieben Teilnehmer saßen bei der Diskussion am Podium. Moderiert wurde die Veranstaltung von Letizia Ragaglia, einer Kuratorin des *Museions*.¹⁰⁸ Susanne von Falkenhausen, eine Professorin aus Berlin, hielt einen Kurzvortrag über Provokation, Sakrileg und politische Instrumentalisierung. Sie erzählt von der Ausstellung *Sensation* 1999 in New York die zu einem ähnlichen politischen Skandal geführt hat. Die Diskussion endete damit, dass sich die Moderatorin Letizia Ragaglia von einem empörten Teilnehmer sagen lassen musste, dass die Diskussion dilettantisch moderiert war und viel zu früh abgebrochen wurde, genau im Moment, als endlich das Publikum zu Gespräch kommen sollte.¹⁰⁹ Die

¹⁰⁶ New York Times, 27. August 2008 „A city in Italy is up in arms over a crucified frog holding a beer - even the pope weighed in“

¹⁰⁷ Dolomiten, Donnerstag 29.05.2008, S.7.

¹⁰⁸ STZ 13.06.2008.

¹⁰⁹ STZ, 10.07.2008, S.23

Podiumsdiskussion offenbarte, wie unversöhnlich die Fronten waren. Selbst eine hochkarätig besetzte Expertenrunde konnte die aufgebrachten Gemüter nicht beruhigen, im Gegenteil, sie verstärkte vielleicht noch das Gefühl mancher ZuhörerInnen, dass hier weltfremde TheoretikerInnen über etwas diskutierten, das für viele kein Diskursobjekt, sondern Glaubenssache war.

Das *Museion* wurde zum Symbol eines als fremd empfundenen, intellektuellen Kunstbetriebs, der sich – so die KritikerInnen – über die kulturellen und religiösen Werte der Bevölkerung hinwegsetzte. Durch die Berichterstattung der *Dolomiten* fühlten sich politische Akteure zum Handeln gezwungen: der Landeshauptmann und Bürgermeister äußerten sich zunehmend schärfer gegen das Werk. Die Debatte verlagerte sich weg von einer künstlerischen Auseinandersetzung hin zu einer politischen und finanziellen Frage. Es kam zu langfristigen Debatten über Kunstfreiheit und öffentliche Kunstförderung, über die Rolle der Kunst im öffentlichen Raum und wie staatlich finanzierte Museen mit provokanten Kunstwerken umgehen sollten.

Der massive öffentliche Druck zeigte schließlich Wirkung. Um eine weitere Eskalation zu vermeiden, entschloss sich das *Museion* im Juli 2008 zu einer ungewöhnlichen Maßnahme: Die Skulptur wurde vorübergehend verhüllt. Man bedeckte den Frosch mit einer großen Stoffbahn, auf die – durchaus selbstreflexiv – die Titelseite jenes *Zett*-Artikels gedruckt war, der den Skandal ins Rollen gebracht hatte. Fortan bot sich Besuchern anstelle des provokanten Kunstwerks die nicht minder aufrührerische Collage seiner medialen Resonanz dar. Links und rechts wurde der Frosch von ausgewählten Leserbriefen flankiert. Wo vorher der grüne Frosch provozierte, sahen BesucherInnen nun ein visuelles Protokoll der Aufregung. Anstatt das Werk vollständig zu entfernen, integrierte man die Kritik in die Präsentation. Einerseits stellte die Maßnahme einen Akt der Selbstzensur dar, andererseits wurde die Zensur selbst zum Ausstellungsinhalt gemacht. (Abb. 26, 27)

Konservative Kreise sahen die Maßnahmen als Teilerfolg, forderten aber weiterhin die komplette Entfernung des Werkes. Auch die *Dolomiten* bezeichnete diese Maßnahme als unzureichend und machte weiter Stimmung.¹¹⁰ Angesichts dieses geballten Drucks knickte das Museum dennoch nicht vollständig ein. Trotzdem

¹¹⁰ Dolomiten, Dienstag 07.07.2008, S. 21.

wurde das Werk aus dem Eingangsbereich entfernt und in einen weniger exponierten Raum im dritten Stock des *Museions* verlegt, die Leserbriefe an den Wänden blieben hängen. Diserens betonte vor versammelter Presse ausdrücklich, dass sie das Werk nicht vollständig herausnehmen werde - diese Entscheidung liege einzig bei der künstlerischen Leitung, und sie übernehme die volle Verantwortung dafür.¹¹¹

Corinne Diserens, die damalige Direktorin des *Museions*, hatte zwar versucht, das Werk zu verteidigen und dessen künstlerische Bedeutung zu erklären, doch die monatelange Kontroverse beschädigte ihren Stand in Südtirol nachhaltig. Offiziell führte man später finanzielle Probleme des Museums an, als Diserens Vertrag nicht verlängert wurde, doch war es offenkundig, dass der politische Druck im Zuge des Skandals seinen Teil dazu beigetragen hatte. Nach ihrer Zeit in Bozen übernahm sie Leitungs- und Kuratorentätigkeiten an internationalen Kunstinstitutionen und akademische Positionen in Brüssel und Paris. In der Berichterstattung der *Neuen Südtiroler Tageszeitung* wurde sie als progressive, international orientierte Kunstvermittlerin dargestellt, die mit ihrer Arbeit neue Impulse für Südtirol setzen wollte. Die *Dolomiten* hingegen kritisierte wiederholt, dass ihre kuratorischen Entscheidungen nicht den kulturellen und religiösen Empfindungen der Südtiroler Bevölkerung entsprochen hätten. Ihre Nachfolgerin Letizia Ragaglia, bis dahin leitende Kuratorin, übernahm im Herbst 2008 ein Haus, das zwar personell gebeutelt war, aber an Profil gewonnen hatte.

Die Nichtverlängerung von Diserens Vertrag war insofern ein Signal: Künftig sollte eine Museumsleitung gefälligst sensibler gegenüber lokalen Befindlichkeiten agieren, oder zumindest politisch weniger angreifbar sein. Die ganze Affäre zeigte nämlich auch die strukturellen Herausforderungen eines jungen Museums in der Provinz. Das *Museion* war neu, relativ klein und von regionalen Geldgebern abhängig. In dieser Konstellation kann politischer Druck erhebliche Wirkung entfalten.

Man kann spekulieren, dass ein international etabliertes Museum in einer Metropole dem Druck eventuell länger standgehalten hätte. Das *Museion* jedoch befand sich in seinem ersten großen Härtetest und die Verantwortlichen mussten zwischen Prinzipientreue und Deeskalation abwägen. Nichtsdestotrotz haben das *Museion* und vor allem die Verantwortlichen durch den Umgang mit der Krise auch an Profil

¹¹¹ Dolomiten, Dienstag 07.07.2008, S. 22.

gewonnen. Das *Museion* demonstrierte, trotz nachträglicher Personalfolgen, Kunstfreiheit - wenn auch mit Kompromissen - gegenüber mächtiger Kritik zu verteidigen.

Aus Sicht des *Museions* war die Affäre dennoch ein Fiasko: Die eigentliche Ausstellung (*Peripherer Blick und kollektiver Körper*, in die der Frosch eingebettet war) geriet völlig in den Hintergrund, das Haus wurde auf den Frosch reduziert. Im Nachgang bemühten sich lokale Politiker um Schadensbegrenzung. Man betonte, wie wichtig der Dialog zwischen moderner Kunst und dem Publikum sei, besonders in einer traditionell geprägten Region wie Südtirol. So bitter die Erfahrung für die Beteiligten gewesen sein mag, brachte sie doch Sensibilisierung auf beiden Seiten: Die Kunstinstitution erkannte die Brisanz religiöser Themen im lokalen Kontext, und das konservative Lager sah, dass ein Kulturkampf auch dem Ansehen der Region schaden kann. Die Lektion lautete, dass Vermittlung und Kontextualisierung unerlässlich sind, will man modernen Provokationsgeist mit lokaler Sensibilität vereinbaren.

Rückblickend hat das *Museion* den Sturm überstanden: *Zuerst die Füße* wurde nach Ausstellungsende 2008 an den Leihgeber zurückgegeben. Bei späteren Präsentationen des Werks in anderen Städten blieb ein ähnlich heftiger Protest aus - die Kontroverse blieb an den speziellen südtiroler Kontext gebunden.

