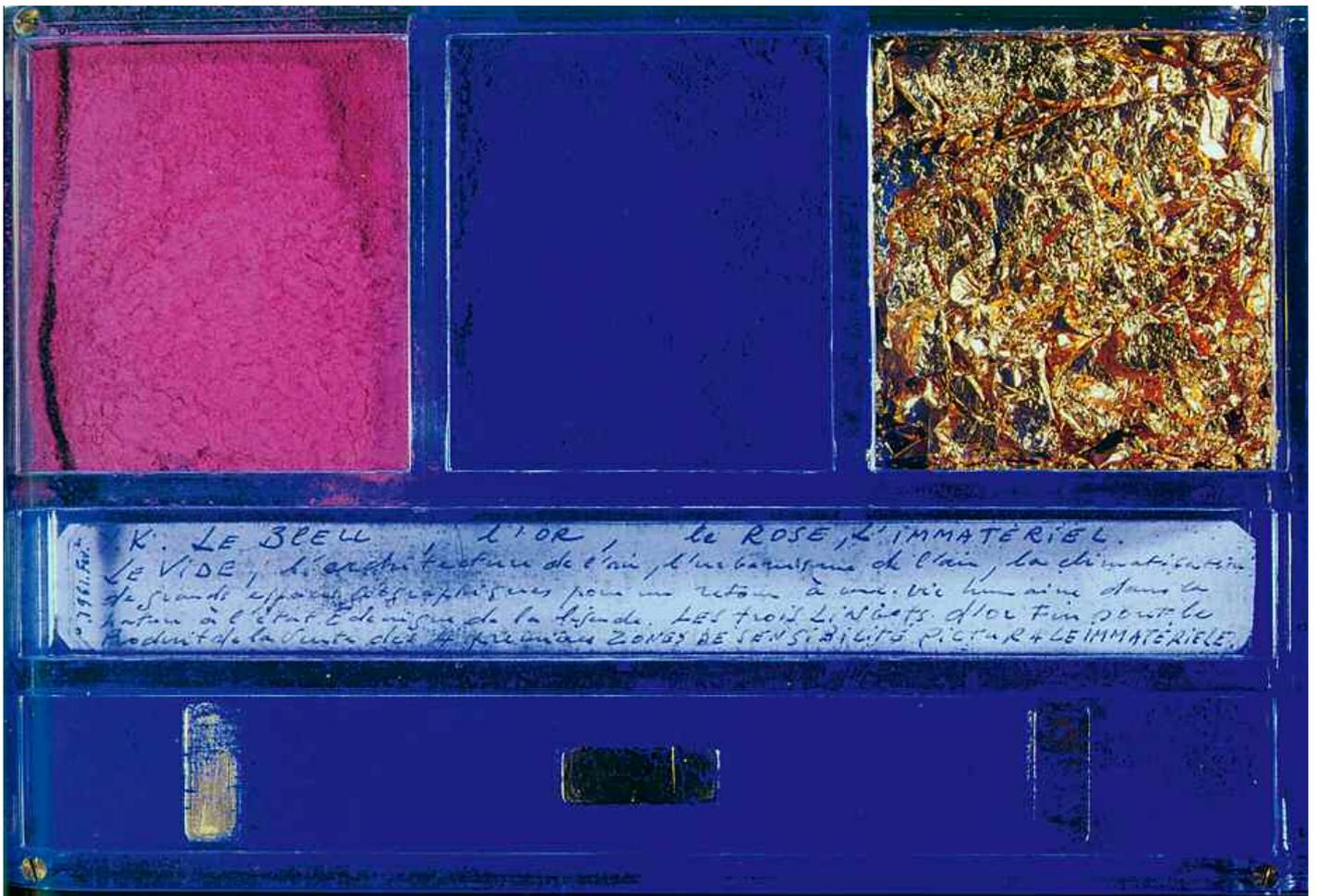


Sakrale Inszenierungen des Profanen

Die Rezeption des christlichen Reliquiars in der Kunst nach 1945



Inhalt

Einleitung – Das Reliquiar als vakantes Zeichen_3

I. Institutionelle Weihen: Eingeschreinte Materialien und Dinge_13

Daniel Spoerri's Krims-Krams-Magie_13

Zimtzauberkonserven – Personalisierte Dingbeseelung_13

Institutionelle Auratisierung – Le Musée sentimental de Cologne_18

Musealisierung des Marginalen bei Joseph Beuys_20

Der Schaukasten als Antagonist – Plastische Bilder und Vitrinen_20

Abfall und Schmutz – Die Bergung kollektiver Reste_23

Martial Raysse und Arman – Partes pro toto für einen Neuen Realismus_26

Martial Raysses Hygiène de la vision – Apotheose des Konsums?_26

Acrylglas als modernes Äquivalent des Bergkristalls_29

Quantität als Bedeutungstifter – Armans Accumulations_31

Ding-Portraits aus persönlichen Relikten_35

II. Wahre Bilder? Eingeschreinte Fotografien und Körperabdrücke_40

Bedrohliche Welten des Camp – Lucas Samaras' Boxes_40

Selbstinszenierungen als Künstler-Märtyrer_40

Reliquiare für einen Schmerzensmann_43

Christian Boltanski – Pseudosakraler Schein_47

Rost und Unschärfe – Das Versprechen der Behälter und Fotografien_47

Entzauberte Memoria_50

Dorothee von Windheim – Das Vera Icon im Zeitalter der Bilderflut_53

Auge und Hand – Blick und Berührung_53

Der Bruch mit den Authentifizierungsstrategien von Bild und Material_56

III. Fleischwerdung: Eingeschreinte Körperfragmente und organische Stoffe_61

Bernard Réquichots Reliquiare des Heterogenen_61

Farbe als organisches Material_61

Ekelerregende Agglomerate_64

Relikte profaner Märtyrer? Paul Theks Technological Reliquaries_69

Schreine für Fleischstücke_70

Vitrinen für fremde Lebensformen_76

Container für menschliche Körperglieder_82

Reliquiare für ein technologisches Zeitalter_86

Resymbolisierung des Fleisches – Die Reliquiare der Heiligen Orlan_93

Somatische und textuelle Fragmente_93

We're the ones who suffer for her art_97

Schluss_102

Abbildungen_104

Literatur_160

Abbildungsnachweis_171

Dank_172

Einleitung – Das Reliquiar als vakantes Zeichen

Bei starken Gewittern, die auf ein Erdbeben folgten, wurde 1979 die Basilika der Heiligen Rita von Cascia in Teilen beschädigt. Während der Restaurierungsarbeiten machte der mit der Wiederherstellung der Glasfenster beauftragte Maler Armando Marocco eine überraschende Entdeckung. Im Besitz des Augustinerinnen-Konvents, dem die Betreuung von Schrein und Kirche der Heiligen Rita oblag, befand sich ein ganz außergewöhnliches Exvoto: ein rechteckiges Plexiglastäschchen, das in drei horizontale Kompartimente aufgeteilt ist (Abb. 1).¹ Im unteren sind drei kleine Goldbarren in pulveriges blaues Pigment eingebettet. In der mittleren Partie sind mehrere, auf die Dimensionen des Faches zugeschnittene und von Hand beschriebene Papierstreifen hintereinandergeschichtet. Nur der Text auf dem vordersten Streifen ist sichtbar. Das obere Kompartiment des Kastens ist das größte und wurde in drei Fächer unterteilt. Das linke ist mit rosafarbenem Pigment, das mittlere mit blauem Pigment und das rechte mit Blattgold gefüllt.

Schnell stellte sich heraus, dass hier ein Werk wiederentdeckt worden war, das Yves Klein der Heiligen Rita von Cascia gewidmet und 1961 anonym im Kloster deponiert hatte.² Bei den in dem kleinen Schaukasten eingeschlossenen Materialien handelt es sich um typische Werkstoffe des französischen Künstlers, und auch auf dem Schriftstreifen finden sich mit „le vide“ oder „l'immatériel“ Schlüsselbegriffe für sein Œuvre. Der auf die Streifen geschriebene Text ist ein Dank- und Fürbittgebet an die Heilige Rita. Daraus geht hervor, dass Yves Klein in dem Kastenobjekt die Essenzen seines bisherigen Schaffens kompiliert hat, um sich und seine Kunst dem Schutz seiner Taufpatronin anheimzustellen.

Eine solch explizit christliche Dedikation ist in der Kunst nach 1945 selten. Das Interesse von Künstlern der klassischen Moderne – etwa Ernst Barlach oder Georges Rouault –, zeitgenössische gestalterische Prinzipien auf religiöse Themen und Motive anzuwenden, fand nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch vereinzelt Nachfolge.³ Vielmehr entstanden seither Werke, die christliche Traditionen zitathaft aufrufen, ohne jedoch unbedingt an deren theologische Implikationen anzuknüpfen.⁴ Insbesondere die Objekte und Praktiken des Reliquienkults, der Verehrung leiblicher Überreste von Märtyrern sowie der von ihnen zu Lebzeiten

1 Der Maler hatte den Konvent um die Bereitstellung von Blattgold gebeten, das er für seine Arbeit an den Kirchenfenstern benötigte. Daraufhin zeigten ihm die Schwestern das Kästchen. Vgl. Pierre Restany: Yves Klein: The Ex-Voto for Saint Rita of Cascia, in: Ausst.-Kat.: Yves Klein. 1928–1962. A Retrospective, Institute for the Arts, Rice University, Houston u.a. 1982/83, S. 255 und Nicolas Charlet: Yves Klein, München/London/New York 2000, S. 236ff.

2 Für die genaueren Umstände vgl. Pierre Restany: Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia, Mailand 1981. Restany 1982/83b, S. 255. Klein hatte vor 1961 bereits zweimal das Kloster in Cascia besucht.

3 Es entstehen vielmehr zwei weitgehend getrennte Bereiche: Eine moderne Sakralkunst widmet sich vor allem der Kirchengestaltung im Zuge des Wiederaufbaus bzw. Kirchenneubaus, während sich die autonome Kunst nur selten mit christlichen Themen und Motiven befasst. Die Grenze zwischen den beiden Sphären wird gelegentlich überschritten, wenn Künstler eingeladen werden, Teile einer Kirchengestaltung zu gestalten, wie etwa jüngst Gerhard Richter zur Ausführung eines Fensters für den Kölner Dom.

4 Das Verhältnis von moderner und zeitgenössischer Kunst zu christlicher Tradition ist mehrfach in Ausstellungen beleuchtet worden. Gerade der Jahrtausendwechsel war für einige Kuratoren Anlass, heutige Transzendenzvorstellungen oder Endzeiterwartungen zu thematisieren, so in Ausstellungen wie *Heaven* (Düsseldorf 1999) sowie *Apocalypse* (London 2000). Substanziellere Beiträge leisteten allerdings vorangegangene Projekte: *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburg 1983), der Versuch, die künstlerischen Entwicklungen der Moderne im reformatorischen Bildverständnis zu verankern, sowie *Glaube. Hoffnung. Liebe. Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte* (Wien 1995/96). Im interdisziplinär angelegten Katalog zu dieser Ausstellung wird innerhalb verschiedener religiöser Themenfelder mit historischen Brückenschlägen über Jahrhunderte hinweg experimentiert. Projekte wie *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* (Berlin 1990) und die Trilogie *Geistes Gegenwart, Schöpfung und Himmelfahrt* (München 1998/1999/2000) suchten die Berührungspunkte von Kunst und Religion im Begriff der Spiritualität sowie im über die materielle Welt hinausgehenden Verweis. Ausdruck des bestehenden Interesses an der Suche nach solchen Berührungspunkten sind neben regelmäßigen Beiträgen in der Zeitschrift *Kunst und Kirche* auch Sammelbände, in denen kunsthistorische, theologische und philosophische Positionen zum Verhältnis von Kunst und christlicher Tradition zusammengeführt wurden, so etwa Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber (Hg.): *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München 1984; Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Evelin Valtink (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998 oder Matthias Ludwig (Hg.): *Kunst – Raum – Kirche. Eine Festschrift für Horst Schwebel zum 65. Geburtstag*, Lautertal 2005. Nicolas T. Weiser: *Offenes Zueinander. Räumliche Dimensionen von Religion und Kunst in der Kunst-Station Sankt Peter Köln, Regensburg 2002* hat sich einem seit Jahren etablierten Ort der Zusammenführung von zeitgenössischer Kunst und Religion zugewandt, und die Internationale katholische Zeitschrift *Communio* widmete kürzlich einen Band der Frage: *Wiederkehr der Religion in der Kunst?* (Nr. 5, 2006).

berührten Gegenstände, haben auf Künstlerinnen und Künstler eine große Anziehungskraft ausgeübt.⁵ Ihr Interesse richten zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler vor allem auf die materielle Präsenz solcher heiligen Relikte sowie deren ästhetische Fassung durch besondere Behältnisse. Sie rekurren in ihren Werken vielfach auf das spezifische Verhältnis von Reliquie und Reliquiar und erproben daran die Möglichkeiten und Grenzen eines profanen Umgangs mit der sakralen Überlieferung. Kastenobjekte, in denen Künstlerinnen und Künstler ärmliche Materialien oder „Trophäen des Industriezeitalters“⁶ ebenso inszenieren wie Repräsentationen und Abdrücke des menschlichen Körpers oder organische Stoffe, sollen daher im Mittelpunkt dieser Studie stehen.

Die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzen sich nur vereinzelt mit dem Reliquienwesen auseinander. Ein Vorläufer künstlerischer Profanierungen des christlichen Reliquiars ist etwa André Bretons surrealistischer Schrein *Cadavre exquis* von 1937 (Abb. 2). Den Korpus dieses anthropomorphen, erotisch konnotierten Objekts bildet eine mit dem christlichen Kreuz geschmückte Schranktruhe. Als obere Extremitäten fungieren der Unterarm einer Schaufensterpuppe und ein veritables Armreliquiar. Das Spektrum der Rezeption der christlichen Praxis in der zeitgenössischen Kunst reicht hingegen von kleinen Auflagenobjekten wie Geoffrey Hendricks' 1976 entstandenen *Flux Reliquaries* (Abb. 3) bis zu spektakulären raumgreifenden Installationen wie Damien Hirsts *Romance in the Age of Uncertainty* aus den Jahren 2002/03, wo präparierte Rinderschädel und gläserne Schaukästen, die mit Laborbedarf und christlichen Symbolen gefüllt sind, die Martyrien der Apostel Jesu evozieren sollen.⁷ Während Hirst zergliederte Tierschädel als Stellvertreter des menschlichen Körpers einsetzt, verweisen Arbeiten wie Gina Panes *La chair ressuscitée* von 1988/89 oder Annette Messagers ein Jahr später entstandene *Histoire des robes* auf dessen Abwesenheit. Die beiden Künstlerinnen bedienen sich dazu reliquienähnlicher Mittel: Pane der Körperspur, präzise: der Abdrücke von menschlichen Skeletten in Metalltafeln, und Messager des Kleidungsstücks, genauer: in Vitrinen eingeschlossenen Frauenkleidern.⁸

Schockierend drastisch ist der Rekurs in den Relikten künstlerischer Selbstverletzungsaktionen. So präsentiert etwa Chris Burden blutige Nägel aus seiner Selbstverletzungsaktion *Trans-fixed*, bei der er sich 1974 nach eigenen Angaben zwei Minuten lang auf ein Auto kreuzigen ließ, wie Reliquien. Damit rückt er diese Überreste in die Nähe der Werkzeuge der Passion Christi (Abb. 4).

Bei der künstlerischen Bezugnahme auf den Reliquienkult lassen sich drei verschiedene Aspekte ausmachen: Unmittelbar augenfällig sind gestalterische Reminiszenzen, wie beispielsweise die in Chris Burdens Performancerelikten offenkundige Nachahmung der Nägel vom Kreuz Christi (Abb. 5). Solche phänomenologischen Referenzen an den Reliquienkult werden zumeist durch inhaltliche ergänzt. Der Rückgriff auf theologische Implikationen der Reliquienverehrung liegt jedoch selten offen zutage, sondern muss zumeist durch profane Transformationen hindurch zurückverfolgt werden. Während etwa Damien Hirst Märtyrerverehrung und Wissenschaftskult miteinander verschränkt, nutzt Burden seine Anspielung auf

5 Die leiblichen Überreste von Märtyrern und anderen Heiligen sowie die von ihnen zu Lebzeiten berührten Gegenstände wurden im Christentum seit dem zweiten Jahrhundert als Reliquien verehrt. Primärreliquien sind vor allem Knochen, aber auch Nägel, Haare oder Blut, während Gegenstände, die der Heilige benutzt, oder Kleidung, die er getragen hat, zu den Sekundärreliquien zählen. Grundlegend für die historische Dimension der vorliegenden Arbeit sind die beiden umfassenden Monographien zum christlichen Reliquienwesen: Arnold Angenendts religionsgeschichtlicher Abriss *Heilige und Reliquien* (Angenendt 1997) und Anton Legners kunsthistorische Untersuchung *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung* (Legner 1995). Bei Detailfragen müssen sie jedoch durch Hinzuziehung thematischer Aufsätze ergänzt werden. Erhellende Beiträge zur Reliquienverehrung und vielfältiges Anschauungsmaterial sind in den Ausstellungskatalogen *Ornamenta Ecclesiae* (Köln 1985), *Reliquien. Verehrung und Verklärung* (Köln 1989) und *De Weg naar de Hemel* (Amsterdam/Utrecht 2000/01) zusammengestellt. Die Zeitschrift *Gesta* widmete den Reliquiaren ein Themenheft (*Gesta*, Nr. 36, 1997: *Body Parts and Body-Part Reliquaries*), und neueste Forschungen zu mittelalterlichen Reliquiaren wurden jüngst in einem Tagungsband des DFG-Forschungsprojekts *Reliquiare als Wahrnehmung und Konstruktion von Heiligkeit* am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg vorgestellt (Reudenbach/Toussaint 2005).

6 Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 57.

7 Zur Stellvertreterfunktion präparierter Tierkörper in der Kunst vgl. Ausst.-Kat.: *Animalia – Stellvertreter. Tierbilder in der zeitgenössischen Kunst*, Haus am Wannsee, Berlin 1990.

8 Zu Kleidung und Körperspuren ausführlich Wagner 2001b, S. 83 ff

die Werkzeuge der Passion Christi für eine dramatische Auseinandersetzung mit dem Topos des Künstler-Märtyrers. Arbeiten, bei denen ein Behältnis konstitutiver Werkbestandteil ist, eröffnen jenseits der phänomenologischen und der inhaltlichen noch eine dritte Rezeptionsebene: die strukturelle.

Solche Kastenobjekte rekurrieren nicht nur auf Reliquien, sondern auch auf die Behälter, in denen diese eingeschlossen werden – die Reliquiare. Sind die heiligen Gebeine und Stoffe nicht in einem Altar geborgen, so werden sie in speziellen Behältnissen verwahrt und ausgestellt (Abb. 5–7).⁹ Allerdings geht die Funktion von Reliquiaren über die Aufbewahrung und Präsentation von Reliquien weit hinaus. Die Kultgeräte müssen außerdem mediale Aufgaben erfüllen, denn den Knochen, Stoffen oder Gegenständen, die sie bergen, ist ihre Heiligkeit nicht anzusehen. Wert und Bedeutung der zumeist unscheinbaren Relikte bedürfen daher der visuellen Vermittlung durch das Reliquiar.¹⁰ Mehr noch: Die mediale Wirksamkeit der Schreine reicht so weit, dass sie Bedeutung überhaupt erst generieren können. Gerade die Kehrseite der ubiquitären mittelalterlichen Reliquienverehrung – die vielfache Reliquienfälschung – hat gezeigt, dass Reliquiare dazu in der Lage sind, einen beliebigen Knochen oder Gegenstand zur Reliquie zu erheben.¹¹ Bruno Reudenbach hat diese Materialisierung kirchlicher Autorität im Reliquienbehältnis eingehend untersucht und kommt zu dem Schluss: „Überspitzt könnte man sagen, das Reliquiar erschafft erst die Reliquie.“¹² Aufgrund dieser Fähigkeit des Reliquiars, Bedeutung herzustellen, hat es für viele Werke der Objektkunst nach 1945 Modellstatus erlangt.

In Geoffrey Hendricks' ironisch verspielten Fluxus-Objekten wird das Prozedere besonders anschaulich, wie ein Behältnis die Bedeutsamkeit seines Inhalts generiert: Der Künstler hat alltägliche Gegenstände wie Stifte oder Schnüre aus ihrem Gebrauchskontext ausgegliedert und gemeinsam mit Dingen aus der Natur sowie körperlichen Abfallprodukten in die Sphäre der Kunst überführt. Dazu verwandte er ein transparentes Kunststoffkästchen, in dem die Objekte eingeschlossen oder dem Betrachter durch Aufklappen vorgeführt werden können. Dieses ist als „Reliquary“ bezeichnet und weist damit den enthaltenen Dingen einen besonderen Status zu. Als zusätzliche Bekräftigung sind sie mit erläuternden Beischriften versehen, die sie als „Flux Relics“ ausweisen. Ebenso wie der Behälter sind diese schriftlichen Kommentare eine Anspielung auf den Reliquienkult, in dem den heiligen Relikten sogenannte Authentiken beigegeben wurden. Diese sollten den Namen des Heiligen sowie die Echtheit seiner Reliquien bezeugen. Durch Reduktion auf die wichtigsten Grundelemente – Kasten und Beischrift – deckt Hendricks die konstitutiven Mechanismen auf, mit denen seine *Flux Reliquaries* Pseudoreliquien hervorbringen. Darüber hinaus spitzt er den Vorgang auch noch satirisch zu: Er inszeniert winzige Metallstifte als „Nägel vom Andreaskreuz“ oder ein Stück Elektrokabel als „Fragment des Seils, mit dem Judas Ischariot sich erhängte“.

Künstlern wie Geoffrey Hendricks dient das tradierte Reliquiar als strukturelles Modell. Wie beim christlichen Vorbild werden zunächst kunstfremde Materialien oder Dinge ästhetisch überformt und so erst als Bedeutungsträger sichtbar gemacht.¹³ Dieser strukturelle Rekurs kommt ausschließlich bei künstlerischen Arbeiten zum Tragen, bei denen ein Behältnis konstitutiver Werkbestandteil ist. Das kann ein in Fächer

9 Ab der Mitte des 4. Jahrhunderts löste sich die Reliquienverehrung von den ursprünglichen Märtyrergräbern. Erste Reliquientranslationen wurden vorgenommen. Ab dem 6. Jahrhundert wurde in der Regel kein Altar ohne die Rekondierung von Reliquien geweiht. Aufgrund des großen Bedarfs setzte sich ab dem 10. Jahrhundert die Teilung von Heiligengebeinen durch. Ab dem 9. Jahrhundert wurden Reliquiare zeitweilig auf den Altären der Verehrung ausgesetzt, im Verlauf des 11. Jahrhunderts bürgerte sich auch die dauerhafte Präsentation von Heiligenschreinen im Kirchenraum ein.

10 Vgl. Bruno Reudenbach: Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.): Vorträge aus dem Warburghaus, Bd. 4, Berlin 2000, S. 2–36, S. 7ff.

11 Zahlreiche Beispiele hat Horst Herrmann zusammengetragen: Lexikon der kuriosesten Reliquien. Vom Atem Jesu bis zum Zahn Mohammeds, Berlin 2003. Zum Problem der Reliquienfälschung Klaus Schreiner: „Discrimen veri ac falsi“. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte, Nr. 48, 1966, S. 1–53; ders.: Zum Wahrheitsverständnis im Heiligen- und Reliquienwesen des Mittelalters, in: Saeculum, Nr. 17, 1966, S. 131–69; Angenendt 1997, S. 162ff.

12 Reudenbach 2000, S. 12.

13 Grundlegende Überlegungen zum Material als Bedeutungsträger stellte zuerst Günter Bandmann an: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Nr. 2, 1969, S. 75–100.

unterteiltes transparentes Kunststoffkästchen sein – seriell hergestellt wie bei Hendricks' *Multiple Flux Reliquary* oder eine Einzelanfertigung wie bei Yves Kleins *Exvoto*. Vor diesem Hintergrund rücken jedoch auch Objekte in den Blick, bei denen eine schlichte Holzkiste, eine gediegene Vitrine oder eine verzierte Schatulle dazu genutzt werden, unterschiedlichste Inhalte als Kunst zu präsentieren. Ihnen gilt das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung: Es ist zu fragen, auf welche Weise und zu welchem Zweck dem Reliquiar in Werken der zeitgenössischen Kunst Modellstatus zukommt: Wie werden die althergebrachten Inszenierungsstrategien transformiert? Auf welche Art werden sinnliche Erfahrbarkeit und funktionelle Struktur des tradierten Reliquiars nutzbar gemacht? Auch soll untersucht werden, welche Teilaspekte des theologischen Überbaus erhalten bleiben oder so profaniert werden, dass sie zu Katalysatoren der künstlerischen Auseinandersetzung mit jeweils zeitgenössischen Fragestellungen und Diskursen werden können. Welche Gegenstände und Materialien nehmen die Stelle der früheren Relikte und Werkstoffe ein? In welcher Weise und mit welchem Ziel wird in der zeitgenössischen Kunst auf Auffassungen vom Körper, wie sie dem Reliquienkult zugrunde liegen, rekurriert? Indem sie diesen Fragen nachgeht, versteht sich diese Arbeit als Beitrag zu einer Kunstgeschichte des profanen Reliquiars, zu der Werner Hofmann 1983 mit einer kleinen Sektion seiner Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* einen ersten Anstoß gab.¹⁴

Das Reliquiar ist nicht die einzige historische Präsentationsform, die von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945 neu entdeckt wurde. Einen anderen, immer wiederkehrenden Referenten stellt der Kabinettschrank mit seinen Sammelkästen und Schubladen dar. Ebenso wie das Reliquiar war auch der neuzeitliche Sammlungsschrank ein Mittel, aus ihrem Ursprungskontext entnommene Dinge und Stoffe in neue Sinnzusammenhänge zu überführen.¹⁵ Allerdings gibt es gravierende Unterschiede: Naturalienkabinette waren bei ihrem Aufkommen im 18. Jahrhundert Produkte eines erwachenden wissenschaftlichen Interesses an der Welt und Ausdruck vermeintlich rationaler Welterschließung. Die entscheidende Differenz zum Reliquiar besteht darin, dass die Objekte von den Schauschränken und -kästen des Kabinetts nicht in eine Heilsordnung, sondern in eine Wissensordnung eingebunden wurden. Mit deutlicher Trennschärfe haben sich diese Unterschiede jedoch vor allem im Verlauf des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Zuvor waren Reliquiare lange Zeit Bestandteile der sich vom kirchlichen und herrscherlichen Schatz über das Studiolo zur Kunst- und Wunderkammer wandelnden Sammlungen geblieben.¹⁶ Zusätzlich hatten profane *mirabilia* als vermeintliche Träger magischer Kräfte vergleichbare Funktionen übernommen.¹⁷ Anke te Heesen hat gezeigt, wie lange die Prinzipien der Reliquienpräsentation in den Besuchervorführungen der Naturalienkabinette erhalten blieben.¹⁸ Teils wirkten diese Prinzipien sogar bis in die naturwissenschaftlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts nach.¹⁹ Es verwundert daher nicht, dass sich in der zeitgenössischen Kunst immer wieder Mischformen aus Anspielungen auf das Reliquiar und Referenzen an den Kabinettschrank

14 Vgl. Hamburg 1983, S. 46 u. 632ff.

15 Zu Sammlungsmöbeln vgl. Anke te Heesen: *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997, S. 141ff. und dies.: *Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit*, in: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte der visuellen Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 19–35.

16 Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908), 2. überarb. Aufl., Braunschweig 1978; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (1993), überarb. Neuausgabe, Berlin 2000; Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994; Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998; *Ausst.-Kat.: Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 2000.

17 Vgl. Adalgisa Lugli: *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mailand 1983; Joy Kenseth: „A World of Wonders in One Closet Shut“, in: Dies. (Hg.): *The Age of The Marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover u.a., 1991–93, S. 81–101; Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden 1998, bes. S. 262ff.; Stephen Bann: *Shrines, Curiosities, and the Rhetoric of Display*, in: Lynne Cooke und Peter Wollen (Hg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York 1995, S. 15–29.

18 Te Heesen 2001, S. 28f.

19 Vgl. Angela Matyssek: *Die Wissenschaft als Religion, das Präparat als Reliquie. Rudolf Virchow und das Pathologische Museum der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, in: Anke te Heesen und E. C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 142–68.

finden – scheint doch vielen Künstlern an der Wiedergewinnung einer Dingmagie für die Kunst gelegen zu sein. Sie spüren der emotionalen Beziehung des Menschen zu Objekten ebenso nach wie deren vermeintlichem Potenzial zu Aktivität, wie sie jüngst wieder verstärkt Gegenstand von Theorien des Dings geworden sind.²⁰

Während pseudowissenschaftliche Verfahren der Objektkunst, ihr Rekurs auf wissenschaftliches Sammeln und dessen Vorformen insbesondere unter dem Stichwort „Spurensicherung“ bereits vielerorts untersucht worden sind,²¹ fand die Bezugnahme auf das Reliquiar als Strukturmodell bisher weniger Beachtung. Eine kunsthistorische Untersuchung der künstlerischen Rezeption des christlichen Reliquienwesens ist nur in Einzelfällen geleistet worden, und detailliertere Untersuchungen liegen nur für Werkgruppen von Christian Boltanski und Dorothee von Windheim vor.²² Anderenorts werden zwar immer wieder Objekte, die aus einem Behälter mit Inhalt bestehen, mit dem Reliquienwesen in Verbindung gebracht; diese Verknüpfung bleibt aber vielfach vage und lässt die zugrunde liegende Struktur außer Acht. Dieser ausführlich nachzugehen, verspricht daher Erkenntnisgewinn für die Geschichte der modernen und zeitgenössischen (Objekt-) kunst.

Aufgrund der Vielzahl künstlerischer Aneignungen des Reliquiars ist es weder möglich noch sinnvoll, hier einen vollständigen Überblick über alle Arbeiten dieser Art zu geben. Vielmehr sollen die zentralen Verfahren der Bezugnahme an signifikanten Werken und Werkgruppen exemplarisch analysiert werden. Ausgewählt wurden dazu Objekte von Künstlerinnen und Künstlern, in deren Œuvre die Auseinandersetzung mit dem Reliquiar einen zentralen Stellenwert einnimmt und nicht auf einzelne Werke beschränkt ist. Die Fülle der Kunstwerke wurde nach thematischen Gesichtspunkten geordnet. Die drei Kapitel des Hauptteils orientieren sich an den Dingen und Stoffen, die von den Künstlerinnen und Künstlern in Behältnisse eingeschlossen und so in den Kunstraum eingebracht werden. Diese Vorgehensweise schafft die Grundlage, ein differenziertes Spektrum von Referenzen aus den Objekten selbst zu entwickeln. So soll im ersten Teil anhand der Werke von Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Martial Raysse und Arman zunächst der Stellenwert von Behältnissen beim Transfer alltäglicher Materialien und Gegenstände in die Kunst nach 1945 untersucht werden. Im zweiten Teil wird am Beispiel der Arbeiten von Lucas Samaras, Christian Boltanski und Dorothee von Windheim das Zusammenspiel von Kästen und Körperbildern in Form von Fotografien und Abdrücken ergründet. Den Abschluss bildet im dritten Teil mit Werken von Bernard Réquichot, Paul Thek und Orlan eine Analyse der quasisakralen Präsentation von imitierten Körpergliedern und realen Körperstoffen im Kunstraum.

Bei keinem anderen Künstler ist die Rezeption und Reflexion des Heiligenschreins in solch exemplarischer Variationsbreite zu beobachten wie bei Thek. Die Nutzbarmachung der sakralen Überlieferung im Frühwerk des amerikanischen Künstlers ist außergewöhnlich vielschichtig. Auch aktualisiert er auf besonders aussagekräftige Weise eine der wesentlichen Grundlagen des Reliquienkults – die Fragmentierung

20 So bei Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, der auch einen Überblick über vorangegangene Positionen gibt. Das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen ist immer wieder auch Gegenstand der volkskundlichen Sachkulturforschung gewesen, die sie mit sich wandelnden Begriffen wie „Dingbeseelung“, „Stoffheiligkeit“ oder „Dingbedeutsamkeit“ beschrieben hat. Dazu Gottfried Korff: *Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit*, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde*, Nr. 32, 2000, S. 21–33.

21 Zur Aktualität der „Seh- und Denkform der Kunstkammer“ in der zeitgenössischen Kunst sowie den einschlägigen Ausstellungen und Publikationen vgl. Bredekamp 2000, S. 103f. Den Begriff der „Spurensicherung“ für verschiedene Arten pseudowissenschaftlicher Künstlerstrategien prägte Günter Metken mit der Ausstellung: *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung*, Kunstverein in Hamburg 1974, vgl. auch ders.: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*, Köln 1977 und ders.: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995*, Amsterdam 1996.

22 Vgl. Günter Metken: *Was wir brauchen, sind Reliquien*, in: *Ausst.-Kat.: Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle 1991, S. 23–52; Ulrike Haußen: *Die ‚Salve Sancta Facies‘-Tücher Dorothee von Windheims*, Mag.-Arb., Hamburg 1997; *Ausst.-Kat.: Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, Kunsthhaus Zürich 1981, S. 211–18; Werner Hofmann: *Dorothee von Windheim. „Salve Sancta Facies“*, in: Hamburg 1983, S. 640 und Bruno Reudenbach: *Authentizitätsverheißungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwartskunst*, in: Peter K. Klein und Regine Prange (Hg.): *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag*, Berlin 1998, S. 375–85.

menschlicher Körper.²³ Aus diesen Gründen wird der detaillierten Analyse seiner *Technological Reliquaries* mehr Raum gegeben als den Untersuchungen zu Werken anderer Künstlerinnen und Künstler.

Innerhalb der einzelnen Kapitel sollen ausgewählte Werke oder Werkgruppen exemplarisch auf phänomenologische, inhaltliche und strukturelle Bezüge zum christlichen Reliquiar hin untersucht und auf die jeweilige Aneignung des Modells hin befragt werden. Der Interdependenz von Gefäß und Inhalt wird dabei besondere Aufmerksamkeit zuteil, da der unverzichtbare Beitrag der Behälter zur Semantisierung der enthaltenen Gegenstände und Stoffe in der Forschung zur modernen und zeitgenössischen Kunst bislang häufig vernachlässigt wurde.

Hingegen ist das spezifische Abhängigkeitsverhältnis, in dem das tradierte Reliquiar und sein Inhalt stehen, in den letzten Jahren zunehmend Gegenstand mediävistischer Forschung geworden.²⁴ Insbesondere Bruno Reudenbach hat die künstlerischen Verfahren, mit denen das christliche Reliquiar im Mittelalter zum Mittler von Wert und Symbolik der Reliquie gemacht wurde, eingehend analysiert.²⁵ Dabei lassen sich drei häufig wiederkehrende Strategien ausmachen: die Vermittlung von Heiligkeit und Wirkmacht der Reliquie durch die wertvollen, oft reflektierenden Materialien, aus denen die Schreine gefertigt sind, die Einordnung der Reliquie als Teil in das symbolische Ganze der Ecclesia durch eine architektonische oder anthropomorphe Form der Reliquiare sowie die Behauptung der Authentizität seines Inhalts durch Anbringung von Altersbeweisen am Reliquiar.²⁶ Diese drei Komponenten, die eine gegenseitige Abhängigkeit von Reliquie und Reliquiar konstituieren, sollen auch der Untersuchung des Verhältnisses von Behältnis und Inhalt in den Kastenobjekten der Kunst nach 1945 zugrunde gelegt werden: Unter Fokussierung ihrer Materialität, Form sowie ihrer indexikalischen Eigenschaften werden auch die in den zeitgenössischen Objekten verwandten Behältnisse auf ihre mediale Leistungsfähigkeit befragt. Hinsichtlich des folgenreichen Transfers kunstfremder Gegenstände und immer neuer Materialien in den Bereich der Kunst stützt sich diese Dissertation auf die grundlegende Forschung Monika Wagners und die Arbeiten des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.²⁷

Die Parallelen zwischen tradierten Reliquiaren und künstlerischen Kastenobjekten sollen in Einzelanalysen detailliert aufgeschlüsselt werden. Anliegen der Untersuchung ist es dabei nicht, eine ungebrochene formale oder ideelle Kontinuität vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert zu konstruieren. Vielmehr sollen die aufzuspürenden phänomenologischen, inhaltlichen und strukturellen Zusammenhänge auch Diskontinuitäten und Differenzen sichtbar machen. Diese Studie zielt demnach auf eine „Einbettung kultureller Objekte in die Kontingenzen der Geschichte“, wie sie Stephen Greenblatt als zentrales Anliegen eines *new historicism* konstatiert hat.²⁸ In den Mittelpunkt des Interesses werden Kunstwerke gerückt, „an denen sich eine kulturelle Praktik mit der anderen überschneidet und von ihr Formen und Intensitäten entleiht oder [...] Artefakte von einem Ort zum anderen verschiebt.“²⁹

23 Zur Aktualität von Zergliederung und Auferstehung des Leibes: Caroline Walker Bynum: *Fragmentierung und Erlösung*, Frankfurt a.M. 1996.

24 Die ersten Versuche, das schwer zu überblickende Feld der Reliquienbehälter zu systematisieren, unternahm Joseph Braun: *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i.Br. 1940 und Erich Meyer: *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*, in: Ders. (Hg.): *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise*, Berlin 1950, S. 55–66. Ihre Annahmen sind in Teilen von neueren Erkenntnissen korrigiert worden. Vgl. Gesta, Nr. 36, 1997 und Reudenbach/Toussaint 2005.

25 Vgl. Reudenbach 2000; Bruno Reudenbach und Gia Toussaint: *Die Wahrnehmung und Deutung von Heiligen. Überlegungen zur Medialität von Reliquiaren*, in: *Das Mittelalter*, Nr. 8/2, 2003, S. 34–40.

26 Dazu ausführlich Reudenbach 2000 und Reudenbach/Toussaint 2003.

27 Hier bes. Wagner 2001b; Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002; Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte I)*, Berlin 2002.

28 Stephen Greenblatt: *Resonanz und Staunen*, in: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Frankfurt a.M. 1995, S. 7–29, S. 10. Greenblatt entwickelt seine Ideen am Beispiel eines profanen Reliquiars – einer in der Bibliothek des Oxforder Christ Church College befindlichen Glasvitrine, in der der Hut Kardinal Wolseys, des College-Gründers, zur Schau gestellt wird.

29 Ebd. S. 14.

Ein solches Vorhaben macht es notwendig, die Methoden der Kunstgeschichte um Herangehensweisen und Forschungsergebnisse ausgewählter Nachbardisziplinen zu ergänzen. Auch ist das Spektrum der kulturellen, sozialen und politischen Problemfelder, in denen die einzelnen Künstlerinnen und Künstler mit ihren profanen Reliquiaren Stellung beziehen, sehr breit. Daher erfordert die Untersuchung vor allem in ihren Einzelanalysen eine interdisziplinäre Ausrichtung. Den größten Anteil haben dabei – schon aufgrund der Fragestellung – die Religionswissenschaften. Sie haben nicht nur grundlegend zur Erforschung der Reliquienkultur beigetragen, sondern auch ausgiebig die historischen Prämissen der hier diskutierten Problemstellung erörtert.