Der Skandal in Bozen berührt mehrere fundamentale Fragen des Zusammenlebens in einer pluralistischen Gesellschaft: Wie weit darf Kunst in der Provokation gehen? Wo liegen die Grenzen zwischen legitimer Kunstfreiheit und der Verletzung religiöser Gefühle? An diesem Punkt war der eigentliche Kunstgegenstand fast zur Nebensache geworden: Der Frosch diente nur noch als Platzhalter in einer viel größeren Grundsatzdebatte.

In einer offenen Gesellschaft müssen auch Religion und ihre Symbole Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung sein dürfen, zumal kein direkter Zwang besteht, sich die Werke anzusehen. Aus dieser Sichtweise zeigt sich das Selbstverständnis vieler zeitgenössischer Museen: Es sind Orte, an denen auch unbequeme oder provozierende Werke präsentiert werden, um Diskussion und Reflexion anzustoßen. Gleichzeitig hat der Fall in Bozen gezeigt, dass die abstrakte Forderung nach

uneingeschränkter Kunstfreiheit in der Praxis an gesellschaftliche Akzeptanz gebunden ist. Was in Theoriedebatten als hohes Gut gilt, muss im öffentlichen Diskurs immer wieder neu legitimiert und verteidigt werden. Hier spielen Mehrheitsverhältnisse, mediale Deutung und politisches Klima eine entscheidende Rolle.

MUSEION 2018

Im *Museion* hat man sich 2018 noch einmal an Kippenberger herangewagt. Man lud den deutschen Kunsthistoriker Veit Loers ein, eine Ausstellung zu konzipieren, die den Anlass für eine Neubetrachtung von Kippenbergers Werk sein sollte. Loers wählte für die Ausstellung die Zwiesprache zwischen Martin Kippenberger und der österreichischen Künstlerin Maria Lassnig.

Das Ergebnis war eine, laut Katalog, qualitativ hochstehende Ausstellung von weitreichendem Interesse, die eine kunsthistorische Einordnung komplexer künstlerischer Vorgangsweisen und Leistungen ermöglicht.¹¹² Diese Ausstellung, stellte Kippenbergers Werk in einen dialogischen Kontext mit dem Schaffen der österreichischen Malerin Maria Lassnig. Der Titel der Ausstellung *Body Check* lässt vermuten, worum es in der Ausstellung geht: eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper, der als Träger bzw. Voraussetzung der Möglichkeit menschlicher Selbstwahrnehmung und der Wahrnehmung durch andere erscheint. Anhand der Werke der beiden Künstler lassen sich einige motivische Parallelen herausarbeiten. Sowohl Lassnig als auch Kippenberger arbeiten mit Formen der Körperfragmentierung und -verfremdung. Die Bilderwelt Maria Lassnigs ist von Torsos und bizarren Mischwesen geprägt - etwa einem weiblichen Lakoon mit fehlenden Gliedmaßen oder tierähnlichen Kreaturen mit neben dem Kopf hängenden Gehirn. Intensiver noch als Kippenberger thematisiert Lassnig innere körperliche Vorgänge: Nervenströme, Strahlungen und Implantate durchziehen bei ihr die Körper und weisen auf unsichtbare Empfindungen hin. Die Überschneidungen liegen folglich eher auf formaler Ebene, etwa in der Vorliebe für das Groteske und Fragmentarische, während die inhaltlichen Intentionen der beiden Künstler deutlich divergieren.

Gezeigt wurden in der Ausstellung unter anderem einige der Frosch-Gemälde. Den Frosch noch einmal zu zeigen hat man sich nicht getraut.

¹¹² Museion Bozen, *Body Check*, Ausstellungskatalog, Bozen 2018, S. 6.

Die Museumsdirektorin Letizia Ragaglia, die 2008 noch Kuratorin war und anschließend zur Museumsdirektorin befördert wurde, resümierte im Katalog zur Ausstellung 2018 rückblickend selbstkritisch, dass das Museion damals „eine Aufgabe nicht wahrgenommen“ habe, nämlich den Dialog zwischen den gezeigten Werken herzustellen und dem Frosch einen erklärenden Rahmen zu geben.¹¹³

VERGLEICHE

GEORG GROSZ, Christus mit Gasmasken

Kippenbergers Frosch am Kreuz ist kein isolierter Skandal, ähnliche Empörungswellen hat es in der Kunstgeschichte immer wieder gegeben, besonders dann, wenn religiöse und gesellschaftliche Symbole infrage gestellt werden. Der Berliner Dadaist Georg Grosz veröffentlichte 1920 eine Mappe satirischer Zeichnungen, darunter *Christus mit Gasmasken*. Andere Zeichnungen der Sammlung zeigen einen Priester, der Patronen und Granaten von der Kanzel kotzt, sowie ein Grammophon und einen salutierenden Füllfederhalter. Grosz zielte auf die Verquickung von Thron und Altar, von Militarismus und Kirche in Deutschland. Die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten: Grosz wurde wegen Gotteslästerung angeklagt, 1921 verurteilte man ihn zunächst zu einer Geldstrafe, 1923 wurde er in zweiter Instanz überraschend freigesprochen. 1932 wurde das Urteil vom Reichsgericht wieder aufgehoben, ohne dass in dem Prozess ein finales Urteil gefällt werden konnte, da Grosz im folgenden Jahr ins US-Exil ging. Die Nationalsozialisten stellten Grosz' antiklerikale Werke später in ihrer Hetzausstellung Entartete Kunst aus, als abschreckendes Beispiel.¹¹⁴ Die Causa Grosz zeigt Parallelen: Auch hier ein Künstler, der mittels Groteske die Symbole von Staat und Kirche entweiht und eine Gesellschaft, die darauf mit juristischer und moralischer Empörung reagiert. Im Vergleich zu Kippenberger war Grosz' Kritik jedoch explizit politisch, während Kippenberger mit *Zuerst die Füße* eine mehrdeutige Provokation lancierte, die sowohl auf Religion als auch auf den Kunstbetrieb zielt. (Abb. 28)

¹¹³ Museion Bozen, Body Check, Ausstellungskatalog, Bozen 2018, S.8.

¹¹⁴ Peter-Klaus Schuster (Hg.), George Grosz. Berlin – New York, Ausstellungskatalog, Berlin, Akademie der Künste, 1994.

MAX WEILER, Lanzenstich

Des Weiteren bestehen große Parallelen zwischen dem Frosch-Skandal und einem Kunstkandal in der österreichischen Nachkriegszeit. 1945 begann der Tiroler Künstler Max Weiler mit der Gestaltung eines Freskenzyklus auf der Hungerburg in Innsbruck (*Verehrung des Herzen Jesu, Johannesminne und Ölberg, Herz-Jesu-Sonne und Lanzenstich*). Eines der Fresken (*Lanzenstich*) stellt einen Tiroler dar, der anstelle des römischen Söldners, das Herz Jesus durchbohrt. Eine andere Figur, ebenfalls in Tiroler Tracht, schwenkt daneben die Fahne mit dem Landesadler. (Abb. 29) Die biblischen Szenen mit den mystischen Visionen um den Herz-Jesu-Kult, den der Künstler in die Tiroler Gegenwart übertrug, lösten 60 Jahre vor dem Aufhängen des Frosches, einen ähnlichen Kunstkandal wie dieser aus. Die populistische Empörungswelle trieb den Künstler ins Exil nach Paris. Weiler musste sich vor Gericht verantworten und 1950 wurden Teile der Fresken verdeckt, um einer vom Vatikan verordneten Entfernung vorzukommen. Zwischen 1960 und 1991 fand Max Weiler in seinen *Tage- und Nachtbüchern* Ausdruck für seine Betroffenheit. Zu diesem Zeitpunkt war Weiler als Künstler bekannt, hatte in der Öffentlichkeit zahlreiche Kunstprojekte realisiert und nahm an renommierten Veranstaltungen teil. Er lehnte Angebote für Professuren in Nürnberg und Linz ab, um später jedoch 1964 eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien anzunehmen. 1976 schrieb Max Weiler in seinen Büchern: „*Provinz ist, wo man moderne Kunst einführen will, wo Leute irgendwo in eine Metropole fahren, eine Documenta, einen Kunstmarkt und dies, was sie dort gesehen [haben], in ihrer Provinz machen und wo dafür von der Öffentlichkeit eine Unterstützung gefordert wird. Provinz ist dort, wo sich die Kritiker zuerst anschauen, was modern ist, und dann urteilen.*“¹¹⁵

Die Worte Weilers lesen sich rückblickend fast prophetisch, wenn man die Eröffnung des *Museions* betrachtet. Kunst wird hier nicht als natürlicher Bestandteil der kulturellen Identität erlebt, sondern als nachträgliche Installation, eine Art Fremdkörper, der von außen in den sozialen und kulturellen Raum eingeführt wird. Importiert wurde jedoch nicht nur der Frosch, sondern gleich das ganze System der Vermittlung: kuratorischer Jargon, ästhetische Ambivalenz und konzeptuelle Unnahbarkeit. Die Reaktion darauf war klassisch provinziell nach Weiler: Es wurde nicht rezipiert, sondern verdächtigt. Nicht verstanden, sondern moralisch bewertet.

¹¹⁵ Max Weiler, *Nacht- und Tagebücher*, 1976, zitiert nach STANDARD, 31.01.2001.

Dass ausgerechnet ein gekreuzigter Frosch zum Auslöser dieser Dynamik wurde, war beinahe konsequent: ein Träger importierter Bedeutung, projiziert auf ein lokales Symbolfeld, das über Jahrhunderte keine Ironie kannte.

ANDRES SERRANO, *Piss Christ*

Ein prominentes Beispiel für eine moderne Kontroverse um religiöse Symbole ist Andres Serranos Fotografie *Piss Christ* (1987). Auf den ersten Blick wirkt *Piss Christ* fast wie eine traditionelle sakrale Darstellung. Die Farbpalette ist warm, die Lichtverhältnisse scheinen göttlich inszeniert: Ein Kruzifix schimmert in leuchtendem Gold und Rot, als sei es von einer inneren, transzendenten Kraft durchdrungen. Das Bild könnte eine klassische sakrale Inszenierung sein, wäre da nicht die Tatsache, dass dieses Kruzifix in ein Glas mit Serranos eigenem Urin getaucht und dann abfotografiert wurde. Während die fast übernatürlich wirkenden Farbtöne eine Erhebung des Objekts nahelegen, entzieht die Wahl des Mediums dieser Erhebung jede traditionelle Sakralität. (Abb. 30) Die Verwendung von Urin als Medium ist nicht nur eine Provokation, sondern ein bewusstes konzeptuelles Element. Vielmehr war es weniger die Erscheinung, die die Proteste auslöste, als die Vorstellung, dass ein heiliges Symbol physisch mit einer als unrein geltenden Substanz in Kontakt gekommen sei. In den USA wurde das Werk im Kontext der Culture Wars der 1980er und 1990er Jahre diskutiert, um eine angebliche Dekadenz der Kunstszene anzuprangern. Ein zentraler Konfliktpunkt der Culture Wars war die Finanzierung von Kunst durch den National Endowment for the Arts (NEA), einer staatlichen Institution zur Förderung von Kunstprojekten. Die Debatte erreichte ihren Höhepunkt, als bekannt wurde, dass *Piss Christ* 1989 indirekt durch Mittel des NEA finanziert worden war. Es entbrannte ein Kulturkampf um die Finanzierung zeitgenössischer Kunst. *Piss Christ* wurde zum Zankapfel in der Debatte, ob der Staat Kunst fördern solle, die religiöse Gefühle verletzt. Von republikanischer Seite wurde das Werk gezielt genutzt, um eine politische Agenda voranzutreiben: die Kontrolle staatlicher Kunstförderung, die Mobilisierung christlicher WählerInnen und die Stärkung konservativer Kulturpolitik. Die Kontroverse um *Piss Christ* hatte weitreichende Folgen. Die NEA geriet in eine Krise und in den 1990er Jahren wurden ihre Mittel stark gekürzt. Gleichzeitig wurde *Piss Christ* zu einem Symbol der Meinungsfreiheit und der künstlerischen Autonomie. Bis heute wird es in Ausstellungen gezeigt - oft begleitet von neuen Protesten.

Serrano betonte, dass sein Werk nicht als blasphemische Provokation gedacht sei, sondern eine Reflexion darüber, wie christliche Symbole in der kapitalistischen Gesellschaft zu Konsumobjekten degradiert wurden. Kruzifixe als Massenware, als billige Plastikfiguren aus China, als Schmuckanhänger oder Autodekoration - all dies war für Serrano Ausdruck einer tiefgreifenden Profanisierung des Christentums durch den Markt selbst.¹¹⁶

Serranos Werk und die Reaktionen darauf bieten eine Folie, anhand derer Kippenbergers Frosch verständlicher wird. Beide Werke stellen christliche Symbole in einen Kontext der vermeintlichen Entweihung, kritisieren aber eigentlich die bereits stattfindende Entweihung durch die Konsumgesellschaft. Kippenbergers Ansatz ist nur humorvoller codiert, während Serrano eher schockbildlich arbeitete. Ein weiterer Unterschied liegt im Umfeld: Serranos Foto wurde in einem allgemeinen Kunstkontext rezipiert und international diskutiert, während Kippenbergers Frosch bis zur Bozner Ausstellung 2008 eher ein Schattendasein führte und dann sehr lokal (mit globaler Resonanz) debattiert wurde.

CHRIS OFILI, *The Holy Virgin Mary*

Ein weiteres paradigmatisches Beispiel ist Chris Ofilis Gemälde *The Holy Virgin Mary* (1996). Der britisch-nigerianischer Künstler Ofili schuf eine unkonventionelle Darstellung der Jungfrau Maria. Die Madonna ist keine erhabene Gottesmutter, wie sie in den altmeisterlichen Darstellungen der Renaissance oder des Barocks erscheint. Das Bild ist ein großformatiges Gemälde aus Papiercollage, Ölfarbe, Glitzer, Polyesterharz und Elefantendung. Vor einem goldgelben Hintergrund zeigt es eine dunkelhäutige Madonna in einem blauen Gewand. In den funkelnden goldenen Punkten, die auf den ersten Blick wie sakrale Verzierungen wirken, verbergen sich bei näherem Hinsehen Collagen von Fotografien nackter weiblicher Geschlechtsteile aus pornografischen Magazinen. Die Collagen verleihen dem Bild ein laszive Note, doch die Komposition bleibt in der Struktur einer klassischen Heiligendarstellung verhaftet. Besonders provokant wirkte die Platzierung eines Stücks getrockneten, lackierten Elefantendungs auf der entblößten Brust der Madonna. Ofili hatte diesen als künstlerisches Material während seines Aufenthalts in Simbabwe entdeckt, wo Elefantendung in traditionellen Kulturen als Symbol für Fruchtbarkeit und Wachstum

¹¹⁶ Jule Schaffer, *Unscharfe Spuren? Konzepte des Heiligen und Sakralen in fotografischen Bildern am Beispiel von Andres Serrano, David Nebreda und Pierre Gonnord*, Bielefeld 2019.

gilt. Er integrierte ihn seitdem regelmäßig in seine Werke, oft in Verbindung mit Themen afroamerikanischer und afrikanischer Identität. (Abb. 31)

Als *The Holy Virgin Mary* 1999 im Rahmen der Ausstellung *Sensation* im Brooklyn Museum of Art ausgestellt wurde, löste es eine ähnliche politische Debatte aus wie in Bozen, die weit über die Kunstwelt hinaus ging. Der damalige Bürgermeister von New York, Rudy Giuliani, sprach von einem „*krankhaften Werk*“ und drohte, die städtischen Subventionen für das Museum zu streichen.¹¹⁷ Die Empörung, die das Bild hervorrief, war weniger eine Frage ästhetischer Reflexion als eine der moralischen Deutungshoheit: Wer darf bestimmen, was sakral und was profan ist? Kann eine Madonna aus Elefantendung und Erotikmagazinen immer noch heilig sein? Oft wurde über das Material berichtet, aber kaum über die künstlerischen Absichten gesprochen. Kritiker befassten sich nicht mit dem Bild selbst, sondern mit ihren eigenen Vorstellungen davon, was eine Madonna sein sollte und was nicht. Die Empörung entlarvte damit vor allem eines: Die westliche Fixierung auf Reinheit, Heiligkeit und die Kontrolle darüber, wie sakrale Bilder auszusehen haben. Ofili selbst bezeichnete es als eine „*Hip-Hop-Version der Jungfrau Maria*.“¹¹⁸

Die Ofili-Kontroverse weist Parallelen zur Bozner Frosch-Affäre auf: Wieder war es ein hoher politischer Mandatsträger, der in scharfer Weise gegen ein Kunstwerk mit religiösem Bezug vorging.