Die Möglichkeit zur künstlerischen Adaption des christlichen Reliquiars verdankt sich den Verweltlichungstendenzen, die gemeinhin als Säkularisierung bezeichnet werden.³⁰ In der Nachfolge Max Webers hat die Religionssoziologie Säkularisierung als umfassenden, kontinuierlich fortschreitenden Modernisierungsprozess beschrieben, der sowohl die öffentlichen als auch die privaten Bereiche von Gesellschaft erfasst. Im weitesten Sinn bezeichnet der Begriff – unabhängig von epochalen oder kulturellen Grenzen – eine Ablösung von Religiösem durch Weltliches. Im Allgemeinen wird der Terminus jedoch verwendet, um das Hervorgehen der modernen westlichen Gesellschaften aus der christlich geprägten Kultur der vorangegangenen Zeitalter zu charakterisieren.³¹ Der Beginn dieser Entwicklung wird entweder mit der Reformation oder mit der Aufklärung angesetzt und als ein Prozess beschrieben, in dessen Verlauf die christliche Religion „ihren Status als Einheitsband ein[büßt], das notwendigerweise alle umfasst und *außerhalb dessen* zu existieren schlechterdings unvorstellbar ist.“³² Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde die Vorstellung von der Moderne als einer Epoche genereller Verweltlichung in den Geisteswissenschaften wie im öffentlichen Bewusstsein weithin akzeptiert und als „master narrative“ fortgeschrieben.³³ Seit den 1980er-Jahren wird Säkularisierung als „linearer, irreversibler und universeller Prozess aller Gesellschaften auf dem Weg in die Moderne“ allerdings verstärkt kritisch befragt.³⁴ Dennoch ist unbestritten, dass die christliche Religion „ihren Platz als glaubwürdige und letztgültige ‚Übersetzerin‘ von Welt und Existenz“ verloren hat.³⁵

Um die Folgen der Säkularisierung für das Reliquienwesen zu beschreiben, erweist sich eine kultursemiotische Perspektive auf die „Transmission kultureller Information“ als gewinnbringend:³⁶ Erst der Rückgang der Allgemeinverbindlichkeit des christlichen Symbolkosmos hat das Reliquiar aus seinem angestammten Deutungsgefüge gelöst und als potenzielles Modell für andere Zusammenhänge verfügbar werden lassen –

30 Vgl. Hermann Lübke: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs, Freiburg 1965; Heinz-Horst Schrey: Säkularisierung, Darmstadt 1981; Walter Jaeschke: Säkularisierung, in: Hubert Cancik (Hg.): Handbuch der religionswissenschaftlichen Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart/Berlin/Köln 2001, S. 9–20.

31 Im allgemeinen Sprachgebrauch verschwimmen auch die Unterschiede und Bedeutungsnuancen im Vergleich zu Begriffen wie: ‚Säkularisation‘, ‚Entsakralisierung‘ oder ‚Profan(is)ierung‘. Sein Bedeutungsfeld überschneidet sich mit den an sich spezifischen Termini ‚Dechristianisierung‘ und ‚Entkirchlichung‘. Das *Secular Movement* um George Holyoake versah den Begriff mit programmatischem Impetus, der auf die Förderung einer ‚aufgeklärten‘ Gesellschaft ausgerichtet war; vgl. Lucian Hölscher: Semantic Structures or Religious Change in Modern Germany, in: Hugh McLeod und Werner Ustorf (Hg.): *The Decline of Christendom in Western Europe, 1750–2000*, Cambridge 2003, S. 184–97, S. 184f. Ab den 1860er-Jahren, als Soziologen und Historiker versuchten, den von ihnen beobachteten Wandel im intellektuellen, kulturellen und politischen Klima ihrer Zeit zu benennen und zu begründen, weitete sich die Bedeutung des Wortes zunehmend aus; zu dieser Entwicklung ausführlich: Hugh McLeod: *Secularisation in Western Europe, 1848–1914*, London 2000. Hölscher hält für eine wesentliche Bedingung dieser Ausweitung und der weiten Verbreitung der Idee der Säkularisierung, dass einflussreiche Theoretiker wie Max Weber das Erklärungsmodell der Säkularisierung zu Eckpfeilern ihrer Konzeptionen von Modernität machten; vgl. Hölscher 2003, S. 185.

32 Daniel Bogner: Säkularisierung als Programmierungswechsel: Der frühneuzeitliche Rollentausch von Religion und Politik, in: Mathias Hildebrandt, Manfred Brouck und Hartmut Behr (Hg.): *Säkularisierung und Resakralisierung in westlichen Gesellschaften*, Wiesbaden 2001, S. 43–55, S. 45.

33 Jeffrey Cox: Master Narratives of Long-term Religious Change, in: Hugh McLeod und Werner Ustorf (Hg.): *The Decline of Christendom in Western Europe, 1750–2000*, Cambridge 2003, S. 201–17. Die Anhänger der Säkularisierungsthese vertraten die Ansicht, dass die schwindende gesellschaftliche Signifikanz von Religion auf die soziale Entwicklung der modernen westlichen Gesellschaften zurückzuführen sei; vgl. Hugh McLeod 2003, S. 3, für die Position der Verfechter der Säkularisierungsthese.

34 Vgl. Mathias Hildebrandt, Manfred Brouck und Hartmut Behr: Einleitung: Säkularisierung in westlichen Gesellschaften. Ideengeschichtliche und theoretische Perspektiven, in: Hildebrandt/Brouck/Behr 2001, S. 9–28, S. 10.

35 Bogner 2001, S. 45.

36 Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 47–64, S. 47.

es ist referenziell heimatlos geworden. Aus dem christlichen Kontext entnommen wird das Reliquiar zum vakanten Zeichen. Die Künstlerinnen und Künstler, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen sollen, greifen auf diese kulturelle Reserve zurück und machen ihre semiotische Latenz für neue Zwecke nutzbar.³⁷ Einige von ihnen knüpfen dabei unmittelbar an überkommene Reliquieninszenierungen an. Andere bedienen sich eher der profanen Erscheinungsformen, in denen das Reliquiar ein Nachleben führt. Diese sind oftmals Teil von quasisakralen Ritualen oder Institutionen, die im Zuge der Säkularisierung die Nachfolge der christlichen Kirche angetreten haben. Die für die nachfolgende Untersuchung wichtigsten sind das Museum und das Warenhaus.

Ende des 18. Jahrhunderts trat das Museum das Erbe der Kirche als „Reservat des Feierlichen“ an.³⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder verglich in seinen *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* 1797 „den Genuß der edlen Kunstwerke dem Gebet“ und erkor die Kunst zur „geliebte[n] Religion“.³⁹ Mit dieser Ansicht blieb Wackenroder nicht allein.⁴⁰ Bei Novalis ging die Begeisterung für Galerien mit regelrechter Erlösungshoffnung einher. Er bezeichnete sie als „Ecclesia pressa der bessern Welt“ und verhiess dem Besucher: „einen Gott findet er hier gewiß“.⁴¹ In den Idealentwürfen für Kunstgalerien und den Beschreibungen bestehender Sammlungen durch die Romantiker, die durch die zeitgenössischen Ästhetiken untermauert wurden, avancierte die Referenz an den Kirchenraum zum Topos.⁴² Die Ansprüche an Museumsbauten haben sich im Lauf der Zeit stark gewandelt, und die Moderne erhob die Vereinzelung des Kunstwerks in einem schlichten Raum mit weißen Wänden zu ihrem Ideal. Doch selbst im White Cube entdeckt Brian O’Doherty „[e]twas von der Heiligkeit der Kirche“.⁴³ Und so hat Wolfgang Kemp in seinem entwicklungsgeschichtlichen Abriss des Museums deutlich herausgearbeitet: „Das Museum ist eine mächtige und produktive Instanz. Es tut nur so, [...] als wolle es nur konservieren und ganz und gar sachgerecht präsentieren. Tatsächlich produziert es Kunst“.⁴⁴

Auch das Warenhaus ist seit seiner Entstehungszeit immer wieder als feierliche, quasisakrale Architektur wahrgenommen worden. Seine überwältigende Größe und seine festliche Beleuchtung prädestinierten es zum profanen Nachfahren monumentaler Kirchenbauten, und insbesondere die unüberschaubare Vielfalt der Waren evokierte bei zahlreichen Besuchern Paradiesesvorstellungen.⁴⁵ Als zeitgenössischer Gewährs-

37 Zum Stellenwert von De- und Resemiotisierung kultureller Zeichen im kollektiven Gedächtnis vgl. ebd. S. 48ff.

38 Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Museums, München 1981, S. 39.

39 Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797, zit. n. Volker Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage. Baukörper. Raumorganisation. Bildprogramm, München 1967, S. 25; vgl. auch Ulrich Barth: Ästhetisierung der Religion – Säkularisierung der Kunst: Wackenroders Theorie der Kunstandacht, in: Jan Rohls und Gunther Wenz (Hg.): Protestantismus und deutsche Literatur, Göttingen 2004, S. 167–98.

40 Auch Goethe beschrieb in *Dichtung und Wahrheit* seinen Besuch der Dresdener Schlossgalerie in diesem Sinne. Insbesondere vom blendenden Glanz, der von den goldenen Rahmen oder den gebohnerten Böden ausging, fühlte er sich in das Empfinden versetzt, „womit man ein Gotteshaus betritt“, Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit* (1811–14), 2. Teil, 8. Buch, in: Goethes sämtliche Werke (Propyläenausgabe), München 1914, Bd. 25, S. 11. Diese sakralen Konnotationen waren keineswegs auf die Architektur von Kunstmuseen beschränkt. So ist beispielsweise das 1860 erbaute Natural History Museum in London „eine einzigartige Demonstration der pseudoreligiösen Gefühle, die die Menschen der viktorianischen Zeit mit dem Museum verbanden. Das naturhistorische Museum sollte nach Meinung seines Gründers Richard Owens (1840–1892) die göttliche Rationalität der Schöpfung darstellen und sichtbar machen. Sein Aussehen sollte bewirken, daß man sich dem Gebäude mit religiöser Ehrfurcht näherte. [...] das Vorbild waren mittelalterliche Kathedralen.“ Jørgen Jensen: Das goldene Zeitalter der Museen, in: *Ausst.-Kat.: Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994/95, S. 160–69, S. 167.

41 Novalis: *Ästhetische Fragmente*, in: Novalis’ Werke in 4 Teilen (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin u.a. 1908, 2. Teil 1088.

42 „Kunst als Vehikel der Erhebung über die Niederungen des Alltags erhält diese Qualität durch ihre Isolation aus dem Alltagsleben, durch die Abtrennung in Museen, die wie Kirchen eine rituelle Distanz zum Alltag etablieren, welche Erbauung und Besinnung, Erhebung und Andacht provoziert.“ Grasskamp 1981, S. 40. Dazu auch Germain Bazin: *The Museum Age*, Brüssel o.J., S. 160.

43 Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum*, Kassel 1982, S. 8.

44 Wolfgang Kemp: *Kunst kommt ins Museum*, in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987, S. 205–29, S. 228.

45 Vgl. z.B. Paul Göhre: *Das Warenhaus*, Frankfurt a.M. 1907, bes. S. 11. Zum Vergleich mit Sakralarchitektur in der Warenhausrezeption ausführlich Klaus Strohmeier: *Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer*, Berlin 1980, bes. S. 101ff.; siehe auch Jutta Haack: *Zur Entwicklung der Schaufenster am Beispiel der Warenhäuser*, in: *Kritische Berichte*, Nr. 3, 1981, S. 3–14, bes. S. 12f; Robert D. Tamilia: *The Wonderful World of Department Stores in Historical Perspective*, Montreal 2002; *Ausst.-Kat.: Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 2002, Tate Liverpool 2002/03.

mann wird in der Kulturgeschichtsschreibung des Warenhauses immer wieder Emile Zola angeführt, der in seinem 1883 erschienenen Roman *Das Paradies der Damen* plastisch die sakralen Konnotationen seines fiktiven, aber aus realen Vorbildern komponierten Pariser Kaufhauses ausmalte. Zola entwarf das Warenhaus als „Kathedrale“ mit kapellenartigen Schaufenstern:⁴⁶ So breitete in einem Fenster für Damenkonfektion „eine große Schärpe aus recht teuren Brügger Spitzen eine Altardecke aus [...]. Rechts und links türmten sich Tuchballen zu dunklen Säulen auf, die diesen tabernakelhaften Hintergrund in noch größere Ferne rückten. Und in dieser dem Kult weiblicher Anmut errichteten Kapelle befanden sich die Konfektionswaren“.⁴⁷

Die quasisakrale Rezeption riesiger Verkaufsstätten setzte sich fort bis zu den gigantischen Shopping-Malls, die sich ab Ende der 1960er-Jahre zuerst in den USA ausbreiteten: Sie wurden zu „gleaming shrines“ erklärt.⁴⁸

Nicht nur aufgrund ihrer quasisakralen Erscheinung stehen Museum und Einkaufsparadies in der Nachfolge christlicher Sakralbauten; mit ihnen war von Beginn an auch der Anspruch verbunden, zur Sinnstiftung in modernen Gesellschaften beizutragen. Sie können daher in Teilen als funktionelle Äquivalente der Kirche betrachtet werden. Seit Hans Blumenbergs Schrift *Die Legitimität der Neuzeit* steht die Qualität des Transfers religiöser Gehalte in die weltliche Sphäre zur Diskussion. Blumenberg hatte dort 1966 kategoriale Fehler in der wissenschaftlichen Konzeption von Säkularisierung aufgezeigt und einen anderen Modus der Analyse von Phänomenen eingefordert, die mit dem Schlagwort beschrieben werden.⁴⁹ Der Autor plädierte für eine funktionale Interpretation von Säkularisierung als „Umbesetzung vakant gewordener Positionen“ einer sinnstiftenden Weltdeutung: Vor ihrer Ablösung als umfassendes Erklärungsmodell habe die christliche Theologie „neue ‚Stellen‘ in den Rahmen der über die Welt und den Menschen möglichen und erwarteten Aussagen eingebracht, die nicht ohne weiteres wieder ‚eingespart‘ oder in theoretischer Ökonomie unbesetzt gehalten werden konnten.“⁵⁰ Blumenberg konstatierte also „Bedürfnisreste“ in der Welt- und Selbstdeutung des Menschen,⁵¹ deren Befriedigung durch weltliche Rituale und Institutionen seitdem von zahlreichen Wissenschaftlern zum Gegenstand ihrer Forschung gemacht worden sind.⁵² Auch in dieser Arbeit ist daher zu klären, inwieweit die künstlerische Rezeption des Reliquiars unter anderem dazu dient, über den Umweg der Kunst wieder Sinnfragen in den Diskurs einzuspeisen und so mit einem ganz tradierten Mittel der Kontingenzbewältigung den von Blumenberg konstatierten Bedürfnisresten zu begegnen.

Einige der hier aufgeworfenen Fragen, vor allem im Hinblick auf die kulturellen Praktiken des Umgangs mit Dingen, sind bislang häufig unter dem Schlagwort des Fetischismus verhandelt worden.⁵³ Dies gilt in der Folge der Theorien Karl Marx' insbesondere für das Verhältnis von Mensch und Waren.⁵⁴ Einige der dort gewonnenen Erkenntnisse tragen zur Erhellung der Problemfelder der vorliegenden Arbeit bei, da Reliquien und sogenannte Fetische gemeinsame Eigenschaften aufweisen, die auch bei ihrer Adaption durch die Kunst nach 1945 zum Tragen kommen. Der Blick wird in dieser Arbeit jedoch auf das Reliquiar

46 Emile Zola: *Das Paradies der Damen* (1883), Frankfurt a.M. 2004, S. 95.

47 Ebd. S. 9. In diesem Sakralbau lasse der Eigentümer „Weihrauch streuen“ und schaffe „den Ritus eines neuen Kults“ – eines Kults der Frau, ebd. S. 100.

48 So z.B. von Karen Ruoff: *Warenästhetik in America, or Reflection on a Multi-National Concern*, in: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt a.M. 1975, S. 48–68, S. 50.

49 Vgl. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), erneuerte Ausgabe, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999, S. 11ff.

50 Ebd. S. 74ff.

51 Ebd. S. 75; vgl. auch Gottfried Küenzelen: *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, Frankfurt a.M. 1997.

52 Einen einführenden Überblick gibt Reinhard Hempelmann u.a. (Hg.): *Panorama der neuen Religiosität. Sinnsuche und Heilsversprechen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Gütersloh 2001.

53 So jüngst in Böhme 2006; grundlegend aber bereits Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt a.M. 1972.

54 Vgl. Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M. 1971; Haug 1975; Hartmut Böhme: *Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext*, in: Volker Gerhardt (Hg.): *Marxismus. Versuch einer Bilanz*, Magdeburg 2001, S. 289–319; Böhme 2006, S. 283ff.

fokussiert, um dessen Aneignungen durch zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler präzise fassen zu können. Die Aufschlüsselung dieser komplexen Beziehung ist aufwendig und erfordert eine detaillierte Betrachtung des christlichen Modells in seinem Kontext. Eine Ausweitung auf den Fetischismus ebenso wie auf andere Religionen, in denen Reliquien verehrt werden, würde daher den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dementsprechend ist die Perspektive der Arbeit auf die Kunst westlicher Industrieländer gerichtet, wo das Christentum als gemeinsamer kulturgeschichtlicher Hintergrund ebenso vorausgesetzt werden kann wie das Vorhandensein vergleichbarer Arbeitsbedingungen für Künstler in dem betrachteten Zeitraum.

Die Künstlerin Dorothee von Windheim hat 1981 in einem Interview zwei Aspekte benannt, die für ihre Adaption eines Artefakts aus der christlichen Glaubenswelt wesentlich sind: „Christentum als Kulturgut. Es ist nicht das Religiöse daran, was mich interessiert. Natürlich kann ich meine sentimental Gefühle dazu auch nicht ausschließen, die gehören auch irgendwie mit dazu“.⁵⁵ Für sie ist der sakrale Gegenstand von seinen religiösen Implikationen befreit. Von Windheim betrachtet ihn als Teil eines gemeinsamen kulturellen Erbes der Gesellschaft, in der sie lebt und arbeitet, der jedoch nicht mehr an seine ehemaligen Aufgaben innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaft gebunden ist. Dennoch klingt in ihrer Äußerung ein emotionales Verhältnis zur sakralen Tradition an. Offenbar geht vom christlichen Reliquienwesen in der Gegenwart noch immer eine Wirkung aus, die zu berühren vermag. Und so scheint das Reliquiar deshalb für Künstlerinnen und Künstler als Modell von besonderem Interesse gewesen zu sein, weil mit ihm Vorstellungen von einer Auratisierung der eingeschlossenen Dinge einhergehen. So ist das christliche Reliquiar bis heute ein Faszinosum, an dem sich kritische Geister mit Spott und Ironie reiben, das aber auch weiterhin Versuche anstößt, einen Zauber der Dinge, eine Wirkmacht der Materialien oder eine Realpräsenz des menschlichen Körpers im Kunstraum zu inszenieren.

55 Dorothee von Windheim im Interview mit Erika Billeter in Ausst.-Kat.: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunstverein Hamburg 1981, S. 211–13, S. 212.

I. Institutionelle Weihen: Eingeschreinte Materialien und Dinge

Daniel Spoerri Krims-Krams-Magie

Zimtzaubernkonserven – Personalisierte Dingbeseelung

1966 kehrte Daniel Spoerri der boomenden Wohlstandsgesellschaft den Rücken und machte sich auf eine anachronistisch anmutende Suche nach der magischen Kraft ärmlicher materieller Überreste: Als Ausgleich zu „zehn Jahren Paris, zehn Jahren Kunstrummel“ zog sich der Künstler auf die karge, von Hirten und Fischern bewohnte griechische Insel Symi zurück.⁵⁶ Während eines 14-monatigen Aufenthalts entstanden dort aus vom Meer angeschwemmten Fundstücken sowie ausrangierten Gebrauchsgegenständen *25 Objets de Magie à la Noix* (Abb. 8). Für *Objekt 7* schloss Spoerri beispielsweise einen zum Stoßdämpfer zusammengerollten Jackenärmel mit einem Büchsendeckel in ein gesprungenes Wasserglas ein und umspannte das Glas vertikal und horizontal mit einer Schnur, die gleichzeitig als Aufhängung diente (Abb. 9).

Da Spoerri zufolge auf Symi nur fortgeworfen wurde, was endgültig nicht mehr zu gebrauchen war, wirken alle *Zimtzauberobjekte* ärmlich.⁵⁷ In vielen von ihnen sind Knochen und rostige Metallteile mit Schnüren und altem Draht lose verbunden oder zusammengewickelt. Freiwillig abgekoppelt vom großstädtischen Milieu, in dem Spoerri seine Kunst bis dahin konzipiert hatte, entwickelte der Künstler aus den rudimentären Resten des einfachen Insellebens archaisierende Objekte ohne jede konsumgesellschaftliche Konnotation. Hatte Spoerri bereits in seinen früheren Arbeiten die taktilen Reize und die anekdotische Zeichenhaftigkeit der Dinge thematisiert, entdeckte er auf Symi nach eigener Aussage deren magische Komponente.⁵⁸ Der Zauber der Dinge lässt sich allerdings kaum unmittelbar aus den Objekten selbst erschließen, auch wenn allein die Zusammenstellung der an sich unspezifischen *Objets trouvés* bereits Bedeutsamkeit nahelegt und die Assemblagen den Betrachter möglicherweise an archaische oder volkstümliche Glücksbringer oder Segenszeichen erinnern. Bei ihrer Ausstellung in der Düsseldorfer Galerie Gunar 1968 wurden die Arbeiten dann auch von einer Publikation begleitet, die anhand von Fotos die Objekte in ihrem Entstehungszusammenhang auf Symi zeigte und jedes mit einem Text des Künstlers kommentierte.⁵⁹ Spoerris Erläuterungen spüren den wahren und möglichen Geschichten seiner Fundstücke nach. Diese individuellen Kontextualisierungen begründen einen Teil der Objektsemantik. Mit Respekt für die lebendige Volksfrömmigkeit der Symioten, aber auch mit Sinn für das Absurde seiner personalisierten Dingbeseelung schrieb der Künstler seinen Objekten zimtzauberische Fähigkeiten zu – gewissermaßen Eignung für den magischen Hausgebrauch.⁶⁰

Spoerri hat hier schon die Methoden der sogenannten Spurensicherer – deren Auseinandersetzung mit privaten, kollektiven oder archetypischen Mythologien – vorweggenommen.⁶¹ Aber anders als diese fertigte und beschrieb er seine Assemblagen weniger nach dem Vorbild archäologischer Funde oder ethnografisch-soziologischer Dokumente. Vielmehr hat Spoerri seine Objekte in einer Weise mit Geschichte und

56 Ausst.-Kat.: Anekdotomania: Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Museum Jean Tinguely, Basel 2001, S. 158.

57 Als deutsche Titel für die *Objets de Magie à la Noix* haben sich sowohl *Zimtzauberobjekte* als auch *Zimtzaubernkonserven* eingebürgert. Hier werden beide verwendet.

58 Basel 2001, S. 158.

59 Die Publikation erschien auf Französisch und Deutsch. Die deutsche Version wurde vom befreundeten André Thomkins übersetzt und sprach-künstlerisch bearbeitet. 1971 wurde eine Neuauflage der Broschüre Bestandteil einer Mappe, in der Spoerri Texte und Fotos zu verschiedenen Arbeiten als Dokumente zur Krims-Krams-Magie zusammenstellte: Daniel Spoerri: 25 Zimtzaubernkonserven, Beilage zu: Dokumente zur Krims-Krams-Magie, Hamburg 1971.

60 Vgl. Heidi E. Violand-Hobi: Daniel Spoerri: Biographie und Werk, München/London/New York 1998, S. 54.

61 Ebd. S. 54. Zum Begriff der „Spurensicherung“ und den darunter subsumierten künstlerischen Verfahren vgl. Hamburg 1974; Metken 1977; Zürich 1981 und Metken 1996.

Authentizität zugleich versehen, die eher mit der christlichen Reliquienkultur vergleichbar ist, in der unscheinbare Gebeine nur vor dem Hintergrund der entsprechenden Hagiographie und ausgestattet mit einer verifizierenden Authentik als heilig ausgezeichnet waren.

Als Authentiken, mit denen von christlichen Gläubigen verehrte Reliquien versehen wurden, um deren Echtheit und damit ihre *sanctitas* zu verbürgen, genügten anfänglich Pergamentstreifen mit dem Namen des Heiligen, um dessen Reliquien es sich handelte. Mit Zunahme der Reliquienfälschungen stellten jedoch Bischöfe oder sogar der Papst selbst Echtheitszeugnisse aus. Anspielungen auf diese Traditionen der Hagiographie, die die Heiligkeit von Reliquien begründet, und der Authentifizierung, die diese bestätigt, finden sich in vielen der von Spoerri seinen *Zimtzauberobjekten* beigegebenen Texte. So wird bei den verarbeiteten Knochen, die gelegentlich wie Reliquien eng in Stoff eingenäht sind (Abb. 8), in einigen Fällen der Tod des Tieres, von dem sie stammen, als eine Art Martyrium geschildert: Die Ziege, deren Kieferknochen Teil von *Objekt 4* ist, starb völlig entkräftet an einer parasitären Infektion,⁶² *Objekt 5* enthält eine rostige Nadel, an der eine andere Ziege verendet sein soll,⁶³ und der Kommentar zu *Objekt 6* berichtet vom Leiden einer Languste bei ihrer Zubereitung.⁶⁴ Sind die Anklänge an Heiligenviten in diesen Beispielen noch ironisch-subtil, wird der Jackenärmel von *Objekt 7* in Anlehnung an die Sekundärreliquien des christlichen Kults explizit als Reliquie deklariert.⁶⁵ Mehrfach hat Spoerri einen einzelnen Schuh in eine der Assemblagen integriert und sich im Text zu *Objekt 14* Gedanken über dessen Erhöhung auf einem Sockel gemacht (Abb. 10).⁶⁶ Bei dem Assoziationsreichtum, der alle Texte Spoerris auszeichnet, hätte ein Hinweis auf den im Trierer Domschatz befindlichen Andreas-Tragaltar – ein Reliquiar zur Aufbewahrung der vermeintlichen Apostelsandale – an dieser Stelle nicht verwundert (Abb. 11).⁶⁷ Denn der Künstler versäumt nicht, den Zusammenhang seiner Arbeiten zu einer auf ganz andere Weise ungewöhnlichen Reliquienpräsentation herzustellen: Blickfang des *Objekts 22* sind einige grob verschnürte Knochen, die den Künstler beim Finden „sogleich an jenes andere Bündel vermoderter Knochen erinnerte[n], das auf dem überschwemmten Boden der Krypta in Saintes-Maries-de-la-Mer lag, der Tradition zufolge von der heiligen Sarah, der schwarzen Dienerin Marias und Schutzpatronin der Zigeuner, herstammend“ (Abb. 12, 13).⁶⁸ Beim Betrachten dieser Heiligengebeine bestürzte den Künstler 1952 „die offensichtliche Nachlässigkeit ihrer Ausstellung in einem einfachen, verglasten Holzkasten, völlig im Widerspruch zu der fanatischen Verehrung, die dieses Nomadenvolk ihnen sonst widmet.“⁶⁹ Und in Abweichung – so ist zu ergänzen – von den meisten sonst überkommenen, prunkvolleren Reliquieninszenierungen. Die auffällig ärmliche Zurschaustellung von Reliquien in Saintes-Maries-de-la-Mer zählt zu den selteneren Fällen der Heiligenverehrung, die in ihrem Erscheinungsbild der schlichten Ästhetik der *Zimtzauberobjekte* entsprechen (Abb. 14).⁷⁰

Neben den inhaltlichen Verbindungen, die vor allem durch die Texte hergestellt werden, sind in einigen Objekten auch phänomenologische Bezüge zu erkennen. So spielt *Objekt 25* auf die reliquienähnlichen

62 Vgl. Spoerri 1971c, S. 12.

63 Vgl. ebd. S. 15.

64 Vgl. ebd. S. 17f.

65 „Objekt 7. Stück vom Ärmel einer Jacke, eingerollt und verschnürt, von der Dicke einer Wurst, das man sicher als Stoßdämpfer benutzte, zwischen dem steifen Holzsattel und dem mageren Rücken eines Esels. In einem Wasserglas eingeweckt (oder eingeschlafen), dem Kichka auf die Sprünge verholfen hat und das im Mülleimer wiedergefunden wurde, befindet sich diese Reliquie in kunstvoller Verschnürung eingepaßt, unter dem hermetischen Verschluß eines dänischen Butterbüchsendeckels, mit eingravierter dänischer Krone.“ Ebd. S. 19.

66 Vgl. ebd. S. 32f.

67 Zu den Besonderheiten des Altarreliquiars vgl. Reudenbach 2000, S. 20f.

68 Spoerri 1971c, S. 45.

69 Ebd.

70 Spoerri hat dafür gesorgt, dass die Bezüge seiner *Zimtzauberkonserven* zu christlichen Reliquien nicht übertrieben ernst genommen werden, indem er seine Kunst im einführenden Begleittext auch in Relation zu Fetischen sowie den Utensilien von Medizinmännern oder Hexen stellt. Darüber hinaus macht Spoerri sich auch über Extremformen der Reliquienteilung lustig, wenn er sich darüber mokiert, dass in vielen romanischen Kirchen Frankreichs Reliquien „nur als winzige Splitter dieser seltenen Ware, eine kleine Gemeinde mit dem Hauch der Heiligkeit erfüllen, wie das Trüffelschnippelchen an einer Sauce“, Spoerri 1971c, S. 45. Dennoch verweisen bei aller ironischen Distanz die Künstlertexte teils indirekt und teils ganz ausdrücklich auf die christliche Tradition der Reliquienverehrung.

Pilgerandenken an, die seit dem frühen Mittelalter von zahlreichen Gläubigen aus dem Heiligen Land in den Westen gebracht wurden (Abb. 15). Spoerri hat Erde aus dem Garten seines Wohnhauses auf Symi in ein Glas gefüllt. Dieses Glas wird von einer gelb bemalten Konservendbüchse überfangen, aus der viereckige Stücke herausgetrennt sind, um Einblicke auf die Erde im Glas freizugeben. Das Glas in der Büchse steht auf einem blau gestrichenen, verbogenen tellerförmigen Untersatz. Ein quadratisches Holzbrett in demselben Gelb wie die Konservendose dient als Sockel. Um die Büchse windet sich ein verschlungenes, rostiges Stück Stacheldraht. Ganz im Kontrast zur kläglichen Erscheinung dieses Objekts stilisiert ein dazugehöriger Text die eingeschlossenen Bodenkrumen mit voltenreichen Wortspielen zu Paradieserde:

„Eine Handvoll Erde aus dem Paradies (nach dem alten persischen Wort *Pairidaeza*, I think), also: eine Handvoll Erde aus Symi, was jedoch zu unbestimmt wäre; also: eine Handvoll Erde aus unserem Garten, was aber noch nicht das Einzigartige daran ist: Handvoll Erde, also, aus dem Garten Kostas, Kosta Theos, dem Sohn Gottes, unserem Landlord (Landheiland).“⁷¹

Auch wenn mit den sprachlichen Anspielungen mehr als nur der Boden der paradiesischen Zuflucht fernab des Pariser Stadtgetümmels gemeint ist, rückt dieses Objekt ganz in die Nähe von touristischen Souvenirs, die der Gewohnheit vieler Urlauber entspringen, nicht nur käufliche Andenken von ihren Reisezielen mit nach Hause zu nehmen, sondern die Erinnerung auch anhand von authentischen Bodenschätzen aus dem Urlaubsland zu bewahren. Vielfach dienen Muscheln, Steine oder auch in Flaschen abgefüllte Erde dazu, nach der Rückkehr ins heimische Wohnzimmer die Urlaubsatmosphäre wiedererstehen zu lassen. Das touristische Souvenir hat Vorläufer in den Andenken von christlichen Pilgerstätten. Im Heiligen Land wurden seit dem Mittelalter Jordanwasser oder Öl von den Lampen am Heiligen Grab in Ampullen gefüllt oder Erde, Steine und Holz von den Schauplätzen der Heilsgeschichte in transportable Kästchen eingeschlossen (Abb. 16).⁷²

In Material und Ausführung sind solche Heiligland-Reliquiare oft einfach. Auch *Zimtzauberobjekt 25* ist von regelrechter Dürftigkeit. Dennoch bedient es sich für die in ihm verwahrte angebliche Paradieserde der Präsentationsform des Schauliquiers. Das vierte Laterankonzil hatte 1215 bestimmt, dass Reliquien nicht mehr außerhalb ihrer Behältnisse zur Anbetung freigegeben werden durften. Die mit der zuvor erlaubten und bei den Gläubigen begehrten Berührung der Reliquien einhergehenden Beschädigungen und Diebstähle hatten ein Einschließen der kostbaren Gnadenschätze notwendig werden lassen. In der Folge entstanden vielfach Schauliquier aus Bergkristall oder Glas, in denen die Reliquien der Anschauung ausgesetzt wurden, vor unliebsamem Zugriff aber geschützt waren.

Auch bei Spoerri ist die mit Bedeutung angereicherte Erde hinter Glas eingeschlossen und jeder Berührung entzogen, durch die Fensterchen in der Büchsenhülle aber demonstrativ den Blicken freigegeben. Als einfachster Schmuck dieses Schauliquiers dient neben dem groben Farbanstrich die Stacheldraht-„Arabeske“⁷³, die im Begleittext als Symbol von Gefangenschaft interpretiert wird. Im Zusammenhang mit den Anspielungen auf Heiliglandrelikte ruft sie jedoch die Dornenkrone als Passionsreliquie auf. In einer primitivistischen Form bedient sich Spoerri bei *Objekt 25* der Dialektik von Reliquie und Reliquiar aus der christlichen Verehrungspraxis. Die symiotische Paradieserde verhilft der Kombination ausrangierter Gefäße zu einer neuen Funktion als künstlerisches Pseudoreliquiar. Dieses weist im Gegenzug die unan-

71 Ebd. S. 49. Diese anspielungsreiche Begründung dafür, dass der Garten des von Spoerri auf Symi gemieteten Hauses das Paradies sein muss, wird noch über mehrere Seiten weitergesponnen.

72 Anton Legner: Kästchen mit Steinen von heiligen Orten aus dem Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum, in: Köln 1985, Bd. 3, S. 80; ders.: Vom Glanz und von der Präsenz des Heiltums – Bilder und Texte, in: Köln 1989, S. 33–148, S. 88 und Legner 1995, S. 58ff. Bruno Reudenbach: Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort, in: Ders. und Gia Toussaint (Hg.): Reliquiare im Mittelalter (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte V), Berlin 2005, S. 21–41, S. 30 und Kapitel: Straßen des Glaubens, in: Ausst.-Kat.: Der Souvenir, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt a.M., Museum für Kommunikation, Frankfurt a.M. 2006, S. 60–100.

73 Spoerri 1971c, S. 51.

sehnlichen Bodenkrumen als Bedeutungsträger aus. Aufgeschlüsselt wird diese Bedeutung durch die authentifizierende Legende, mit der der Künstler die Assemblage umrankt.⁷⁴

Auch wenn Spoerri nach eigenem Bekunden „[d]er Behälter [...] niemals so interessieren [wird] wie der Inhalt“, ist er sich der gegenseitigen Abhängigkeit von Gefäß und Inhalt durchaus bewusst: „wohin gieße ich meinen Wein ohne ein Glas?“⁷⁵ Schon in der Benennung der Objektassemblagen als *Zimtzaubernkonserven* kommt das Gewicht zum Ausdruck, das der Künstler den Behältern beim Bewahren der Dingmagie zugesteht, und in der Einführung zum Begleitheft legt Spoerri mehrfach den kaum zu überschätzenden Einfluss des Behältnisses auf das Vermitteln oder Generieren der Semantik des Inhalts dar: Schon im christlichen Reliquienkult sei die Wirkung des Schreins so stark gewesen, dass die Gebeine, Haare und Nägel fast zum „Vorwand“ wurden, nur „um von Künstlern vieler christlicher Jahrhunderte mit ‚reizzier‘ verpackt und heute als Meisterwerke gezeigt zu werden.“⁷⁶ Mit seinen künstlerischen Praktiken des Einwickelns und Einschließens und dem Erfinden von Legenden verortet Spoerri sich in der Nachfolge seiner „mittelalterlichen Kollegen“, welche

„die Schale, d.h. den Schrein, für wichtiger auffaßten, d.h. die Einfassung, die von einer Krypta geschützt wurde, gefaßte Fassung also von einer phantastischen Architektur überwölbt zur dritten Fassung, also wichtiger als alte Knochensplitter eines mittelprächtigen Heiligen, als die Dornen dieser angeblich einmaligen Krone, oder als die Späne des heiligen Kreuzes, die aufgehäuft nicht nur Holz für zwei Kreuze der armen Sünder, sondern genug für einen ganzen Wald hergegeben hätten. Es geht soweit, daß ich meinen ursprünglichen Zweck aufzugeben beginne, d.h. die Späne, die Knochen, die die Geschichte hergeben, zugunsten der Hülle, der Konserve, also der Schnur, die sie einwickelt und fortspinnt.“⁷⁷

Es ist also die Umhüllung, die das Ding als Bedeutungsträger präsentiert und seine Semantik weiterentwickelt. Werden Behältnis und Inhalt getrennt, wird die Reliquie wieder Gartenerde und ihr Schrein wieder eine Konservenbüchse.⁷⁸ Ihren Zimtzauber, ihre „Krimms-Krams-Magie“⁷⁹ entfalten Knochen und Umwicklung, Fundstück und Gefäß in Spoerris pseudosakralen Reliquiaren nur gemeinsam.

Dieses Zusammenwirken von Behältnis und Inhalt lotete 1969 auch die Ausstellung *Max und Morimal Art* aus. In der Baseler Galerie Felix Handschin wurden kleine Überbleibsel des täglichen Lebens wie eine Museumseintrittskarte, ein Moccacöffelchen oder ein Zollstockfragment – eingegossen in schimmernde Acrylglasblöcke – präsentiert (Abb. 17). Jedem Objekt war ein Text mit dessen vermeintlicher Geschichte beigelegt – ebenfalls in Plexiglas eingeschlossen. Gegenstand und Geschichte wurden im Ausstellungskatalog wiederum durch weitere, von Freunden Spoerris verfasste Texte kommentiert.⁸⁰ So war etwa ein mit *Buchfinkenfederchen* betitelt Objekt auf einer weiß gestrichenen Holztafel mit Vorsprung ausgestellt, die an die Präsentationsformen in naturkundlichen Museen erinnert (Abb. 18). Zugleich wirkt das Wandbord aber wie ein White Cube im Puppenhausformat. Auf der linken Seite der hölzernen Konsole ist auf Schrauben leicht erhöht ein Acrylglasblock mit eingeschlossenem Federknäuel und zwei Vogelfüßen

74 Eine solche Wechselbeziehung von Gefäß und Inhalt teilen auch die beiden *Zimtzaubernkonserven* 7 und 11. Die sorgfältige Schnurumwicklung des Wasserglases, das in *Objekt 7* als Schaubehältnis für den ausdrücklich als Reliquie verstandenen Jackenärmel dient, kann im Vergleich mit der unpräzisen Verschnürung anderer Objekte fast als Verzierung betrachtet werden. Die weißen Schaukästen, die heute die Assemblagen einschließen, sind spätere Hinzufügungen.

75 Spoerri 1971c, S. 7.

76 Ebd. S. 5.

77 Ebd. S. 7.

78 Spoerri zufolge sind Dinge dann „ihres magischen Wertes entkleidet [...] und abgeschnitten vom Gedächtnis ihrer Geschichte. Weihwasser wird sodann faules Wasser, das Haar der Geliebten wird ein Staubflusen und das Gebein des Heiligen ein Hundeknochen. Was übrigbleibt, ist die Verpackung, die der Künstler umgeschlagen hat, das Weckglas, die Konservenbüchse“, ebd. S. 6.

79 Spoerri 1971a.

80 Ausst.-Kat.: Spoerri's Max und Morimal Art, Galerie Felix Handschin, Basel 1969.

montiert. In der rechten oberen Ecke der Holztafel hängt – wie im Museum – eine Art Beschriftung des gezeigten Objekts. Ganz und gar unmuseumal informiert der Text unter der Plexiglasplatte jedoch weder über Art und Herkunft des vermeintlichen Vogels noch über Material und Herstellungsjahr des mutmaßlichen Kunstwerks, dem er zugeordnet ist. Die im Verhältnis zum Exponat völlig überdimensionierte Schrifttafel erzählt vielmehr die Geschichte der persönlichen Beziehung des Künstlers zu dem Buchfinken, um dessen sterbliche Überreste es sich, folgt man der Suggestion des Textes, bei dem gezeigten Federbündel handeln soll. Der persönliche Duktus der Ausführungen wird von der Ich-Erzähler-Perspektive und den handschriftlichen Korrekturen des maschinengetippten Texts noch verstärkt.