Piss Christ und *The Holy Virgin Mary* waren weit mehr als eine Provokation. Die Debatten um die Werke wurden zu einem Schlachtfeld der Culture Wars, in denen sich die ideologischen Gräben zwischen Konservativen und Progressiven manifestierten. Während die Werke als sakrale Reflexion oder Kapitalismuskritik interpretiert werden können, wurden sie von konservativen Kreisen gezielt als Symbole für den „Verfall moralischer Werte“ benutzt. Die genannten Beispiele: Serrano, Ofili und Kippenberger verdeutlichen, wie moderne Kunstwerke als Projektionsfläche für gesellschaftliche Konflikte dienen. In all diesen Fällen wird die Grenze des Darstellbaren ausgelotet. Alle drei Künstler behandeln die Frage: Wie viel

¹¹⁷ *Artnet News: Art Bites: Rudy Giuliani's Quest to Close the Brooklyn Museum*, 04. Mai 2024, online unter: <https://news.artnet.com/art-world/art-bites-rudy-giuliani-brooklyn-museum-2466186> (abgerufen am 27.05.2025).

¹¹⁸ "Now when I go to the National Gallery and see paintings of the Virgin Mary, I see how sexually charged they are. Mine is simply a hip-hop version." Chris Ofili zitiert in: James H. Miller: Controversial 'hip-hop version' of the Virgin Mary given to MoMA, in: *The Art Newspaper*, 19. April 2018, online unter: <https://www.theartnewspaper.com/2018/04/19/controversial-hip-hop-version-of-the-virgin-mary-given-to-moma> (abgerufen am 27.05.2025).

Heiligkeit verträgt die Kunst - und wie viel Profanität verträgt das Heilige? Gleichzeitig stellen alle drei Werke auch die zentrale Frage: Was bleibt von der Sakralität, wenn sie sich nicht mehr in den vertrauten Formen manifestiert? Die Debatten drehen sich nur oberflächlich um einzelne Kunstwerke, dahinter stehen tiefer liegende Spannungen zwischen Säkularisierung und religiöser Identität, zwischen kosmopolitischer Avantgarde und lokalem Wertebewusstsein, zwischen Freiheit und Verantwortung. Der gekreuzigte Frosch steht nun in einer Reihe mit Serranos Urin-Kruzifix und Ofilis Dung-Madonna: Werke, die zeigen, dass Kunstfreiheit kein abstraktes Prinzip ist, sondern in der Praxis immer wieder aufs Neue erstritten werden muss.

SCHLUSS

Die Figur des gekreuzigten Frosches hat bis heute nichts von ihrer Symbolkraft verloren. Wie ein amphibisches Wesen, das in zwei Welten zuhause ist, bewegt sich Zuerst die Füße zwischen den Sphären des Erhabenen und des Banalen, zwischen Andacht und Spottlust. Kippenberger inszeniert die Gleichzeitigkeit von Kunst und Alltagskultur so gezielt, dass jede eindeutige Zuschreibung ins Leere laufen muss. Gerade die vermeintliche Inhaltsleere wird so zur Projektionsfläche. Betrachter füllen die Ambiguität mit eigenen Deutungen und Vorurteilen. Das Werk bietet keine Auflösung an, sondern verweigert die Erfüllung gängiger Erwartungen an „erhabene“ Kunst oder eindeutige Satire.

Eine Entscheidung zwischen Blasphemie und Selbstportrait oder zwischen Kitsch und Kunst bleibt dabei bewusst aus - vielmehr beansprucht der Frosch provokativ beide Pole zugleich. Gerade durch diese konsequente Defiguration des Sakralen und die damit einhergehende Mehrdeutigkeit entfaltet die Skulptur eine Spannung, die zwischen unterschiedlichsten Bedeutungswelten oszillieren lässt. Bereits die Genese der Skulptur, von der handgeschnitzten Holzfigur als Vorlage hin zur maschinellen Vervielfältigung in limitierter Auflage, spiegelt den Spannungsbogen zwischen Original und serienhafter Reproduktion sowie zwischen individueller Kunstfertigkeit und industrieller Produktion.

Auch auf der Ebene der Materialästhetik setzt das Werk diese Ambivalenz fort: Das geschnitzte Lindenholz als Träger traditioneller Ikonographie trifft auf eine grelle, industriell anmutende Lackierung, sodass die Grenzen zwischen Andachtsbild und Konsumobjekt bewusst verwischt werden.

Was die öffentliche Debatte um Zuerst die Füße in Bozen 2008 exemplarisch zeigt, sind die Narrative und Argumentationsmuster, die bei kontroversen und provokanten Werken immer wieder auftreten: Das Narrativ des „verletzten religiösen Empfindens“ gegen das Narrativ der „freien Kunst in der offenen Gesellschaft.“ Die einen fordern Respekt vor dem für sie Heiligen und fühlen sich in ihrer kollektiven Identität getroffen, die anderen pochen auf den Moderne-Kanon, wonach Kunst gerade dadurch Wert gewinnt, dass sie Konventionen in Frage stellt. Diese Polarisierung offenbart ein übergreifendes kulturelles Spannungsfeld: Sie thematisiert die Unsicherheit vieler Menschen im Umgang mit Kunstwerken, die feste Glaubensvorstellungen herausfordern, und die Rolle der Kunst als kritisches korrektiv in pluralistischen Gesellschaften. Gleichzeitig zeigt sich, wie gegensätzlich die Wahrnehmung ein und desselben Werkes sein kann: Für die einen ist der Frosch ein Angriff auf kollektive Werte, für die anderen eine Bestätigung der Freiheit der Kunst, gerade durch Provokation an Bedeutung zu gewinnen.

Rückblickend bestätigt sich Kippenbergers einleitende Bemerkung. Erst im Abstand von zwei Jahrzehnten offenbart sich die volle Wirkung des Werkes. 20 Jahre sind vergangen, und was von seinem Werk geblieben ist, lässt sich nicht mehr nur als Provokation oder Blasphemie lesen, sondern als komplexe Reflexion künstlerischer Identität, sakraler Ikonographie und kultureller Bedeutungsproduktion.

Gerade *Zuerst die Füße* steht exemplarisch für das, was Kippenberger ein Kunstwerk nannte, das „etwas auf(zu)bauen (vermag), was sich selbst hält, für sich spricht.“ Seine Figur des gekreuzigten Frosches ist eine Ikone unserer Zeit: ein Hybrid aus Kunst und Kitsch, aus Leidensfigur und Lachnummer, aus Popästhetik und Andachtsformel. Diese Aufzählung demonstriert, wie Kippenbergers Werk die Gegensätze unserer Gegenwart künstlerisch vereint: Sie macht deutlich, dass unser Blick auf Kunst stets auch ein Spiegel der Widersprüche unserer Kultur ist.

Dass die Skulptur letztlich im Museum gelandet ist, gehört zur Ironie, die Kippenberger selbst vorausgesehen hatte: „Bevor ich die anderen Anerkennungen bekomme, wie Im-Museum-Hängen, sehe ich eher die Museumsdirektoren hängen. Und das wird nicht geschehen.“ Doch es ist geschehen - und zwar im doppelten Sinne. Gerade diese Wendung unterstreicht die Paradoxie: Der Frosch, der einst Konventionen herausforderte, ist nun selbst Symbol der Kontroverse.

Die Inszenierung im Museion, die Wut der Öffentlichkeit, die politische Einmischung und schließlich die museale Aufwertung haben den Spieß gewissermaßen umgedreht. Kippenbergers Frosch hängt - und mit ihm ein ganzer Kanon an Bedeutungen, Deutungen und Debatten.

Zuerst die Füße ist nicht zuletzt ein Werk über die Bedingungen des Kunstbetriebs selbst - über das Hängen und Gehängt werden, über Sichtbarkeit, Reibung und spätere Anerkennung. Und vielleicht auch über das, was bleibt, wenn die MuseumsdirektorInnen längst Geschichte sind - und der Frosch immer noch irgendwo hängt.

BIBLIOGRAFIE

BACHTIN 1987

Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987.

BAUDRILLARD 1996

Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, University of Michigan Press, 1996.

BAUDRILLARD 1998

Jean Baudrillard, The Consumer Society: Myths and Structures, London 1998.

BENJAMIN 1996

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1996.

BLAZWICK 2002

Ilona Blazwick (Hg.), Katharina Fritsch, Ausstellungskatalog zur Tate Modern, London, 2001; K21, Düsseldorf, 2002. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

BOBIS 2001

Laurence Bobis, Die Katze. Geschichte und Legenden, Leipzig 2001.

BRÜDER GRIMM 1812

Brüder Grimm, Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich. In: Grimms Märchen. Erstveröffentlichung 1812, Endfassung 1857.

CAPITAIN 1994

Gisela Captain (Hg.), Gespräche mit Martin Kippenberger, Ostfildern 1994.

CARPENTER 1990

Merlin Carpenter, I was an Assistant (to Kippenberger, Büttner und Oehlen), in: Texte zur Kunst, Nr. 1, 1990.

CARPENTER 2002

Merlin Carpenter, Back Seat Driver, in: Thomas Groetz (Hg.), Gitarren, die nicht Gudrun heißen. Galerie Max Hetzler und Holzwarth Publications, Berlin 2002.

DIEDERICHSEN 2007A

Diedrich Diederichsen, Intensity, Negation, Plain Language. In: Sympathy for the Devil, Yale University Press, 2007.

DIEDERICHSEN 2007B

Diedrich Diederichsen (Hg.), Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel, Frankfurt am Main, 2007.

ECO 1984

Umberto Eco, Nachschrift zum Namen der Rose, München 1984.

ECO 1989

Umberto Eco, The Structure of Bad Taste, in: The Open Work, London 1989.

ELLIS 1988

Stephen Ellis, The Boys in the Band, in: Art in America, Dezember 1988.

FAUST 1989

Wolfgang Max Faust, Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker, in: Wolkenkratzer, März 1989.

FIGNER 2020

Susanne Figner, Art as Tragicomedy: Martin Kippenberger and the End of the Avantgarde, 2020.

FUCHS 2004

Herbert Fuchs, Räume, Innsbruck 2004.

GILLIGAN 2006

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

GRAW 1997

Isabelle Graw, Der Komplex Kippenberger, in: Texte zur Kunst, Nr. 26, 1997.

GRAW 2006

Isabelle Graw, Von hier aus. Über Köln-Mythen, in: Texte zur Kunst, 63, 2006.

GRAW 2009

Isabelle Graw, Der ewige Zynismus-Vorwurf, in: Texte zur Kunst, 21. April 2009.

GRAW 2020

Isabelle Graw, Learning from Kippenberger?, in: Texte zur Kunst, Nr. 117, 2020.

GRÄSSLIN 2003

Karola Grässlin (Hg.), Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis, Köln 2003.

GROYS 1990

Boris Groys, Kunst als Wertgebung des Wertlosen, in: Georg Herold, Geld spielt keine Rolle, Köln 1990.

HARTMAN 2013

Stefan Hartman, Die Kunst der Persiflage, München 2013.

JAMESON 1991

Frederic Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 1991.

KELLEY 2003

Mike Kelley, Foul Perfection. Thoughts on Caricature, Cambridge MA 2003.

KIPPENBERGER 2007

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

KIPPENBERGER 2008

Interview with the Artist, Martin Kippenberger: The Problem Perspective, Ausstellungskatalog, Los Angeles 2008.

KIPPENBERGER 2016

Martin Kippenberger. Werkverzeichnis der Gemälde, Band 3, Köln 2016.

KLEIN 2019

Susanne Klein, Martin Kippenberger. BITTESCHÖN DANKESCHÖN, Kunsthalle Bonn 2019.

KOCH 2002

Uwe Koch, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger 1977–1997, Köln 2002.

KOETHER 1989

Jutta Koether, Who is Martin Kippenberger and why are they saying such terrible things about him?, Artscribe International, Nr. 78, 1989.

KREIL/BRUGGER 2016

Lisa Ortner Kreil und Ingrid Brugger, Martin Kippenberger XYZ, Köln 2016.

KRIS 2010

Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt 2010.

KRYSTOF 2006

Doris Krystof und Jessica Morgan (Hg.), Martin Kippenberger. Einer von Euch unter Euch mit Euch, London 2006.

LOERS 2018

Veit Loers (Hg.), Body Check. Martin Kippenberger, Maria Lassnig, Köln 2018.

LOTTMANN 1989

Joachim Lottmann, Kippenberger. Der Verriss, in: Wiener, April 1989.

MARZARI 2008

Walter Marzari, Froschbuch. Berichte in zeitlicher Folge, Meran 2008.

MUSEION 2008

Museion Bozen, Peripherer Blick & kollektiver Körper, Ausstellungskatalog, Bozen 2008.

MUSEION 2018

Museion Bozen, Body Check, Ausstellungskatalog, Bozen 2018.

ORTH 1994

Roberto Orth, Im Bordell waren nur andere. Keine Kippenberger Debatte, Die Beute, Nr. 4, 1994.

ORTH 2000

Roberto Orth, Martin Kippenberger in Tirol, Sammlung Widauer, Innsbruck 2000.

ORTH 2002

Roberto Orth, Fütterung des Affen von der falschen Seite, in: Koch, Kommentiertes Werkverzeichnis, Köln 2002.

PERFALL 2013

Josephine von Perfall, Kippenberger & Friends. Gespräche über Martin Kippenberger, Distanz Verlag 2013.

PRINZHORN 1989

Martin Prinzhorn, Betrifft: Martin Kippenberger, in: Parkett, Heft 19, 1989.

RANFT 2014

Wolfgang Ranft, Heute denken, morgen fertig, München 2014.

REITZ 2015

Chris Reitz, Martin Kippenberger and Mike Kelley, Dissertation, Princeton 2015.

REITZ 2023

Chris Reitz, Martin Kippenberger. Everything is Everywhere, Cambridge 2023.

ROESSLER 1924

Arthur Roessler, Der Malkasten. Künstler-Anekdoten, Leipzig 1924.

SCHAFER 2019

Jule Schaffer, Unscharfe Spuren? Konzepte des Heiligen und Sakralen in fotografischen Bildern am Beispiel von Andres Serrano, David Nebreda und Pierre Gonnord, Bielefeld 2019.

SCHUSTER 1994

Peter-Klaus Schuster (Hg.), George Grosz. Berlin – New York, Ausstellungskatalog, Berlin, Akademie der Künste, 1994.

STUTTERHEIM 2024

Sydney Stutterheim, Artist, Audience Accomplice. Ethics and Authorship in Art of the 1970s and 1980s, Chicago 2024.

TASCHEN 2003

Angelika Taschen und Burkhard Riemenschneider (Hg.), Kippenberger. Leben und Werk. Köln 2003.

UNTERKOFER 2011

Lukas Unterkofler, Zwischen Freiheit der Kunst und Schutz religiöser Gefühle, Diplomarbeit, Innsbruck 2011.

VASARI 1659

Giorgio Vasari, Die Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Architekten, hrsg. von Carlo Manolesi, Bologna: Heredi di Evangelista Dozza, 1659.

WILLIAMS 2006

Gregory Williams, Jokus Interruptus, in: Krystof (Hg.), Martin Kippenberger, Ostfildern 2006.

WILLIAMS 2012

Gregory Williams, Permission to Laugh. Humor and Politics in German Art, Chicago 2012.