Um den Teerbrocken, Minimouse-Figuren oder Streichhölzern der Arbeit *Max und Morimal Art* Bedeutung zu verleihen, hat Spoerri sie nicht nur mit Geschichten versehen, sondern auch in Acrylglas eingegossen. Spoerri enthebt die Alltagsdinge ihres Gebrauchszwecks und setzt die in ihrem gewohnten Kontext unscheinbaren Gebrauchsgegenstände in Schaukästen, um sie sichtbar zu machen – wie Henry Martin am Beispiel Marcel Duchamps erläutert, der diese Strategie bei seinen Ready Mades angewandt hatte: „This is the solution that Duchamp chose in removing his *Fountain* from a plumbing-goods store, where it was essentially invisible, and placing it in a museum where it was anything but.“⁸¹ Wo Duchamp auf die Autorität der Institution Museum zurückgriff, liefert Spoerri den Ausstellungsraum im Kleinformat gleich mit. So kann Heidi Violand-Hobi nur widersprochen werden, wenn sie in ihrer Spoerri-Biographie konstatiert, bei den Acrylglasblöckchen von *Max und Morimal Art* handle es sich um „Reliquien ohne Behälter“.⁸² Spoerri selbst hat dem „Pleximantel“ als Bedeutungsgenerator neben den „Kramsgeschichten“ einen wichtigen Stellenwert eingeräumt.⁸³ Wie bei mittelalterlichen Bergkristallreliquiaren suggeriert der untrennbare Einschluss des Objekts in transparente Masse die sinnstiftende Verknüpfung von Behältnis und Inhalt (Abb. 19). Wie die Überfrachtung mit Geschichten wirkt allerdings auch die offensive Zurschaustellung läppischer Banalität und der unfertiger Künstlertexte in diesem Hightech-Hochglanz-Material überzogen. Wenn auch der Künstler völlige Intentionslosigkeit behauptet, spielt der Titel nicht nur auf Wilhelm Buschs subversive Missetäter, sondern auch – gewissermaßen antithetisch – auf die Minimal Art-Bewegung an, deren „Spezifische Objekte“ die präzise gegossenen, hartkantigen Plexiglasblöcke Spoerris evozieren.⁸⁴ Mit einem Augenzwinkern unterwandert Spoerri einerseits die geradlinige, klare Ästhetik der Boxen der Minimal Art, indem er Trivialitäten in vergleichbar schlichte Kuben einschließt. Andererseits macht er sich neben den edlen Konnotationen des transparenten Acrylglases die Wertschätzung gerade dieser Minimal-Ästhetik zunutze, um seine gesammelten Säckelchen aufzuwerten.

Max und Morimal Art weist keine inhaltlichen, aber klare phänomenologische Referenzen an das christliche Reliquienwesen auf. Vor allem bedient sich die Arbeit aber – wie schon die *Zimtzauberkonserven* – einer strukturellen Ähnlichkeit zum tradierten Reliquiar, die es erlaubt, die Möglichkeiten der Anreicherung von semiotischem Potenzial im Zusammenspiel von Inhalt, Behältnis und Kontextualisierung künstlerisch zu erproben. Sie kann als Zwischenglied zwischen der archaischen Pseudosakralität der *Zimtzauberkonserven* und der institutionellen Auratisierung von stadthistorischen Reliquien und Relikten gelten, wie sie Spoerri in seinen *Sentimentalen Museen* verschiedentlich inszeniert hat.

81 Henry Martin: Arman, New York 1973, S. 26.

82 Violand-Hobi 1998, S. 67.

83 Daniel Spoerri: Nachwort, in: Spoerri 1971a, o.S.

84 So Donald Judds Begriffsprägung in: Ders.: Specific Objects, in: Arts Yearbook, Nr. 8, 1965, S. 74–82. Spoerri behauptet im Ausstellungskatalog zu *Max und Morimal Art* zwar, er habe den Titel geträumt und seine Bedeutung sei ihm unklar. Im gleichen Text bezeichnet er jedoch die reduzierte optische Information der Arbeit als „Minimal Art wörtlich genommen“, zit. n. Basel 1969, S. 3.

Institutionelle Auratisierung – *Le Musée sentimental de Cologne*

1979 verwirklichte Daniel Spoerri im Kölner Kunstverein gemeinsam mit seinen Studierenden *Le Musée sentimental de Cologne* (Abb. 20). Spoerris „Museum der Liebe zu den Dingen“ war eine erneute künstlerische Untersuchung des Dings als Zeichen und befragte die Vermittlung dieser Semiotik durch das Umfeld des Gegenstandes.⁸⁵ Das Milieu des Kölner Projekts war im Unterschied zu dem der *Zimtzauberkonserven* ein explizit museales. Die Präsentation von „Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito“ wurde von vornherein für eine Ausstellungsinstitution konzipiert.⁸⁶ Mit der Absicht, „sowohl historisch als auch phänomenologisch das Stichwort ‚Köln‘ in seiner ganzen Vielfältigkeit und Breite auszuloten“,⁸⁷ waren in den Räumen des Kunstvereins neben zahlreichen Dokumenten auch verschiedenste Gegenstände, wie etwa Kölschgläser, Rheinbraun-Briketts oder die Rosenschere Konrad Adenauers, versammelt. Die Kamera August Sanders traf auf Getränkedosen, die aus dem Robbenbecken des Kölner Zoos gefischt worden waren. Die Lederjacke des ersten Kölner Drogentoten konkurrierte mit der Blutmonstranz der Heiligen Philomena.⁸⁸

Konsequent wurden in der Schau die Barrieren zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Historisch-Symbolischem und Banalem verschliffen, um anhand ihres persönlich-emotionalen Gehalts den musealen Ausstellungswert von Artefakten grundsätzlich zu befragen. Im *Musée Sentimental de Cologne* ließ Spoerri die Auswahlkriterien und Präsentationsprinzipien des Museums mit denen einer Memorabiliensammlung kollidieren, um aus den Fragmenten ein künstlerisches Kuriositätenkabinett erstehen zu lassen, das die Objekte für die Anlagerung persönlicher Erinnerungen und Gefühle jedes Betrachters öffnet:

„Das Prinzip des Musée Sentimental bemüht sich [...] um eine Auswahl und Zusammenstellung von Gegenständen nach anekdotischen Gesichtspunkten. Dinge, die keinen historischen oder kunsthistorischen Wert haben, tragen durchaus sentimentalen Wert, solange sie ein sentimentales Verhältnis belegen. Sie sind an sich nicht mit Gefühl behaftet, aber sie leben aus dem subjektiven Gefühl, das der Betrachter [...] ihnen zukommen läßt.“⁸⁹

Insbesondere durch die Präsentation von Gegenständen, deren Authentizität fragwürdig war, deckten der Künstler und seine Mitarbeiter die Konstruiertheit von Bedeutungszuschreibung an Dinge auf.

Ihr kommunikatives Experiment stellten die Ausstellungsmacher ebenso in die Tradition der Kunst- und Wunderkammern wie des Reliquienkults.⁹⁰ Sie beriefen sich damit auf zwei Sammlungsformen, in denen das Generieren von Bedeutung und deren Vermittlung von Beginn an elementare Bestandteile gewesen sind. In den Kunst- und Wunderkammern der Frühzeit waren die Ausstellungsstücke dialogisch angeordnet.⁹¹ Diese Kabinette waren nach Ansicht Barbara Maria Staffords „amorphe Sammlungen, die den Amateur so sehr erfreuten, wie sie den Systematiker enttäuschten.“⁹² Die Besitzer hatten die Relikte aus verschiedensten Natur- und Kulturzusammenhängen in assoziativ-kommunikativen Relationen arrangiert.⁹³ Eine ebensolche Gesprächsatmosphäre schuf auch Daniel Spoerris Konzeption eines *Musée Sentimental*.

85 Bazon Brock: Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: Ausst.-Kat.: *Le Musée sentimental de Cologne*. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito, Kölnischer Kunstverein 1979, S. 18–26, S. 18.

86 So der Untertitel der Ausstellung, vgl. ebd.

87 Daniel Spoerri: Einleitung, in: Köln 1979, S. 8–10, S. 9.

88 Vgl. Georg Jappe: Geschichte als Flohmarktbevältigung, in: *Kunsthochzeit*, Nr. 6, 1979, S. 149–56.

89 Marie-Louise Plessen: Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée Sentimental, in: Köln 1979, S. 15.

90 Spoerri 1979, S. 8f.

91 Zu den Überschneidungen im Wandel vom Kuriositätenkabinett zur Kunst- und Naturalienkammer vgl. Stafford 1998, S. 241; Hans Holländer: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“. Über Kunst- und Wunderkammern, in: Ausst.-Kat.: *Die Erfindung der Natur*. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Sprengel Museum Hannover u.a. 1994, S. 34–45, S. 38f.; Kenseth 1991–93, S. 88.

92 Stafford 1998, S. 262.

93 Vgl. ebd.

Neben der Wunderkammertradition beriefen sich Spoerri und seine Studierenden bei ihrem Museumsprojekt auch auf den Reliquienkult.⁹⁴ Am Ausstellungsort Köln mit seinen wichtigen und zahlreichen zur Verehrung ausgesetzten Heiligengebeinen ist eine solche Rückbindung an das christliche Reliquienwesen besonders naheliegend. In der Ausstellung wurde außer einem echten Reliquiar auch eine angeblich von Casanova benutzte Bettpfanne präsentiert. Spoerri und seine Mitkuratoren spielten damit nicht nur auf die zahlreichen in neuzeitlichen Kabinetten versammelten Kuriositäten an, sondern aktualisierten für ihre Zwecke auch Mischformen aus zwei Sammlungstypen: Reliquienschatz und Kunstkammer. Die Trennlinie zwischen beiden war im Hinblick auf ihre Bestände und deren Funktion im Spätmittelalter nicht immer scharf zu ziehen. Anton Legner erläutert das am Beispiel des in der Aschaffenburg Hofbibliothek befindlichen Kodex vom Halleschen Heiltum, der in zahlreichen Bildern den umfangreichen Reliquienschatz Kardinal Albrechts von Brandenburg wiedergibt:

„Nicht selten empfindet man eine merkwürdige Diskrepanz zwischen den Reliquiaren und ihren Reliquien, das Reliquiar scheint eher als profanes Kunstwerk in eine Kunstkammer als in die Heiltumskammer zu gehören, doch die Grenzen der Verwendbarkeit sind unscharf und nicht klar bestimmbar, weder zwischen profan und sakral, noch zwischen weltlicher und geistlicher Schatzkammer, zwischen dem Reliquiensammler und dem Kunstsammler, die beide dieselben bekannten Methoden des Erwerbs durch Kauf und Tausch und Entgegennahme von Geschenken anwenden.“⁹⁵

Spoerri und seine Mitarbeiter übertrugen diese Mischung fantasievoll in die eigenen Gegenwart: Hatten die Kunst- und Wunderkammern die *mirabilia* aus neu entdeckten Erdteilen vorgeführt, richtete sich das Interesse der Aussteller im Kölner Kunstverein – in surrealistischer Tradition – auf die Seltsamkeiten der eigenen Lebensrealität. Historische Marginalien und triviale Fundstücke der Gegenwart wurden in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, um die Systematik wissenschaftlicher Weltaneignung ironisch infrage zu stellen und an ihrer Stelle die Dingmagie wieder wirksam werden zu lassen.

In der Publikation zum *Musée Sentimental de Cologne* konstatierte Bazon Brock, dass Gegenstände nur ausstellungswürdig sind, wenn sie als materielle Zeugen von Geschichten fungieren, die zu einer größeren Erzählung beitragen:

„Wer nun die *vielen einzelnen Erzählungen* zu den einzelnen Objekten in einen Zusammenhang zu bringen vermag, wer sie zu *einer* Erzählung verknüpfen kann, der hat entweder ein kultur- oder kunst- oder naturgeschichtliches Museum geschaffen.“⁹⁶

Bereits in *Max und Morimal Art* hatte Daniel Spoerri zehn Jahre zuvor mit verschiedenen Signalen der Institution Museum gespielt, die große Erzählung jedoch verweigert. Stattdessen waren dort kleine, ursprünglich unbedeutende Dinge zu Aufhängern für sich vervielfältigende Geschichten geworden, die von einer Assoziation zur nächsten führten, ohne sich zu einer Metaerzählung zu verdichten. In humorvoller Überspitzung kritisierte der Künstler sowohl in *Max und Morimal Art* als auch in seinen *Musées sentimentals* die Vereinnahmung von Objekten durch Ausstellungsmacher, die mit ihrem Anspruch auf Deutungshoheit das Exponat gelegentlich überwältigen, es hinter den Beschriftungen und Katalogtexten zum Verschwinden bringen. Bei aller Übertreibung führte Spoerri aber zugleich vor Augen, dass ein aus seinem ursprünglichen Funktions-, Gebrauchs-, Natur- oder Kulturzusammenhang entnommenes Ding einer Erläuterung im Sinne einer Re- oder Neukontextualisierung bedarf, um für einen Betrachter bedeutsam werden zu können. Zu dieser Einordnung in ein neues semiotisches Gefüge leistet die Ausstellungsinstitution mit all ihren Markern und Medien einen unverzichtbaren Beitrag. Die Mechanismen der Musealisierung hat auch Joseph Beuys im Dienst seiner künstlerischen Intention immer wieder nutzbar gemacht.

94 Vgl. Spoerri 1979, S. 8f.

95 Legner 1995, S. 109f.

96 Brock 1979, S. 21.

Musealisierungen des Marginalen bei Joseph Beuys

Der Schaukasten als Antagonist – *Plastische Bilder* und Vitrinen

Der mit den katholischen Traditionen der Niederrhein-Region vertraute Joseph Beuys war einer der wenigen Künstler, die nach 1945 wiederkehrend explizit christliche Motive und Themen aufgegriffen und bearbeitet haben.⁹⁷ Vor diesem Hintergrund ist Beuys' Bezugnahme auf die christliche Reliquienkultur in der Literatur häufiger benannt, aber nicht eingehender betrachtet worden.⁹⁸ Die folgende Untersuchung greift jedoch weniger die dort konstatierten vagen ikonographischen Ähnlichkeiten auf, sondern widmet sich vielmehr dem Gefüge einzelner Beuys-Arbeiten sowie ganzer Ensembles, bei denen ein Behältnis Werkbestandteil ist. Die Spezifik von Beuys' Rezeption des christlichen Reliquiars fußt auf zwei scheinbar unvereinbaren Komponenten: der eigenhändigen Musealisierung früherer Arbeiten und Aktionsrelikte durch den Künstler und seinem Bestreben, diese Dinge und Materialien gleichsam zu animieren. Für Beuys war der Einschluss von Gegenständen in Schaukästen offenbar kein Grund, diese nicht dennoch als Handlungsträger zu denken.

Bereits in einer Werkgruppe, deren erste Arbeiten 1947 entstanden, experimentierte der Künstler mit dem Übergang von der gerahmten Collage zum Kastenobjekt. In diesen sogenannten *Plastischen Bildern*, von denen er bis 1970 etwa 400 anfertigte,⁹⁹ hat Beuys Alltagsdinge, Ateliergegenstände und später auch Relikte von Aktionen mit Stoffen kombiniert, die sich in seinem Œuvre immer wieder finden: Wachs, Filz, Fett und Schokolade ebenso wie Holz, Papier, Metall, Gips, Glas, Textilien, Farbe und auch Knochen (Abb. 21–23). Oft stellte der Künstler ganz unterschiedliche Materialien und Gegenstände zusammen, die zum großen Teil von einfachen, auf der Vorderseite verglasten, jedoch außergewöhnlich tiefen Holzrahmen überfangen werden.¹⁰⁰ So wie die Arrangements sich oft im Grenzbereich zwischen flächigen und räumlichen gestalterischen Verfahren bewegen, changiert auch der Charakter der Einfassungen zwischen Rahmen und Schaukasten. Die kombinierten Materialien und Dinge wurden häufig in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt, das von Anfang an um ähnliche Themen kreiste, wie Beuys sie später zu Prinzipien seiner „Plastischen Theorie“ entwickelte.¹⁰¹ Wie Johannes Meinhardt erläutert, steht dort „das Zerbrochene gegenüber dem Ganzen, das Abgenützte gegenüber dem Frischen, das Vermischte gegenüber dem Getrennten, das Konglomerat gegenüber den geordneten Einheiten, das Veraltete gegenüber dem Neuen, das Unnütze gegenüber dem Funktionierenden.“¹⁰²

97 Vgl. z.B. Ausst.-Kat.: Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys, Suermondt-Ludwig-Museum und Museumsverein, Aachen 1985; Doris Leutgeb: Christus(impuls), in: Harald Szeemann (Hg.): Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie, Neuauflage, Dresden 1997, S. 65–70 oder Ausst.-Kat.: Joseph Beuys und das Mittelalter, Schnütgen-Museum, Köln 1997.

98 Vgl. z.B. Franz Joseph van der Grinten: Inhalte, in: Ausst.-Kat.: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970, Galerie der Stadt Kornwestheim 1990, S. 11–13, S. 11; Gerhard Theewen: ‚Sesam, öffne Dich!‘ Gedanken über die Entwicklung des Museums von der Schatzkammer zur Universität, in: Förderverein Museum Schloß Moyland e.V. (Hg.): Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995, Basel 1996, S. 290–98, S. 292 oder Theo Jülich: Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys, in: Ausst.-Kat.: Joseph Beuys und das Mittelalter, Schnütgen-Museum, Köln 1997, S. 83–95.

99 Vgl. Kornwestheim 1990. Kirsten Claudia Voigt: Joseph Beuys' „Plastische Bilder“ (1941–1985). Eine Werkgruppe. Untersuchung über Entstehung, Inhalte und Funktionen des „Kranenburger Blocks“, Karlsruhe 1996, datiert die ersten Plastischen Bilder sogar noch früher. Der größte Teil entstand jedoch zwischen 1957 und 1965. Den Titel der Werkgruppe wählte Beuys anlässlich einer Ausstellung 1961 in Kleve. Er lehnte die Bezeichnung ‚Objekt‘ als zu modisch ab. Vgl. Barbara Strieder: Schachteln, Kisten, Dosen – zur Werkgruppe der Plastischen Bilder, in: Volker Harlan, Dieter Koepplin und Rudolf Velhagen (Hg.): Joseph Beuys-Tagung, Basel 1.–4. Mai 1991, Basel 1991, S. 65–73, S. 65f.

100 Auf der Baseler Beuys-Tagung erläuterte Hans van der Grinten die genauen Umstände des Einschlusses der in seiner Sammlung befindlichen Collagen in Kästen: Bei den frühen *Plastischen Bildern* hätten Holzleisten alten Rahmen mehr Tiefe verliehen. Ab 1961 habe Beuys Fichtenkästen verwendet, die die enthaltenen Objekte eng umschlossen, und nach 1976 habe er selbst Kästen im Sinne des Künstlers angefertigt, die den Materialcollagen mehr Raum gäben. Vgl. Diskussion IV, in: Harlan/Koepplin/Velhagen 1991, S. 80–82, S. 82.

101 Vgl. z.B. Johannes Meinhardt: Beuys' Schmutz, in: Kunstforum International, Bd. 84, 1986, S. 202–11, S. 203f.; Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werks, Köln 1991, S. 39ff.; Ausst.-Kat.: Joseph Beuys. Denken ist bereits Plastik. Zeichnungen zur Plastischen Theorie aus der Sammlung van der Grinten, Museum der Stadt Langen 1991; Marc Boehlen: Plastik, in: Szeemann 1997, S. 286–88.

102 Meinhardt 1986, S. 204.

Schon für die erste Ausstellung der *Plastischen Bilder* im Stall der Familie van der Grinten in Kranenburg 1963 wählte Beuys eine salonartige Hängung (Abb. 23).¹⁰³ Diese wurde auch für die Erstpräsentation der Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten im Museum Schloß Moyland ab 1997 wieder aufgegriffen. Die *Plastischen Bilder* gewinnen dadurch eine konzentrierte Präsenz: Fülle und Dichte der Objektkästen lassen an die vor allem im südeuropäischen Raum verbreiteten Reliquienwände denken (Abb. 24).

In den *Plastischen Bildern* deutete sich bereits eine Tendenz zur Musealisierung an. Diese kommt jedoch in den zahlreichen Varianten von Vitrinen noch stärker zum Tragen. In solchen Schaukästen legte, stellte und schüttete der Künstler Materialien und Gegenstände zu losen Arrangements zusammen, die in wechselnden Kontexten und Ausstellungssituationen von ihm teilweise umgruppiert wurden (Abb. 25, 26).¹⁰⁴ Oftmals hat Beuys auf gebrauchte Vitrinen zurückgegriffen, die in den jeweiligen Ausstellungsinstitutionen, in denen er solche Arbeiten realisierte, vorhanden waren.¹⁰⁵ In anderen Fällen hat Beuys eine eigene Art von Schaukasten entworfen: Auf einem Unterbau aus schwarzen Vierkantprofilen ruht ein längsoblanger Holzkasten, unter dessen weißer Lackierung deutlich sichtbar geblieben ist, dass er nach dem Nut- und Feder-Prinzip zusammengesetzt wurde (Abb. 25). Nach vorn wird er durch eine mit Fensterkitt eingesetzte Glasscheibe abgeschlossen. Diesen Vitrinentyp entwickelte der Künstler vor allem auf Wunsch von Sammlern, die ihre Beuys-Arbeiten angemessen präsentiert sehen wollten.¹⁰⁶ Er ist inzwischen ein Markenzeichen, das auch unautorisiert kopiert wurde und jedem Ausstellungsbesucher signalisiert, dass er es mit einem Werk von Beuys zu tun hat.¹⁰⁷

Die Vitrinen sind dort, wo sie vom Künstler angefertigt, in Auftrag gegeben, ausgewählt oder zumindest autorisiert worden sind, weit mehr als ein dienendes Mittel der Präsentation. Sie sind vielmehr integraler Bestandteil des Werks.¹⁰⁸ Beuys hat mit verschiedenen Mitteln dafür gesorgt, dass seine Vitrinen nicht auf die untergeordnete Funktionalität reduziert werden können, die ihnen innerhalb eines gewöhnlichen Ausstellungsbetriebs zukäme. Gelegentlich ziehen die Kästen schon beim Betreten eines Ausstellungsraums durch aufwendige Materialien und Verarbeitung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, wie etwa im Fall der Messingvitrinen des in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen befindlichen *Palazzo Regale*; oder aber ein ungewöhnlich schlichter Aufbau sticht ins Auge, wie derjenige der ursprünglich für die Sammlung Herbig hergestellten weißen Bretterkisten auf schwarzen Vierkantgestellen. Neben diesen äußeren Faktoren markieren Gegenstände bisweilen auch von innen die gläserne Einfassung – vor allem dann, wenn sie an die Scheiben angelehnt sind und in einem mehr oder weniger fragilen Kräfteverhältnis von den Vitrinenwänden gestützt werden.

Oft bilden mehrere Vitrinen einen Werkkomplex. Das umfassendste dieser Vitrinenarrangements ist der sogenannte *Block Beuys* im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 26). Beuys installierte das

103 Vgl. Ausst.-Kat.: Joseph Beuys – FLuxus. Stallausstellung im Hause van der Grinten, Kranenburg 1963. Gezeigt wurden etwa 150 *Plastische Bilder*. Die Fassung in Holzkästen und vertieften älteren Rahmen wurde einvernehmlich festgelegt, die Kästen wurden durch den Künstler arrangiert. Vgl. Hans van der Grinten: Joseph Beuys. „Stallausstellung“ Fluxus 1963 in Kranenburg, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 172–77, S. 175.

104 Zur offenen Reihung eigengewichtiger semantischer Elemente als grundlegendem Verfahren bei Beuys und der temporären Struktur seiner Vitrinen siehe Meinhardt 1986, S. 205.

105 So z.B. im Mönchengladbacher Museum Abtei Berg oder im Darmstädter Landesmuseum.

106 Vgl. Gerhard Theewen: Vom Anfang zum Ende. Über drei Vitrinen von Joseph Beuys, in: Harlan/Koepplin/Velhagen: 1991, S. 74–79, S. 76. Offenbar hatten viele Sammler den Wunsch, die gelegentlich fragilen, häufig aber vor allem unscheinbaren Objekte von Beuys in ein Behältnis einzuschließen, das sie schützt, das zugleich aber auch ihren Kunstcharakter herausstreicht. Über Beuys' Motive, dieses Anliegen aktiv zu unterstützen und die Arrangements in den Vitrinen oftmals selbst vorzunehmen oder zumindest entsprechende Anweisungen zu geben, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Naheliegender ist auch seinerseits ein bewahrendes Interesse, da der Einschluss in eine Vitrine verhinderte, dass einzelne Stücke veräußert werden konnten. Auch bot das erneute Bearbeiten alter Werke Beuys die Möglichkeit, sie wieder in künstlerische Werkstoffe zu verwandeln und mit ihnen Neues zu schaffen.

107 Die Vitrinen wurden auch unautorisiert angefertigt und bestückt. Vgl. Theewen 1991, S. 76 und Helmut Rywelski: Da mache ich jetzt eine Kiste drum. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys, hg. v. Gerhard Theewen, Köln 2006, S. 15f.

108 Dazu Theewen 1991, S. 76.

Ensemble ab 1970 eigenhändig in den sieben Räumen, die das Museum zur Verfügung stellte.¹⁰⁹ Einige der Räume sind mit Vitrinen aus dem Bestand des Landesmuseums angefüllt, in denen Beuys plastische Arbeiten der vorangegangenen rund zwanzig Jahre in Szene setzte. Die Ensembles umfassen eigenständige Werke und Relikte seiner zahlreichen Aktionen ebenso wie hinzugefügte Fundstücke und Materialien. Beim Arrangieren der Vitrinen löste Beuys die Arbeiten aus der Chronologie ihrer Entstehung oder früheren Verwendungszusammenhängen und setzte sie zueinander in neue inhaltliche Beziehungen. Beuys' forciertes Einschließen von Werken und Relikten, Fundstücken und Materialien in der Darmstädter Installation stellt eine gewaltige Musealisierung des eigenen Werks dar – eine Nobilitierung seines Œuvres, für die er sich die sakralen Konnotationen der Ausstellungsinstitution und ihrer Präsentationsmittel gezielt zunutze machte.

Mit dem zumeist kostbaren Reliquiar vergleichbar, das erst den Wert des enthaltenen unscheinbaren Knochens oder Stoffstücks veranschaulicht, dient die Ausstellungsvitrine dazu, das schon von der Museumsarchitektur ausgesandte institutionelle Signal zu verstärken und die Bedeutung des gezeigten Objekts zu unterstreichen und seine Ausstellungswürdigkeit zu bekräftigen, wenn nicht erst zu konstituieren.¹¹⁰ Durch den Einschluss wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die isolierten Gegenstände gerichtet, die dadurch, dass sie dem selbstverständlichen Alltagsgebrauch entzogen und nur noch der Anschauung zugänglich sind, an Bedeutung gewinnen. Die Verbindung von Exponat und Vitrine beruht im Museum traditionell auf der Ausstellungswürdigkeit des Exponats, die dessen gleichermaßen schützende wie aurasierende Zurschaustellung in einer Vitrine bedingt. Künstler wie Joseph Beuys kehren dieses Verhältnis in Anlehnung an das christliche Reliquiar um: Sie nutzen die nobilitierende Macht der Museumsvitrine, um kunstfremde, unscheinbare und wertlose Stoffe und Gegenstände zu Kunst zu erheben.

Vielfach unterwarf Beuys seine Ding- und Materialarrangements nicht nur dem Berührungsverbot des Museumsraumes, sondern schloss sie noch einmal zusätzlich in einen Behälter ein. Dieses Vorgehen irritiert, gilt Beuys mit seinem „erweiterten Kunstbegriff“ doch bis heute als der vehementeste Verfechter einer Überführung von Kunst in Lebenspraxis, zu dessen vordringlichsten Anliegen die Interaktion mit den Rezipienten zählte.¹¹¹ Über die sinnliche Wahrnehmung sollten bei den Betrachtern assoziative Reflexionsprozesse und möglichst auch gesellschaftliches Handeln in Gang gesetzt werden. Hinsichtlich seines künstlerischen Anliegens erklärte Beuys, dass für ihn: „der Mensch selbst und die Entwicklung seines Bewusstseins im Vordergrund steht. Und ich meine, hier versuche ich alles, was in der Kunst an großen Möglichkeiten enthalten ist, zu aktivieren.“¹¹² Dieser Intention widersprechen die in Beuys' Œuvre immer wiederkehrende Verwendung von Vitrinen und deren Installation in Museen jedoch nur scheinbar, war doch für Beuys – im Unterschied zu vielen Künstlerkollegen seiner Zeit – das Museum einer von vielen möglichen Kommunika-

109 Karl Ströher hat 1970 seine Beuys-Sammlung, die er wenige Jahre zuvor aus zwei Ausstellungen erworben und in Absprache mit dem Künstler ergänzt hatte, als Dauerleihgabe an das Darmstädter Museum gegeben. Zu den Details der komplexen Geschichte des Beuys-Blocks Sigrun Paas: Der Darmstädter Beuys-Block, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.): Joseph Beuys. Der Darmstädter Werkblock, Darmstadt 1989 und Wolfgang Max Faust: Der Beuys-Block in Darmstadt, in: Art, Nr. 7, 1990, S. 66–79.

110 Zu den quasisakralen Konnotationen von Ausstellungsvitrinen vgl. Thomas Lentz: Liturgien des Verschwindens. Materialreferenz in Kunst und Religion, in: Bernhard Jussen (Hg.): Signal. Christian Boltanski, Göttingen 2004, S. 59–82, S. 62. Dass sich dieses profane Nachleben bis in die Sammlervitrinen fortsetzt, die, insbesondere mithilfe von pseudoreligiösem „Weihelicht“, das heimische Wohnzimmer in einen Ausstellungsraum für Sammelklassen, Urlaubssouvenirs oder Spielzeugautos verwandeln, zeigt Konrad Köstlin in seinem Aufsatz: Die Sammlervitrine und das Lebensmuseum, in: Burkhard Pöttler, Helmut Eberhart und Elisabeth Katschnig-Fasch (Hg.): Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag, Graz 1994, S. 199–211.

111 Zum „erweiterten Kunstbegriff“ vgl. Johannes Stüttgen: Begriff, in: Szeemann 1997, S. 47–53.

112 Beuys im Gespräch mit Siegfried Neuenhausen, zit. n. Tobia Bezzola: Bildung, in: Szeemann 1997, S. 57–60, S. 58; zur Idee der „Sozialen Plastik“ und gesellschaftlicher Mitwirkung unter Beuys' Devise: „jeder Mensch ist ein Künstler“ vgl. Boehlen 1997, S. 288.

tionsorten. Er bediente sich der etablierten Institution in dem Bewusstsein, dass dort ein kunstinteressiertes, gesprächsbereites Publikum verhältnismäßig leicht zu erreichen war.¹¹³

Beuys vertraute darauf, dass Materialien und Objekte in ihrer institutionellen Fassung wirkmächtig bleiben.¹¹⁴ Diese Überzeugung vom Wirken des Inhalts durch den ihn umfangenden Behälter hindurch erinnert an die mittelalterliche Vorstellung von der Realpräsenz der Heiligen in ihren Reliquiaren. Der Heilige wurde als in seinen Relikten anwesend und handlungsfähig gedacht.¹¹⁵ Den Legenden zufolge waren Heiligenreliquien – wenn notwendig – in der Lage, sich wieder zu beleben.¹¹⁶ Auch Beuys versuchte, die von ihm eingeschlossenen Gegenstände und Materialien bei Bedarf, also während der Betrachtung durch einen Rezipienten, gewissermaßen zu animieren. Die einzelnen Objekte sind demnach als materielle Auslöser gedacht, die es für den Betrachter im Wahrnehmungsprozess in Beziehung zu setzen gilt. Als Katalysatoren sollen Materialien wie Fett, Filz und Kupfer dienen. Sie werden als Wärmespeicher und Energiequellen mit dem Potenzial zu Aktivität vorgeführt. So enthalten einige der Schaukästen Geräte oder Energiespender, die eine Reaktion in Gang setzen könnten – wie in der Vitrine *Auschwitz Demonstration* aus dem Darmstädter *Block Beuys*, wo Fettblöcke schmelzbereit auf einer elektrischen Doppelkochplatte liegen. Dem Bestreben des Künstlers nach sollen einzelne Objekte zu Akteuren werden. Dabei fungieren Vitrinen nicht allein als Schauplätze für das Wechselspiel der Gegenstände und Materialien. Vielmehr setzte Beuys die Schaukästen selbst oder sogar die Kunstinstitution Museum als Ganzes als Spannungspole gegenüber den eingeschlossenen Materialien ein. Beuys rekurrierte in seinen Vitrinenensembles auf die quasisakralen Konnotationen des Museums und die nobilitierende Funktion der Vitrinen – um sie mit dem, was er darin einschloss, zu konterkarieren.

Abfall und Schmutz – Die Bergung kollektiver Reste

Zahlreiche der von Beuys eingeschreinten Gegenstände sind verschmiert, fleckig oder abgenutzt. Im alltäglichen Umgang zu wertlosem Abfall erklärt und entsorgt. Diese Werkbestandteile hat Johannes Meinhardt ebenso wie die eingeschlossenen amorphen Stoffe unter dem Begriff „Schmutz“ subsumiert.¹¹⁷ Die Vitrinen bilden den Gegenpol zu den marginalen Objekt- und Materialkomposita. Einfach und klar disponiert, fungieren die Schaukästen gegenüber den enthaltenen Konglomeraten als gestaltende Antagonisten, und das ganz konkret, wenn sie Materialschüttungen Form geben, wie etwa den Eierschalen, die die Ecke einer der Darmstädter Vitrinen ausfüllen. Aber auch auf einer abstrakteren Rezeptionsebene steht gerade die traditionelle Vitrine für Funktionalität und Struktur. Sie ist ein Medium der Ordnung und wird bei Beuys dem Organischen, Amorphen, Ordnungslosen als Form entgegengesetzt. Als feste, abgeschlossene

113 Anknüpfend an die Ideen der 68er-Generation erklärte Beuys 1980 in einem Interview auf die Frage nach der Vereinbarkeit von Museum und Sozialer Plastik, es sei wichtig, „daß die Einrichtungen der Vergangenheit genutzt werden. Nur im Schoße des Alten können wir das Neue erzeugen. Wir leben alle in einem System, das vorgegeben ist. Wollen wir aus diesem System in ein anderes hinein, so können wir das nur mit den Werkzeugen, die vorhanden sind. Wir können in diese Altbestände neue Impulse hineinpflanzen und dadurch die Institution verwandeln.“ Beuys zit. n. einem Gespräch mit Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen: *Das Museum – ein Ort permanenter Konferenz*, in: Horst Kurnitzky (Hg.): *Kunst. Gesellschaft. Museum*, Berlin 1980, S. 47–74, S. 51. Seinen Hauptarbeitsschwerpunkt sah er allerdings nicht im Museum, sondern in „Organisationen, auf der Straße, in großen Versammlungen, in Informationen, Diskussionen, Vorlesungen usw.“, ebd. S. 52.

114 Zum „Aufforderungscharakter“ der Werke Beuys' vgl. Doris Leutgeb: *Provokation*, in: Szeemann 1997, S. 294–96, bes. S. 296.

115 Vgl. z.B. Legner 2003, S. 30ff.

116 Vgl. Peter Dinzelsbacher: *Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen*, in: Ders. und Dieter R. Bauer (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern 1990, S. 115–74, S. 129.

117 Dass auch Filz, Fett oder Honig unter diese Kategorie fallen, leuchtet nicht unmittelbar ein. Warum Meinhardt 1986 auch diese, von vornherein keineswegs unsauberen Stoffe ohne Weiteres in seine Ordnung eingliedern kann, verdeutlicht erst Monika Wagners eingehende Untersuchung von Filz und Fett aus der materialikonographischen Perspektive: Sie deckt auf, dass die Überführung aus dem Ernährungs- in den Kunstkontext den entscheidenden Faktor für die ‚Verunreinigung‘ von Fett oder Honig darstellt, während an Filz „die ganze Schwere des Krieges“ klebt, die das graue Material nach 1945 zu schmutzigen Lumpen degradiert, Wagner 2001b, S. 197 und 217. Erst in den neunziger Jahren hat Filz, jedoch oft gefärbt, in den Bereichen Mode und Design neue Wertschätzung erfahren.

Einheiten umgrenzen die Schaukästen einen Raum, in dem sich ein Beziehungsgeflecht oder ein prozessuales Geschehen zwischen den enthaltenen Komponenten verdichtet. Aber Beuys' Vitrinen sind nicht nur für den Sehsinn des Betrachters präsent. Am „aufdringlichsten“ werden sie, „wo Prozesse organischen Verrottens oder chemische Reaktionen Gerüche verströmen, denen sich der Betrachter nicht entziehen kann.“¹¹⁸ Der gläserne Kasten, der die Nase des Rezipienten vom präsentierten Schmutz trennt und seine Haut vor der Berührung bewahrt, wird hier als willkommener Schutz spürbar. Wie die Ethnologin Mary Douglas dargelegt hat, sind Sauberkeitsvorstellungen nicht allein auf Hygiene ausgerichtet. Vielmehr sind sie häufig Ausdruck symbolischer Systeme: „Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System. Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt.“¹¹⁹ Seine Brisanz bezieht der Schmutz also daraus, dass er als Widerpart die Ordnung bedroht.¹²⁰

Im Unterschied zur unscheinbaren, aber viel wertvolleren Reliquie, die erst den Schrein rechtfertigt, besteht das unauflösbare Spannungsverhältnis zwischen Inhalt und Behältnis bei Beuys also darin, dass die umgebende Form von dem amorphen Material attackiert wird. Die abgenutzten Reste stellen die gemeinhin für ein Werk der Hochkunst geltenden Anforderungen, wertvoll und dauerhaft zu sein, provokativ infrage. Damit unterwandern die trivialen, teils schmutzigen Dinge und Stoffe in ihrer Minderwertigkeit gerade die Signalfunktion der Vitrine, die Präsentationswürdigkeit suggerieren soll. Wo sie – wie in Darmstadt – in den musealen Kontext integriert sind, konterkarieren sie den quasisakralen Charakter der Ausstellungsinstitution und ihrer Präsentationsmedien. Mit den Mitteln des Ausstellens versuchte der Künstler museale Rezeptionskonventionen zu durchbrechen. Die Exponate sollen zu Akteuren werden, die über die Begrenzung der Vitrine hinaus den Rezipienten zum Handeln anstiften.

Auch wenn Beuys die positive Bedeutungszuschreibung an Abfälle und niedere Stoffe mit zahlreichen anderen Künstlern teilt, hat sie in seinem Werk doch eine ganz individuelle Dimension. Als künstlerisches Recycling sollte der Gesellschaft das, was von ihr als negativ und bedrohlich aussortiert worden war, als etwas Nützliches zurückgegeben werden. Bei Beuys vermischen sich die ästhetische und die politische Haltung zum Schmutz: Häufig sind „[d]ie Abfälle in der Vitrine [...] zu einer Gemengelage verdichtet, das heterogene Material unterschiedslos neben- und übereinander geschichtet und Grenzen verwischt, wodurch sie sich einer qualitativen Beurteilung entziehen.“¹²¹ Gerade die Anhäufung und Durchmischung des Materials Abfall soll als eine Art soziale Batterie gesellschaftliche Wirkung entfalten.¹²² An die Material-Konglomerate ist in der Beuyschen Ideenwelt ein regelrechtes Heilsversprechen geknüpft.¹²³ Ihnen wird die Kraft zugesprochen, die Gesellschaft zu transformieren, die als kristallin verhärtet und neu zu beleben gedacht wird.¹²⁴ Auf der Grundlage, dass er „in der Materie alle entscheidenden Fragen von Welt, Mensch und Geist enthalten“ sah,¹²⁵ strebte Beuys in seinem Werk danach

„auch höhere Formen der Erkenntnis einzuschließen, intensivere Wahrnehmungsmöglichkeiten, intensivere Fähigkeiten des Menschen, Kräfte wahrzunehmen, die man gegenwärtig gar nicht wahrnimmt, sehr feine Qualitätsbeziehungen innerhalb der Materie“.¹²⁶

118 Meinhardt 1986, S. 202.

119 Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu (1966), Berlin 1985, S. 52f. Vgl. auch Michael Thompson: Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Stuttgart 1981, S. 135.