ABBILDUNGEN



Abb. 2 Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich!*, 1989, lebensgroße Skulptur. Albertina Empfangssaal April 2024



Abb. 3 Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich!*, 1989, lebensgroße Skulptur. (Detail) Albertina Empfangssaal April 2024



Abb. 4 Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich!*, 1989, lebensgroße Skulptur. (Detail) Albertina Empfangssaal April 2024



Abb. 5 Martin Kippenberger, Ohne Titel, aus der Serie *Fred the frog*; Öl, Acryl auf Leinwand, 1989/1990.

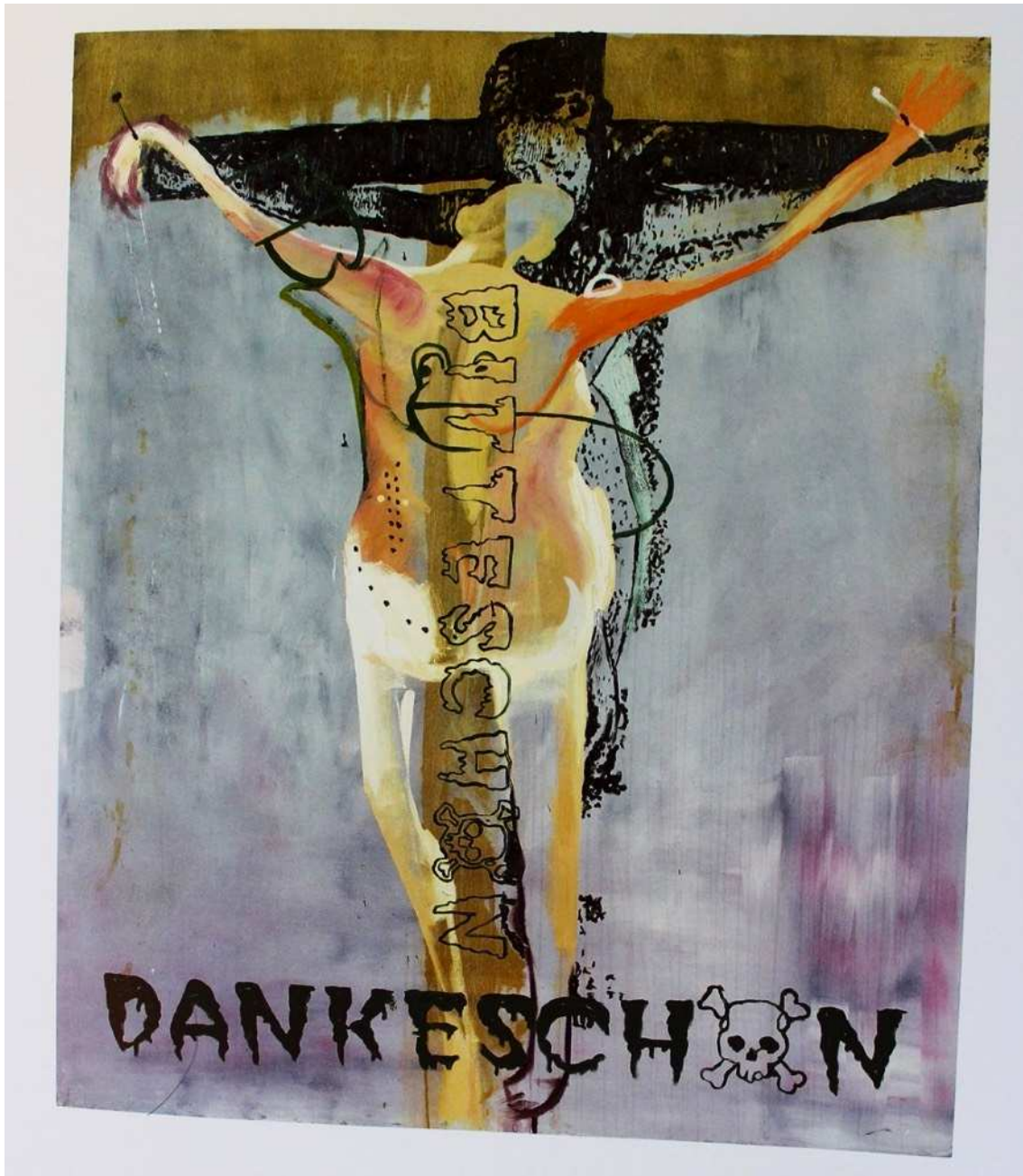


Abb. 6 Martin Kippenberger, Ohne Titel, aus der Serie *Fred the frog*; Öl, Acryl auf Leinwand, 1989/1990.

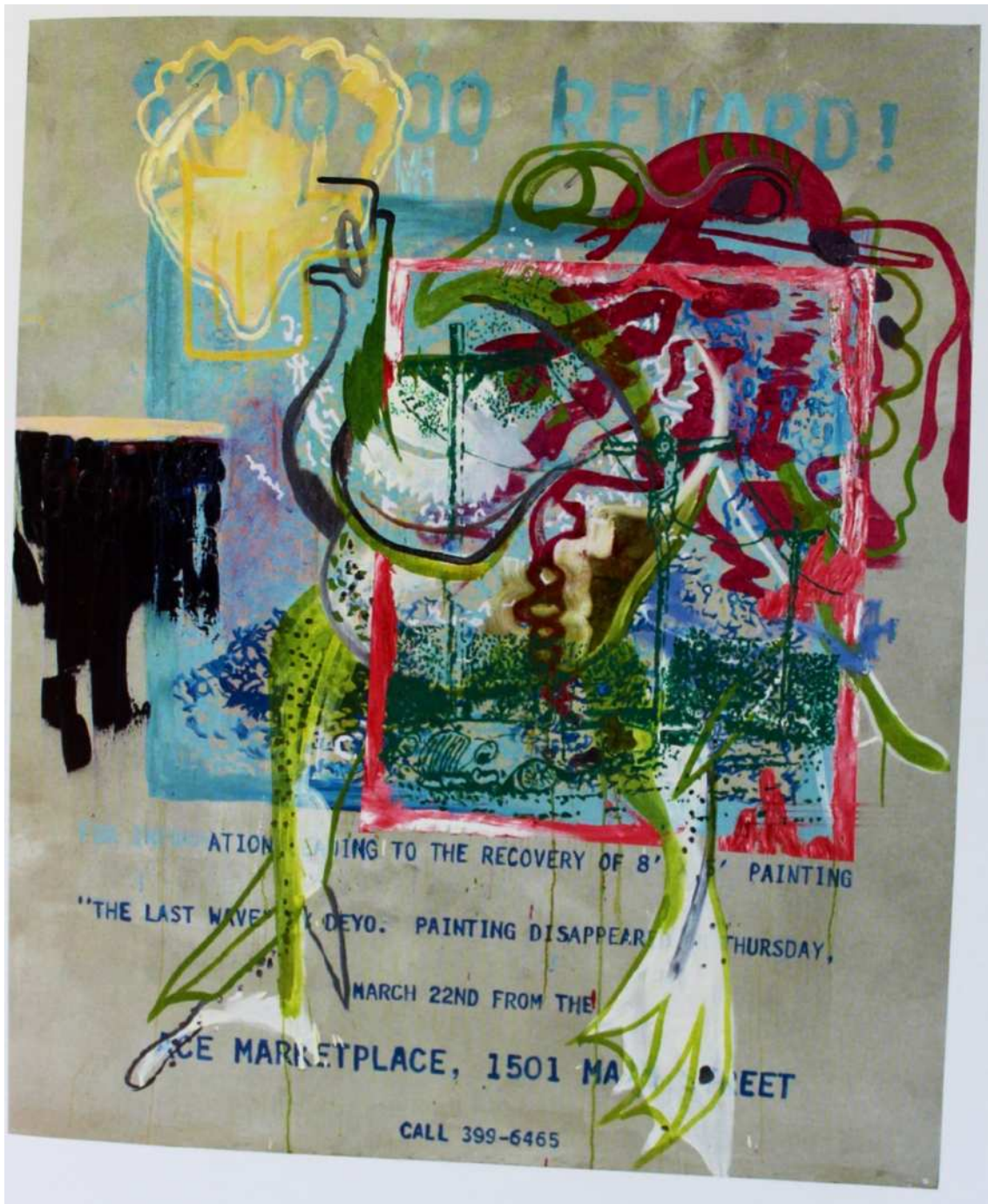


Abb. 7 Martin Kippenberger, Ohne Titel, aus der Serie *Fred the frog*; Öl, Acryl auf Leinwand, 1989/1990.

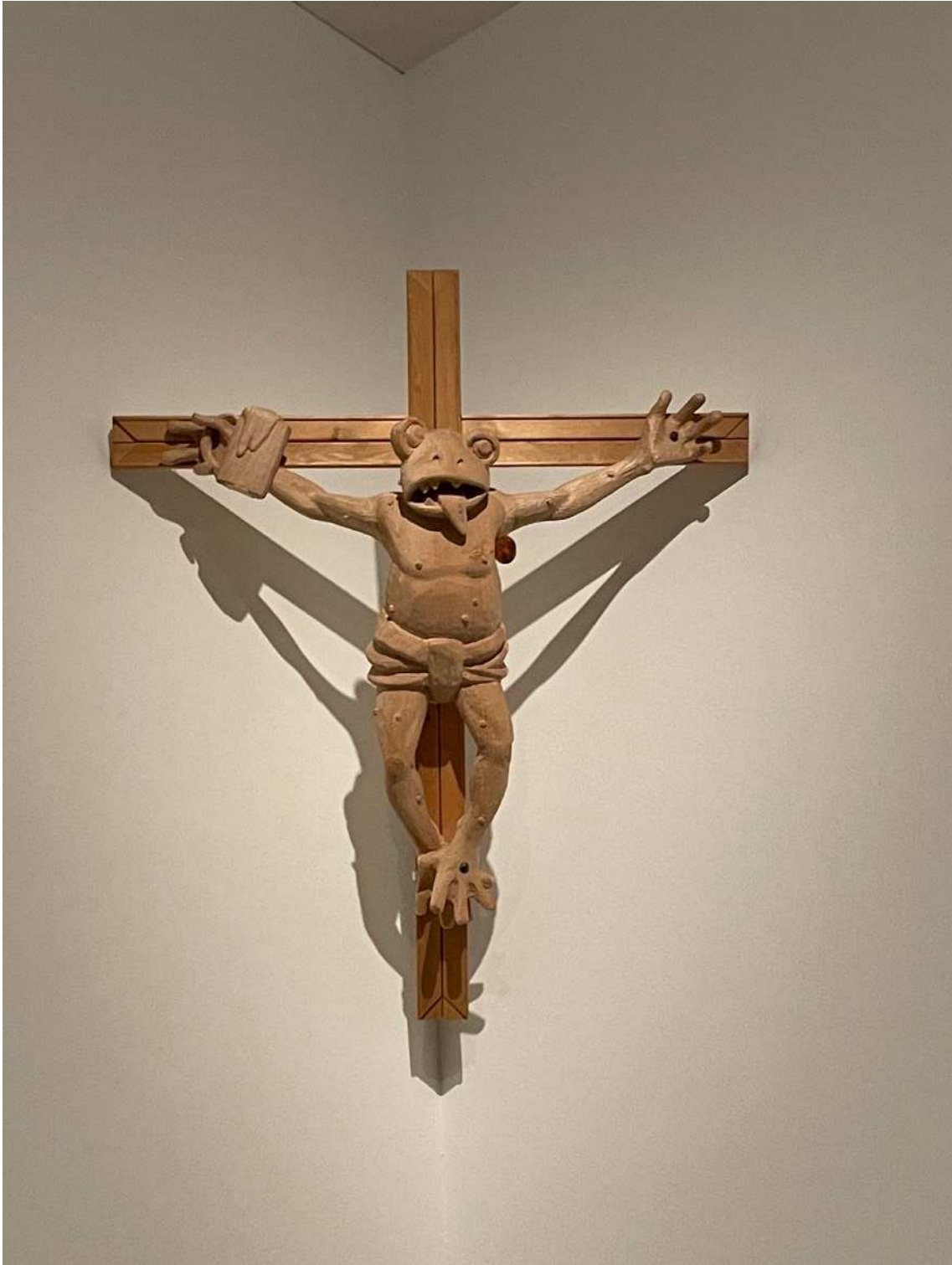


Abb. 8 Martin Kippenberger, *Fred the Frog rings the bell*, 1990, naturbelassenes Lindenholz, 130 x 110 x 25 cm. Tate Modern Dezember 2024.



Abb. 9 Martin Kippenberger, *Zuerst die Füße*, 1990, lackiertes Lindenholz, 130 x 110 x 25 cm, Privatsammlung.



Abb. 10 Produktion der Froschskulpturen in der Nähe von Innsbruck 1990.



Abb. 11a Produktion der Froschskulpturen in der Nähe von Innsbruck 1990.



Abb. 11b



Abb. 12 Martin Kippenbeger, Zuerst die Füße 1990.



Abb.13 Martin Kippenberger, Alkoholfolter, 1981-82, Öl auf Leinwand, zwei Leinwände je 50 x 60 cm, Sammlung Grässlin.



Abb. 14 Martin Kippenberger, Alkoholfolter, 1989, Ready-made, Schlösser-Alt-Bierdose mit Plastikschaufen, ca. 11,5 x 14,5 x 7 cm, Ex. aus einer Edition von 79, monogrammiert und datiert, Herausgegeben von Galerie, Gisela Capitain, Köln.



Abb. 15 Szene aus *Das Gespenst*, Herbert Achternbusch, 1982. (ca. Minute 50)



Abb. 16 Jeff Koons, Micheal Jackson and Bubbles, 1988, bemaltes Porzellan, 106 x 179 x 82 cm, produziert in Solagna, Italien.



Abb. 17 Jeff an Ilona (made in Heaven), polychromeres Holz, 167.6 x 289.6 x 162.6 cm, Auflage 3 + e.a., 1990.



Abb. 18 Katharina Fritsch, Madonnenfigur, 1987, Polyesterharz, 170 x 40 x 34 cm, ursprünglich installiert in der Salzstraße, Münster, im Rahmen der Skulptur Projekt Münster, 1987.



Abb. 19 Mike Kelley, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin*, 1987, Stofftiere, Decken und Häkelarbeiten auf Leinwand montiert, 213 x 274 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



Abb. 20 Museion Eingangshalle Bozen, 2008.



Abb. 21 Das Museion in Richtung Talfer, Juni 2024.



Abb. 22 Zett-am-Sonntag, Titelblatt, Sonntag 27.05.2008.



Abb. 23 Gläubige vor dem Museion. Sommer 2008.



Abb. 24 Gläubige vor dem Museion, Sommer 2008.



Abb. 25 Aufstellung einer „Mahnwache“ unter dem verhüllten Frosch, Juli 2008.