120 Douglas (1966) 1985, S. 208ff.

121 Dietmar Rübel: Reinigungsverfahren in Ost und West. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov, in: Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin 2000, S. 285–99, S. 289.

122 Ebd.

123 Vgl. Leutgeb 1997a, S. 68ff.

124 Zur negativen Konnotation des Kristallinen bei Beuys vgl. Klaus-Dieter Pohl: Kristall, in: Szeemann 1997, S. 234–37, bes. S. 235.

125 Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980, S. 62.

126 Ebd.

Nach eigener Aussage wollte Beuys „eine übersinnliche geistige Welt damit sozusagen provozieren“, um mit seinem Werk weit über das Museum hinaus in die Gesellschaft zu wirken.¹²⁷ Beuys' Materialarrangements sollen demnach zwischen dem Betrachter und einer das Stoffliche transzendierenden Sphäre vermitteln, einer Sphäre, die der Künstler als geistige, von immateriellen Kräften bestimmte beschrieb. Die von Beuys als wirkmächtig gedachten Materialien sind Manifestationen solcher Kräfte.¹²⁸

Für diese Funktion als Mittler zwischen realer Präsenz und immaterieller Transzendenz ist das Reliquiar Vorbild par excellence: Das Reliquiar ist der Ort der irdischen Präsenz des Heiligen, der zwischen dem Menschen und Gott vermittelt. Hier bitten Gläubige um Schutz und Fürsprache, und seine sterblichen Überreste ermöglichten dem Heiligen – neben seiner himmlischen Existenz – auch das Wirken auf Erden. Peter Dinzelbacher hat anhand zahlreicher mittelalterlicher Quellen nachgewiesen, dass Reliquien „den – notwendigen! – Kontaktpunkt zwischen Irdischem und Überirdischem darstellen.“¹²⁹ Das christliche Reliquiar konnte für Beuys' Vitrinen vor allem als Agens mit medialen Eigenschaften Vorbild werden.

Beuys' Sendungsbewusstsein blieb sowohl unter den Künstlern, die auf das Reliquiar rekurrierten, als auch unter denen, die nach der Überschreitung der Kunst in ein gesellschaftliches Außen hinein strebten, singulär. Diese isolierte Position kann nicht verwundern, denn letztlich war Beuys' transzendente Kunstkonzeption zum Scheitern verurteilt. Stefan Germer hat 1997 rückblickend den „Ausstieg aus dem Bild“ als Säkularisierungsschub in der Kunst beschrieben: „Das ‚Außen‘ der Kunst konnte nach ihm nicht mehr metaphysisch, sondern nur noch gesellschaftlich gedacht werden“.¹³⁰ Beuys versuchte, einer allgemeinen Tendenz in der zeitgenössischen Kunst entgegenzuwirken, die eine Beschränkung und Begrenzung der ästhetischen Produktion auf und durch Innerweltliches akzeptierte und so die von den gesellschaftlichen Kräften vorangetriebene „Entzauberung der Welt“ im Bereich der Kunst als „Entmystifizierung des Ästhetischen“ fortführte.¹³¹ Bei diesem Versuch war der Künstler allerdings auf die massive sprachliche Vermittlung seines Werks angewiesen, die er in zahlreichen Gesprächen und Schriften zu einem ideologischen Überbau entwickelt hat. Dietmar Rübel zufolge ist bei Beuys „diese sprachliche Transformation insofern bereits zur Transfiguration fortgeschritten, als es fast unmöglich scheint, seine Begriffe von seinen Objekten zu trennen.“¹³² Die verbale Umwandlung führt daher häufig in die doppelte Sackgasse einer ideologisch fragwürdigen Privatmythologie sowie einer autoritären Selbstinszenierung.¹³³ Analog zur Interdependenz von Reliquie und Reliquiar manifestiert sich bei Beuys in der Abhängigkeit des Schmutzes von seiner Inszenierung in Vitrine und Museum das unentrinnbare Dilemma des Versuchs einer Überführung von Kunst ins Leben: Der Versuch, aus Abfall-Materialien durch museales Einschreiben ein wirkmächtiges Agens zur ‚Erlösung‘ der Gesellschaft zu formen, muss scheitern.

Während Daniel Spoerri Dingmagie und institutionelle Aura in eine produktive Wechselbeziehung gesetzt hat, wurden das Museum und seine Präsentationsmittel von Joseph Beuys konsequent instrumentalisiert, um den Besuchern die Botschaft seiner Materialzusammenstellungen nahe zu bringen. Gemeinsam ist beiden Künstlern, dass sie in ihren Arbeiten die quasisakralen Konnotationen, die der Institution Museum seit der Säkularisierung anhaften, zugleich genutzt und unterminiert haben. In vergleichbarer Ambivalenz verfahren Martial Raysse und Arman mit einem anderen profanen Nachfolger der christlichen Kirche – dem Konsumtempel.

127 Joseph Beuys zit. n. Johannes Stüttgen: Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys, Stuttgart 1988, S. 37.

128 „Ich bin ja nicht der Meinung, daß alles nur aus Materie besteht. Ein Teil besteht aus Materie, ist so verdichtet, daß man von Materie sprechen kann, von Geist in materieller Form.“ Joseph Beuys, zit. n. Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980, S. 63. Auch den Menschen betrachtet Beuys als Inkarnation einer unsichtbaren Kraftkonstellation aus Denken, Energie und Willenskraft, ebd. S. 60 u. 69.

129 Dinzelbacher 1990, S. 158.

130 Stefan Germer: Entzauberung des Außen: Bruchstücke einer Theorie der Überschreitung, in: Im Blickfeld, Bd. 2, 1997, S. 129–42, S. 138.

131 Vgl. ebd. S. 136.

132 Rübel 2000, S. 289.

133 Vgl. Barabra Lange: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999, bes. S. 241ff.

Martial Raysse und Arman – Partes pro toto für einen Neuen Realismus

Anders als Daniel Spoerri und Joseph Beuys strebten Martial Raysse und Arman danach, der zeitgenössischen Kunst mehr Relevanz zu verleihen, indem sie ihr industrielle Massenprodukte als Fragmente der realen Dingwelt einverleibten. Den Anspruch auf Lebensnähe erhob die gesamte Gruppe der 1960 gegründeten Nouveaux Réalistes, der auch Raysse und Arman angehörten. Pierre Restany, der Wortführer der Bewegung, erklärte 1961 deren zweitem Manifest:

„Die neuen Realisten betrachten die Welt als Gemälde, das große grundlegende Werk, dessen Fragmente, voll von umfassender Bedeutung, sie sich aneignen. Sie zeigen uns das Reale in den verschiedenen Aspekten seiner ausdrucks geladenen Gesamtheit.“¹³⁴

Die Nouveaux Réalistes transferierten neuwertige Waren in die Kunst, die von Faszination der Künstler für die Massenproduktion der Wirtschaftswunderzeit zeugen. Sie verwandten auch aus dem Nutzungskreislauf der Konsumgesellschaft ausgeschiedene Dinge und Materialien. Für die „künstlerische Taufe des gebräuchlichen Objekts“ erwies sich sowohl bei Martial Raysse als auch bei Arman das christliche Reliquiar als geeignete strukturelle Referenz – jedoch auf jeweils unterschiedliche Weise.¹³⁵

Martial Raysses *Hygiène de la vision* – Apotheose des Konsums ?

Als radikalster Verfechter eines neuen Realismus kann Martial Raysse gelten. In totaler Abkehr von den künstlerischen Ausdrucksformen der unmittelbaren Nachkriegszeit setzte er sich für die Überwindung alles Alten und Gebrauchten ein und vertrat eine *Hygiène de la vision*.¹³⁶ Raysse betrachtete seine Arbeit als Exorzismus der Todesthematik, die seines Erachtens die Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit beherrscht hatte.¹³⁷ Die Malerei des Tachismus und Informel assoziierte Raysse in plakativer Zuspitzung mit Schmutz und materiellen Auflösungstendenzen. Dagegen opponierte er mit neuwertigen und beständigen „Fertigwaren“ aus Plastik.¹³⁸ So sind die verglasten weißen Holzkästen von Arbeiten wie *Royaume Prisunic* oder *Supermarket* aus dem Jahr 1961 in viele kleine Fächer unterteilt, die Raysse mit alltäglichen Massenartikeln und billigem Plastikspielzeug gefüllt hat. Plastikfigürchen, Bleistiftspitzer, Gummibänder, Schaumstoffschwämme in Tierform und Flaschenverschlüsse finden sich ebenso wie Haarspangen, Geschenkband, Lockenwickler oder Käsespießchen.

Kastenobjekte wie *Royaume Prisunic* spiegeln die von industriellen Massenprodukten geprägte Lebensrealität der Konsumgesellschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neben typischen Supermarktartikeln enthalten diese Assemblagen Plastikspielzeuge – Püppchen und Spielfiguren – sowie Kosmetikartikel – Kämme, Schwämmchen, Zahnbürsten oder Pads. Der Künstler hat den Blick auf den ästhetischen Reiz alltäglicher Konsumprodukte gelenkt, die gewöhnlich nur nach ihrem Nutzen beurteilt werden. Ihn interessierte hingegen „die verschwenderische Farbenpracht der Massenartikel, die mengenmäßige Anhäufung in den Regalen, die Flut von neuen Produkten in den Großkaufhäusern.“¹³⁹ Rückblickend erklärte Raysse:

¹³⁴ Zweites Manifest des Nouveau Réalisme: Bei vierzig Grad über Dada, Paris, Mai 1961, zit. n. Köln 1981, S. 247.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ So auch der Titel zahlreicher Arbeiten aus dieser Zeit.

¹³⁷ Vgl. Ausst.-Kat.: Martial Raysse, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien 1993, S. 16 und Dominique Stella: Martial Raysse. Esplorare i misteri della vita o ‚vedere è sapere‘, in: Ausst.-Kat.: Martial Raysse, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Mailand 2000, S. 8–21, S. 16.

¹³⁸ Martial Raysse zit. n. Wien 1993, S. 13.

¹³⁹ Ebd.

„Das Problem unserer Generation bestand darin, daß wir einen unwahrscheinlichen Nachholbedarf hatten. Man entdeckte die Welt in den Straßen, wo man phantastische Dinge wie Neonlicht, moderne Autos, die ersten Sputniks sah, aber beim Betreten einer Galerie sah man nur eine intimistische Malerei [...]. Da die Reflexionen über die Werke von Duchamp und Kandinsky ziemlich verspätet eingesetzt hatten, mußten wir zuerst diese Lücke schließen, indem wir in den Galerien Materialien der Straße einführten. Es handelte sich um eine Art Apologie der Konsumgesellschaft.“¹⁴⁰

Um sich von einer „gestikulierenden Sprache für die ehemaligen Frontkämpfer“ abzusetzen,¹⁴¹ forderte Raysse eine Kunst, die mit den industriellen Entwicklungen ihrer Zeit mithalten konnte: „The reason why people are so bored by exhibitions of painting and why so few take any interest in art is that the stuff they're offered hasn't even got the quality of their fridge, their ballpoint pen or a fashion-magazine.“¹⁴² Raysse hielt daher die Themen ebenso wie die künstlerischen Verfahren der Kriegsgeneration für hoffnungslos veraltet: „Im Vergleich zu den Tachisten, die über die Zersetzung und die Verwesung theoretisierten, implizierte das Problem der neuen Materialien eine neue Welt, die nur durch Materialien auszudrücken war, die den beabsichtigten Ideen würdig waren.“¹⁴³ Dem Verfall des Materials setzte Raysse dessen unerschöpfliche Wandelbarkeit entgegen. Anhand der verschiedensten Quasten, Figürchen, Gummibänder oder raketenförmigen Utensilien führte Raysse vor, was Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* 1957 als die Substitutionsfähigkeit des Kunststoffes, sein vollkommenes Aufgehen im Gebrauch beschrieben hatte.¹⁴⁴ In den Augen Raysses war der Kunststoff, dessen Qualitäten sich stets aufs Neue seinen zahllosen Verwendungszwecken anpassen, „Farbmasse, Fleisch, der Kongo, das Cap Canaveral“ – sprich: unendlich wandlungsfähig und verheißungsvoll.¹⁴⁵ Mit der exzessiven Verwendung modernster Kunststoffprodukte distanzierte sich Raysse jedoch nicht nur von der Kunst der Nachkriegszeit. Auch im Unterschied zu den gebrauchten Gegenständen, die andere *Nouveaux Réalistes* wie Spoerri und Arman verwandten, betrachtete der Künstler den Einsatz fabrikfrischer Plastikartikel als unabdingbar: „Nur das Neue ist aseptisch, hygienisch, rostfrei.“¹⁴⁶ Entsprechend konnte bei Raysse eine Gummiente ebenso zum Bestandteil eines Kunstwerks werden wie ein flaumiger Puderquast oder ein grellfarbiger Topfreiniger. Darüber hinaus verwandte Raysse zur ästhetischen und symbolischen Erhöhung dieser Dinge auch ganz andere Arten von Behältern als Daniel Spoerri oder Joseph Beuys.

Für den Transfer von Plastiknippes in den Kunstraum benutzte Raysse in einigen Fällen unterteilte Kästen, die entweder an das Warenangebot eines Tante-Emma-Ladens erinnern oder an eine Supermarkt-Auslage en miniature (Abb. 27). Für andere Arbeiten hat der Künstler das Arrangement der Objekte jedoch verfeinert. Einzelne Gegenstände sind zu kleinen Assemblagen montiert und werden in transparenten Behältern zur Schau gestellt. In seinen als *Colonnes* betitelten Werken hat Raysse diese Präsentationsweise potenziert. So hat er verschiedenste kleine Massenartikel aus Kunststoff in durchsichtigen Plexiglasstelen übereinandergetürmt – in *Colonne au cosmonaute* 74,5 cm hoch, während andere *Colonnes* sogar der Größe eines Erwachsenen entsprechen können (Abb. 28, 29). Diese Arbeiten betonen in besonderem Maß die unerschöpfliche Wandelbarkeit des Kunststoffes, indem sie suggerieren, der Turm aus Plastikdingelchen könnte immer weiter aufgeschichtet werden. Außerdem nutzte Raysse die Transparenz und die Reflexionsfähigkeit des Plexiglases, um auch die Begrenzung der umgebenden Säule zu verunklären, denn reflektierende

140 Ebd.

141 Ebd. S. 26.

142 Martial Raysse, zit. n. Otto Hahn: *Instant Raysse*, in: *Art and Artists*, August 1967, S. 14–17, S. 15. Otto Hahn erklärte den Künstler in diesem Artikel zum „pioneer of a new vision, adequate to technological civilisation“; ebd. S. 17.

143 Martial Raysse zit. n. Wien 1993, S. 13.

144 Roland Barthes: *Plastik*, in: Ders.: *Mythen des Alltags* (1957), Frankfurt a.M. 1996, S. 79–81.

145 Martial Raysse zit. n. *Ausst.-Kat.: Zero und Paris 1960*. Und heute, Villa Merkel, Esslingen 1997, *Musée d'Art Moderne et Contemporain*, Nizza 1998, S. 172.

146 Martial Raysse zit. n. Wien 1993, S. 13.

und transparente Materialien können im Zusammenspiel mit Licht optisch ihre Entstofflichung suggerieren – ein visuelles Phänomen, das seit dem Mittelalter programmatisch von Künstlern genutzt wird.¹⁴⁷ Durch die Präsentation in einer transluzenten, vermeintlich unendlichen Plexiglasstele werden die billigen Konsumartikel über Gebühr aufgewertet. Ihre Inszenierung ist so unangemessen, dass eine ironische Brechung ins Spiel kommt: In die Apologie der Konsumgesellschaft schleicht sich ein kritischer Unterton ein.

Für seine übertriebene Auratisierung banaler Alltagsdinge hat sich Raysse der Mittel der Warenästhetik bedient. Die Tradition der Zurschaustellung von Waren, die vom Marktstand über die Verkaufsbude hin zu den Frühformen des Schaufensters im 18. Jahrhundert immer weiter verfeinert worden war, hatte im 19. Jahrhundert mit den riesigen Glasfronten der Warenhäuser, die mit elektrischem Licht effektiv ausgeleuchtet werden konnten, einen inszenatorischen Höhepunkt erreicht.¹⁴⁸ Die Opulenz der Warenpräsentation aus der Anfangszeit der Warenhäuser verwarf Karl Ernst Osthaus in seinem wegweisenden Aufsatz im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1913 als „Sitte der panoptikalen Darstellungen“.¹⁴⁹ Er forderte stattdessen eine neue Sachlichkeit in der Schaufenstergestaltung. Dennoch blieb auch für Osthaus das Schaufenster ein Schrein, in dem von „zierlichen Kostbarkeiten“ „magische Suggestion“ ausging: „Was in diesem Zauberschreine dargeboten wird, ist allemal etwas kostbares“.¹⁵⁰

Dass Warenhäuser nach der Säkularisierung in vielen Aspekten die Nachfolge der christlichen Kirchen antraten, hatte demnach auch Folgen für die Schaufenster und Verkaufsvitrinen: Die quasisakrale Atmosphäre der Architektur wurde durch die gläsernen Pseudoschreine verstärkt und verklärte die angebotenen Waren. Bis heute gehen die zum Kauf animierenden Signale von Verpackung und Präsentation weit über den Gebrauchswert des Produkts hinaus. Die Warenästhetik abstrahiert von der Nützlichkeit des Konsumprodukts.¹⁵¹ Dem Warenschönen wohnt vielmehr ein Befriedigungsversprechen inne: Es verheißt Prestige und damit gesteigertes Wohlergehen, wenn nicht vollkommenes Glück – alles für Geld zu erwerben.¹⁵²

Die Strategien der kommerziellen Warenpräsentation haben sich im Wesentlichen bis heute erhalten.¹⁵³ Es lassen sich zwei Modi unterscheiden: Erzeugnisse des niedrigen und mittleren Preissegments werden in größeren Mengen zur Schau gestellt. Die Warenfülle suggeriert Reichtum durch Überfluss. Bei hochwertigeren oder besonders modischen Artikeln wird die Herkunft aus der Massenproduktion hingegen durch nobilitierende Inszenierungsstrategien verschleiert. Das Produkt wird vereinzelt, um seine Exklusivität zu

147 Vgl. Bandmann 1969; Andrea El-Danasouri: Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters, München 1992; Andreas Speer: *Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst*, in: *Ausst.-Kat.: Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*, Schnütgen Museum, Köln 1998; Anca Arghir: *Transparenz als Werkstoff. Acrylglas in der Kunst*, Köln 1998.

148 Zur Geschichte des Schaufensters Heidrun Großjohann: *Die Karriere des stummen Spektakels*, in: Christel Köhle-Hezinger und Gabriele Mentges (Hg.): *Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg*, Stuttgart 1993, S. 252–56; Haack 1981, S. 3–14. Dass Glas – in Form von Vitrinen und Schaufenstern – dabei nicht erst mit der Entstehung der Kaufhäuser eine wesentliche Rolle spielte, haben die Studien von Heidrun Großjohann und Claire Walsh zeigen können. Walsh kommt aufgrund ihrer Untersuchungen zur Vorgeschichte der Warenhäuser zu dem Schluss: „shopping as a social activity, including browsing and window-shopping, [was] well established at the beginning of the eighteenth century“; Claire Walsh: *The Newness of the Department Store. A View from the Eighteenth Century*, in: Geoffrey Crossick and Serge Jaumain (Hg.): *Cathedrals of Consumption. The European Department Store. 1850–1939*, Aldershot/Brookfield 1999, S. 46–71, S. 46. Für Londons Haupteinkaufsstraßen sind bereits im 18. Jahrhundert exklusive Ladenausstattungen im Dienste der Verkaufsförderung nachweisbar. Walsh zufolge zeichneten sich Ladenlokale für die Oberschicht nicht nur durch theatralische Innenarchitekturen aus, sondern vor allem durch den exzessiven Einsatz des teuren Werkstoffs Glas in Form von Spiegeln, Oberlichtern und Trennwänden, vor allem aber für Schaufenster und „display cases lining the length of the shop“, Walsh 1999, S. 46–71, S. 47f. Zur Warenpräsentation in Vitrinen und Schaufenstern bes. S. 51ff. Neben der Auslage im Innern – die auch Vitrinen umfasste – wurde mit dem Gebäudetyp Kaufhaus v.a. das Schaufenster als Vitrine für die Straße zum entscheidenden Darbietungsort der Waren.

149 Karl Ernst Osthaus: *Das Schaufenster*, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena 1913, S. 59–69, S. 62.

150 Ebd.

151 Vgl. Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*, Teil 1: „Werbung“ und „Konsum“: systematische Einführung in die Warenästhetik, Berlin 1980, S. 49.

152 Ebd. S. 171.

153 Zu den Debatten um angemessene Warenpräsentation Christoph Grunenberg: *Wunderland – Inszeniertes Spektakel der Warenpräsentation von Bon Marché bis Prada*, in: Frankfurt 2002, S. 17–37.

unterstreichen. Das Schaufenster avanciert zum „Aufführungsort lebensstilistischer Utopien“.¹⁵⁴ Effektvolle Beleuchtung dient dazu ebenso wie die Kombination mit hochwertigen Materialien oder Objekte der Hochkultur konnotierende Dekoration.¹⁵⁵

Raysse benutzte beide Modi für die Präsentation preiswerter Massenartikel im Kunstraum. So nimmt der einfache, in gleich große Fächer unterteilte Holzkasten seiner Arbeit *Supermarket* auf die logistische Ausstattung von Supermärkten Bezug, die vornehmlich dazu dient, Produkte des täglichen Bedarfs in scheinbar unerschöpflicher Fülle zu präsentieren (Abb. 27). Wie ein Supermarktregal ist der Kasten eine reine Trägerstruktur, die für jeden Gegenstand einen Platz vorsieht und zugleich hinter den arrangierten Konsumgütern vollkommen in den Hintergrund tritt. Mit dem hinter den Kasten montierten Spiegel, der die Auslage optisch verdoppelt, führte der Künstler außerdem ein Mittel vor, das auch in der kommerziellen Warenpräsentation seit jeher dazu eingesetzt wird, die ohnehin bereits überbordende Angebotsfülle suggestiv zu vervielfachen.

In seinen *Colonnes* griff der Künstler hingegen auf die Verfahren der Auratisierung zurück, die in der Schauwerbegestaltung den Einzelerzeugnissen vorbehalten ist. Die Präsentation von Konsumartikeln in transparenten Stelen rekuriert auf die Inszenierungsstrategien von Schaufenstern und Werbevitriolen, die das Sehen zum beherrschenden Sinn des Einkaufens gemacht haben:

„Das Fensterglas eliminiert Geruch, Geräusch und Tastsinn und führt zur *Ästhetisierung der Ware*. Das Ding verflüchtigt sich zum Bild, das die Begehrlichkeit des Konsumenten wecken soll. [...] Durch die Inszenierung eines permanenten Wechselspiels von Nähe und Distanz hält Glas das Verlangen wach, indem es dem Konsumenten verwehrt, was er eigentlich haben möchte. ‚Schauen ja, aber Pfoten weg‘ ist das Motto, nach dem der raffinierte Kaufmann sein Vorspiel betreibt.“¹⁵⁶

Schaufenster schaffen taktile Distanz bei visueller Nähe und verwehren, wie das Schauliquar dem Gläubigen, dem potenziellen Konsumenten den unmittelbaren Kontakt zum begehrten Gegenstand. Darüber hinaus hat Martial Raysse sich jedoch wie ein Schauwerbegestalter der Konnotationen des Acrylglases bedient, um seine aufgetürmten Dingassemblagen visuell aufzuwerten. Er hat dabei an eine lange materialikonographische Tradition angeknüpft.

Acrylglas als modernes Äquivalent des Bergkristalls

In der mittelalterlichen und neuzeitlichen Edelsteinallegorese war ungetrübte Klarheit die herausragende bedeutungstiftende Eigenschaft des Bergkristalls. Sie galt den Exegeten als Symbol körperlicher und geistiger Reinheit.¹⁵⁷ Die Reflexionsfähigkeit des Steins verstanden christliche Interpreten als „Handeln Gottes am Menschen. Das erneuernde göttliche Licht, die Gnade des Himmels oder konkreter die Worte

154 Gerhard Keim: *Magic Moments. Ethnographische Gänge in die Konsumwelt*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 164. Richard Keller Simon hat die propagierten Idealwelten „Adtopia“ getauft; Richard Keller Simon: *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 84ff.

155 Bereits 1913, in den Anfängen einer Professionalisierung der Schauwerbegestaltung, brachte Alfred Wiener im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* auf den Punkt, welche beiden Optionen den Gestaltern eines Warenhauses offenstehen: „Für die innenarchitektonische Ausbildung der Einzelräume ist nun die Frage von Bedeutung, ob sie sich mehr als Ausstellungen oder als Magazine darstellen.“ Alfred Wiener: *Das Warenhaus*, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena 1913, S. 43–54, S. 52. Dabei benannte er en passant die beiden Präsentationsformen, die neben den sakralen Vorbildern noch in die Warenästhetik eingegangen sind – das Museum und das Lager. Wiener erklärte, dass der Ausstellungscharakter den „individuellen Erzeugnissen“ vorbehalten sei und sich insbesondere äußere im „Vorhandensein großer Schauschränke, die vollständig aus Glas nur in schmalen Holz- oder Metallrahmen die Waren dem Beschauer von allen Seiten vorführen.“ Ebd. Hingegen würden „billige Massenartikel nicht ausgestellt, sondern stapelweise aufgeschichtet, aufgestellt oder aufgehängt“, ebd.

156 Mark C. Taylor: *Duty-Free-Shopping*, in: Frankfurt 2002, S. 39–53, S. 43.

157 Vgl. Christel Meier: *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert*, Teil I (Münstersche Mittelalterschriften, Bd. 34/1), München 1977, S. 165 und 237f.

Christi, des *verus sol*, erzeugen im [...] Menschen ein Widerstrahlen.“¹⁵⁸ Das Einschließen von Reliquien in Gefäßen aus Bergkristall diene demnach nicht nur der Zurschaustellung, sondern hatte tiefer greifende theologische Bedeutung (Abb. 30). Die Reliquien erstrahlten im Glanz der am Heiligen gewirkten und durch seine Gebeine wirksamen göttlichen Gnade.

Unter materialikonographischem Blickwinkel kann farbloses Acryl- oder auch Plexiglas in der Form, wie Raysse es für seine *Colonnes* verwendet, als zeitgenössische, profane Entsprechung des Bergkristalls betrachtet werden, der die Reliquien aus theologischer Sicht „im wunderbaren Lichtraum des Kristalls, im Gleichnis der Reinheit des Himmels“ einschließt.¹⁵⁹ Auch die transparenten Stelen der *Colonnes* bilden um die aufgetürmten Dinge einen Lichtraum. Anca Arghir beschreibt in ihrer den transparenten Kunststoffen in der Kunst gewidmeten Monographie die Eigenschaften, die Plexiglas für eine solche Verwendung besonders geeignet erscheinen lassen:

„Aufgrund seines hohen Brechungspotentials stellt Acrylglas für Licht- und Farberscheinungen von der Art künstlicher Regenbogen ein gutes Medium dar und vermittelt jene Faszination, die seit jeher aus glashellen Körpern erstrahlt und sowohl in künstlerischer wie psychologischer Hinsicht gleichsam ein ‚Letztes‘ bedeutet.“¹⁶⁰

Arghir zufolge ist die hohe Wertschätzung gegenüber Plexiglas als künstlerischem Werkstoff

„darauf zurückzuführen, daß seine Transparenz eine Entstofflichung der Dingwelt vortäuscht. Licht und Raum fördern sich hier gegenseitig, verbinden sich zu einer aufgelockerten Körperhaftigkeit, deren Konsistenz einerseits die Gestaltung fester Formen, andererseits einen ungestörten Durchblick ermöglicht. Diese Physikalische Qualität wird als Vergeistigung, die den Eindruck des Leichten, Reduzierten vermittelnde Masse als ‚Sublimierung‘ empfunden: je geringer der stoffliche Reiz, desto höher der transzendente Anspruch des Kunstwerks.“¹⁶¹

Anca Arghir macht deutlich, dass die dem Acrylglas zugeschriebene Bedeutung das moderne Material in unmittelbare Nähe des historischen Bergkristalls rücken kann: „Acrylglas als ‚Luminosum‘ besitzt – um eine Formulierung des Futuristen Umberto Boccioni aufzugreifen – ‚physikalische Transzendenz‘“.¹⁶² Auch Martial Raysse macht in seinen *Colonnes* die optische Tendenz des Acrylglases zu scheinbarer Immaterialisierung nutzbar.¹⁶³ Seine Vorgehensweise ist daher der Verwendung transparenter oder reflektierender Materialien zur Verzierung von Reliquiaren vergleichbar, die Legner als Verweis des Materiellen über sich selbst hinaus charakterisiert.¹⁶⁴

Auch Dekorateure oder Gestalter für visuelles Marketing suchen die durch eine transparente Umhüllung verheißene Verweiskraft des Materials über das Materielle hinaus für ihre Zwecke zu nutzen. Die Zurschaustellung einer Ware hinter Glas zielt auf das Versprechen von Werten jenseits des vordergründigen Gebrauchswertes. Der Besitz des Artikels wird dem möglichen Käufer als kultureller und psychosozialer Gewinn empfohlen. Die materielle Notwendigkeiten transzendierende Ästhetisierung des Konsumgutes hinter Glas ließ und lässt den Kaufakt zu einer quasiliturgischen Handlung werden – einem verklärenden Erlebnis, das ein besseres Leben verspricht.

158 Ebd. S. 243.

159 Legner 1995, S. 266. Perspex oder Plexiglas haben sich als Materialbezeichnungen verselbstständigt, sind ursprünglich aber die Markennamen für Glasersatz aus Acryl. Dabei handelt es sich neben Bakelit und Zelluloid um einen der ersten synthetisch hergestellten Kunststoffe.

160 Arghir 1988, S. 11.

161 Ebd. S. 12. Vgl. auch Ursula Aldinger: Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Nr. 16/1, 1971, S. 242–59, S. 255.

162 Arghir 1988, S. 12.

163 Der Begriff wird hier bewusst als historisch bedeutungsgeladen und mit seinen Konnotationen an göttliche oder geistige Sphären verwendet. Zum Wandel der Vorstellungen des Immateriellen und seiner Thematisierung in der Kunst vgl. Wagner 2001b, S. 293ff.

164 Legner 1995, S. 7.

„Der Fetischcharakter der Ware“, den Karl Marx bereits 1867 im ersten Band des *Kapitals* beschrieben und – wie Hartmut Böhme einleuchtend dargelegt hat – mit den Attributen der christlichen Reliquie angereichert hatte,¹⁶⁵ wird im Dienste der Verkaufsförderung immer wieder wirkungsvoll in Szene gesetzt. Joseph Paxtons Glasbau für die Londoner Weltausstellung 1851 hatte diese Entwicklung vorbereitet und zugleich bereits zu höchster Perfektion geführt. Während zeitgenössische Berichte die Gesamtheit der ausgestellten Waren zum Abbild der Welt stilisierten, wurde der sie einschließende Glasbau mit dem himmlischen Jerusalem verglichen.¹⁶⁶ Aufgrund der Modulbauweise und der durchsichtigen Wände wurde „das Innenraum-erleben in zeitgenössischen Schilderungen zur Erfahrung des ‚Unendlichen‘ stilisiert, die in der Ökonomie der Bautechnik begründete Transparenz des Baus und die serielle Reihung seiner normierten Elemente ihrer Dinglichkeit enthoben“.¹⁶⁷ Der gläserne Monumentalschrein fungierte als vollkommen neuartige Architekturform für das kapitalistische Wirtschaftssystem und wurde vom Volksmund sogleich treffsicher zum Kristallpalast erhoben.¹⁶⁸

In den *Colonnes* hat Martial Raysse solche Strategien zur Transzendierung des Gebrauchswerts durch die überzogene Anwendung auf banalste Sächelchen ironisch gebrochen. Der unangemessene Aufwand für billige Ramschartikel lässt den Betrachter stutzen. Hier wurde die Ästhetik des Warenfetischismus auf die Spitze getrieben. Raysse hat den Bogen der Affirmation überspannt, indem er sogar für das vordergründig nobilitierende Schaugefäß auf Fertigprodukte aus Massenproduktion zurückgriff. So scheint etwa die *Colonne au cosmonaute* aus transparenten Kunststoffrinkbechern zusammengesetzt zu sein, denen eine Frischhaltebox für Lebensmittel als Sockel dient. Arbeiten wie diese entlarven den Warenfetischismus mit seinen eigenen Mitteln, indem die quasisakrale Auratisierung, die dieser vom tradierten Reliquienwesen entlehnt hat, durch exzessive Übersteigerung ad absurdum geführt wird.

Quantität als Bedeutungstifter – Armans *Accumulations*

Auch Raysses Künstlerkollege Arman¹⁶⁹ stellte die Erscheinungen der Wohlstandsgesellschaft in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Während Raysse mit der Quasisakralisierung von Banalitäten operierte und dafür Serienartikel vereinzelt, rückte Arman das Massenhafte der industriellen Produktion in den Blick. Auch in seinen Arbeiten ist der Behälter als Mittel der Dinginszenierung von entscheidender Bedeutung, erhält aber geringeren ästhetischen Eigenwert als in den Werken anderer Künstler und trägt kaum zur Auratisierung der eingeschlossenen Dinge bei. Arman macht sich andere Strategien des Reliquienkults zu eigen als Raysse: Das zentrale Verfahren, das für viele Arbeiten des Künstlers titelgebend war, ist die Akkumulation.

1959 begann Arman damit, jeweils eine größere Zahl gleichartiger Dinge in Glas- oder Plexiglasschaukästen einzuschließen (Abb. 31, 32).¹⁷⁰ Im Unterschied zu Martial Raysse hat Arman für seine *Accumulations*

165 „Im Fetisch-Kapitel des ‚Kapitals‘ aber zeigt der Fetisch nicht nur die zirkulierend-transitorische, polymorphe und polytheistische Form seiner afrikanischen Herkunft, sondern erhält zusätzlich die Persistenz der Reliquie, die abstrakte und homogene, gewissermaßen monotheistische und katholische, spricht: allgemeine Form eines Systems.“ Böhme 2001, S. 301 und zuletzt in: Böhme 2006, S. 307ff.

166 Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991, S. 18f.

167 Ebd. S. 19.

168 „Durch die Verschmelzung der industriellen Produktwelt mit dem organisch-vegetabilen Leben, mit mystisch-religiösen und auch politischen Gemeinschaftsidealen wurde die Fremdheit gegenüber der Technik überwunden. Die Warenwelt als zweite oder auch ‚höhere‘ Natur repräsentiert und legitimiert den unendlichen ‚Stoffwechsel‘ der kapitalistischen Zirkulation, die Transformierbarkeit der Waren über die allgemeine Äquivalenzform erscheint als natürlicher Reichtum und Wandel.“, ebd.

169 Eigentlich Armand Pierre Fernandez.

170 Gemeinsam mit den ersten *Poubelles* werden sie 1960 in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela erstmals gezeigt, Daniel Abadie: Chronologie, in: Ausst.-Kat.: Arman, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998, S. 193–237, S. 198f. Ab 1961 verklebte der Künstler die Fundstücke des Alltags auch mit Polyester und goss sie darin ein.

sowohl gebrauchte als auch neuwertige Gegenstände verwendet.¹⁷¹ Inwieweit Arman die Anordnung der Objekte in den Kästen gesteuert hat, ist für den heutigen Betrachter nur schwer zu rekonstruieren. Fotos zeigen jedoch, dass der Künstler durchaus kompositorisch in die scheinbar zufällige Anhäufung der Gegenstände eingegriffen hat.¹⁷² Durch Gestalt und Menge bestimmten die Gegenstände Form und Größe des Werks.¹⁷³ Gelegentlich gaben gefundene Kästen den Anstoß zu einer *Accumulation*; in der Regel stellte Arman die Schaukästen jedoch nach Bedarf selbst her oder ließ sie anfertigen.¹⁷⁴

Bei den ausgewählten Objekten handelt es sich zumeist um triviale, aber zugleich charakteristische Gegenstände der alltäglichen Lebenswelt – Küchenutensilien, Sodaflaschen oder Schraubzwingen. Eingeschlossene Dinge wie Medikamentenfläschchen, Brillen, Parfümflakons oder Rasierapparate verweisen auf den menschlichen Körper, und in einer Arbeit aus dem Jahr 1960 klemmen sogar ineinander verkeilte Zahnprothesen hinter der Plexiglasscheibe eines hölzernen Kastens (Abb. 32). *La vie à pleines dents* – also etwa ‚Leben in vollen Zähnen‘ – hat Arman den Objektkasten genannt. Die Erscheinung des Zahnersatzes steht allerdings in drastischem Gegensatz zu diesem Titel, denn dem Betrachter von Armans Kunstwerk springt sofort der fragmentarische Charakter der Gebisse ins Auge – die Ausschnitthaftigkeit der Fleisch imitierenden Kunststoffschalen, die Vereinzelung der künstlichen Zähne oder Zahnreihen und auch die Nutzlosigkeit der metallenen Befestigungsklammern. In diesem Schaukasten herrscht Fülle, aber keineswegs Vollständigkeit. Die Benennung kann also nur auf den früheren Gebrauch des Zahnersatzes gemünzt sein, von dem deutliche Abnutzungsspuren zeugen. Gerade das Lückenhafte der Brücken verweist jedoch vehement auf das Körperganze, in das sie sich einst – dank zahntechnischer Imitationsfertigkeit – unauffällig einpassen sollten.

Als in einen Schaukasten eingeschlossene, offenbar aus einem Körperzusammenhang entnommene Teile erinnern die Zahnprothesen an Reliquien. Noch viel stärker als etwa ein Kleidungsstück konstatiert eine Prothese das Fehlen des Körpers, zu dem sie einstmals gehörte. Prothesen bleiben als anorganisches Ding immer körperfremd, gehen aufgrund ihrer notwendigen Funktionalität jedoch ein integratives Verhältnis mit dem Körper ein, das sie fast zu einem Bestandteil desselben macht. Moderne Kunststoffe haben es ermöglicht, dass sich medizinische Prothesen auch äußerlich immer stärker dem Körper anverwandeln konnten. Und so verleiht seine Materialität dem von Arman gesammelten Zahnersatz einen ambivalenten Charakter: Aufgrund der perfekten Imitation muten die Gebisse ihrer Erscheinung nach wie Primärreliquien an, die dem organischen Körper zu entstammen scheinen. Andererseits sind sie als Prothesen aus Ersatzstoffen jedoch nur Sekundärreliquien, die mit ihrem Träger in enger Berührung standen, vergleichbar. Sie sind also ein Hybrid aus körperlichem Überrest und Stellvertreter.

Handelt es sich bei den Gebissen in *La vie à pleines dents* schon dem allgemeinen Sprachgebrauch nach um Prothesen, deren Unterstützungscharakter klar erkennbar ist, betrachtete Arman auch andere, von ihm für seine *Accumulations* verwendete Alltagsgegenstände als

„Ausdehnungen fast wie unsere Fingernägel, unsere Haare ... man wirft sie weg, man repariert sie nicht mehr, wie man sich die Nägel und die Haare schneidet. Diese Objekte sind praktisch zu biologischen Ausdehnungen geworden: Auswüchsen, Prothesen [...].“¹⁷⁵

171 Zur Komposition der *Accumulation* Arman und Daniel Abadie: Die Archäologie der Zukunft, in: Ludwigshafen 1998, S. 37–62, S. 44. Arman suchte auf Flohmärkten, bei Sozialdiensten und auf Mülldeponien nach Gegenständen für seine Arbeiten. Die Prothesen für *La vie à pleines dents* stammen angeblich aus dem Abfall des Institut Pasteur, Raymonde Moulin: Vom Gegenstand zum Werk, in: Ludwigshafen 1998, S. 29–35, S. 31.

172 Arman stilisierte sich selbst gern zum Handlanger des Zufalls. Vgl. z.B. Hannover 1982/83, S. 43. In einem Gespräch mit Daniel Abadie räumt er jedoch ein, dass bei einem Teil der *Accumulations* eine Befestigung der Bestandteile und damit „eine bewußte, wenn auch minimale gestalterische Entscheidung erforderlich war.“ Arman/Abadie 1998, S. 44.

173 Restany 1982/83a, S. 22.

174 Arman/Abadie 1998, S. 43.

175 Arman zit. n. Hannover 1982/83, S. 7f.

Der Aspekt der biologischen Ausdehnung wird an den Gebissen besonders anschaulich. Zwar handelt es sich bei den Ersatzzähnen gerade nicht um seriell hergestellte Industrieprodukte, sondern um individuelle Maßanfertigungen; in der entindividualisierenden, scheinbar unkontrollierten Schüttung zahlreicher Exemplare in einer Vitrine werden die ‚Dritten Zähne‘ dennoch wie Massenartikel präsentiert. *La vie à pleines dents* bildet somit eine Art optisches Scharnier, das visuell zwischen Armans Deklaration industrieller Massenwaren zu abtrennbaren Körperfortsätzen und seinen Akkumulationen von Wegwerfprodukten wie Kronkorken, Zahnbürsten oder Feuerzeugen vermittelt. Wie die Zahnprothesen haben demnach auch Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände die ambivalenten Stellvertreterfunktionen profaner Reliquien.

Während Martial Raysse sich in seinen Objekten mit dem materiellen Potenzial industrieller Fertigung und den Strategien ihrer Vermarktung befasste, rekurrieren Armans Akkumulationen auf die Herstellungsverfahren der Industriegesellschaft, die das Serienprodukt massenweise hervorbringt. Die Sortierung der Gebrauchsgegenstände nach Typen lässt an ein Warenlager denken. Die Anhäufung vieler Objekte der gleichen Art führt sowohl die neuen als auch die gebrauchten Dinge gewissermaßen wieder in ihren Zustand zwischen Produktion und Verkauf zurück. Die *Accumulations* erwecken den Eindruck, als habe Arman den Distributionsvorgang der Industriegesellschaft umgekehrt. Uniforme Produkte, die nach ihrer Herstellung durch Verkauf zerstreut wurden, um von den Konsumenten in jeweils eigener Weise benutzt zu werden, führte der Künstler in großen Mengen wieder an einem Ort zusammen und schloss sie für immer untrennbar in seine transparenten Kästen ein, wie er auch Produkte, denen sich durch individuellen Gebrauch die Spuren einer einzigartigen Geschichte eingeschrieben haben, in der Menge wieder anonymisiert und ihrem Ursprungszustand als Massenware angenähert hat. Dabei verlieren sich die in der Gebrauchsspur angelagerten Möglichkeiten einer Bedeutungszuschreibung, wie sie etwa Daniel Spoerri zur „Krimis-Krams-Magie“ weiterentwickelt hat. Auch eine mögliche Wiedererkennbarkeit geht in der Entdifferenzierung der Gegenstände zur Masse verloren. Ihre Tauglichkeit, die imaginäre Präsenz bestimmter Personen zu evozieren, büßen die in Armans transparenten Containern zusammengedrängten Utensilien ein. Darüber hinaus hat Arman die Gegenstände nicht in ein dialogisches Verhältnis zueinander gesetzt, sondern sie zu einer nivellierenden Menge komprimiert. Die Dinge in Armans Objektkästen vermitteln den Eindruck, im losen Gefüge der Anhäufung oder Schüttung vor allem durch den umgebenden Kasten festgehalten zu werden.

Der transparente Behälter sorgt für die räumliche und zeitliche Fixierung der Ansammlungen und dient zugleich deren Präsentation in Form eines Ausstellungsraums im Ausstellungsraum. Die Verdichtung der gezeigten Exponate ist jedoch ganz und gar unmuseal. Die in den Schaukästen eng gedrängten Objekte unterlaufen gängige Modi der Vitrinenpräsentation. Ein Betrachten des Einzelobjekts von allen Seiten – oder zumindest von seiner interessantesten Schauseite – ist nicht möglich. Dennoch sind die transparenten Behältnisse für Armans *Accumulations* von entscheidender Bedeutung: Sie bewahren dauerhaft die vom Künstler vorgenommene Sortierung und lassen als komprimierende Begrenzung erst die Überfülle sichtbar werden, zu der Arman die gesammelten Gegenstände angestaut hat. Arman unterstreicht deren Herkunft der Objekte aus der Massenproduktion, um sie nicht als pseudoauratische Unikate, sondern gerade in der Fülle als Bedeutungsträger vor Augen zu stellen.

In einigen Fällen sind auch die Titel der Arbeiten Teil dieser Strategie. Überzogene Benennungen, wie *Le Sénat* für einen Schaukasten mit Stempeln oder *Le village des damnées* für eine *Akkumulation* gleichartiger Puppen, scheinen nur vordergründig die Ansammlung von Dingen aufzuwerten, lassen aber gerade in ihrer humoristisch-ironischen Unangemessenheit die Trivialität der bezeichneten Dinge umso stärker hervortreten (Abb. 31). Keinerlei künstlerische Auratisierung, sondern nur die exzessive Wiederholung transzendiert die zufällige Banalität des Einzelgegenstands.

„In Kästen mit einer Glasfront, die an der Wand aufgehängt sind, eine Akkumulation gleichartiger Gegenstände, industrieller Serienerzeugnisse unterzubringen, zum Beispiel 25 Badewannenhähne, 20 Fotoapparate, 20 Telefonapparate, an die 60 Innenleben von Weckern, Wäscheklammern, Manometer, Haarbürsten, Aspirinröllchen – in solch einem Unternehmen, das ein ‚neuer Realismus‘ sein will, manifestiert sich plötzlich eine Poesie des Gegenstands. Und warum sollte man es nicht aussprechen: eine beängstigende Schönheit.“¹⁷⁶

Michel Ragon sieht hier in den *Accumulations* etwas zurückkehren, was zunächst in der Anhäufung verloren zu gehen schien: die Poesie des Gegenstands. Die Aussagekraft des Objekts beruht hier nicht länger auf seiner nobilitierenden Vereinzelnung oder seinem Eingebundensein in den narrativen Zusammenhang einer assoziativen Assemblage, sondern auf dem, was Pierre Restany als „Überpräsenz des Gegenstandes“ charakterisiert hat.¹⁷⁷ Erst in der Anhäufung ist die Gegenwart der Dinge so augenfällig, dass sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Umberto Eco hat auf die Ähnlichkeit der *Akkumulationen* gleichartiger Dinge zu Kapellen voller Exvoti hingewiesen: Dort habe jeder Gegenstand seine individuelle Geschichte. Vor allem in ihrer Gesamtheit aber verwiesen die Opfergaben auf das fortdauernde Wunder der Heilung (Abb. 33).¹⁷⁸ Diese Analogie kann um die über und über mit Knochen ausgeschmückten Reliquienkapellen erweitert werden, in denen nach Typen sortierte Knochen als Ornamente die Wände zieren, um in der Fülle so viel Heil wie möglich zu vermitteln (Abb. 34). So geht es in der Goldenen Kammer von St. Ursula in Köln aus dem 17. Jahrhundert nicht mehr darum, die Gebeine einzelner der legendären 11.000 Begleiterinnen der Kirchenpatronin zu identifizieren, sondern den ungeheuren Gnadenschatz, der sich in der Zahl nur andeutet, in der ornamentalen Verdichtung der heiligen Knochen anschaulich werden zu lassen.

Nicht nur am Beispiel der Knochenkapellen zeigt sich, dass das künstlerische Verfahren Armans, die Akkumulation, eine genuine Strategie des Reliquienkults ist. Arnold Angenendt erklärt:

„Der Glaube, daß in den Gebeinen der Heiligen und überhaupt in ihrer ganzen Hinterlassenschaft eine heilende und heiligende Virtus präsent sei, die sich von dort aus sogar weiter übertrage, steigerte sowohl die Anzahl der Reliquien wie auch die Vielfalt ihres Gebrauchs. [...] Ein Heiltum – so der mittelalterliche deutsche Ausdruck für solche Virtus-Träger – wollte jedermann besitzen, ob nun für Haus und Familie oder für die eigene Person.“¹⁷⁹

Viele Schreine bergen nicht nur die Relikte eines einzelnen Heiligen, sondern sind Sammelreliquiare für verschiedene Heiltümer (Abb. 37).¹⁸⁰ Vor allem Herrscher und kirchliche Würdenträger trugen jedoch ganze Reliquienschatze zusammen (Abb. 24). So wird etwa in der Vita Erzbischof Annos II.¹⁸¹ im Hinblick auf seinen Reliquienerwerb für Köln berichtet: „dieser Kaufmann Gottes [hat] nicht genug von ihnen bekommen, die von Nah und Fern erworben, aus der Erde erhoben und von allen möglichen Orten her überführt wurden.“¹⁸² Die größten Reliquiensammlungen entstanden jedoch im Spätmittelalter. Eine der umfangreichsten trug Kurfürst Friedrich der Weise für die Wittenberger Stiftskirche zusammen. In Heiltumsweisungen wurden den Gläubigen die Heiligenrelikte vor Augen geführt, damit diese über die visuelle Teilhabe Ablass ihrer Sünden erlangen konnten. Der Katalog der Kollektion von 1509 versprach jedem Teilnehmer

176 Michel Ragon in: Arts, 16.6.1962, zit. n. Abadie 1998, S. 204.

177 Pierre Restany: Arman und die formale Logik des Objekts (1962/64), zit. n. Esslingen 1997, S. 211.

178 Umberto Eco: Über Arman, in: Ludwigshafen 1998, S. 11–17, S.15.

179 Angenendt 1997, S. 158.

180 Vgl. z.B. die Auflistungen der Inhalte verschiedener Reliquiare bei Legner 2003, S. 55f.

181 Amtszeit: 1056–1075.

182 Vita Annonis (1105), zit. n. Legner 2003, S. 29.

„von itzlichem partickel hundert tag ap[er]“. ¹⁸³ Die Angaben zum tatsächlichen Umfang der Sammlung schwanken. Wahrscheinlich war der Schatz bis zum Jahr 1520 von anfänglich wenigen tausend Stücken bis auf ca. 19.000 Heiligenpartikel angewachsen. ¹⁸⁴

Anton Legner findet im Vergleich von knochenornamentierten Reliquienkapellen und profanen Beinhäusern Übereinstimmungen, die sich durchaus auch auf Armans *Accumulations* übertragen lassen: Ihre Gemeinsamkeiten liegen „in der Passion des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens, des aggressiven Darbietens, im Suggestiven der Massendemonstration“. ¹⁸⁵ Auch bei Arman wird die individuelle Referenzialität des Einzelgegenstands, die in der Menge untergeht, in eine andere Semantik überführt. In der beständigen Wiederholung soll der triviale Gegenstand über sich selbst hinausverweisen: „Durch den obsessiven und deklamatorischen Aspekt der Vielfalt eines Gegenstands erhält dieser gleichsam eine einheitliche Textur, wird er zum Ausdruck des kollektiven Bewußtseins eben dieses Gegenstands“. ¹⁸⁶ Gerade mit dem spezifischen Verfahren der Anhäufung überschreiten Armans Arbeiten die Banalität des einzelnen industriellen Serienprodukts und können zu Sinnbildern der Überfülle von Dingen in der modernen Zivilisation werden. Der Wertschätzung und auch der künstlerischen Huldigung des Einzelobjekts erteilt Arman in Zeiten der seriellen Produktion und des Massenkonsums mit seinen *Accumulations* eine klare Absage. Nur als Quantitäten können Gegenstände Bedeutung erlangen. In einer anderen Werkgruppe konterkarierte Arman jedoch diese Anonymität: In seinen *Portraits-robots* schließt der Künstler verschiedene aussagekräftige Objekte zu einem materiellen Portrait einer Person zusammen.

Ding-Portraits aus persönlichen Relikten

Die *Portraits-robots*, also Fahndungs- oder Phantombilder, sind Schaukästen, in denen Arman unterschiedliche Dinge arrangiert hat, die in einem charakteristischen Bezug zu der Person stehen, der das Werk gewidmet ist. Während in einigen der *Portraits-robots*, wie dem seiner ersten Frau Éliane Radigue, persönliche Gegenstände vorherrschen, dominieren in den seinen Künstlerkollegen gewidmeten Portrait-Kästen Objekte, die auf deren Arbeit hinweisen (Abb. 35, 36, 38). So enthält das Portrait von Daniel Spoerri neben zahlreichen anderen Anspielungen ein mit Fisch und Gemüse bedrucktes Tablett voller Klebstofftuben – eine Verballhornung seiner *Fallenbilder* (Abb. 36).

Die Zusammenstellung der Gegenstände und die daran geknüpften konkreten Erinnerungen oder weniger präzisen Assoziationen sollen einen Eindruck der umschriebenen Person entstehen lassen, ein Bild mit hohem Wiedererkennungswert, wie der Titel *Fahndungsbild* nahelegt. Bei den sogenannten Portraits handelt es sich nicht um Abbilder, sondern – wie bei polizeilichen Phantombildern auch – um größtmögliche, gedächtnisgestützte Annäherung an den ‚Gesuchten‘. Die Kästen sind eine Art Personenrätsel mit typischen Gegenständen. Einige der Behälter enthalten auch Fotos, aber die versammelten Dinge sind den portraitierten Personen näher, als es jede gemalte oder fotografierte Wiedergabe der Physiognomie je sein könnte: Es sind Gegenstände, die sie berührt, und Kleidungsstücke, die sie getragen hat, bevor sie in einem Schaukasten zu einer vielschichtigen Paraphrase ihrer Persönlichkeit zusammengefügt wurden. Die Attribute, die in traditionellen Portraits Auskunft über den gesellschaftlichen Stand des Dargestellten geben, haben sich hier gewissermaßen verselbstständigt. Zwar sind die *Portrait-robots* so gefertigt, dass sie tableauhaft an

¹⁸³ Wittenberger Heiligthumsbuch illustriert von Lucas Cranach d. Aelt. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktion VI), Leipzig/München 1884, zit. n. Legner 1995, S. 106.

¹⁸⁴ Von vergleichbarem Rang war die von Friedrichs Bruder Ernst von Magdeburg begründete und unter Erzbischof Albrecht von Brandenburg aufgestockte Sammlung in der Hallenser Stiftskirche; vgl. ebd. S. 106f. und Angenendt 1997, S. 161.

¹⁸⁵ Legner 1989, S. 141.

¹⁸⁶ Arman: Realismus der Akkumulationen, in: Zero, Nr. 3, 1961, zit. n. Abadie 1998, S. 202.

die Wand gehängt werden können, aber trotz der teils beigefügten Fotos zielen sie anders als konventionelle Portraits nicht auf die bildliche Wiedergabe physiognomischer Ähnlichkeit, sondern suggerieren die körperliche Anwesenheit des Portraitierten in den ausgewählten Dingen und Kleidungsstücken. Bereits Monika Wagner hat in ihrer Studie zur Ikonographie des Materials in der zeitgenössischen Kunst gezeigt, dass Kleidung, in der ein Körper Spuren hinterlassen hat, besonders geeignet ist, beim Betrachter Vorstellungen von dem vermeintlichen Träger heraufzubeschwören, denn an getragener Bekleidung sei „der individuelle Gebrauch durch den Körper eines bestimmten Menschen abzulesen.“¹⁸⁷ Aufgrund seiner intimen Beziehung zum Körper kann das Kleidungsstück dessen Stellvertreter werden. Diese Idee liegt seit alters her der christlichen Verehrung von Sekundärreliquien zugrunde. Bereits in der Spätantike waren nicht nur Primärreliquien – die leiblichen Überreste eines Heiligen – verehrungswürdig, sondern auch alle Utensilien, mit denen er in Leben und Martyrium in Berührung gekommen war.¹⁸⁸

Noch evokativer ist allerdings ein Relikt des Körpers selbst. So erinnert die Haarsträhne aus Armans *Portrait-robot d'Éliane* an die Haarkunst, eine Memorialpraxis, die unschwer als profane Reminiszenz an den christlichen Reliquienkult zu erkennen ist.¹⁸⁹ Bedingt durch seine Haltbarkeit war Haar zeitweilig ein bevorzugtes Medium der Memoria. In Erinnerung an lebende oder tote Freunde und Verwandte sowie zum Gedenken an wichtige Ereignisse des Lebens wurden vor allem im 19. Jahrhundert Bilder und Schmuck aus Haaren hergestellt. An den europäischen Adelshöfen war Trauerschmuck mit Haarbeigaben schon im 18. Jahrhundert gebräuchlich gewesen.¹⁹⁰ In der volkskundlichen Forschung wird jedoch ein Zusammenhang zwischen dem Herstellungsboom für Haararbeiten und dem Wiederaufkommen der Reliquienverehrung im 19. Jahrhundert vermutet.¹⁹¹ So fanden sogenannte Memorybroschen, in die Haarlocken von Verstorbenen eingelegt waren, besonders in dieser Zeit weite Verbreitung. Eine besondere Gruppe solcher „subjektivierten Reliquienschreine im Kleinformat“ bilden die mit Haar verzierten Dinge des täglichen Gebrauchs.¹⁹² Häufig handelte es sich dabei um Kosmetikgefäße, also Behältnisse für Substanzen und Dinge, mit denen der Benutzer in Berührung kam. Wurde also beim Anlegen einer Halskette, eines Armreifs oder gar eines Strumpfbands aus Haar unmittelbar der Kontakt mit dem Haar als Stellvertreter der zu erinnernden Person aufgenommen, erfolgte dieser bei den Döschen für Puder oder Schönheitspflasterchen – fast wie bei Berührungsreliquien – mittelbar über die Aufbewahrung im mit Haar geschmückten Behältnis. Im Trauerschmuck oder den Memorialbildern dient die Haarsträhne nicht nur als Index von Anwesenheit, sondern auch als körperlicher Überrest und damit *pars pro toto* des Verstorbenen. Auch wenn sich damit keine religiöse Heilsverheißung verbindet, können Trauerschmuck und -bilder in ihrer Memorialfunktion mit dem christlichen Reliquiar verglichen werden. Wie in einem Reliquiar wird das Haar zugleich bewahrt und zur Schau gestellt.¹⁹³ Godey's Lady's Book von 1860 bescheinigte Haar sogar transzendente Mittlerqualitäten, die denen ähneln, die traditionell dem Heiligengebein zugeschrieben wurden:

„It is so light, so gentle, so escaping from the idea of death, that with a lock of hair belonging to a child or a friend, we may almost look up to Heaven and compare notes with angelic nature – may almost say, ‚I have a piece of thee here, not unworthy of thy being now.‘“¹⁹⁴

187 Wagner 2001b, S. 85ff.

188 Vgl. Angenendt 1997, S. 156.

189 Zur Kulturgeschichte des Haars z.B. Ausst.-Kat.: Schmuck und Bilder aus Haaren – ein europäisches Kulturerbe, Schloß Britz, Berlin 1995.

190 Ebd. S. 125.

191 Ebd. S. 124. Zur Romantik als Schutzglocke für den Katholizismus und seine voraufklärerischen Religionspraktiken, zu denen auch die Reliquienverehrung zählte, vgl. Angenendt 1997, S. 274ff.

192 Berlin 1995, S. 124.

193 Auf diese Präsentationsform ist im 20. Jahrhundert noch einmal zum Gedenken an die im Konzentrationslager Auschwitz ermordeten Juden zurückgegriffen worden. In dem Versuch, die körperlichen Überreste und materiellen Zeugen des demütigenden Scherens in ein verstörendes Memento des Holocaust zu transformieren, werden die abgeschnittenen Haare der Opfer im dortigen Museum ausgestellt.

194 Zit. n. Marina Warner: Fur and Fleece: The Language of Hair, in: Ausst.-Kat.: Haare – Obsession und Kunst, Museum Bellerive, Zürich 2000, S. 9–20, S. 14.

Um mit einer Ansammlung persönlicher Kleidungsstücke und Besitztümer die imaginäre Gegenwart einer bestimmten Person zu evozieren, machte sich Arman also ein über Jahrhunderte überliefertes Konzept zunutze, das nicht nur den körperlichen Überrest, sondern auch die Berührungsreliquie aufs Engste mit dem Heiligen verband, von dem sie stammten. Die von Arman zusammengetragenen Dinge werden wie in einem Reliquienbild zur Schau gestellt (Abb. 37).

Seine objektgestützten Künstlerportraits hat Arman sehr individuell und unverwechselbar gestaltet. Wenn Arman private Gebrauchsgegenstände eines Künstlers mit charakteristischen Objekten aus seinem Atelier mischt und mithilfe des Schaukastens in den Kunstraum transferiert, ist für das dortige Publikum die Zeichenhaftigkeit der Dinge in der Regel leicht zu entschlüsseln und der damit assoziativ umrissenen Künstlerpersönlichkeit zuzuordnen. Die Gegenstände haben einerseits die Funktion von Sekundärreliquien inne, über die der Versuch unternommen wird, dem Betrachter anstelle ausgewiesener Heiligkeit nun Künstlertum zu vermitteln. Zugleich sind die Objekte aber auch Attribute, die hier keinen spezifischen Heiligen, sondern einen bestimmten Künstler kennzeichnen. In ihrer phänomenologischen Nähe zum Reliquiar spielen sie auf den traditionellen Topos des Kults um das Künstlergenie an.

Die Kästen von weniger bekannten und nicht zwingend über ihre Arbeit definierten Personen hingegen verweisen neben ihrem personengebundenen reliquiarhaften Status außerdem auf die Ausstellungspraxis ethnologischer Museen, in der einzelne Gegenstände des täglichen Gebrauchs zur Charakterisierung der Lebensform einer ganzen Kultur herangezogen werden. Obwohl der Künstler in diesen Arbeiten private Besitztümer arrangiert hat, wird der rein persönliche Bezug transzendiert. So scheint im Portrait der Pariser Galeristin Iris Clert auch das Phantombild einer französischen Städterin der 1960er-Jahre auf (Abb. 38). Armans *Portraits-robots* präsentieren damit bereits das, was Günter Metken erst 30 Jahre später am Beispiel Christian Boltanskis „Reliquien jedermanns“ nennen wird.¹⁹⁵ Diesen Aspekt der Verallgemeinerung hat Arman in einer dritten Werkgruppe, den *Poubelles*, verstärkt und in eine latente Konsumkritik gewendet.

Mit den *Poubelles* – Abfalleimern – näherte sich Arman zeitgleich zu seinen *Accumulations* der Expansion der Wohlstandsgesellschaft von der Kehrseite ihrer Produktivität her. Er inszenierte das von ihr Ausgeschiedene, indem er Haushaltsmüll oder Marktabfälle in transparente Schaugefäße umfüllte (Abb. 39, 40).¹⁹⁶ In ihrer spezifischen Zusammensetzung unterscheidet sich eine Arbeit, die – wie *Poubelle de Jim Dine* – vorgibt, der zur Schau gestellte Müll sei von einer bestimmten, einzelnen Person verursacht, von einem Abfallkasten, der – allgemeiner – als *Grands déchets bourgeois* bezeichnet wird (Abb. 39). Während der dem amerikanischen Popart-Künstler zugeschriebene Mülleimer neben zerknülltem Papier auffällig viele Tuben, Fläschchen und Pappverpackungen enthält, die auf eine ausgiebige Körperpflege hindeuten, besteht der angeblich bürgerliche Abfall aus scheinbar wahllosen Zeitungs- und Verpackungsresten, vermischt mit Stofffetzen, Porzellanscherben, Zigarettenkippen und nicht mehr zu identifizierenden organischen Abfällen. Über ihre individuelle Beschaffenheit hinaus kann jede der Müllansammlungen jedoch als Gradmesser für den ökonomischen und sozialen Zustand der französischen Gesellschaft der 1960er-Jahre fungieren.¹⁹⁷ Das Personenbild, das hier evoziert wird, entsteht nicht mehr über körperliche Relikte oder Gegenstände, die von ihr berührt, Kleider, die von ihr getragen worden sind, sondern über Relikte, aus denen sich spezifische Konsumvorlieben rekonstruieren lassen. Speisereste, Verpackungen mit Markenbezeichnungen, zerbrochene Gebrauchsgegenstände – an dem, was in einer Gesellschaft abfällt, lassen sich

¹⁹⁵ Vgl. Metken 1991.

¹⁹⁶ Ein wenig künstlerische Auswahl und kompositorische Nachhilfe lassen – ähnlich wie die *Accumulations* – auch die *Poubelles* vermuten. Entsprechende Eingriffe sind aber nicht nachweisbar.

¹⁹⁷ Vgl. Wagner 2001b, S. 64 und Dietmar Rübel: Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt, in: Wagner/Rübel 2002, S. 119–36, S. 125ff.

ihre Verbrauchsgewohnheiten ablesen. Schon Werner Spies erkannte die *Poubelles* 1970 als Charakterisierung der Gesellschaft *ex negativo*: „[D]er Mensch ist, was er zurückläßt. Man hat das Gefühl, würde man die Zwischenräume in [...] Armans Kästen abmodellieren, fiel einem der Konsument in die Hände.“¹⁹⁸ Mit *Condition de la femme no 1* ging der Künstler noch einen Schritt weiter. In einem kleinen, gläsernen Quader mit schwarzer Bodenplatte sind – eng zusammengedrückt – Badabfälle übereinandergeschichtet (Abb. 40). Neben geknäuelter Folie und einer unspezifischen Colgate-Zahnpastaverpackung enthält der Kasten überwiegend weiblich konnotierte Überreste von Kosmetik und Körperpflege. Verschmierte Wattebäusche sind unter Nylonstrümpfen zwischen Nagellackfläschchen und Tamponkartons gestopft. Davor klemmt ein zerbrochener Spiegel. Der *Poubelle*, den Arman zum Zustandsbericht über die Lage der Frau erklärt hat, unterscheidet sich von anderen Kastenobjekten des Künstlers durch den auffälligen Sockel. Die Abfallvitrine wird von einer löwenfüßigen und puttenverzierten Wandkonsole regelrecht nobilitiert. Eine solche zusätzliche Auszeichnung des Schaukastens ist im Werk Armans jedoch die Ausnahme.

Gerade bei den *Poubelles* sind die den Müll umgebenden transparenten Behälter in der Regel besonders schlicht. Sie sind weniger Vitrine als formendes Element – kaum mehr als die Begrenzung eines komprimierten Abfallblocks. Stärker noch als in den bisher untersuchten Kastenobjekten tritt in den *Poubelles* der Behälter optisch in den Hintergrund. In einem komplexen Wechselspiel nimmt Arman den Behälter visuell so weit wie möglich zurück und macht ihn als Gefäß nahezu unsichtbar. Während das traditionelle Reliquiar mit allen Möglichkeiten der visuellen Differenzierung die Reliquie aus der profanen Banalität auszugrenzen und in die sakrale Sphäre zu integrieren suchte, separieren Armans Kästen ihren Inhalt nur so weit von der Realität, dass sie zum Gegenstand der Reflexion des Betrachters werden können.¹⁹⁹ Der Künstler reduziert das Schaugefäß auf seine wesentlichen Funktionen, das Einschließen und Vorzeigen. Dennoch macht er sich im Zusammenspiel des üblicherweise marginalisierten Abfalls mit dem ihn umgebenden durchsichtigen Material eine metaphorische Komponente der Transparenz zunutze, die vor allem in der Architektur immer wieder Anwendung gefunden hat und von der Architekturtheorie eingehend analysiert worden ist.²⁰⁰ Seit der Aufklärung und durch die gesamte Moderne hindurch war an das Bauen mit transparenten Materialien der Anspruch geknüpft, nicht nur das Innere einer Gebäudestruktur offenzulegen, sondern im politisch-moralischen Sinn komplexe Zusammenhänge durchschaubar und Verborgenes sichtbar zu machen.²⁰¹ Architektonische Transparenz wurde zum „Inbegriff gesellschaftlicher Sittlichkeit“, indem sie verhieß, sowohl in privaten, wie auch in staatlichen Bauten deren reale und symbolische Funktionen offen zu legen.²⁰² An eine solch zeichenhafte Aufladung der Transparenz knüpft Arman an, wenn er das von der Konsumgesellschaft Ausgeschiedene am unpassenden Ort in durchsichtigen Schaubehältnissen sichtbar werden lässt. In diesem Sinne rücken Armans transparente Container gemeinhin verborgene Reste und Abfälle in den Fokus der Kunstrezipienten. Diese Eigenschaft bindet die *Poubelles* aller schmucklosen Einfachheit zum Trotz wiederum an das Reliquiar zurück, dessen mediale Funktion es war, das nicht unmittelbar Erkennbare – die Heiligkeit seines Inhalts – nach außen hin anschaulich werden zu lassen. Mit dem Mittel der Zurschaustellung durch eine metaphorisch aufgeladene Transparenz wird den abgelegten oder weggeworfenen Dingen so viel Bedeutsamkeit zugewiesen, dass sie über ihre individuelle Zusammensetzung hinaus zum allgemeinen Index für den Zustand der französischen Konsumgesellschaft werden konnten.

198 Hannover 1982/83, S. 70f.

199 Warum der Abfall überhaupt des Behältnisses bedarf, um gesellschaftlich wirksam zu werden, und warum er gerade in der ausgewiesenen Sphäre der Hochkultur besonders effektiv ist, ist mit der Bedeutung seiner Sichtbarkeit begründet: Unsichtbares Ausgeschiedenes ist einfach ein „Residuum“ des Systems. Für Schmutz in der Museumsvitrine gilt hingegen: „Das ist Abfall am falschen Ort: deutlich sichtbar und höchst bestürzend.“ Thompson 1981, S. 137.

200 Eine knappe Einführung in die Thematik und einen Überblick über die wichtigste Literatur bietet Stanislaus von Moos: „Glanzblitz!“ Über Architektur, Transparenz und Multimedialität, in: Wagner/Rübel 2002, S. 45-63.

201 Ebd. S. 58ff. und Anthony Vidler: unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2002, S. 269–78, bes. S. 269.

202 Ebd. S. 269.

Während sich in Martial Raysse's profanen Reliquiaren eher die verklärende Entmaterialisierungstendenz des Acrylglasses als bedeutungstiftend erwiesen hat, setzte Arman stärker auf die politisch-ethische Dimension der metaphorischen Transparenz. Beide Aspekte der semantischen Zuschreibung haben ihre Vorläufer jedoch in der allegorischen Deutung des Kristalls, die sich immer schon an den Reliquiaren des christlichen Kults materialisierte. Für ihr künstlerisches Anliegen, mithilfe von Schaugefäßen Fragmente der Wirklichkeit als *partes pro toto* auszuweisen, bedienten sich Raysse und Arman der physikalischen und ikonographischen Eigenschaften des Materials: Anders als bei Reliquiaren in Gestalt eines Gebäudes oder eines Körperteils ist es bei den Werken der Nouveaux Réalistes nicht die Form des Behälters, die die Stellvertreterschaft des eingeschlossenen *Objet trouvé* für die gesamte Lebenswelt vermitteln soll. Es ist vor allem der transparente Kunststoff, aus dem die Schaugefäße gefertigt sind, der dem Betrachter diese Referenzialität der Dinge nahelegt.

II. Wahre Bilder? Eingeschreinte Fotografien und Körperabdrücke

Gemeinsam ist den bisher untersuchten künstlerischen Verfahren die Überzeugung, dass ein Fragment der Realität aussagekräftiger oder gar wirkmächtiger sei als dessen mediale Repräsentation. Diese Gewissheit zog sich seit den Materialexperimenten in der kubistischen Malerei durch die Kunstgeschichte der Moderne und hatte sich anfänglich gegen das Konkurrenzmedium Fotografie gerichtet. Diese hatte bei ihrem Aufkommen eine nie gekannte Nähe zwischen Urbild und Abbild für sich reklamiert und damit einen ganz neuartigen Authentizitätsanspruch erhoben.²⁰³ Zu überbieten war dieser in den Augen vieler Künstler nur noch durch die Realität selbst. Und so begegneten sie den Lichtbildern in der Nachfolge von Braque und Picasso mit Bruchstücken ihrer Lebenswelt. Physische Dinge und Stoffe traten mit der Fotografie in einen Konkurrenzkampf um größtmögliche Lebensnähe. Mit der zunehmenden Medialisierung der Lebenswelt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden in der Kunst allerdings sowohl der Glaube an die Wahrscheinlichkeit der Fotografie als auch das Vertrauen in die Authentizität der alltäglichen Dinge und Stoffe kritisch befragt.²⁰⁴

Seit Anfang der 1970er-Jahre stellten insbesondere die sogenannten Spurensicherer mit vornehmlich pseudowissenschaftlichen Strategien die Beweiskraft materieller Artefakte zur Debatte.²⁰⁵ Fiktive archäologische oder ethnographische Zeugnisse sowie Materialzusammenstellungen, die nach naturwissenschaftlichen Kriterien aufbereitet scheinen, erhoben diese Künstler zu Belegen erfundener oder personalisierter Geschichte. Sie entlarvten die Objektivität wissenschaftlicher Methoden und die Authentizität materieller Kultur ebenso als Konstrukt wie das kollektive Gedächtnis. Selten hat jedoch Beachtung gefunden, dass einige von ihnen auch die Authentifizierungsstrategien des Reliquienkultes nutzbar machten. Das verwundert, sind doch die sakralen Referenten bei Dorothee von Windheim und Christian Boltanski explizit benannt und lässt sich doch, wie Bruno Reudenbach feststellte, die visuelle Beglaubigung von Authentizität als Leitfunktion mittelalterlicher Sakralkunst beschreiben.²⁰⁶ So haben Reliquiare beglaubigende Funktionen als „Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis“.²⁰⁷ Von Windheim und Boltanski stellen die Authentizitätsverheißungen von Bild und Material infrage indem sie diese gegeneinander ausspielen. Dabei experimentieren sie auch mit der Funktion und der Semantik des Behälters. Ihren Verfahren soll mit den *Boxes* von Lucas Samaras eine früher einsetzende Strategie vorangestellt werden, bei der Bild und Material sowie Kasten und Inhalt aufs Engste miteinander verzahnt wurden.

Bedrohliche Welten des Camp – Lucas Samaras' *Boxes* Selbstinszenierungen als Künstler-Märtyrer

Beim Aufklappen des Deckels von Lucas Samaras' *Box Nr. 10* blickt dem Betrachter zweifach das Portrait eines jungen Mannes im Halbprofil entgegen (Abb. 41). Das oval gerahmte Foto auf der rechten Seite ist spiralförmig mit Wollfäden in wechselnden Farben eingefasst; die Kopie des Fotos ist in die Ausläufer der Wollspirale eingebettet. Im Innern der Schatulle lassen sich zwei annähernd quadratische Einsätze zu den Seiten schwenken: Einer ist mit weißen Kunststoffringen gefüllt – darauf ein L aus grünem und rotem Plexiglas; der andere enthält ein gläsernes Objekt in Form einer Sanduhr, umgeben von opaken und translu-

203 Vgl. Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980.

204 Vgl. insb. Monika Wagner: *Authentizitätsversprechen medialer Bilder und physischer Stoffe*, in: Hans Belting/Siegfried Gohr (Hg.): *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Stuttgart 1996, S. 163–76; „Mit der behaupteten Immaterialität der Bilder wird der alte Schöpfungsmythos von der Überwindung des niedrigen, stets weiblich gedachten Materials durch den formgebenden Künstler in die Gegenwart fortgeschrieben.“, ebd. S. 164; „Die gegenläufige Tendenz in den Künsten setzt angesichts der flüchtigen Allgegenwart visueller Bilder im täglichen Mediengebrauch nicht auf die ‚Immaterialien‘, sondern auf die physischen Qualitäten der Stoffe.“, ebd. S. 165.

205 Zum Begriff der „Spurensicherung“ und den darunter subsumierten künstlerischen Verfahren vgl. Metken 1977; Zürich 1981 und Metken 1996.

206 Reudenbach 1998.

207 Mit diesen Begriffen hat Reudenbach seine Überlegungen zur Medialität mittelalterlicher Reliquiare überschrieben: Reudenbach 2000.

zenten Kiesel. Im untersten Fach liegt auf unzähligen Metallkügelchen eine wollumwickelte Gabel, die mit ihrem überstreckten Griff und den fingerartig gespreizten Zinken an einen verbundenen Arm erinnert.²⁰⁸ Wie in einem wenn auch bizarr, so doch aufwendig verzierten Reliquiar kann die anthropomorphe Gabel dem Betrachter offen präsentiert oder vor seinem Auge verborgen werden. Ist die assoziative Nähe zum Reliquiar erst einmal hergestellt, konkretisiert sich das armähnliche Fragment zum Verweis auf einen bestimmten Körper, denn bei dem stark beschnittenen fotografischen Portrait im Kastendeckel handelt es sich um eine Aufnahme von Lucas Samaras. Auch das L aus Plexiglas im Kasteneinsatz erinnert nicht nur an Objekte der zeitgleich entstehenden Minimal-Art, wie Robert Morris' *L-Beams*, sondern enthält als Anfangsbuchstabe seines Vornamens auch einen Hinweis auf den Künstler. Unterstrichen wird diese Verbindung zwischen dem armähnlichen Gebilde und Samaras auch durch die Farbigkeit der Wollumwicklung, die sich in der Rahmung der Fotografien wiederholt. Seit 1960 hat Lucas Samaras eine große Zahl solcher Kastenobjekte geschaffen, die auf vielfältige Weise auf das Reliquiar rekurrieren und in die er immer wieder auch sein fotografisches Selbstportrait integrierte (Abb. 41–45). Die obsessive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem eigenen Bild, die sich durch sein gesamtes Werk zieht, lässt die Schatullen zunächst wie Reliquiare eines Egomaneen erscheinen.²⁰⁹

Bereits die Gestaltung von Samaras' *Boxes* erinnert in verschiedener Hinsicht an die Reliquiare des christlichen Kults: Häufig sind sie wie diese mit glänzenden Materialien besetzt – mit einer überbordenden Fülle von bunten Perlen, glitzernden Strasssteinen, glänzenden Metallpartikeln, schillernden Zierknöpfen und funkelnden Schmuckteilen. Andere Kästen sind mit Wollornamenten versehen, die in ihrer flächigen Dichte an das Gewebe und die kostbaren Stickereien auf den Stoffen erinnern, in die Reliquien oftmals eingeschlagen wurden (Abb. 54). In ihrer Farbigkeit rufen sie aber auch die Emailleornamentik der Schreine aus den Werkstätten von Limoges auf. Im Innern der Kästen finden sich häufig verschiedenste Formen von Körperrepräsentationen – Fotos, Röntgenbilder, künstliche Skeletteile und Püppchen. Ähnlich wie bei Arman verweisen Werkzeuge – vor allem Bestecke – in ihrer anthropomorphen Form, zugleich aber auch als prothetische Verlängerungen, auf den menschlichen Körper. Sie sind eingebettet in kleinteilige Dingarrangements, die in ihrer handwerklichen Finesse und Detailverliebtheit an die in Frauenkonventen hergestellten Klosterarbeiten erinnern. Reliquien wurden dort mit überwiegend floralem Dekor etwa aus Seide, Draht und Goldfolie verziert.²¹⁰ Diese Schmuckpraxis gipfelte in den sogenannten Paradiesgärtlein oder Besloten Hofjes – Schaukästen, die so dicht mit Klosterarbeiten angefüllt sind, dass die eingebetteten kleineren Reliquienpartikel darin fast verschwinden (Abb. 46). Auch bei Samaras' *Boxes* sind der dekorierte Behälter und sein kleinteiliger Inhalt oft kaum zu trennen. Darüber hinaus spielen die Kästen ausgiebig mit dem Wechsel von Zeigen und Verbergen, der für den rituellen Gebrauch der christlichen Reliquiare stets üblich war. Zum einen ist es seit jeher kirchliche Praxis, Reliquiare nicht zu allen Zeiten den Gläubigen zugänglich zu machen, zum anderen kann häufig auch im einzelnen Reliquiar die Reliquie je nach Bedarf verborgen oder sichtbar gemacht werden.²¹¹ Oft müssen ein Deckel, eine Klappe oder ein Türchen geöffnet werden, um der Reliquie ansichtig zu werden oder um sie berühren zu können (Abb. 47). Kaum ein Künstler des 20. Jahrhunderts zelebriert den Behälter – „the facts of boxness itself, the facts of containment“ –, so exzessiv wie Samaras.²¹²

208 Dieser visuelle Eindruck wird unterstützt von einer Äußerung Samaras' in einem Interview von 1966: „I suppose everything I do has some kind of anthropomorphic character, or component, so that when I work with spoons, let's say, it's in terms of definite human connections with spoons“; Lucas Samaras im Interview mit Alan Solomon, in: *Artforum*, Nr. 2, 1966, S. 39–44, S. 41.