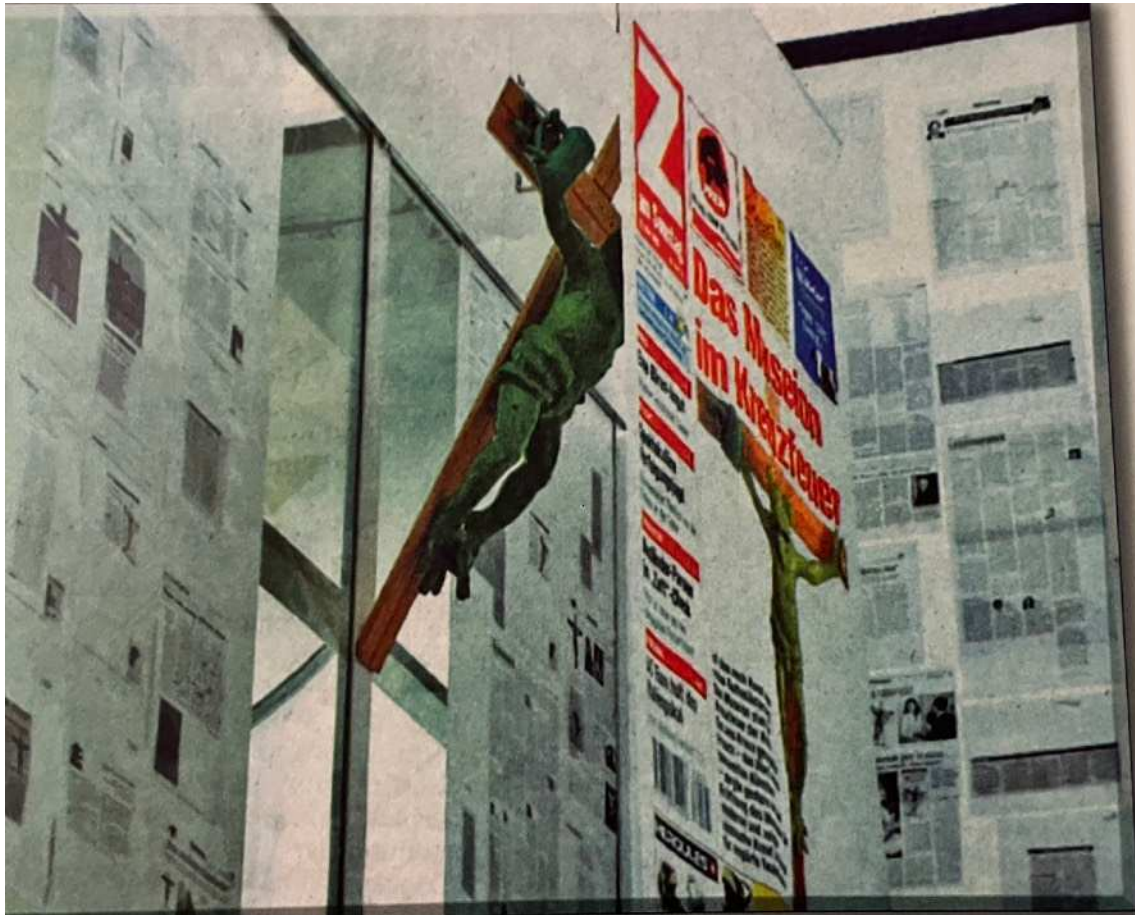


Abb. 26 Museion Juni 2008.



Abb. 27 Museion August 2008.

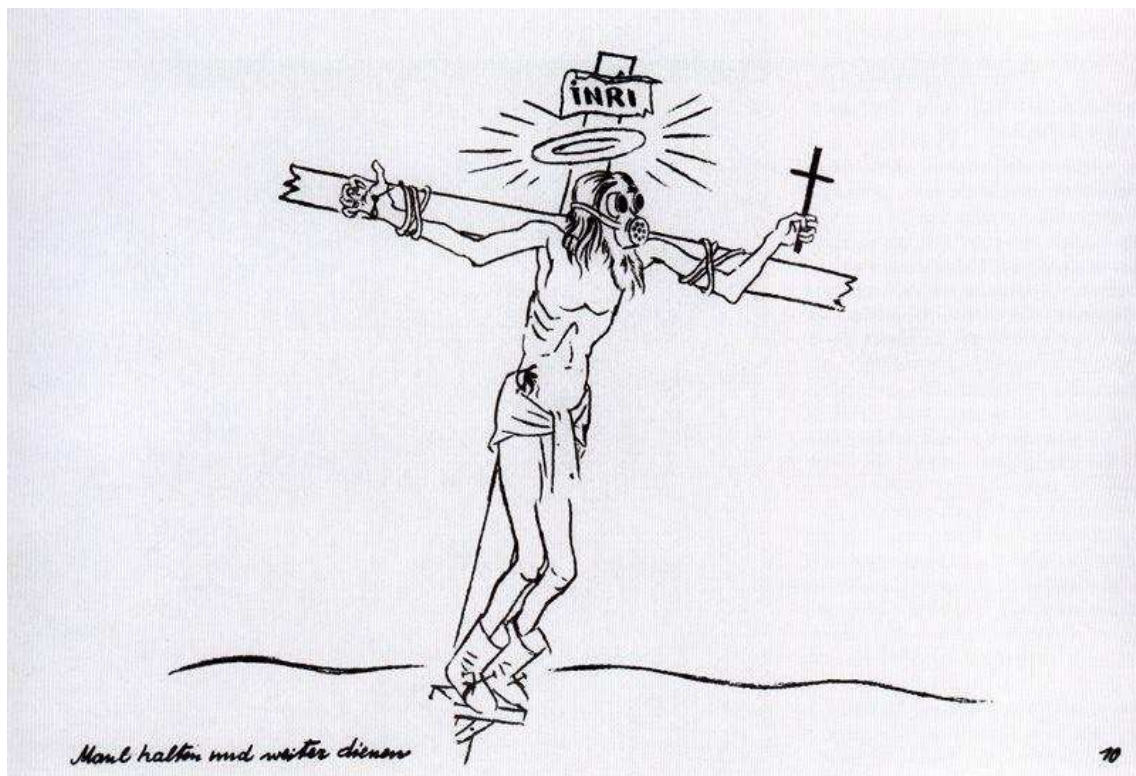


Abb. 28 Georg Grosz, Christus mit Gasmaske (Maul halten und weiter dienen), um 1927, Feder und Tusche auf Papier, 16.99 x 27.46 cm, Sammlung Georg Grosz Estate.



Abb. 29 Max Weiler, Lanzenstich, 1948, Fresko, Theresienkirche auf der Hungerburg, Innsbruck.



Abb. 30 Andres Serrano, Piss Christ, 1987, Serie Immersion, Cibachrome-Fotografie, 152 x 101 cm.



Abb. 31 Cris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996, Mischtechnik auf Leinwand mit Harz, Elefantendung, Ausschnitten aus Pornomagazinen, 243 x 1823 cm, Sammlung Museum of Modern Art, New York.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. Flickr 27. Juni 2008, <https://www.flickr.com/photos/garancelovesbanksywork/2615932627> (aufgerufen am 27.05.2025).

Abb. 2. eigene Aufnahme, April 2024.

Abb. 3. eigene Aufnahme, April 2024.

Abb. 4. eigene Aufnahme, April 2024.

Abb. 5. abgebildet in: KIPPENBERGER 2016, S. 157.

Abb. 6. abgebildet in: KIPPENBERGER 2016, S. 169.

Abb. 7. abgebildet in: KIPPENBERGER 2016, S. 167.

Abb. 8. eigene Aufnahme, Dezember 2024.

Abb. 9. Christies: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5994784> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 10. abgebildet in: ORTH 2000, S. 24 und 25.

Abb. 11a. abgebildet in: ORTH 2000, S. 22.

Abb. 11b. abgebildet in: ORTH 2000, S. 54.

Abb. 12. abgebildet in: FUCHS 2004.

Abb. 13. <https://www.frieze.com/article/martin-kippenberger-de> (aufgerufen am 27.05.25)

Abb. 14. Sammlung: The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/284402> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 15. Szene aus *Das Gespenst* (Min. 50:00), Regie: Herbert Achternbusch, BRD 1982. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=7WzhrUQyAN4&t=3365s> (aufgerufen am 27.05.25)

Abb. 16. <https://www.thebroad.org/art/jeff-koons/michael-jackson-and-bubbles>
(aufgerufen am 27.05.25)

Abb. 17. <https://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 18. <https://archiveofdestruction.com/artwork/madonna/> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 19. <https://whitney.org/collection/works/7317> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 20. Foto aus: Dolomiten, Mittwoch 28. Mai 2008, S. 19.

Abb. 21. eigene Aufnahme, Juni 2024.

Abb. 22. abgebildet in MARZARI 2008, S. IV.

Abb. 23. abgebildet in MARZARI 2008, S. VIII.

Abb. 24. Foto aus: Dolomiten, Dienstag 3. Juni 2008, S. 9.

Abb. 25. abgebildet in MARZARI 2008, S. XIX.

Abb. 26. Foto aus: Dolomiten, Samstag/Sonntag, 21./22. Juni 2008, S. 25.

Abb. 27. abgebildet in MARZARI 2008, S. XXII.

Abb. 28. <https://collections.lacma.org/node/181506> (aufgerufen am 27.05.2025)

Abb. 29. eigene Aufnahme, Juni 2024.

Abb. 30. abgebildet in SCHAFFER 2019, S. 15.

Abb. 31. <https://www.moma.org/collection/works/283373> (aufgerufen am 27.05.2025)