209 Vgl. dazu Ausst.-Kat.: *Unrepentant Ego. The Self-Portraits of Lucas Samaras*, Whitney Museum of American Art, New York 2003.

210 Vgl. Legner 1995a, S. 243.

211 Der Stellenwert von Schauen und Berühren innerhalb der Reliquienverehrung zu verschiedenen Zeiten ist in der Forschung umstritten. Seit der Einführung des sogenannten sprechenden Reliquiars in die Literatur durch Braun 1940 versucht die Forschung eine Entwicklungsgeschichte des Reliquiars vom geschlossenen Kasten zum kristallinen oder gläsernen Ostensorium im Sinne einer Hinwendung zum Gläubigen zu entwerfen; vgl. etwa Christof Diedrichs: *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar*, Berlin 2001. Bruno Reudenbach schlägt dagegen vor, die Schaugefäße als Schutz der Reliquien vor einem allzu großen Berührungsbedürfnis der Gläubigen zu betrachten; vgl. Reudenbach 2000, S. 4ff.

212 Thomas McEvilley: *Intimate but Lethal Things: The Art of Lucas Samaras*, in: Ders.: *Sculpture in the Age of Doubt*, New York 1999, S. 147–62, S. 152.

Die Schutzfunktion einiger *Boxes* scheint sich fast aggressiv gegen den Rezipienten zu richten: Nadeln bilden in wildem Durcheinander eine wehrhafte, undurchdringliche Barriere. Solche mit ineinander verkeilten spitzen Gegenständen überzogenen *Boxes* oder darin enthaltene, nadelgespickte Repräsentationen des menschlichen Körpers enthalten Anklänge an sogenannte Nagelfetische – anthropomorphe Kultfiguren aus Holz, die mit Nägeln beschlagen und mit Spiegeln und anderen Gegenständen behängt sind (Abb. 48). Diese Minkisi-Figuren aus dem Kongogebiet spielten im Zeitalter der Kolonialisierung Westafrikas bei der Kontaktaufnahme und Vertragsabschlüssen eine Vermittlerrolle.²¹³ Die ältesten Beschreibungen dieser Kultfiguren stammen aus Reiseberichten des späten 18. Jahrhunderts. Aus ihnen geht hervor, dass nicht nur die Nägel, sondern auch viele andere an die Statuen gehängte Gegenstände sowie einige ihrer Formmerkmale europäischer Herkunft waren.²¹⁴ Portugiesische Missionare hatten Heiligenbilder, Kruzifixe und Reliquiare ins Kongoreich gebracht, die sakrale Objekte der afrikanischen Tradition ersetzen sollten. Es gilt als wahrscheinlich, dass es bei der Herstellung von Kultobjekten in der Folgezeit zu einer Vermischung von Gestalt und eventuell auch Funktion der importierten christlichen Kultgegenstände mit denen der traditionellen afrikanischen Ahnenfiguren kam.²¹⁵ Einen prägenden Einfluss der katholischen Sakralobjekte auf die Form der westafrikanischen Zauberfiguren meinte schon der deutsche Afrikaforscher Eduard Pechuël-Loesche in den 1870er-Jahren zu beobachten. Er führte die sogenannten Nagelfetische auf Darstellungen des gekreuzigten Christus zurück. In der neueren ethnologischen Forschung wird sogar die These vertreten, dass der als Fetischismus verurteilte Figurenkult ein Produkt der Afrikamission sei und die entsprechenden Figuren vor Ankunft der portugiesischen Kolonialmächte möglicherweise nicht in der uns bekannten Form existiert hätten.²¹⁶ Es ist daher denkbar, dass es sich bei den Minkisi-Figuren um „religiöse Hybridbildungen“ handelt,²¹⁷ in die nicht zuletzt auch Formen und Funktionen des christlichen Reliquiars eingeflossen sind, wie Karl-Heinz Kohl annimmt:

„Auch wenn die anthropomorphen Statuen nicht in jedem Fall europäische Physiognomien tragen, scheinen sie doch häufig nach dem Vorbild christlicher Kultfiguren hergestellt worden zu sein. So handelt es sich etwa bei den mit Glas- bzw. Spiegelscheiben abgedeckten Kästchen, die die so genannten Spiegelfetische in Bauchhöhe tragen und die für die Aufnahme magischer Substanzen bestimmt waren, offensichtlich um Nachbildungen von Reliquienbehältern.“²¹⁸

Die magische Ladung diente dazu, eine Figur für den rituellen Gebrauch zu aktivieren. Bei einer speziellen Zeremonie wurden die entsprechenden Stoffe in die Statue eingeschlossen und verbanden sich mit ihr zu einer unauflöselichen Einheit.²¹⁹

Auch bei Samaras' *Boxes* sind Inhalt und Kasten oft so eng miteinander verzahnt, dass sie schon auf der materiellen Ebene eine untrennbare Fusion eingegangen sind. Dadurch ist die Aufgabenverteilung zwischen Behälter und Inhalt weniger klar zu trennen als bei den anderen in dieser Arbeit untersuchten Objekten. Während beim Reliquiar die heilige Reliquie den kostbaren Schmuck des Schreines legitimiert und dieser über seine protektiven und demonstrativen Funktionen hinaus den Knochen als Bedeutungsträger ausweist, ist in Samaras' Werken nicht zu entscheiden, ob der Kasten die enthaltenen Gegenstände und Bilder als Signifikanten generiert oder umgekehrt.

213 Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003, S. 22. Die ersten Christianisierungen durch portugiesische Missionare fanden an der westafrikanischen Küste ab 1490 statt; zur Missionierung Westafrikas und ihren Folgen für die örtlichen religiösen Kulte ebd. S. 13ff.

214 Ebd. S. 22.

215 Ebd. S. 19. Kohl beschreibt auch die reflexhafte Abwehr der portugiesischen Seefahrer und Missionare auf diese Ähnlichkeiten: „In der Verehrung der mit magischen Substanzen aufgeladenen anthropomorphen Kultfiguren glaubten sie ein verdrehtes, ‚teufliches‘ Zerrbild des seit dem ausgehenden Mittelalter in ganz Europa in hoher Blüte stehenden Heiligen- und Reliquienkults zu erkennen.“ Ebd. S. 29.

216 Ein einführender Überblick über die neueren Forschungsergebnisse ebd. S. 19ff.

217 Ebd. S. 21; Kohl geht nachfolgend ausführlich auf die verschiedenen Kriterien ein, die für eine solche synkretistische Verbindung sprechen.

218 Ebd. S. 23f.

219 „Without these elements the *nkisi* is neutralised. With them, however, the object is imbued with an empowering spirit also known as *nkisi*. The object therefore, is *nkisi* in the more profound sense that *nkisi* is contained within it by virtue of the substances assembled on the object.“, John Mack: Fetish? Magic Figures in Central Africa, in: Ausst.-Kat.: Fetichism. Visualising Power and Desire, Brighton Museum and Art Gallery u.a. 1995, S. 53–65, S. 56.

Durch die schichtweise Überlagerung in den verschiedenen Kompartimenten sowie deren Klapp- und Schubmechanismen, die immer wieder andere Dinge den Blicken aussetzen, treten die Gegenstände in Samaras' *Boxes* in ephemere Konstellationen, in denen sich vordergründige Symbolik und weniger offensichtlichen Bedeutungsebenen abwechseln. Teils bizarr, teils mysteriös vermischen sich Zeichen von skatologisch banaler bis hin zu pathetisch kosmologischer Tragweite. Je komplexer Samaras' Kästen aufgebaut sind, desto stärker verzweigen sich die Assoziationsketten, die durch die einzelnen Bestandteile der Ensembles und ihr Arrangement ausgelöst werden. „[H]uman reason“, so Germano Celant über eine mögliche Annäherung an Samaras' *Boxes*,

„must leave its normal route and move blindly, oscillating to and fro, in order to embrace the mute ecstasies of uncertainty and delirium. Here, reason develops through a journey amid dead, petrified beauties, obsolete truths, dusty and rigidified monsters, which populate the chambers of primordial marvels“.²²⁰

Samaras legt Spuren aus, lenkt sie um und unterbricht sie wieder. So sind Betrachter der *Box Nr. 124* wohl zuerst von der chaotischen Fülle des Schmucksteinbesatzes fasziniert (Abb. 49). Wird der Kasten geöffnet, weckt das Vogelbild der Deckelinnenseite Assoziationen an exotische Tierwelten. Im Kasteninnern rahmen die gleichen Vögel – jetzt hinter einem Drahtgitter eingesperrt – einen Glasteller aus dem Souvenirshop, auf dem ein altmodisches Segelschiff vor einer modernen amerikanischen Großstadtkulisse vorbeizieht. Das Fach unterhalb der ‚Wasseroberfläche‘ des Glastellers ist mit verknäulten Gliederketten gefüllt, die wohl aus dem Bereich des Technikzubehörs stammen, hier aber an Schlangen oder Würmer erinnern, gerade im Zusammenhang mit dem darin steckenden Blinker aus dem Angelbedarf. In den Nebenfächern finden sich – ebenfalls ‚hinter Gittern‘ – zwei Portraitfotos von Samaras, während das hintere Fach der Schatulle mit Zahlen und stereometrischen Körpern in den Bereich der Mathematik verweist. Seitlich lässt sich eine Schublade aus dem Kasten ziehen, die – eingebettet in Glaskugeln – einen Briefbeschwerer mit einer eingegossenen großen, haarigen Spinne enthält. Unter dem Drahtgitter der untersten Schatullenschublade scheint eine fotografisch reproduzierte Hand ebenfalls spinnenartig auf den Betrachter zuzukrabbeln – oder mit einer Grabbewegung aus dem tiefsten Innern des Kastens herauszustreben.

Eine solche Assoziationskette mit ihren unzähligen Variationsmöglichkeiten verschließt sich logischen Zusammenhängen. Der Künstler zielt vielmehr auf eine Emotionalisierung der Rezipienten: „I want them to be concerned with – not words, I don't think that when they look at an art work they should be concerned with words. It should be visual: visual-emotional, not verbal-emotional.“²²¹ Um diesen Effekt zu erreichen, setzt der Künstler neben den optischen auch die mittels des Sehsinns erschließbaren haptischen Qualitäten der verwendeten Materialien und Gegenstände ein. Diese sind von Gegensätzen geprägt: Weiche Wolle steht kantigen Schmucksteinen gegenüber. Spitze Nadeln oder Nägel kontrastieren mit runden Murmeln, Kammzinken mit duftigen Tüchern und Blüten. Die Betonung dieser taktilen Qualitäten sendet sensorische Reize aus, die beim Betrachter ein breites Spektrum emotionaler Reaktionen auslösen können. Auch können sich die Betrachter – wie Peter Schjeldahl andeutet – der Eigenschaften bislang vertrauter Dinge nicht mehr sicher sein:

„It is just, harmlessly, a thing, but a thing, that one is somehow loath to turn one's back on. Its stillness seems unreliable. [...] What does it do, one wonders, after hours, when the doors are locked, the streets are empty, and the lights are all turned out?“²²²

220 Germano Celant: Lucas Samaras, in Ausst.-Kat.: Lucas Samaras. Boxes and Mirrored Cell, The Pace Gallery, New York 1988, o.S.

221 Lucas Samaras im Interview mit Alan Solomon, in: Solomon 1966, S. 41.

222 Peter Schjeldahl: Lucas Samaras, in: Art of Our Time. The Saatchi Collection, Bd. 2, London 1984, S. 17–19, S. 19.

Von ganz alltäglichen Haushaltsgegenständen scheint plötzlich eine Bedrohung auszugehen: Nicht nur Küchenmesser und Rasierklingen, auch Stecknadeln und Heftzwecken verwandeln sich in Waffen. Bündel von Zeichenstiften recken ihre Spitzen dem Betrachter entgegen. Wolle wird zu einem unentrinnbaren Labyrinth verknäult, und selbst geordnete, akribisch aufgeklebte Wollfäden erwecken den Eindruck psychedelischer Ornamente aus einer Drogenvision. Neben dem Einschluss vermeintlicher Körperfragmente oder präparierter Spinnen sind es diese Übersteigerungen oder Entfesselungen des Gewöhnlichen, die vielen von Samaras' *Boxes* eine unheimliche Wirkung verleihen, denn wie schon Sigmund Freuds Untersuchung von 1919 nahe gelegt hatte, entsteht das Unheimliche aus der Ambivalenz des Heimlich-Heimeligen.²²³

Weiterhin wird über die zahlreichen spitzen und scharfen Gegenstände, die zur Penetration der Körpergrenzen dienen können, sowie über die Bilder und Utensilien aus der Medizin in Samaras' *Boxes* immer wieder der verletzte, leidende Körper aufgerufen. Eine diffuse Ahnung von Martyrien ist durch die Nadeln und Klingen, die an mittelalterliche Foltermethoden erinnern, in einem Großteil der Kästen präsent. Häufig richtet sich die Bedrohung gegen verletzlich wirkende Materialien und Dinge im Innern der Kisten. Diese enthalten in vielen Fällen Bilder aus dem Anatomieatlas, die den Blick auf ein vom Skalpell zergliedertes Körperinneres freigeben – häufig über ein Foto an den Künstlerkörper als Ursprung des Bildes zurückgebunden. Seinem jeweiligen Alter in den verschiedenen Werkphasen entsprechend hat der Künstler dazu auf eine begrenzte Anzahl von, teils ikonenhaft stilisierten, Aufnahmen zurückgegriffen und diese immer wieder eingesetzt. Zwischen den Bildern und den Betrachtern werden intensive Blickbeziehungen hergestellt. So kann bei einem Betrachter, der beim Öffnen eines Kastens überraschend dem Blick des Künstlers begegnet, der Eindruck entstehen, er habe unbefugt eine Grenze überschritten und sei ungewollt in die Privatsphäre des Künstlers eingedrungen. Zum anderen fühlt der Rezipient sich möglicherweise in völlig ungewohnter Weise vom Künstler bei seiner Wahrnehmung eines Kunstwerks beobachtet und wird sich seiner Betrachterrolle dadurch besonders bewusst. Diese Entdeckungen können Unbehagen auslösen. Dieses Unbehagen wächst, wo Nadeln oder andere spitze Gegenstände in die fotografierten Gesichtszüge des Künstlers eindringen (Abb. 43, 45). Hier wird der Repräsentation von Samaras' Körper die künstlerische Spur regelrecht eingeschrieben und der Betrachter zum Voyeur gemacht, denn der Künstler präsentiert sein Abbild auf eine sadomasochistisch konnotierte Weise.²²⁴

Samaras knüpft damit an die lange Darstellungstradition des Künstlers als Märtyrer an.²²⁵ Wo sein fotografisches Abbild von Nadeln durchstochen wird, stellt er sich insbesondere in die Nachfolge der künstlerischen Identifikation mit dem Heiligen Sebastian. Die empfundene Entfremdung der Künstler von der Gesellschaft hatte im 19. Jahrhundert eine moderne Aneignung des Themas eingeläutet. Wurde die Figur des Sebastian zunächst als „Personifikation des Leidens an der Welt und die Hoffnung auf Erlösung durch die Kunst“ eingesetzt, galt sie wenig später – allgemeiner – als Sinnbild für eine läuternde Kraft des Leidens.²²⁶ Die erotische Spannung, mit der viele Künstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Adaptionen des Motivs aufluden, war in den androgyn-sinnlichen Darstellungskonventionen von Renaissance und Barock bereits angelegt (Abb. 50). Auch Samaras verortet seine Anspielung auf das im Pfeilhagel erlittene Martyrium des Heiligen in der Ambivalenz von Leid und Erlösung, Schmerz und Ekstase. Da dem Künstlermartyrium jedoch die Sublimierung durch christliche Sinnstiftung fehlt, bleibt für die Betrachter von Samaras' *Boxes* die Spannung zwischen voyeuristischer Faszination und abstoßendem Unbehagen ungelöst. Von der Gestaltung der Kastenobjekte, die an minderwertigen Devotional-Nippes erinnert, wird diese Spannung verstärkt – gehen doch Samaras' vermeintlich pathetische Selbststilisierungen zum Märtyrer eine irritie-

223 Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. IV: Psychologische Schriften, Frankfurt a.M. 1982, S. 242–74, bes. S. 250.

224 Vgl. Diane Waldman: Samaras: Reliquaries for St. Sade, in: Art News, Nr. 6, 1966, S. 44–46 u. 72–75, S. 74.

225 Dazu ausführlich Eckhardt Neumann: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt a.M./New York 1986, S. 86ff.

226 Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989, S. 9. Vgl. auch Ausst.-Kat: Heiliger Sebastian. A splendid Readiness for Death, Kunsthalle Wien 2003/04.

rende Komplizenschaft mit der Umgebung ein, in die sie eingebettet sind: Ganz ohne Zweifel wirken viele der *Boxes* kitschig,²²⁷ auch wenn dieser Aspekt in der Rezeption so gut wie nie thematisiert wird.²²⁸ Als „an inventory worthy of Woolworth’s or the Cloisters“ hat Diane Waldman Samaras’ Kästen zwischen billigem Kaufhausramsch und dem Eklektizismus des musealen New Yorker Mittelalterpastiches eingeordnet.²²⁹ Wie etwa Arman oder Martial Raysse verwendet auch Samaras vielfach preiswerte Alltagswaren für seine Objektkästen. Im Unterschied zu den Nouveaux Réalistes demonstriert er an bunten Schreibwaren oder Plastikpüppchen jedoch nicht die Massenproduktion der Konsumgesellschaft, sondern macht Artikel aus der Spielwaren- und Dekorationsabteilung, wie Perlen, glitzernde Zauberstäbe oder marmorierte Bleistifte, zum magischen Baumaterial seiner vielschichtigen Miniaturwelten. Samaras versucht in keiner Weise zu vertuschen, dass ein Großteil der von ihm verwendeten Materialien und Gegenstände preiswerte Massenartikel oder Surrogate sind. Die Brüche zwischen dem Wertvollen und dem Gewöhnlichen, zwischen dem sakral Anmutenden und dem Profanen liegen offen zutage.

Vordergründig sind Samaras’ Objektkästen von dem Missverhältnis zwischen ästhetisch-formalem und ethisch-substanziellem Anspruch gekennzeichnet, das Hans-Dieter Gelfert im Unterschied zu Form- als Stoffkitsch definiert: „Stellt die formale Intention einen höheren Anspruch als die inhaltliche einlöst, haben wir es mit Formkitsch zu tun. Ist dagegen der inhaltliche Anspruch höher als die Form bewältigt, liegt Stoffkitsch vor.“²³⁰ Die formale Gestaltung vieler Kästen von Samaras wirkt völlig überladen und die Verwendung von billigen Massenartikeln für die in den integrierten Fotografien und Körperfragmenten anklingenden Fragen nach Gewalt und Begehren kann zunächst nur als unangemessen wahrgenommen werden. Genau in der augenfälligen Übersteigerung von Form und Inhalt liegt jedoch der Schlüssel, der Samaras’ Einsatz kitschiger Elemente als kalkulierte Distanzierungsstrategie erkennbar macht: Die *Boxes* sind nicht Kitsch, sondern Camp, denn, so Susan Sontag: „Camp sieht alles in Anführungsstrichen [...]. Camp in Personen oder Sachen wahrzunehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle zu begreifen. Damit hat die Metapher des Lebens als Theater in der Erlebnisweise ihre größte Erweiterung erfahren.“²³¹ Erst im Wahrnehmungsmodus des Camp lassen sich Samaras’ opulente Pseudoreliquiare jenseits eines egozentrischen Manierismus als ludische, aber durchaus ernsthafte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Rolle des Künstlers verstehen. In seinem Spiel mit der Sebastian-Ikonographie bewahrt Samaras „das feinausgewogene Verhältnis von Parodie und Selbstparodie“,²³² welches Sontag zufolge für Camp charakteristisch ist, und offenbart eine komplexere Beziehung zum Ernsthafte, denn, so konstatierte Sontag 1964:

„Die traditionellen Möglichkeiten, über den unverblühten Ernst hinauszugelangen – Ironie und Satire –, scheinen heute erschöpft, dem kulturell übersättigten Medium, in dem die zeitgenössische Erlebnisweise geschult ist, nicht mehr angemessen. Camp führt eine neue Norm ein: das Kunstmäßige als Ideal, das Theatralische.“²³³

227 Zum Surrogat-Charakter des Kitsches bes. Carlo Mongardini: Kultur, Subjekt, Kitsch, in: Harry Pross (Hg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985, S. 83–94.

228 Eine Ausnahme stellt die von Harald Szeemann kuratierte *documenta 5* dar; dort wurden die *Boxes* mit Kitsch und Motivbildern zusammen ausgestellt. Aus ästhetischer und kunsthistorischer Sicht war Kitsch lange Zeit ein negativ besetzter Begriff. Durch die von Gustav Edmund Pazaureks 1909 verfasstem Stuttgarter Ausstellungs-Führer initiierte Auseinandersetzung mit *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* fand der kritische Terminus erstmals weitere Verbreitung und blieb in der ästhetischen Theorie lange Jahre negativ besetzt. Erst mit dem vom Aufkommen der Pop Art initiierten Normdebatten in der Kunst geriet auch die bis dahin moralisch geprägte Kitschdefinition in Bewegung. Der Literaturwissenschaftler Hans-Dieter Gelfert konstatiert eine Wende in Folge der 68er-Bewegung, in deren Zuge die Wissenschaften „[d]en Kitschbegriff, in dem man die Verachtung des Bildungsbürgers für die Massenkultur spürte,“ weitgehend mieden und stattdessen eine wertfreie Annäherung an Phänomene der Populärkultur anstrebten, vgl. Hans-Dieter Gelfert: Was ist Kitsch?, Göttingen 2000, S. 11. Susan Sontag hatte sich bereits 1964 in ihrer Erörterung der Erlebnisweise des Camp der spezifischen ästhetischen Ironisierung des Kitsches durch urbane Subkulturen gewidmet, die sie als eine Spielart des Intellektualismus ansah, vgl. Susan Sontag: Anmerkungen zu „Camp“ (1964), in: Dies.: Kunst und Antikunst, Frankfurt a.M. 1995, S. 322–41, bes. S. 322 u. 325.

229 Waldman 1966, S. 45.

230 Gelfert 2000, S. 16.

231 Sontag (1964) 1995, S. 327.

232 Ebd. S. 330.

233 Ebd. S. 336.

Samaras muss die Herkunft der von ihm verarbeiteten Dinge aus der industriellen Produktion nicht verstecken, denn „Camp – der Dandyismus im Zeitalter der Massenkultur – macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Der Camp-Geschmack lässt die Übelkeit hinter sich, die die Reproduktion bewirkt.“²³⁴ Camp ist eine Strategie, den hegemonialen Anspruch der Hochkultur mit dem „guten Geschmack des schlechten Geschmacks“ auszuhebeln.²³⁵ Mit der Transformation dieses Rezeptions- in einen Produktionsmodus macht Samaras in seinen *Boxes* den Kitsch, der seine Karriere als abgesunkene Kunst begonnen hatte, wieder kunstfähig. In seinen fetischhaft pseudosakralen Schreinen hat sich Samaras das von Susan Sontag als Erlebnisweise analysierte Phänomen Camp in einen Darstellungsmodus verwandelt und inszeniert sich dementsprechend als Künstlermartyrer in Anführungsstrichen. Diese Präsentationsweise signalisiert Abgrenzung von gängigen ästhetischen Idealen und weist eher auf eine Identifikation mit gesellschaftlichen Subkulturen hin.²³⁶

Während das christliche Reliquiar seine Reliquie in einen festen, durch die Dogmen des Glaubens abgegrenzten Bezugsrahmen einbindet, bettet Samaras die von ihm in den Kästen versammelten Objekte in ein unendlich weit verzweigtes Netz von Assoziationen ein, die jedes einzelne Teil zum Fragment eines ganzen Bedeutungsuniversums machen, welches eine Anreicherung mit persönlichen Interpretationen geradezu herausfordert. Zwei Spuren werden dabei jedoch besonders häufig ausgelegt. Die immer wiederkehrenden Repräsentationen von Körperteilen stehen für den abwesenden Körper des Künstlers. Darüber hinaus rufen sie ganz allgemein den menschlichen Körper auf.

In dem Zwischenraum, in dem die Struktur des Kastens als Behälter mit einem Außen und einem aufklappbaren Innern die Grenze zwischen Privatsphäre und öffentlichem Raum verschleift, wird der Künstler für den Betrachter immer wieder zum blickenden Gegenüber. Er tritt mit dem Rezipienten in einen Dialog des Sehens und Fühlens, der über eine exzessive Selbstbespiegelung hinausführt zu Problemen der Herstellung und Performanz von Identität im Allgemeinen: „In his art, the self is a staged being, one who is embodied in acts of role-playing during which relations between the somatic and psychic, and the visible and the invisible, together with notions of sexuality and gender are continually redefined.“²³⁷ Vor allem im Hinblick auf die verschiedenen Mechanismen zum Öffnen und Schließen, Klappen, Drehen und Schieben verleiht die implizierte Rezeptionsbewegung den Objektkästen eine fast rituelle Komponente, die den Betrachter im Akt der manuellen und visuellen Erschließung als Teilnehmer eines profanen Kults einbindet. Ehe er sich versieht, ist der Rezipient vom Künstler zum Voyeur, Mitleidenden oder Verehrer gemacht worden.

234 Ebd. S. 337.

235 Ebd. S. 340.

236 Zu Samaras' Verhältnis zur Gegenkultur der 1960er-Jahre vgl. Mike Kelley: Tod und Erklärung. Ein Brief aus Amerika, in: Texte zur Kunst, Nr. 8, Dezember 1992, S. 43–49, S. 44.

237 Lynne Cooke: Unrequited Dreams, Signs and Insignia, in: Ausst.-Kat.: Lucas Samaras, Waddington Galleries, London 1990, S. 5–11, S. 6.

Wie im Werk von Lucas Samaras kommt auch bei Christian Boltanski Fotografien im Zusammenspiel mit Kisten und anderen Behältnissen, die auf sakrale Modelle wie insbesondere das Reliquiar rekurren, große Bedeutung zu (Abb. 51–53, 55). Es handelt sich allerdings nicht um Portraits des Künstlers, sondern Aufnahmen unbekannter Personen, die einem völlig andern Zweck dienen als bei Samaras: Boltanski hat in seinem Werk vielfach die Authentizitätsverheißungen von Bild und Material ausgelotet und dabei die Spannung zwischen einem abwesenden Körper und seinem Abdruck auf einem Bildträger zum Gegenstand seiner Befragung gemacht.

Rost und Unschärfe – Das Versprechen der Behälter und Fotografien

In *Autel Chases* von 1987 sind über einer Wandkonsole, die sich aus 21 rostigen Weißblechkisten gleicher Größe zusammensetzt, drei überlebensgroße Schwarzweiß-Fotografien junger Männer befestigt (Abb. 51). Die Hängung der Bilder ist am Aufbau der blechernen Konsole ausgerichtet, sodass das mittlere Portrait höher angebracht wurde als die beiden äußeren. Diese Höhenstaffelung nehmen auch die über den Fotografien fixierten, in sich ebenfalls gestuften Arrangements aus Blechdosen auf. Über diesen finden sich jeweils drei kleinere Fotografien mit den Gesichtern Jugendlicher, von denen wiederum die beiden äußeren etwas tiefer hängen als das mittlere. Über jedem Bild ist eine Klemmleuchte montiert, deren flexibler Arm so ausgerichtet wurde, dass der Lampenschirm stellenweise den Blick auf das Foto dahinter verdeckt, während die Glühbirne mitten in das reproduzierte Gesicht scheint. Die Kabel der Lampen hängen locker gebündelt vor den Bildern und Kisten herab. Die dreistufige Komposition weckt Assoziationen an Triptychen oder – unter Berücksichtigung des Titels – an einen Flügelaltar. In Anbetracht von Arbeiten wie *Autel Chases* hielt es Günter Metken 1991 für denkbar, dass

„die Kunst Christian Boltanskis rückschauend einmal als Reliquienkult gesehen wird, als später Ausläufer einer Devotion, die sich entleert hat und nun künstlich – oder kunstvoll, der Doppelsinn gehört zum Spiel – mit profanen Inhalten aufgefüllt wird. Ein ernsthaftes Spiel, gewiß, an der Grenze zum Pathetischen, aber doch auch ludische Simulation. Verstehen wir uns recht: nichts Kirchliches ist gemeint, obschon die Anklänge der Boltanskischen ‚Altäre‘ (autels), Lichtschnüre und Gedächtnisbilder an Riten der Ost- wie der Westkirche, der Orthodoxen wie der Katholiken unübersehbar sind. Sie appellieren an eine abgeschnittene, doch nicht ganz verschüttete Bereitschaft. Überhaupt bewegt sich dieser Künstler gern im Zwischenreich; er führt das Potential latent vorhandener, aber nicht mehr praktizierter Zeremonien – oder auch nur das Bedürfnis danach – in künstlerische Emotionen über.“²³⁸

Diese hier von Metken so treffend beschriebene Wirksamkeit von Boltanskis künstlerischer Aneignung der Reliquienverehrung beruht im Kern auf der spezifischen Kombination von einfachen Blechkisten mit Portraitfotografien und deren Inszenierung im Ausstellungsraum.

Für die variablen Arrangements aus Blechkästen, Fotos und Bürolampen ist die Interpretation als Reliquiar fast zu einem Topos der Forschungsliteratur geworden.²³⁹ Gerade vor dem Hintergrund des von Boltanski in zahlreichen Interviews bekundeten Interesses am Religiösen und seiner Selbststilisierung zu einer zeit-

²³⁸ Metken 1991, S. 23.

²³⁹ Die Bezeichnung der Installationen als Reliquiare fehlt in fast keiner Publikation. Ausgeführt wird diese Interpretation außer bei Günter Metken z.B. auch bei Iris Pompesius: Kult des Erinnerns, in: Kunst und Unterricht, Nr. 167, 1992, S. 10–11; Éliane Burnet: Dépouilles et reliques. Les Réserves de Christian Boltanski, in: Cahiers du Musée national de l'art moderne, Nr. 62, Winter 1997, S. 51–73 oder Lentos 2004, S. 60f.

genössischen Variante des Künstler-Märtyrers liegt eine solche Interpretation nahe.²⁴⁰ Nicht immer wird bei diesen Deutungsangeboten jedoch klar, welche künstlerische Strategie es ist, die rostige Gebäckdosen in den Augen der Betrachter in Reliquiare verwandeln soll.

Bei den von Boltanski verwandten Kästen handelt es sich um einfache Gebäckdosen aus Weißblech, die rostige Altersspuren unterschiedlichen Grades tragen.²⁴¹ Im christlichen Reliquienkult dienen schmucklose Kisten in der Regel nur als Binnengefäße.²⁴² Diese bergen Reliquien, werden selbst aber wiederum von einem weiteren Behältnis umschlossen – so etwa bei der Deposition von Reliquien im Sepulcrum von Altären (Abb. 54).²⁴³ Mögen viele solcher schlichten Reliquiare aufgrund ihrer Einfachheit und damit mangelnder handwerklich-künstlerischer wie materieller Wertschätzung auch verloren gegangen sein, so liegt es bereits in der Idee des Reliquienkults begründet, dass die unscheinbaren Heiligenrelikte zumeist in kostbaren Behältnissen eingeschlossen wurden. Boltanskis Blechkästen weisen ihrer Erscheinung nach also zunächst kaum Ähnlichkeiten mit Reliquiaren auf. Sie erinnern eher an die Zeit, als die Reliquien ihren Ausstellungsort noch nicht auf den Altären gefunden hatten.

Die Weißblechkästen positionieren Boltanskis Installationen in einem Spannungsfeld verschiedener Bezüge: Als Verpackungen stammen sie aus der Sphäre des Konsums, haben jedoch aufgrund ihrer schmucklosen Funktionalität ohne Werbebotschaft keinen inszenatorischen Charakter. Mittels ihrer klaren, stereometrischen Form verweisen die Dosen in die Kunstwelt und lassen an die Objekte der Minimal Art denken. Boltanskis Arrangements lassen außerdem an wissenschaftliche Archive denken, insbesondere wenn der Künstler mit den Kästen uniforme Wände errichtet. Achsensymmetrische Anordnungen, die an Altäre oder Grabmonumente erinnern, verschieben den Konnotationshorizont hingegen in Richtung Sakralraum. Über diese vielfältigen und allgemeinen Anspielungen hinaus legt Boltanski Wert darauf, dass die einfachen Kisten auch persönliche Erinnerungen des Betrachters evozieren können:

„Eine Biskuitdose ist eine funktionale Verpackung, die mit einfachsten Mitteln hergestellt wird. Gerade deshalb interessiert sie mich. Ich erinnere mich, daß in meiner Jugend in diesen Dosen Biskuits aufbewahrt wurden. Die leeren Dosen erhielten wir Kinder und hoben darin unsere Kostbarkeiten wie Steine, persönliche Fundgegenstände oder Spielzeuge auf. [...] Für mich ist ebenfalls der Symbolwert der Dosen von Bedeutung. Die Mobilisierung dieses breiten inhaltlichen Spektrums ist ein bewußtes Anliegen meiner Arbeit. Ich möchte ein unmittelbares Gefühl ins Spiel bringen.“²⁴⁴

Den wichtigsten interpretatorischen Zugang zu diesem, den Blechdosen anhaftenden, weit gefächerten Bedeutungsspektrum ermöglichen die über oder an den Kästen angebrachten Fotografien.

In Installationen wie *Réserve: Les Suisses morts* von 1990 tragen die Blechkästen auf der Vorderseite ein Portraitfoto, und bei dem 1989/90 entstandenen *Reliquaire* oder vergleichbaren Arbeiten ist jeweils einem Kistenstapel ein Foto zugeordnet (Abb. 52, 53). Diese Bilder suggerieren einen individuellen Zusammenhang zwischen den jeweiligen Behältnissen und der dargestellten, dem Titel nach verstorbenen, Person.²⁴⁵ Hier ist

240 In einem Interview mit Steinar Gjessing erklärte Boltanski 1994 z.B., er sei für seine Kunst gestorben und in ihr aufgegangen: „Tatsächlich bin ich schon seit einer sehr langen Zeit tot, vielleicht seit dem Moment, als ich mich entschied, Künstler zu sein. Ich bin nichts mehr als meine Kunst, und das ist alles.“ Seine künstlerische Tätigkeit beschrieb der Künstler wie die Wirkmacht eines Heiligen im Reliquiar: „Ich arbeite aus meinem Grab heraus.“ Christian Boltanski im Gespräch mit Steinar Gjessing, in: *Neue Bildende Kunst*, Nr. 2, 1994, S. 6–13, S. 6. Siehe außerdem Christian Boltanski im Interview mit Robert Fleck und Heinz Peter Scherfel: *Wie Leben zum Material für die Kunst wird*, in: *Art*, Nr. 9, 1996, S. 75–85, S. 79.

241 Dazu Christian Boltanski 1991 im Gespräch mit Jean Daive, zit. n. Burnet 1997, S. 73.

242 Sehr schlichte Reliquiare finden sich allerdings etwa im Halberstädter Domschatz; vgl. Petra Janke: *Ein heilbringender Schatz. Reliquienverehrung am Halberstädter Dom*, München/Berlin 2006, S. 133ff., bes. Inv. 76.

243 Vgl. z.B. den in den St. Viktor-Schrein eingeschlossenen, schlichten, versiegelten Holzkasten aus dem Xantener Dom, in: Heinrich Janssen und Odo Grote (Hg.): *Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein*, Münster 1998, S. 23–24.

244 Christian Boltanski zit. n. Jörg Zutter: *Musée de nous-mêmes. Christian Boltanski zu seiner Installation Réserve – La fête de Pourim*, in: *Ausst.-Kat.: Christian Boltanski. Réserve – La fête de Pourim*, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1989, S. 53–62, S. 58.

245 Vgl. Monika Wagner: *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1997, S. 47ff.

die Funktion der Fotografien eng an die Aufgabe von Heiligendarstellungen an Reliquienschreinen angelehnt. Die Fotos werden vorgeblich zur Identifizierung der Kästen und ihrer möglichen Inhalte eingesetzt.

Auf die immer wieder gestellte Frage hin, ob die Dosen überhaupt etwas enthielten, zieht sich der Künstler auf den Standpunkt zurück, dass Dosen per definitionem einen Inhalt haben müssten, sonst seien sie keine Dosen.²⁴⁶ Ein möglicher Inhalt bleibt demnach den Spekulationen der Betrachter überlassen, deren Vermutungen Boltanski mit den zugeordneten Abbildern von Personen jedoch eine Richtung weist. Als eine Form nichtnamentlicher, aber dennoch persönlicher Kennzeichnung vermitteln die Fotos den Eindruck, als bezeugten sie die individuelle Zugehörigkeit der möglicherweise in den Kästen eingeschlossenen Dinge. So lässt die scheinbar individuelle Markierung zusammen mit dem Format der Dosen an Besitztümer der dargestellten Person, Unterlagen über sie, eventuell sogar ihre sterblichen Überreste denken und vermittelt den Eindruck, dass es sich bei Boltanskis Installationen um Gedächtnisorte handelt.²⁴⁷ Wie geschlossene Reliquienschreine suggerieren Boltanskis Kästen den Rezipienten einen Inhalt, der Gegenstand des Glaubens bleiben muss, denn eine Überprüfung ist ausgeschlossen.

Die Überzeugungskraft der Fotos wurde vom Künstler jedoch auf verschiedene Weise gesteigert: Durch die Auswahl von Schwarzweiß-Aufnahmen, das altmodische Aussehen der gezeigten Personen sowie die Grobkörnigkeit und Unschärfe der Abzüge hat Boltanski den Fotos zusätzlich eine historische Dimension verliehen, die sie wie Dokumente aus der Vergangenheit, wie Relikte einer anderen Zeit wirken lässt. Um diese scheinbare Historizität der fotografischen Portraits herzustellen oder zu verstärken, hat Boltanski sich der extremen Vergrößerung bedient. Häufig handelt es sich um Reproduktionen von Zeitungsfotos oder Ausschnitte aus Gruppenbildern – etwa Aufnahmen von Schulklassen. Lynn Gumpert charakterisiert die von Boltanski angefertigten Fotografien als „[c]onsequently blurred and out-of-focus“. Dadurch erscheinen sie der Autorin „invested with the authority of documents“²⁴⁸. Und Didier Semin erklärt: „the loss of focus and cleanness that results from mechanical reproduction adds mystery and aura rather than taking them away.“²⁴⁹ Boltanski erweckt den Anschein, die von ihm verwandten Fotografien seien mit technisch unzulänglichen und damit veralteten Mitteln der Bildproduktion hergestellt worden. So behauptet der Künstler die vermeintliche Historizität der Fotografien und kann sie damit als Altersbeweis für die Blechkisten nutzbar machen, denen die Bilder zugeordnet sind.

Die Behauptung eines möglichst hohen Alters gehörte im Mittelalter zu den gängigen Strategien, die Echtheit einer Reliquie nachzuweisen. Die Altersbezeugung war Aufgabe des Reliquiars, und so finden sich zahlreiche Schreine, in deren Schmuck antike Spolien, insbesondere Gemmen oder Kameen, integriert sind. Sie dienten dazu, auf materieller Ebene mit der Herkunft der Reliquie aus alter Zeit für deren Authentizität zu argumentieren.²⁵⁰ In ähnlicher Weise fungieren die Fotografien in Boltanskis *Autels*, *Monuments* oder *Reliquaires*. Ihre altertümlich erscheinende technische Unzulänglichkeit steigert die Authentizität der Bilder im Sinne eines Altersbeweises und verleiht den Kästen, denen sie zugeordnet sind, eine geschichtliche Dimension.

Nach Ansicht Boltanskis kommt Fotografien außerdem ein ähnlicher Status zu wie den Kleidungsstücken, die er in anderen Werken verwendet – so auch bei einer weiteren Gruppe von *Reliquaires*. An die Stelle

246 „[S]’il n’y avait pas quelque chose dans une boîte ça ne serait plus une Boîte“, Christian Boltanski zit. n. Burnet 1997, S. 60.

247 Wagner 1997, S. 47. Zum Zusammenhang von Fotografie und Tod bei Boltanski z.B. Uwe M. Schneede: Die Mittel der Erinnerung, in: Ausst.-Kat.: Christian Boltanski. Inventar, Hamburger Kunsthalle 1991, S. 9-22, S. 16f.; Monika Steinhauser: Images stimuli. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust, in: Jussen 2004, S. 103-33, bes. S. 117ff. Als Allianz von Tod und Medium ist der der Fotografie per se inherente Verweis auf den Tod immer wieder in der Theorie verhandelt worden; einen guten Überblick bietet Birgit Richard: Todesbilder. Kunst. Subkultur. Medien, München 1995, S. 29ff.

248 Lynn Gumpert: Christian Boltanski, Paris 1994, S.87.

249 Didier Semin: Boltanski: From the *Impossible Life* to the *Exemplary Life*, in: Ders., Tamar Garb und Donald Kuspit (Hg.): Christian Boltanski, London 1997, S. 46-91, S. 88.

250 Vgl. Reudenbach 2000, S. 22ff.; Reudenbach/Toussaint 2003; Brigitte Buettner: From Bones to Stones – Reflections on Jeweled Reliquaries, in: Reudenbach/Toussaint 2005, S. 43-59.

geschlossener Blechkisten treten bei diesen Arbeiten Schaugefäße aus vergitterten Rahmengerüsten mit Metallelementen aus dem Lagerregalbau. Während dem Betrachter des *Reliquaire, les vêtements* von 1996 aus dem oberen Fach mehrere Kinderportraits entgegenlächeln, häufen sich im Fach darunter verschiedenfarbige Kleidungsstücke (Abb. 55). Auch in diesem Arrangement deutet sich ein Besitzverhältnis an, sodass die Fotos als Lichtabdrücke derselben Kinderkörper erscheinen, deren Berührungsspuren die scheinbar getragenen Kleider bewahren. Im Hinblick auf seine Verwendung von Fotografien und Kleidern erklärt Boltanski:

„Beiden gemeinsam ist der Aspekt der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Beide sind sowohl Objekt als auch Erinnerung an ein Subjekt, gerade wie ein Leichnam zugleich Objekt und Erinnerung an ein Subjekt ist. Kleider erinnern an die Person, die in ihnen steckte.“²⁵¹

Der Künstler versteht also nicht nur Kleider, sondern auch Fotos als Träger von Körperabdrücken und operiert mit ihnen analog zu den Sekundärreliquien des christlichen Kults.²⁵² Dadurch oszillieren die Fotografien im Werk Boltanskis stetig zwischen Reliquie und Authentik. Damit rekurriert der Künstler auf eine der Grundannahmen der Fototheorie, dass Fotografien Spuren seien.²⁵³

Anders als seine früheren Arbeiten, deren Ästhetik eher von der Ausstellungsweise ethnologischer Museen geprägt war,²⁵⁴ sind Boltanskis sogenannte Monumente, Altäre und Reliquiare oft in ein Dämmerlicht getaucht, das vielen Betrachtern aus Sakralbauten vertraut ist. Das Halbdunkel, in dem die Installationen präsentiert werden, lässt Konnotationen an unterirdische Räume, wie Krypten, aufkommen – die Orte der frühesten Heiligenverehrung.²⁵⁵ Sogar in einem abgedunkelten White Cube erzeugen die schwachen Glühbirnen der kleinen Bürolämpchen verhältnismäßig kleine Kegel warmen Lichts, die an Kerzenschein erinnern und eine feierliche Atmosphäre kreieren.

Entzauberte Memoria

Boltanski appelliert an ein latent vorhandenes kulturelles Gedächtnis für nicht mehr allgemein praktizierte Zeremonien sowie eine emotionale Empfänglichkeit für die erhabene Ausstrahlung von Sakralarchitektur.²⁵⁶ Der Künstler rekurriert jedoch nicht nur auf die Orte und Praktiken des Gottesdienstes, sondern auch auf deren profane, häusliche Varianten, wie die Präsentation von Souvenirs oder Erinnerungsfotos. Die Rezeptionshaltungen und Memorialpraktiken, die sich die Betrachter in diesen Kontexten angeeignet haben, macht Boltanski für die Kunstsphäre nutzbar. Die Fotografien, die den Kästen beigefügt sind, stecken den Assoziationsrahmen ab, der bei den Rezipienten aktiviert werden soll. Anfänglich legen die Bilder nahe, dass in den künstlerischen Reliquiaren und Monumenten bestimmter Personen gedacht werden soll. Neben den bildlichen Echtheitsversprechen durch Abdruck und Geschichtlichkeit setzt Boltanski auch auf der materiellen Ebene den Altersbeweis ein, um mit der Memoria eine elementare Komponente der christlichen Heiligenverehrung zu aktualisieren: Die Blechdosen sind mit einer Patina aus Rost versehen, die von einer längeren Aufbewahrungszeit der Kästen und ihrer möglichen Inhalte zu zeugen scheint. Wie antike Spolien am Reliquiar verleihen die Oxidationsspuren im Zusammenspiel mit den Fotos den Blechkästen

251 Christian Boltanski zit. n. Georgia Marsh: Das Schwarze und das Weiße. Ein Interview mit Christian Boltanski, in: Parkett, Nr. 22, 1989, S. 42–47, S. 43.

252 Vgl. dazu auch Wagner 2001b, S. 88ff., bes. 95ff. und Lentes 2004, S. 66ff.

253 Zur Fotografie als Spur oder Index vgl. bes. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (1980), Frankfurt a.M. 1989 und Philippe Dubois: Der photographische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 1998.

254 Z.B. die *Vitrines de référence* aus den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren, oder die *Inventaires* von Objekten angeblich aus dem Besitz einer Person aus den 70er-Jahren.

255 Dies ist insbesondere dort der Fall, wo die gestapelten Kästen wie Mauern so zueinandergestellt sind, dass sie einen Raum begrenzen. So z.B. in der Installation *Die toten Schweizer* in der Hamburger Kunsthalle, vgl. Wagner 1997, S. 48.

256 Günter Metken vermutet ein fortbestehendes Bedürfnis danach; vgl. Metken 1991, S. 23.

die Würde des Alters.²⁵⁷ Zusammen mit einer suggestiven Lichtregie kann selbst eine einfache Keksdose zum auratischen Reliquiar werden. Bruno Reudenbach bewertet die Wirksamkeit dieser Inszenierungsstrategie als „so groß, daß sie die fehlende Verifizierbarkeit der Authentizitätsverheißung, ja den fiktionalen Charakter der Arbeit fast überspielt.“²⁵⁸ Nimmt der Betrachter die Boltanskis Monumenten inhärente Aufforderung zur Erinnerung jedoch tatsächlich ernst und versucht zu konkretisieren, wessen eigentlich gedacht werden soll, läuft sein Bemühen meist ins Leere.

Die Indizien, die den Rezipienten auf die sakral-memorale Interpretationsspur geführt haben, werden von irritierenden Brüchen konterkariert. Insbesondere die vermeintliche Individualität der Portraitfotografien, die zunächst die Ausrichtung der Erinnerung auf konkrete Personen nahelegt, erweist sich als trügerisch.²⁵⁹ Vielfach hat der Künstler die Gesichter der Dargestellten stark vergrößert. Die extreme Nahsicht dient in Fotografie und Film gewöhnlich dazu, den Betrachter in engste emotionale Nähe zu der dargestellten Person zu versetzen. Sie stellt die Intensität des Anblicks her, die gemeinhin Situationen intimster Nähe vorbehalten ist. Boltanski hat das Close-Up jedoch zu weit getrieben, die Gesichter bis zur Unkenntlichkeit vergrößert. Die Unschärfe lässt die Individualität der Portraitierten verschwinden.²⁶⁰ Auch dort, wo einzelne Gesichter aus einer Gruppenaufnahme herausvergrößert wurden, gewinnen diese nicht an Persönlichkeit. Vielmehr wird den Dargestellten außer ihren unverwechselbaren Gesichtszügen auch noch ihre Gruppenzugehörigkeit genommen. Die Bilder werden anonymisiert und zum menschlichen Gesicht schlechthin verallgemeinert.²⁶¹

Günter Metken hat Boltanskis Arbeit als gezielte Herstellung von „Reliquien jedermanns“ oder auch „Reliquien des unbekanntes Zeitgenossen“ charakterisiert.²⁶² Dementsprechend verweisen seine anonymisierten Fotografien auf unbekannte Vorfahren. Sie können als Gegenstand einer „petite mémoire“ betrachtet werden,²⁶³ korrespondierte Boltanskis Arbeit doch mit einem sich seit den 1970er-Jahren wandelnden Geschichtsverständnis, das sein Interesse weniger auf einzelne Protagonisten einer Staatengeschichte richtete als auf eine, sich in vielen Mikrohistorien abzeichnende Sozialgeschichte.

Im Zuge seiner Verallgemeinerungen von Memoria legte Boltanski auch Nebenfahrten aus. So kann seine Lichtregie in wechselnde Richtungen führen. Einerseits werden in vielen seiner Installationen die Fotografien durch die Beleuchtung mit einer Art Heiligenschein versehen, andererseits sind die Lampen jedoch auch häufig wie bei einem Verhör blendend ins Gesicht der Dargestellten gerichtet. So schafft der Künstler eine Atmosphäre feierlicher Aufnahmebereitschaft, die jedoch auch in Unbehagen umschlagen kann. Mithilfe von Historizitäts- und Authentizitätsmarkern appelliert Boltanski an die im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft verankerten Erinnerungsmuster. Die Assoziationsrichtungen, in die er den Betrachter lenkt, streifen die Sphäre des Religiösen ebenso wie die von Gewalt und Verbrechen.²⁶⁴ Wo das traditionelle Reliquiar Teil eines ganzen Glaubensgebäudes ist, wird das Potenzial von Boltanskis Reliquiaren von jedem Betrachter neu und nur für die Zeit seines Ausstellungsbesuchs aktiviert. Der Rezipient reichert die Rezeptionsräume, die von den Arbeiten andeutungsweise eröffnet werden, mit Assoziationen aus dem eigenen Erfahrungsschatz sowie dem kollektiven Gedächtnis an.

257 Zur Wertschätzung des ehemals als zerstörerisch verworfenen Rostes im postindustriellen Zeitalter Jutta Weber: Eisen, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 67–71.

258 Reudenbach 1998, S. 381.

259 Wagner 1997, S. 49.

260 Vgl. Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, bes. S. 90ff.

261 Vgl. Lentos 2004, S. 74.

262 Metken 1991, S. 28.

263 Ebd. S. 31f.

264 Zur suggestiven Verbindung der Arbeiten Boltanskis – insbesondere der Werkgruppe zum Lycée Chases – mit den Verbrechen des Holocaust Steinhäuser 2004, bes. S. 120f.

Je weiter ihre Generalisierung fortschreitet, desto stärker sind Boltanskis pseudosakrale Inszenierungen der Gefahr einer Banalisierung ausgesetzt. Mehr noch: Der Künstler hat diese Tendenz gezielt forciert. Die wechselseitige Auratisierung der Fotos und Kästen seiner Installationen wird gebrochen durch die Verwendung unangemessener Materialien und die vor den Bildern und Kästen hängenden, teils auffällig behelfsmäßig angebrachten Lampenkabel. Auch Menge und Materialität der rostigen Keksdosen erscheinen einem Monument oder einem Ort des Gedenkens unangemessen. Das ganze Arrangement wirkt letztlich provisorisch und trivial. Günter Metken hat jedoch darauf hingewiesen, dass gerade das Verharren „im Rahmen der Beliebigkeit“ als ein Verfahren betrachtet werden kann, das Pathos konventioneller Denk- und Mahnmale zu entlarven,²⁶⁵ und auch Monika Steinhauser ist überzeugt, dass der Betrachter vor Boltanskis Werken „eine Erfahrung macht, die das im Bild evozierte Erinnern nicht in der säkularen Konvention formalisierter Erinnerungsrituale erstarren lässt.“²⁶⁶ Um seine Rezipienten für diese Erfahrung zu sensibilisieren, mobilisiert Boltanski jedoch zunächst die Arsenale einer in kultureller Latenz sedimentierten, ehemals sakralen Memorialkultur.

265 Metken 1991, S. 33.

266 Steinhauser 2004, S. 132.

Dorothee von Windheim – Das Vera Icon im Zeitalter der Bilderflut

Auge und Hand – Blick und Berührung

Während Boltanski in seinen Werken die Aura der Fotografie mit den Mechanismen der Reproduktion verstärkte, deckte Dorothee von Windheim die technischen Mittel der mechanischen Bildwiedergabe auf, um dadurch den Authentizitätsmythos, der die Fotografie seit deren Entstehung umrankte, zu unterminieren.

1978 ließ die Künstlerin im Turiner Dom erworbene Ansichtskarten des dort verwahrten Grabtuchs Christi vor dem Versenden mit Ort, Öffnungszeiten und folgendem Text bedrucken: „Dorothee von Windheim: Einladung zur Ausstellung des Turiner Grabtuches“ (Abb. 56). Die angebliche Herrenreliquie wurde in diesem Jahr erstmals seit 45 Jahren zur Schau gestellt. Durch ihre Appropriation des Ereignisses verwandelte die Künstlerin die Sindone gewissermaßen in ein Readymade. Das Tuch mit dem vermeintlichen Abdruck des toten Christus war für von Windheim von besonderem Interesse, hatte sie doch seit den späten 1960er-Jahren in ihren Arbeiten das Verhältnis von Material und Bild untersucht, indem sie mit nichtmalerischen Bildherstellungsprozessen wie dem Einkochen oder -brennen von Farbe in Gewebe oder der Abnahme von Baum- und Gebäudeabdrücken mit restauratorischen Techniken experimentierte.²⁶⁷ Auf diese Weise reflektierte sie angesichts der sich zunehmend ausbreitenden elektronischen Massenmedien die Idee eines ohne direktes Einwirken der Künstlerinnenhand entstandenen Bildes. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung standen die beiden wichtigsten Tuchreliquien des Christentums: neben dem Turiner Grabtuch vor allem das Schweiß Tuch der Veronika.

Anhand ihrer umfangreichen Sammlung von Darstellungen des Schweiß Tuchs der Veronika hob Dorothee von Windheim ab 1980 ihre Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Urbild und Abbild auf eine komplexere Ebene. Unter dem auf einen mittelalterlichen Hymnus zurückgehenden Titel *Salve Sancta Facies* fertigte die Künstlerin insgesamt etwa zweihundert Gazetücher, auf denen die Reproduktionen von Bildern wiedergegeben werden, die wiederum das Schweiß Tuch der Veronika repräsentieren.²⁶⁸ Die Darstellungen des Veronika-Tuches wurden von der Künstlerin mittels eines Liquid Light genannten fotografischen Reproduktionsverfahrens auf Stoff übertragen und zu verschiedenen Werkkomplexen zusammengestellt.²⁶⁹ An drei dieser Werkgruppen, den *Gesichtsfragmenten*, *Gesichtstüchern* und *Augenstreifen*, werden die unterschiedlichen Facetten der Aneignung des Veronika-Tuchs durch von Windheim besonders sinnfällig.

Auf jedem der an den Rändern ausgefransten Tücher der Installation *31 Gesichtsfragmente* sieht sich der Betrachter einem lebensgroßen Männergesicht gegenüber (Abb. 57). Der weitgehend frontalisierte Darstellungsmodus und ein in den meisten Bildern angedeuteter Vollbart signalisieren ikonographisch bewanderten Rezipienten, dass es sich hier um Darstellungen Christi handelt. Nur in einzelnen Fällen ist am oberen Rand der angeschnittenen Bilder auch eine Dornenkrone sichtbar, die diese Vermutung bestätigt. Alle Abbildungen sind schwarzweiß, und viele legen die drucktechnische Herkunft der von der Künstlerin benutzten Vorlagen offen: In ihnen ist die Rasterung des zugrunde liegenden Druckverfahrens sichtbar. Da die Gesichter alle annähernd lebensgroß reproduziert wurden, ist der Grad der Zerlegung des Bildes in Punkte je nach Größe der Vorlage verschieden. Die im gleichen Verfahren entstandenen *Gesichtstücher* bilden im Unterschied zu den *Gesichtsfragmenten* den Christuskopf einschließlich des Schweiß Tuchs ab (Abb. 58). In einer dritten Werkgruppe hat von Windheim die Darstellung schließlich auf *Augenstreifen* reduziert (Abb. 59).

267 Vgl. Dorothee von Windheim: Was ich über mich schreiben könnte, in: Ausst.-Kat.: Dorothee von Windheim, Museum Wiesbaden 1989, S. 80 und Irma Schlagheck: Mauern und Bäume malen für sie, in: Art, Nr. 1, 1987, S. 68–76, S. 72ff.

268 Eine ausführliche Untersuchung des *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus hat Haußen 1997 vorgenommen.

269 Für dieses Verfahren muss das Trägermaterial Gaze mit Silbergelatine präpariert werden, um eine dem Fotopapier vergleichbare Lichtempfindlichkeit zu gewährleisten. Dazu ausführlich Haußen 1997, S. 10ff.

Nicht nur mittels der ausgewählten Darstellungen, sondern auch durch die Materialität der Gazetücher nahm von Windheim auf die Tradition des wahren Bildes Christi Bezug. Die christliche Verehrung des Tuchs, in dem Christus den Abdruck seines Gesichts aus Schweiß und Blut hinterlassen haben soll, geht auf verschiedene Ursprünge zurück.²⁷⁰ Als östlicher Archetypus gilt das aus dem 6. Jahrhundert stammende *Mandylion*, das Christus der Legende zufolge König Abgar nach Edessa geschickt haben soll, wo es die Stadt vor einem Überfall der Perser schützte. Von diesem Christusbild, das man nach seiner Überführung ab 944 in Konstantinopel verehrte,²⁷¹ wurden etliche Kopien angefertigt, die fast immer denselben Darstellungsmodus aufweisen – das isolierte, frontal aus dem Bild herausblickende Gesicht.²⁷² Der Westen übernahm die Idee des nicht von Menschenhand gemachten Tuchbildes aus der Abgarüberlieferung und verknüpfte sie mit der Figur der Veronika. Seit dem 12. Jahrhundert ist in St. Peter in Rom die Aufbewahrung eines Vera Icon – eines wahren Bildes Christi – nachweisbar, das sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts zum bedeutendsten westlichen Kultbild entwickelte.²⁷³ Bereits ab dem 11. Jahrhundert finden sich verschiedene Legenden, die erklären, wie Veronika in den Besitz des wundersamen Tuchabdrucks gelangt sein soll. Ab der Wende zum 14. Jahrhundert wurden die unterschiedlichen Erzählungen zu der bekanntesten Fassung gebündelt: Veronika reichte Jesus am Kreuzweg ein Tuch, in dem Schweiß und Blut den Abdruck seines Gesichts hinterlassen haben. Um diese Textilie soll es sich bei dem in Rom befindlichen Sudarium handeln.

Bei Dorothee von Windheims Installationen der *Gesichtstücher* wurden die Stoffstücke jedoch nicht wie bedeutende Christus-Reliquien einzeln vorgezeigt, sondern in größerer Anzahl aufgehängt und ausgelegt. Sowohl für eine Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1981 als auch zwei Jahre später in der Nürnberger St. Sebalds-Kirche waren die *Gesichtstücher* einander überlagernd im unteren Bereich einer Wand befestigt und teilweise davor auf dem Boden gestapelt (Abb. 60). Für spätere Ausstellungen arrangierte die Künstlerin die Tuchbilder – teils einzeln, teils übereinanderliegend – auf einem niedrigen Podest (Abb. 58).²⁷⁴

Wo sie übereinandergestapelt waren, konnten sie leicht den Wunsch wecken, die Tücher – unter Umgehung des in Ausstellungen geltenden Berührungsverbots – zur Betrachtung auszubreiten. Teil der Arbeit sind außerdem drei Texttafeln, auf denen die lateinische sowie deutsche Fassung des *Salve-Sancta-Facies*-Hymnus, der dem gesamten Zyklus seinen Namen gab, und ein Auszug aus Martin Luthers Streitschrift *Wider das Bapsthum zu Rom, vom Teufel gestiftet* abgedruckt sind.²⁷⁵ Die Texte ergänzen die Tücher mit einer historische Dimension, die sie mit den beiden Auffassungen des reformatorischen Bilderstreits in Beziehung setzt. Während der Hymnus den göttlichen Ursprung und die wundersame Entstehung des

270 Zu möglichen Vorläufern bzw. Frühformen eines acheiropoietischen Christusbildes vgl. Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 12ff. Zur christlichen Veronika-Tradition siehe Hans Belting: Bild und Kult, München 1990, S. 233ff.; Christoph Geissmar: Das wahre Bild. Modelle zur Simulation Christi, in: Ausst.-Kat.: Die Beredsamkeit des Leibes, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1992, S. 43–54 und neuerdings Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.

271 Zur Geschichte des Mandylion ausführlich Wolf 2002, S. 22ff. In Folge der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204 gelangte das Mandylion in den Westen, verlor dort aber an Bedeutung.

272 Gerhard Wolf: Vera Icon: Das Paradox des wahren Bildes, in: Wien 1995/96, S. 430–33, S. 432.

273 Zur Geschichte des römischen Vera Icon ausführlich Wolf 2002, S. 45ff. Schon vor der Überführung des byzantinischen Mandyliions in den Westen 1204 hatte Rom eine eigene Tradition des nicht von Menschenhand gefertigten Christusbildes. Ein solches fand erstmals 752 Erwähnung. Vgl. Ewa Kuryluk: Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a „True“ Image, Cambridge 1991, S. 4f.

274 Wohl als Folge der Beschädigung der Arbeit in der Nürnberger Ausstellung, vgl. Josef Meyer zu Schlochtern: Eine andere Gegenwart. Die Jesus-Tücher der Dorothee von Windheim, in: Das Münster, Nr. 4, 1995, S. 347–50, S. 347.

275 *Salve sancta facies / Nostrī Redemptoris / In qua nitet species / Divini splendoris / Impressa panniculo / Nivei candoris / Dataque Veronicae / Signum ob amoris!* (Ruf an Veronika, Britisches Museum, MS Harl. 5764, Fol. 97, 2. H. 15. Jh.); Sey gegrüßet heiliges Angesicht unseres Seligmachers, in dem do scheint die Gestalt des göttlichen Glantz, gedruckt in ein schneeschynendes Döchlein, gegeben der seligen Veroniken zu einem Zeichen der Liebe. (Ruf an Veronika, volkstümliche Version, handschriftliches Gebetbuch aus der Bibliothek Wolfenbüttel, wahrsch. 2. H. 15. Jh.); [...] gleichwie sie mit der Veroniken auch thun, geben für es sei unsers Herrn Angesicht in ein Schweisstüchlin gedruckt, und ist nichts denn ein schwarz Bretlin viereckt, da hängt ein Klaretlin für, darüber ein anders Klaretlin, welches sie aufziehen, wenn sie die Veronika weisen; da kann der arm Hans von Jenä nicht mehr sehen, denn ein Klaretlin für ein schwarzen Bretlin: das heisst denn die Veronika geweiht und gesehen. Und wie ist grosse Andacht, und viel Ablass bei solchen ungeschwungenen Lügen. So gar grosse und unmässliche Lust hat der verdampfte Papstesel und seine verfluchte Bubenschule in Rom den armen Christenmann zu äffen [...] (Martin Luther: Wider das Bapsthum zu Rom, vom Teufel gestiftet, 1545, WA 54/195/206–99); alle Texte zit. n. Dorothee von Windheim: Die heilige Veronika – Schutzpatronin der Fotografen. Oder: Der Stellenwert der Fotografie in meiner Arbeit, in: Wiesbaden 1989, S. 84–87, S. 87.

Veronika-Bildes preist, wird in dem Absatz aus Luthers Pamphlet von 1545 die Authentizität und Bedeutsamkeit der Tuchreliquie bezweifelt. In dem Text polemisiert Luther gegen den in seinen Augen unangemessenen Kult um das Bild und unterstellt dem „verdammten Papstesel und seiner verfluchten Buben-schule“, aus Gewinnstreben die wundergläubigen Wallfahrer mit der überzogenen Inszenierung einer falschen Reliquie arglistig zu täuschen.²⁷⁶ Als Vera Icon werde in Rom nur ein Brett mit einem Schleier hinter einem weiteren Schleier gezeigt. Luther kritisierte die Weisung des Sudariums als ein theatralisches Schauspiel, bei dem die Wahrheit verschleiert, d.h. eine Fälschung dem entlarvenden Blick entzogen, aber mit so geschickter Blickregie in Szene gesetzt werde, dass sie den Heil suchenden Pilger überzeuge. Mit den historischen Texten werden die beiden Pole markiert, deren Distanz von Windheim künstlerisch ausloten will. Der Hymnus tritt für den unerschütterlichen Glauben an das nicht von Menschenhand beeinflusste Bild als Abdruck der Wirklichkeit und die Unverfälschtheit der materiellen Spur ein. Luthers Polemik steht hingegen stellvertretend für den skeptischen Zweifel am Wahrheitsgehalt der Bilder selbst sowie an der Authentizitätsverheißung von Materialien als Trägern und Begleitern von Bildern.

In diesem Spannungsfeld zwischen Affirmation und Ablehnung aller Echtheitsbezeugungen rund um das Schweiß Tuch der Veronika stand allerdings nicht nur das ursprüngliche Sudarium in Rom. Die Verhältnisse wurden mit der Anfertigung zahlreicher Kopien des wahren Bildes im Lauf der Jahrhunderte immer komplizierter. Daher griff auch Dorothee von Windheim für ihre künstlerische Befragung der Relationen von Bild und Material sowie Urbild und Abbild nicht nur auf die Entstehungslegende, sondern auch auf die Darstellungstradition des Veronika-Bildes zurück. Durch Ablassbegabung und Prozessionstragung des vermeintlichen Schweiß Tuchs hatte Papst Innozenz III. um 1200 einen großen Zustrom von Wallfahrern ausgelöst. Die Begegnung zwischen Bild und Betrachter galt als Vorwegnahme der himmlischen Zusammenkunft des Gläubigen mit Christus, als Vorstufe der Gottesschau von Angesicht zu Angesicht und damit der Erlösung.²⁷⁷ Damit das Sudarium nicht nur zum Pilgerziel, sondern auch zum Gegenstand privater Andacht werden konnte, legitimierte und beförderte die Kirche die Herstellung von Kopien des Vera Icon in den unterschiedlichsten Medien (Abb. 61, 62).²⁷⁸ So konnten beispielsweise die Pilger des 14. und 15. Jahrhunderts vor St. Peter kleine Abbilder der Veronika erwerben.²⁷⁹ Solche Devotionalien wurden als der Gnadenkraft der Tuchreliquie teilhaftig betrachtet und fanden über die Jahrhunderte weite Verbreitung.²⁸⁰ Legitimation für diese Vervielfältigungen war der Glaube, dass das Urbild im direkten Kontakt mit dem Körper Christi entstanden sei. Dadurch erlangte, wie Hans Belting präzisiert, der Abdruck den Status einer Berührungsreliquie:

„Die mechanische Reproduktion setzte sich im übrigen fort, indem diese Bilder sich auf dieselbe Weise vervielfältigten, wie sie entstanden waren. Nur war es jetzt nicht mehr der Körper selbst, sondern sein authentischer Abdruck, der sich ebenso fortzeugte. Der Kontakt zwischen Bild und Bild, wie einst jener zwischen Körper und Bild, wurde damit zum rückwirkenden Beweis für die Entstehung des ersten Bildes. Er übertrug auch die Wunderkraft auf die neue Kopie, wie bei jenen Reliquien, die in den Stoffen und Flüssigkeiten fortwirkten, die mit ihnen in Berührung gekommen waren. Wenn sich das Wunderbild aus eigener Kraft verdoppelte, so handelte es wie sein Original: Der Wille Christi, ein *Bild* von sich herzustellen, wurde auch diesem Bild mitgegeben, wenn es eine *Kopie* von sich erzeugte.“²⁸¹

276 Ebd.

277 Vgl. 1. Kor. 13,12; dazu Wolf 1995/96a, S. 430.

278 Vgl. Wolf 2002, S. 121ff.

279 Vgl. Belting 1990, S. 248 und Wolf 1995/96a, S. 430.

280 Im 13. Jahrhundert verbindet sich das Sudarium aus St. Peter mit der Figur der Veronika, Beronike oder Berenike, die Christus das Schweiß Tuch während der Kreuztragung gereicht haben soll; vgl. Gerhard Wolf: Veronika mit der Veronika: „Das unbegreiflich Hergekommenes von etwas noch Abwesendem“, in: Wien 1995/96, S. 434–37, S. 434.

281 Belting 1990, S. 66.

Die Vervielfältigung des gnadenbehafteten Christusbildes erforderte standardisierte Authentifizierungsstrategien, damit durch weitestgehende Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Tuchabdruck die Heilswirksamkeit der Betrachtung bewahrt blieb. Der gleich bleibende, das Gesicht frontal auf den Betrachter ausrichtende Darstellungstyp sollte die größtmögliche Nähe zur Reliquie gewährleisten. Die materielle Spur des Körpers und die Stofflichkeit des Tuches wurden hervorgehoben und mittels einer bildimmanenten Inszenierung auratisiert.²⁸² Während für die Darstellung des Gesichts Christi auf die etablierte Bildformel zurückgegriffen wurde, gestalteten die Künstler das Tuch hingegen oftmals virtuos aus.²⁸³ Bruno Reudenbach sieht in diesem dialektischen künstlerischen Verfahren eine gezielte Verstärkung des Heil bringenden *acheiropoietischen* Charakters des himmlischen Urbildes:²⁸⁴

„Wird so das gemalte Abbild der ungemalten göttlichen Tuchreliquie einerseits unversehens zum Demonstrationsobjekt künstlerischer Kompetenz, so sichert andererseits das in der standardisierten Physiognomie manifestierte Leugnen eines ästhetischen Eigenwerts die Gnadenkraft des Tuchabdrucks für das Abbild.“²⁸⁵

Neben diesen ikonographischen Mitteln, Nähe zum Tuchabdruck zu garantieren, kommen auch im Medium der Kopie selbst authentizitätssichernde Strategien zur Anwendung. Bruno Reudenbach hat aufgezeigt, dass die druckgraphische Reproduktion des Sudariums als Nachvollzug des legendären Abdrucks des Antlitzes Christi betrachtet werden muss, in dem die jeden individuellen manuellen Duktus unterbindende Vervielfältigung authentizitätssteigernd wirkt.²⁸⁶ In jeder technisch hergestellten Kopie ist also die Aura des *acheiropoietischen* Urbildes fortgesetzt wirksam.

Eine zeitgemäße Entsprechung dieser historischen Reproduktionsverfahren hat auch Dorothee von Windheim zur Herstellung ihrer *Salve-Sancta-Facies*-Tücher angewandt. Die Bildvorlagen wurden mittels eines fotochemischen Prozesses auf die Gaze übertragen. Zunächst scheint also auch in ihren Arbeiten die Übertragungskette von Abdruck zu Abdruck bis hin zum ursprünglichen Sudarium intakt zu sein. Umso irritierender wirken die große Menge der Tücher sowie ihre unangemessene Präsentation in Stapeln, die die Künstlerin anfänglich sogar auf dem Boden platzierte.

Der Bruch mit den Authentifizierungsstrategien von Bild und Material

Anders als die *Gesichtstücher* wurden die lebensgroßen *Gesichtsfragmente* ebenso wie die *Augenstreifen* für Ausstellungen 1981 in Zürich und 1989 in Wiesbaden an der Wand befestigt (Abb. 57, 59). So generiert bei vielen der Christusköpfe und Augenpaare auf von Windheims Tuchbildern der scheinbar auf die Betrachter gerichtete Blick ein aktives Gegenüber für den Rezipienten. Darüber hinaus deutet die Gaze in ihrer Gewebestruktur sowie durch Faltenbildung und gelegentliche Schichtung eine vage Körperlichkeit an. Hier scheint eine Qualität des textilen Bildträgers auf, der auch in der traditionellen Veronika-Rezeption bekannt war.

Bereits auf dem legendären Sudarium der christlichen Überlieferung hatten sich der Körper und das Bild Christi vermischt. Georges Didi-Huberman zufolge ist das Schweiß Tuch daher einerseits weniger als ein

282 Vgl. Wolf 1995/96a, S. 433.

283 Reudenbach 1998, S. 377.

284 Zur Anwendung des Begriffs *a-cheiro-poiotos* (nicht-von-Hand-gemacht) auf ungemalte und daher als authentisch geltende Bilder vgl. Belting 1990, S. 64.

285 Reudenbach 1998, S. 377.

286 Ebd. Zur spezifischen Verwandtschaft von Vera Icon und Druckgraphik auch Wolf 2002, S. 317ff. Vgl. auch Peter Parshall: *Imago contrafacta. Images and Facts in the northern Renaissance*, in: *Art History*, Nr. 4, 1993, S. 554–79.

Bild, nämlich nicht mehr als eine sichtbare Ansammlung von Flecken aufgesogener Körperflüssigkeiten,²⁸⁷ die allerdings als Basis oder Matrix des Bildes dient. Da es als *Acheiropoieton* jedoch über die Möglichkeiten künstlerischer Reproduktion hinausgeht, ist das Schweiß Tuch seiner Ansicht nach zugleich mehr als ein Bild.²⁸⁸ Auch Gerhard Wolf charakterisiert das Vera Icon als Versuch „einer Auratisierung der bildgewordenen Spur“ durch die Verknüpfung des Sichtbaren mit dem Abwesenden.²⁸⁹ Dieser gegenseitigen Durchdringung von Spur und Abbild des Körpers Christi liegt der Abdruck zugrunde. Didi-Huberman hat auf die körperlichen Konnotationen dieses Verfahrens hingewiesen:

„[D]er Abdruck überträgt physisch – und nicht nur optisch – die Ähnlichkeit der Sache oder der Person, von der der Abdruck gemacht wird. [...] sein Resultat [verschwindet] nicht, wie ein Spiegelbild es tut, sondern es wird buchstäblich ‚geboren‘ als ein durch den Akt des Abdrucks produzierter Körper. Man könnte also sagen, daß im Unterschied zur figurativen *Nachahmung*, welche die optische ‚Kopie‘ von ihrem ‚Modell‘ säuberlich und hierarchisch getrennt hält, die *Reproduktion* durch Abdruck als ihr Resultat eine ‚Kopie‘ erzeugt, die das taktile, leibliche Kind, und nicht die verblasste Reflexion ihres ‚Modells‘ oder genauer gesagt ihrer *elterlichen Form* ist.“²⁹⁰

Das Schweiß Tuch ist demnach nicht nur als physisch aufzufassen, weil es Körpersekrete Christi bewahrt, sondern schon sein Status als Abdruck legt ein Verständnis des Sudariums als Körper nahe. Gerhard Wolf hat darauf aufmerksam gemacht, dass eine solche Auffassung von der Körperlichkeit der Tuchreliquie in einigen mittelalterlichen Grafiken angedeutet scheint (Abb. 61). In diesen verschmilzt das Tuch mit dem Antlitz Christi entweder mit den Falten des Gewandes der esweisenden Veronika, oder es ist derart zwischen dem Kopf und den Füßen der Haltefigur ausgebreitet, dass es ihren Körper zu ersetzen scheint.²⁹¹

Da die Tücher für Dorothee von Windheims *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus durch technische Reproduktionen entstanden sind, können auch sie im Sinne Didi-Hubermans als durch den Akt des Abdrucks produzierte Körper gelten. Die Arbeiten nehmen also sowohl in motivischer als auch in materieller Hinsicht auf den menschlichen Körper Bezug. Zunächst einmal sind die Tücher Träger der Repräsentationen von Körperteilen. Darüber hinaus können auch die Tuchbilder von Windheims als Abdrücke des *Sudariums* gelten, sodass sie letztlich noch auf die materiellen Spuren des Körpers Christi im Stoff des vermeintlich ursprünglichen Schweiß Tuchs verweisen. Weiterhin kann aufgrund des Abdruckverfahrens der durch von Windheim wieder eingeführte Stoff des Vera Icon selbst als körperlich interpretiert werden – haptisch unterstützt durch die spezifischen Materialeigenschaften der Gaze. In ihrem *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus hat von Windheim ein Spannungsverhältnis zwischen Körper, Material und Bild aufgebaut.

Für zwei Arbeiten hat die Künstlerin einige der Tücher in transparenten Kästen so zur Schau gestellt, dass sie in komplexer Weise an körperliche Relikte erinnern, wie sie im christlichen Reliquiar präsentiert werden.²⁹² So hat die Künstlerin für das *Lutherkästchen* mehrere der *Gesichtsfragmente* in einem mit abnehmbarem Deckel versehenen Kasten übereinandergestapelt (Abb. 63). Von der Seite sind ausschließlich die unregelmäßigen Ränder der Tücher zu erkennen. Nur das oberste Gesicht unter dem Deckel ist vollständig sichtbar. Der Kasten wurde auf einem 70 cm hohen weißen Sockel präsentiert, der auf der Vorderseite eine Tafel mit der Lutherschen Idolatrie-Kritik von 1545 trug. Für eine andere Arbeit schichtete Dorothee von Windheim viele der *Augenstreifen* in einem Glaskasten hintereinander (Abb. 64). Während auch hier von

287 Dazu auch Georges Didi-Huberman: *The Index of the Absent Wound* (Monograph on a Stain), in: *October*, Nr. 29, 1984, S. 63–81.

288 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999., S. 47f.

289 Wolf 1995/96b, S. 433.

290 Didi-Huberman 1999, S. 31. Gerhard Wolf erklärt im Hinblick auf das *Vera Icon*: „Das Tuch ist die (weibliche) Matrix, auf der das (männliche) Gesicht erscheint, indem es diesem aufgedrückt beziehungsweise von den Körpersäften wie von einer Tinte oder Farbe getränkt wird.“ Wolf 1995/96b, S. 436.

291 Ebd., S. 236f.

292 Dass es sich dabei um Gesichter und Augen handelt und nicht um Knochen, erklärt sich über die exzeptionelle Referenz, welche die Künstlerin mit dem Sudarium für ihre Arbeit gewählt hat.

den hinteren Gazetüchern nur die fransigen Ränder zu sehen sind, blickt das auf dem vordersten Streifen abgebildete Augenpaar aus dem transparenten Kasten heraus. Indem sie den Gesichtsausschnitt auf die Augenpartie reduzierte, hat die Künstlerin die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz besonders auf den Vorgang des Sehens gelenkt.

Beide Kastenobjekte thematisieren das Herstellen und Unterbinden von Blickbeziehungen. Wo die Augen von den Tüchern zurückzublicken scheinen, wird dem Betrachter sein eigenes Schauen ebenso bewusst gemacht wie dort, wo offensichtlich Gazestreifen seinem Blick entzogen werden.²⁹³ Dennoch wird im *Lutherkästchen* und im Kasten mit den *Augenstreifen* die von der tradierten Veronikadarstellung intendierte „Hochzeit des Blicks“ nur mit jeweils einem Augenpaar gewährt.²⁹⁴ Das führt die Arbeiten zunächst in die Nähe der Überlieferung zurück, die auf die Begegnung mit einem einzelnen, der Gnadenkraft des Urbilds teilhaftigen Veronikabild ausgerichtet war. Andererseits lässt der gläserne Kasten erkennen, dass sich hinter dem ersten Streifen noch viele weitere Augenpaare verbergen. Diese sind allerdings der direkten Ansicht entzogen. In paradoxer Weise rückt der vollkommen durchsichtige Behälter die verheißene, aber keineswegs gewährte Allansichtigkeit seines Inhalts ins Bewusstsein der Rezipienten. Der Blick der Betrachter wird an den Rändern der Tuchstreifen abgewiesen und kann die Schichten nicht durchdringen. Dieses verweigerte visuelle Erfassen löst den Wunsch aus zu berühren. Der Rezipient möchte den Kasten öffnen und die hinteren Streifen herausziehen, um sie dann wiederum betrachten zu können.²⁹⁵

Dorothee von Windheims komplexe Befragung von Auge und Hand als Wahrnehmungsorganen ruft Prinzipien der Reliquienpräsentation auf. So artikuliert sich schon in der Frühzeit der Reliquienverehrung das Bedürfnis, sich der *virtus* der heiligen Relikte durch physischen Kontakt zu versichern. Bruno Reudenbach zufolge muss dieses Verlangen „geradezu als konstitutiver Bestandteil jeglichen Reliquienkultes angesehen werden.“²⁹⁶ Zahlreiche mittelalterliche Quellen berichten davon, wie Reliquien mit Händen, Lippen oder der Heilung bedürftigen Gliedmaßen berührt, teils sogar einverleibt wurden.²⁹⁷ Um Auswüchse dieser Praxis stärker kontrollieren zu können, beschloss das vierte Laterankonzil 1215, dass Reliquien nicht mehr außerhalb ihrer Schreine gezeigt werden durften. Verstärkt durch eine Neubewertung der Macht des Visuellen und der emotionalen Wirksamkeit von Bildern Ende des 12. Jahrhunderts führte dieses Dekret zur Entstehung neuer Reliquiarformen: Ostensorien gestatteten den Gläubigen nun die Inaugenscheinnahme der Reliquien. Den physischen Kontakt jedoch schlossen sie aus.²⁹⁸ Die transparenten Kästen haben bei von Windheim ganz ähnliche Funktionen wie die nach dem vierten Laterankonzil entstandenen Ostensorien. Gegenüber der für eine Quasireliquie unangemessen erscheinenden Präsentation nahe am oder sogar auf dem Boden, wie die Künstlerin sie in Zürich und Nürnberg realisiert hatte, wertet der Einschluss in einen Glas- oder Plexiglaskasten die Bildtücher auf und suggeriert Bedeutsamkeit. Da einige Arbeiten in einer der Ausstellungen, in der die Künstlerin sie offen ausgelegt hatte, beschädigt worden waren, mussten auch die Tücher des *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus – Reliquien ähnlich – vor Übergriffen geschützt werden. Über diese Schutzfunktion hinaus eröffnen von Windheims Kästen wie Schaureliquiare wechselseitige Blickbeziehungen zwischen ihrem Inhalt und dem Betrachter. Einem Ostensorium ähnlich privilegiert der die Gazetücher umschließende Glaskasten den Seh- gegenüber dem Tastsinn. In Anlehnung an Luthers polemische Kritik der Veronikaweisung problematisieren Arbeiten wie das *Lutherkästchen* jedoch diese Fokussierung auf das Auge als Rezeptionsorgan. Wie Luther es an der Inszenierung des Sudariums in Rom bemängelt hatte, verdeckt auch von Windheim einen Schleier mit dem nächsten und verweigert dem Betrachter darüber hinaus die taktile Verifizierung des Augenscheins durch den Einschluss der Tücher unter Glas.

293 Vgl. Elke von Radziewsky: Das Geheimnis der Fragmente, in: Wiesbaden 1989, S. 122.

294 Wolf 1995/96a, S. 430.

295 Dazu Haußen 1997, S. 78.

296 Reudenbach 2000, S. 5.

297 Renate Kroos: Vom Umgang mit Reliquien, in: Köln 1985, Bd. 3, S. 25–49, S. 30ff.

298 Reudenbach 2000, S. 6.

Den Wahrnehmungsorganen Auge und Hand, die von Windheim mit ihren Kastenobjekten auf der Rezeptionsebene gegeneinander ausspielt, entsprechen auf der Produktionsebene Bild und Material. Hier dekonstruiert die Künstlerin die wechselseitigen Authentifizierungsstrategien von Bild und Material, indem sie diese nach wechselseitiger Affirmation letztlich ins Leere laufen lässt.

So knüpft Dorothee von Windheim im *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus an die vielfach beschworene Idee des *Vera Icon* als einer „Photographie avant la lettre“ an, war doch die Fotografie ihr Medium zur Herstellung der Tucharbeiten.²⁹⁹ Roland Barthes hat in seinem Essay *Die helle Kammer* explizit die Verwandtschaft der Fotografie zum *Vera Icon* herausgestellt: „kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?“³⁰⁰ Barthes hat in diesem Essay zu erfassen versucht, inwieweit das Verhältnis der Fotografie zum Abgebildeten enger ist als bei anderen Darstellungsverfahren. Ihm zufolge verweist die Fotografie auf „die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine PHOTOGRAPHIE gäbe.“³⁰¹ Der grundsätzliche Unterschied zu anderen Formen der Repräsentation liegt für Barthes also darin, dass „sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen [lässt], daß die Sache dagewesen ist.“³⁰²

Dieser von Barthes konstatierte Realitätsbezug wurde von Dorothee von Windheim jedoch konsequent unterwandert: Ihren mittels eines fotografischen Verfahrens hergestellten Bilder liegen Reproduktionen von Grafiken und Gemälden zugrunde, die auf ein Bild oder einen Tuchabdruck rekurrieren, dessen Ursprung nur legendarisch überliefert ist. Der im Sinne Barthes' notwendig reale „Photographische Referent“ verschwindet bei von Windheim hinter einer langen Reihe von Reproduktionen.³⁰³ Diese verweisen letztendlich nur noch auf eine Leerstelle.³⁰⁴ Die Künstlerin visualisiert die Distanz des Betrachters zum Tuchabdruck und kehrt damit die Intention aller traditionellen Veronika-Darstellungen um, die auf größtmögliche Nähe des Gläubigen zur Tuchreliquie ausgerichtet waren, um die Heilswirksamkeit der Schau ins Antlitz Christi zu sichern. Die vermeintlich unmittelbare, authentische Beziehung zwischen Abbild und Urbild wird hier also absichtsvoll verunklärt.

Darüber hinaus konterkariert die Fülle der Gazetücher die einmalige Kostbarkeit, die dem *Sudarium* innerhalb seines Kultes zugesprochen wurde. Im Mittelalter beruhte die Gleichstellung der Reproduktion der Veronika mit dem Sudarium hinsichtlich der Gnadenkraft nicht unwesentlich auf der Vereinzelnung der seriell hergestellten Kopien als Andachtsbilder.³⁰⁵ Auch wenn diese Kopien in großer Menge angefertigt wurden, diente dem Gläubigen in der persönlichen Andacht doch nur ein einzelnes dieser Bilder als Gegenüber. Dorothee von Windheim hat in den verschiedenen Installationen ihrer *Salve-Santa-Facies*-Tücher eine konträre Präsentationsform gewählt. Die Masse nivelliert ihre Relation zum vermeintlichen Urbild und stellt dessen exzeptionellen Rang infrage.

Dagegen ist auch die Suggestion materieller Nähe zum Sudarium wirkungslos, die von Windheim erzielt, indem sie das Antlitz Christi nach unzähligen Umwandlungen wieder auf dem ursprünglichen textilen Trägermaterial erscheinen lässt. Durch den Verlust des Urbildes fehlt den haptischen Echtheitsbeteuerungen der Tücher die Referenz. Die Authentizitätsversicherung durch das Material wird durch das Offenlegen des drucktechnischen Übertragungsverfahrens gebrochen. Die visuelle Störung, das Rauschen in von Windheims Gazebildern, deckt die Reibungsverluste auf, denen das Urbild in den vielfachen Transformationen

299 So z.B. Wolf 1995/96a, S. 433. Vgl. auch Patrick Maynard: *The Secular Icon: Photography and the Functions of Images*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Nr. 42, 1983, S. 155–69 und William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge 1992.

300 Barthes 1989, S. 92.

301 Ebd. S. 86.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Vgl. Wolf 1995/96a, S. 433.

305 Zum Status der Vera-Icon-Kopien zwischen Kultbild und Andachtsbild vgl. Geissmar 1992, S. 44ff.

unterworfen ist. Damit untergräbt die Künstlerin das, was nach Barthes die genuine Wirkung der Fotografie ist: die „Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“³⁰⁶

In Dorothee von Windheims *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus steht die Authentizität des Bildes, die mit der Ausbreitung der Massenmedien immer weiter infrage gestellt wurde, auf dem Prüfstand. Um die Relation von Urbild und Abbild künstlerisch zu veranschaulichen, eignet sich der Rückgriff auf die Entstehungslegende und die Darstellungstradition der Veronika besonders, denn in der Vervielfältigung des Motivs war eine solche Problematik schon angelegt und von den vormodernen Künstlern stets mitreflektiert worden. Von Windheim analysierte künstlerische Bildlösungen zur Repräsentation eines uneinholbaren Urbildes und stellte das Verhältnis von Bild und Material als ein Problem heraus, das die zunehmende Verbreitung neuer Bildmedien der Gegenwart verstärkt wieder aufgibt. Bereits zehn Jahre vor dem sogenannten Iconic Turn thematisierte die Künstlerin damit Kernfragen künftiger Debatten nach dem Status und den Möglichkeiten von Bildern. Mit dem Aufdecken und dem Wechselspiel von Original und Reproduktion, die die Materialität des Bildträgers mit einschließt, beleuchtete von Windheim die kulturellen wie die erkenntnistheoretischen Implikationen des Bildes. Anhand eines für die westliche Tradition prominenten Beispiels markierte die Künstlerin allgemeine Probleme von Abbildlichkeit und Repräsentation und befragte durch die Inszenierung von Blick und Berührung Bedingungen visueller und taktiler Wahrnehmung. Zugespitzt wurde diese Auseinandersetzung durch den Einschluss in Glaskästen und die Beigabe des mittelalterlichen Hymnentextes, der innerhalb der Werke ein komplexes Wechselspiel zwischen sprachlicher und bildlicher Repräsentation des fleischgewordenen Logos eröffnet. Hier stellte die Künstlerin die Frage nach dem spezifischen Potenzial des Bildes. Darüber hinaus konfrontierte sie die vermeintliche Entmaterialisierung des Bildes mit dem ureigensten christlichen Topos von der Fleischwerdung des Wortes – sprich: der Materialisierung der Information. Anhand dieses Topos und seiner Darstellungstradition führte die Künstlerin verschiedene Stadien der Verkörperung eines Bildes vor Augen. Im *Salve-Sancta-Facies*-Zyklus wird die durch den materiellen Träger verheißene Authentizität des Dargestellten durch offensichtliche Indizien seiner vielfachen Reproduziertheit konterkariert. Von Windheims Arbeiten entlarven das Wahrheitsversprechen der Fotografie als Abdruck ebenso wie die Authentizitätsverheißung des Materials als mythische Konstrukte.

III. Fleischwerdung: Eingeschreinte Körperfragmente und organische Stoffe

Lebende Körper können immer nur während temporärer Aktionen im Kunstraum präsent sein, daher haben Künstlerinnen und Künstler immer wieder nach Wegen gesucht, die an den Körper gekoppelten Authentizitätsvorstellungen und ihre damit verbundenen Intentionen auch dauerhaft in der Kunst verfügbar zu machen.³⁰⁷ Die Bezugnahme auf das Reliquiar lag dafür besonders nahe, hatte der Reliquienkult doch immer die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren körperlichen Überresten hervorgehoben.³⁰⁸ Die Heiligen wurden, obwohl ihr Martyrium mit unmittelbarer Auferstehung belohnt worden war, dennoch als in ihren Gebeinen anwesend gedacht.

Bernard Réquichots Reliquiare des Heterogenen

Farbe als organisches Material

Zwischen 1955 und 1961 stellte der französische Künstler Bernard Réquichot 17 Kastenobjekte mit Collagen und Material-Assemblagen her, die er unter dem Titel *Reliquaires* zu einem Werkkomplex zusammenfasste.³⁰⁹ Offene und verglaste Holzkästen enthalten unter anderem reliefartige Papiercollagen oder plastische Arrangements aus zusammengerollten oder -gestauchten bemalten Leinwänden. In eine andere Gruppe von Schaukästen sind Konglomerate aus Gegenständen eingeschlossen, die über und über mit Ölfarbe überzogen wurden. Hier sollen die Arbeiten untersucht werden, in denen pastose Farbe als Material eingesetzt wird.

Für die Arbeit *Reliquaire: La maison du manège endormi* hat der Künstler einen großen, auf der Vorderseite verglasten Holzkasten außen mit blauem, samtigem Stoff verkleidet und innen bis wenige Zentimeter vor der Scheibe mit Leinwand ausgeschlagen, die blau, grün, weiß sowie inkarnat- und beigefarben besprenkelt ist (Abb. 65, 66). Der Kasten erscheint angefüllt mit einem unübersichtlichen Konglomerat aus vorwiegend blauen, roten und weißen Strängen pastoser Ölfarbe, die dicht über- und aneinanderliegen und sich teils gegenseitig mit Schlieren durchziehen. Während die verschattete Tiefe des Kastenraumes mit den Augen kaum zu ermessen ist, schiebt sich dem Betrachter im Vordergrund ein an Nylonfäden verspanntes Farbknäuel entgegen, aus dem einzelne längere Fortsätze herausragen. Erst auf den zweiten Blick erschließt sich, dass sich unter den voluminösen Farbschichten eine Substruktion aus ineinander verkeilten und miteinander verzahnten Ästen, Wurzelwerk, Paketband, zwei Schuhen, einem Baumpilz und drei nicht näher zu bestimmenden halbkugelförmigen, mit Leinwand bezogenen Gegenständen verbirgt. Und nur die von der Farbmasse frei gelassenen Augenhöhlen und die charakteristische Reihung der Zähne weisen darauf hin, dass es sich bei den drei Objekten am Boden des Schaukastens um Tierschädel handelt. Am deutlichsten erkennbar ist der Ziegen- oder Schafschädel in der Mitte, der in aufrechter Position fixiert ist. Der mittlere Kopf ist im Bereich von Nase und Maul mit deutlich konturierten gelb- und rotschwarzen längs und quer verlaufenden Farbstreifen versehen, die an ein Zaumzeug erinnern, das in einer Sisalschnur als Zügel ausläuft, während die anderen Schädel unter Aussparung der Schädelhöhlen mit amorpher Farbmasse überzogen sind.

Solche Agglomerationen verschiedener Gegenstände, die mit pastoser Farbe zu einem untrennbaren Gemenge amalgamiert sind, enthält neben dem *Reliquaire: La maison du manège endormi* auch

307 Zu Vorstellungen von der Authentizität des Körpers in der Performance-Kunst vgl. Wagner 2001b, S. 271ff.

308 Dinzeltbacher 1990.

309 Vgl. Roland Barthes, Marcel Billot und Alfred Paquemet: Bernard Réquichot. Catalogue raisonné, Brüssel 1973.

Reliquaire à l'œil de paon (Abb. 67).³¹⁰ Hier sind in einem ehemaligen Farbkasten verschiedene Materialien, so etwa Knochen, Zeitschriftenausschnitte, Holz und Kordel, mit großen Mengen Ölfarbe zu schmutzigen bunten Klumpen vermengt worden. Im oberen Teil des Kastens springt ein Gebilde hervor, das wiederum ein Tierschädel zu sein scheint. Dieser wird dick von bräunlich schwarzer und blutroter Farbe bedeckt, die seine Augenhöhlen verschließt und dort den Eindruck eines verschleierte Blicks suggeriert. Das Maul ist zu einer dunklen Höhle aufgesperrt. Dieser Schädel, der mit einer an blutiges Gewebe erinnernden Farbmasse überzogen ist, wird von drei spitz zulaufenden schwarzen Fortsätzen hinterfangen. Die beiden quer ausgerichteten wirken wie Tierhörner, im Zusammenspiel mit dem vertikalen, dritten Arm wecken sie aber Assoziationen an ein Kreuzifix. Unter dem Schädel sind – als einzige ohne Farbspuren – drei schillernde Pfauenfedern fixiert. Im *Reliquiar mit Pfauenauge* wie in vergleichbaren aus einem Gerüst mit einer üppigen Farbbeschichtung aufgebauten *Reliquaires* beruht die überwältigende Wirkung, die die Objektkästen für die Augen nur schwer erfassbar werden lässt, auf dem gänzlich ungewöhnlichen Einsatz der Farbe. Diese wirkt wie frisch aus der Tube auf die Tragekonstruktion gedrückt. Nahezu jede in dem Konglomerat differenzierbare Partie ist aus mehreren Farben zusammengesetzt, die den Anschein erwecken, als seien die Farbstränge nach dem Austritt aus der Tubenöffnung ganz dicht aneinandergelegt oder nur eben ansatzweise miteinander vermischt worden. Die Konsistenz des Farbmaterials erscheint zähflüssig, seine Oberfläche wirkt oft glänzend, als wäre sie noch nass. Und tatsächlich sind den Restaurationsprotokollen zufolge die Farben in den glasverschlossenen Kästen bis heute nicht vollständig durchgetrocknet.³¹¹ Die feuchte Viskosität lässt das Farbmaterial frisch erscheinen und suggeriert Veränderlichkeit. So wie die Farbe die Gegenstände der Substruktion überformt, wird sie weniger als Werkstoff des Malers, denn als Material mit plastischem Potenzial präsentiert.

In seinem Essay *Réquichot und sein Körper* deklariert Roland Barthes die Farbe im Werk Réquichots als körperlich.³¹² Die Rezeption pastoser Farbmasse als organisch ist in der französischen Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit zuallererst mit den materialmimetischen Körperdarstellungen von Jean Fautrier und Jean Dubuffet verknüpft.³¹³ Die während des Zweiten Weltkriegs entstandenen, *Têtes d'otages* genannten Gemälde Fautriers sind reliefartig aus Farbmasse aufgebaut, die mit groben Werkzeugen bearbeitet wurde.³¹⁴ Die von Fautrier traktierte Farbe rekurriert auf die gepeinigten Körper der Opfer des Zweiten Weltkriegs, insbesondere der nationalsozialistischen Besatzung Frankreichs. Die sogenannten *Geiseln* wurden nach 1945 als quasi physisch vergegenwärtigende Auseinandersetzung mit den Auswirkungen nationalsozialistischer Verfolgung verstanden.³¹⁵ Die mit Leim und anderen Materialien vermischte und mit verschiedenen Instrumenten modellierte Farbpaste verwandelt sich Fleisch an.³¹⁶ Sie wird gewissermaßen zum Fleisch profaner Heiliger, deren Blutopfer Zeitgenossen dem der christlichen Märtyrer gleichsetzten.³¹⁷

Im Unterschied zu Fautrier, bei dem schrundige Malmasse zum Äquivalent entindividualisierter Körper wurde, wollte Jean Dubuffet in der Auseinandersetzung mit den Materialien seiner Malerei gerade den Portraitcharakter seiner Bildnisse herausarbeiten. Aber auch bei ihm wird die Malpaste zu Haut und

310 Bernard Réquichot hatte verschiedene kirchliche Schulen besucht und widmete sich zu Beginn seiner künstlerischen Ausbildung ab 1945 im Atelier d'Art Sacré ausschließlich Bildern mit religiöser Thematik. Anfang der 1950er-Jahre wandte er sich nach kubistischen Akt- und Tierstudien der ungegenständlichen Malerei zu.

311 Ich danke Evelyne Pomey, Dokumentarin des Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, die mir freundlicherweise die nicht in der Ausstellung befindlichen *Reliquaires* Réquichots zugänglich gemacht und mir Einblick in die Restaurierungsakten gewährt hat.

312 Roland Barthes: *Réquichot und sein Körper* (frz. 1973), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 219–45, S. 219f.

313 Vgl. Mechthild Haas: *Jean Dubuffet. Materialien für eine ‚andere‘ Kunst nach 1945*, Berlin 1997; Wagner 2001b, S. 38ff.

314 Die Bilder thematisieren das Leid der Lagerhäftlinge wie der Angehörigen vermeintlicher Attentäter, die von der deutschen Besatzungsmacht nach dem ersten Anschlag der Résistance als Geiseln verschleppt, gefoltert und exekutiert wurden.

315 Vgl. Haas 1997, S. 173, S. 257f.; Wagner 2001b, S. 40.

316 Vgl. Haas 1997, S. 164ff.

317 „Vous etes les Saints!“, Antoine de Saint-Exupéry: *Lettre à un otage*, Paris 1944; vgl. auch den Titel einer Rezension der Ausstellung Fautriers von Jaques Gabriel 1945: *L'hommage d'un peintre aux martyrs*, vgl. Haas 1997, S. 159f.

Muskulatur.³¹⁸ Die Schichtung der mit Materialien wie Asche, Schnur oder Sand versetzten Farbe und ihre Ritzung oder Kerbung mit Spachtel und Messer zielte bei Dubuffet auf den Ausdruck der individuellen Lebensgeschichte, die sich dem Körper des Porträtierten eingeschrieben hatte. Dubuffets wiederholte Neubearbeitung des Malmaterials umkreiste die Wiedergabe der typischen psychischen und physischen Merkmale einer Person mit einer methodischen Unbestimmtheit, die einer natürlichen, summarischen Wahrnehmung eines realen Gegenübers entspricht. „Dubuffet stellt nicht Fleisch dar“, so Mechthild Haas, „er malt kein Inkarnat. Gleich Körpern, die aus Fleisch aufgebaut sind, gestaltet Dubuffet seine Bilder der Köpfe, Körper und Akte aus den materialen Substanzen seiner Malerei.“³¹⁹

Ganz anders verfuhr Réquichot: Auch wenn gerade seine pastose Überformung von Knochen zuerst einen ähnlichen Umgang mit dem Material Farbe vermuten lässt, modellierte der Künstler über den skelettartigen Gerüsten in seinen Objektkästen keine Körper. Signale wie die Inkarnatfarbe der verwendeten Pigmente oder Körpergrenzen anzeigende Umrissvorgaben, die bei Fautrier und Dubuffet die Deutung der geformten Farbmasse als Fleisch unterstützen, fehlen in den Arbeiten Réquichots gänzlich. Jedoch lassen die *Reliquaires* das Material Farbe an der Grenze seiner scheinbaren Verwandlung in organische Substanz oszillieren, während sie zugleich explizit dessen stoffliche Eigenschaften, wie feuchte Viskosität, Adhäsionskraft, Ausrichtung nach der Schwerkraft oder plastische Modellierbarkeit, vorführen.

Farbe besaß als Material zur Entstehungszeit von Réquichots *Reliquaires* bereits eine lange Geschichte der Bedeutungszuschreibung, die sie über die Aspekte des Amorphen und Weiblichen mit dem Niederen in Verbindung brachte.³²⁰ Bis zur beginnenden Moderne galt Farbe als „Medium der Form“.³²¹ Sie diene der Simulation realer Stoffe und Dinge auf der Bildoberfläche, ohne selbst als Material wahrgenommen zu werden. Seit der Antike war es höchste Aufgabe des Künstlers, in der Perfektion der bildlichen Illusion die Werkstoffe ebenso wie den Herstellungsprozess eines Gemäldes vergessen zu lassen.³²² Auf den Wertigkeitsskalen der ästhetischen Theorie war seit jeher das Stoffliche im Verhältnis zum Geistigen oder zum Göttlichen weit tiefer angesiedelt. So hat sich der Farbe eine bis zu Platon und Aristoteles zurückzufolgende Herrschaftsgeschichte der geistig-männlich besetzten Form über die als weiblich gedachte Materie eingeschrieben. Die gering geschätzte physische Stofflichkeit der Farbe hatte im Zuge der schöpferischen Bearbeitung durch das Künstlersubjekt im Bild aufzugehen.

Nach 1945 verabschiedeten zahlreiche Künstler die formale Unterwerfung des Werkstoffs und hoben demonstrativ die Materialität ihrer Werke hervor. Michel Tapié prägte 1950 für diese Kunst, die dem Material weitgehende gestalterische Eigenständigkeit gegenüber der künstlerischen Bearbeitung einräumte, die Bezeichnung Informel. In diesem Begriff schwingt die pejorative Stoßkraft mit, die Georges Bataille bereits 1929 in der surrealistischen Zeitschrift *Documents* dem Begriff des „informe“ unterstellt hatte.³²³ Die von Bataille aufgedeckte überkommene Geringschätzung des Formlosen machten sich die Künstler des abstrakten Expressionismus und Tachismus in ihrer Opposition gegen den Zwang zur Form zunutze.³²⁴ Sie

318 Ebd. S. 183.

319 Mechthild Haas: Jean Dubuffets Farbexperimente nach 1945, in: Anne Hoormann und Kurt Schawelka (Hg.): *who's afraid of*. Zum Stand der Farbforschung, Weimar 1998, S. 216–35, S. 233.

320 Dazu und zu den folgenden Ausführungen: Monika Wagners Forschung zum Material in der Bildenden Kunst, vor allem: ‚Material‘ in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 866–82 und: *Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich*, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 175–96.

321 Wagner 2001b, S. 11.

322 Ebd. S. 17ff., bes. S. 21.

323 Georges Bataille: *Informe*, in: *Documents*, Nr. 7, 1929, S. 382; vgl. Wagner 2001b, S. 41.

324 Die geschlechtsspezifische Konnotation vom Künstler und dem von ihm zu bezwingenden Material verschwand allerdings nicht notwendigerweise mit der Aufwertung der Materialität der Farbe und der Tilgung der Form. Im Gegenteil: Jackson Pollocks und Georges Mathieus Selbstinszenierungen im Ringen mit der Farbe wurden prägend für eine Rezeption der informellen Malerei als maskuline, kämpferische Unterwerfung der femininen, amorphen, niederen Farbmaterie. Dazu Wagner 1996, S. 187ff.

strebten nach einem künstlerischen Neuanfang und setzten ihre Hoffnungen auf das Material als eine zuvor von der Ästhetik verworfene, damit aber auch theoretisch unbesetzte und daher neu zu definierende Kategorie.³²⁵

Während sich die Negation der Form anfänglich noch auf der Leinwand abspielte, scheint der Farbeinsatz in Réquichots Kastenobjekten schon auf eine Entwicklung vorauszudeuten, die gemeinhin mit den *Drippings* Jackson Pollocks angesetzt wird und sich erst in der amerikanischen Kunst der 1960er-Jahre voll entfaltet: Mit der Inszenierung ihres vermeintlich eigengesetzlichen Verhaltens wurde die traditionelle Bindung der Farbe an einen Bildträger gelöst.³²⁶ Die nachfolgende Gattungsüberschreitung der Farbe von der Malerei hin zur Plastik ist bei Réquichot bereits angelegt, denn anders als Pollock hat Réquichot nicht auf flüssige Lackfarben zurückgegriffen, sondern die viel zähere Tubenfarbe eingesetzt.³²⁷ Diese Vorgehensweise lässt die plastische Qualität des Farbmaterials hervortreten. Gerade durch die Konsistenz der Farbe wird der Eindruck des Niederen in den profanen Reliquienkästen Réquichots noch einmal massiv forciert.

Ekelerregende Agglomerate

Wie beim *Reliquaire: La maison de la manège endormi* erweckt auch das zähflüssige Gemenge aus Natur, zivilisatorischen Abfällen und Farbe, das im *Reliquaire de la forêt* ganz dicht an die Frontscheibe heranquillt, den Eindruck, als würde es sich ausbreiten, wenn man den begrenzenden Kasten öffnete (Abb. 68). Breiige Viskosität gehört in der westlichen Kultur seit jeher zu den Qualitäten von Substanzen, die als ekel-erregend gelten.³²⁸ Entscheidender Auslöser des Ekels ist „die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.“³²⁹ Psychologischen Studien zufolge wird zähflüssigen Stoffen häufig mit nahezu animistischer Fantasie Lebendigkeit zugeschrieben. In der Vorstellung werden solche Stoffe mit der bedrohlichen Tendenz verknüpft, auf den Körper, der ihnen ausgesetzt ist, überzugreifen und in ihn einzudringen.³³⁰ So kann auch der Gedanke, die klumpige Farbmasse der *Reliquaires* könnte aus ihrem Behältnis hervorquellen, beim Betrachter Abscheu erwecken. Die Abwehrreaktion gegenüber schleimig Zähem beruht weniger auf der Konsistenz allein als auf den daran geknüpften Assoziationen mit taediogenen Gegenständen oder Materialien. Dazu zählen in der Regel weiche, gallertartige oder glibberige Tiere, vornehmlich aber alle Körpersekrete und -exkrete.³³¹

325 Monika Wagner bewertet diese Strategie als „gezielte ästhetische Barbarei [...], die sich in doppelter Weise auf den Nationalsozialismus bezog: zum einen in der radikalen Absage an die Kunstdoktrin der NS-Zeit mit ihren in Feinmalerei vorgetragenen unversehrten Körpern; zum anderen in der materialmimetischen Anverwandlung des Vernichteten.“ Wagner 2001b, S. 39.

326 Vgl. Ebd. S. 46ff.

327 In einer anderen Gruppe von Arbeiten aus dem Werkkomplex der *Reliquaires* experimentiert Réquichot auf eigene Weise mit dem ‚Ausstieg aus dem Bild‘ und dem Prinzip von ‚Shaped Canvases‘: Im *Reliquaire de chauve-souris* und dem *Reliquaire Armoire de Barbe Bleu* werden gerollte, fast skulptural raumgreifende, bemalte und besprenkelte Leinwände zur Schau gestellt.

328 Gustav Kafka: Zur Psychologie des Ekels. Eine vorläufige Mitteilung, in: Zeitschrift für angewandte Psychologie, Nr. 34, Leipzig 1930, S. 1–46, S. 12; Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, S. 29f.

329 Menninghaus 1999, S. 7; „[D]isgust is precisely the emotion that guards the sanctity of the soul as well as the purity of the body“, Paul Rozin, Jonathan Haidt und Clark R. McCauley: Disgust, in: Michael Lewis und Jeannette M. Haviland (Hg.): Handbook of Emotions, New York/London 1993, S. 575–94, S. 589. Allerdings muss Ekel im Unterschied zu Angst, die eine Reaktion auf die drohende Verletzung des Körpers ist, als „primarily a response to actual or threatened harm to the soul“ betrachtet werden, ebd. S. 575.

330 Dazu z.B. Andras Angyal: Disgust and Related Aversions, in: The Journal of Abnormal and Social Psychology, Nr. 36, 1941, S. 393–412, S. 397.

331 Kafka 1930, S. 12f u. 17ff. sowie Rozin/Haidt/McCauley 1993, S. 582; „[T]he disgust reaction depends [...] upon the degree of specific association between sensory quality and disgusting object“, Angyal 1941, S. 395. Die Studien von Kafka und Angyal beruhen jeweils nur auf sehr kleinen und damit nicht sehr repräsentativen Probandengruppen. Generalisierende Aussagen über Ekelreaktionen können darüber hinaus nur für einen begrenzten Kulturraum gemacht werden; vgl. dazu Julian Hirsch: Ekel und Abscheu. Bemerkungen zu Kafka's Aufsatz „Zur Psychologie des Ekels“, in: Zeitschrift für angewandte Psychologie, Nr. 34, Leipzig 1930, S. 472–93 und Rozin/Haidt/McCauley, S. 575f.

Ekel ist jedoch nicht nur ein psychosomatisches Phänomen, sondern bereits seit der Antike eine ästhetische Kategorie.³³² Vornehmlich die deutschen Philosophen des 18. Jahrhunderts bestimmten den Ekel zum gänzlich unintegrierbaren Gegenpol,³³³ als „schlechthinnige Exorbitanz des Ästhetischen“.³³⁴ Erst Georges Bataille und Jean-Paul Sartre wandten den Ekel ins Positive – als Mittel zur Intensivierung der Wahrnehmung des Affizierten.³³⁵ Zu einer solchen Verstärkung der subjektiven Rezeption eignete sich der Ekel besonders, weil starke Ekelempfindungen als „quasiautomatische (,instinktive‘) Form des Nein-Sagens“ mit spezifischen physiologischen Effekten einhergehen, die bis zum Erbrechen reichen können.³³⁶ Ekeleregende Stoffe erlauben also keine distanzierte Kenntnisnahme, sondern erzwingen eine unmittelbare körperliche Reaktion. Auch in den *Reliquaires* Réquichots zielt das den Abfall-Knochen-Farbagglomerationen inhärente Ekelpotenzial auf die Überwältigung des Betrachters: Schon die überbordende Fülle der vielfarbigen Paste überfordert das Auge des Rezipienten. Einzelheiten sind in den Materialklumpen nur mit Anstrengung auszumachen. Roland Barthes hat neben dem Auge als dem herkömmlich favorisierten Rezeptionsorgan jedoch auch das Ohr ins Spiel gebracht, als er Réquichots Malerei zur schrillen Schwingung, zum Geräusch mutiert sah.³³⁷ Mithilfe einer geschickten strukturalistischen Volte zeigt Barthes, dass diese Kunst darüber hinaus auch noch an das Schmecken und Riechen appelliert: Barthes impliziert die Stimulation von Geruchs- und Geschmackssinn, wenn er Réquichots Farbbehandlung eine besonders ausgeprägte Form des Nahrungssensualismus unterstellt, wie er aller Malerei zugrunde liege. Nachdem er einen Ursprung der Malerei in Anlehnung an Claude Levi-Strauss im archaischsten Akt der Verwandlung von Natur in Kultur – dem Kochen – verortet hat, kommt Barthes zu dem Schluss:

„Im Werk Réquichots sind alle Zustände der (aufgenommenen, verdauten, ausgeschiedenen) Nahrungssubstanz vorhanden: das Kristallisierte, das Rissige, das Faserige, der körnige Brei, der getrocknete, erdige Kot, das ölig Gemaserte, das Eiternde, der Spritzer, das Gedärm.“³³⁸

Findet nun noch ihre haptische Qualität Berücksichtigung, fordern Réquichots Kästen weit mehr als nur Betrachtung: Sie verlangen eine synästhetische Wahrnehmung. Réquichots Verfahren verhindert die Kontemplation aus der Ferne. Vielmehr provoziert es beim Rezipienten Unbehagen mit allen dazugehörigen viszerale Reaktionen.

Das Material Farbe ist in seiner Ekelwirkung jedoch nicht nur auf den Körper des Betrachters ausgerichtet. Es erinnert in seiner feuchten Viskosität selbst an Organisches. Réquichots Farbmasse hat allerdings nichts mit dem lebendigen, gezeichneten oder gemarterten Fleisch der Werke Dubuffets oder Fautriers gemein, das – wenn auch an der Grenze zum Ekelhaften – vor allem Mitleid erregt. Réquichots Agglomerate haben die Ekelschwelle längst überschritten. Die einzigen Anzeichen für Körperlichkeit sind die eingebetteten Knochen und die schlierige Zähflüssigkeit, die an glitschig feuchte Innereien oder schleimige Absonderungen des menschlichen Organismus erinnert. Die farbigen Stränge scheinen in ihrer Viskosität jederzeit bereit, sich von Knochen und Stützkonstruktion abzulösen, davon herunterzugleiten. Réquichots Agglomerate erfüllen alle Kriterien, sich dem anzuverwandeln, was aufgrund seiner totalen Defiguration spätestens seit Rosenkranz' Ästhetik des Hässlichen als signifikanteste Chiffre des Ekelhaften gilt: dem verwesenden Leichnam.³³⁹

332 Winfried Menninghaus: Ekel, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 142-77, S. 143. Menninghaus 1999, S. 10.

333 Menninghaus 1999, S. 69f.; Menninghaus 2001, S. 145.

334 Menninghaus 1999, S. 191.

335 Ebd. S. 17.

336 Ebd. S. 8; Rozin/Haidt/McCauley 1993, S. 577.

337 Vgl. Barthes (1973) 1990, S. 219.

338 Ebd. S. 226. Vgl. auch S. 224ff.

339 Menninghaus 1999, S. 7 u. 204ff. Zur Wiederentdeckung der Rosenkranz'schen Ideen – insbesondere des Formlosen – in der postmodernen Ästhetik siehe Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001, S. 71ff.

Rosenkranz erklärte, Farben an sich könne man „durchaus nicht ekelhaft nennen.“³⁴⁰ Mit Verwesung assoziiert und damit ekelregend werden könnten sie nur durch den Zusammenschluss mit oder die Analogie zu etwas Organischem.³⁴¹ Wenn Roland Barthes den Farbeinsatz in Réquichots Malerei also als Ausdruck der künstlereigenen Vitalität betrachtet,³⁴² ist zu fragen, ob in der Weise, wie die Farbe in den Reliquaires Abfälle und Knochen verschmiert, nicht genau die von Rosenkranz konstatierte taediogene Verknüpfung von Farbe mit Organischem gegeben ist. Das von Barthes diagnostizierte Leben erschiene dann fehl am Platz. Es wäre „Entwerden des schon Toten“ – die nur scheinbare Lebendigkeit des Verwesenden.³⁴³

Verwesung und Ekel waren der christlichen Reliquienverehrung vollkommen fremd. Vielmehr waren der *corpus incorruptum* und ein dem Leib entströmender Wohlgeruch als Zeichen der Heiligkeit ab dem frühen Mittelalter Topoi in Quellen über die Auffindung von Reliquien. Arnold Angenendt betrachtet das „Phänomen des im Grab unverwest gebliebenen Leibes als zentrale Vorstellung der ganzen Reliquienverehrung“.³⁴⁴ Sie ist auch in den heutigen Heiligsprechungsverfahren der katholischen Kirche noch wirksam. Der Glaube an die Notwendigkeit des unversehrten Körpers für die Auferstehung verhinderte bis ins 10. Jahrhundert hinein sogar weitgehend Gebeinteilung.³⁴⁵ Als Vorbedingung für den Erhalt des Körpers galt den Hagiographen der reine Lebenswandel der Heiligen.³⁴⁶ Klärungsbedürftig war unter den mittelalterlichen Anhängern der Auferstehung des Leibes allerdings die Frage, ob der Auferstehungsleib nur in einer materiellen Integrität oder auch in formaler Entsprechung mit dem Erdenkörper übereinstimme.³⁴⁷ Sie gingen davon aus, dass im Wesentlichen die Reste des toten irdischen Körpers im Auferstehungsleib an ihren früheren Platz zurückkehren würden. Bezüglich der überschüssigen, abgetrennten Teile aber kamen Autoritäten wie Augustinus und Thomas von Aquin zu dem Schluss, dass sie sich „vermöge der Wandelbarkeit des Stoffes auf die Weise in das Fleisch desselben Leibes verwandeln, daß sie die Harmonie seiner Teile nicht stören, welchen Platz sie auch immer einnehmen mögen.“³⁴⁸ Thomas ging also von einer Reintegration der sterblichen Überreste in eine neue formale Harmonie aus, und noch für Rosenkranz und seine Zeitgenossen war die „Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der [...] Verwesung entspringt“, das, was den Leichnam so ekelregend machte.³⁴⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg entzogen die bildenden Künstler das Material jedoch ganz bewusst einer Sublimierung durch die Form. Und so führt Réquichot in den Farbaggglomeraten seiner Kästen zwar die Transformationsfähigkeit einer Materie vor, die auch Fleisch werden kann. Indem Réquichots *Reliquaires* dem Stoff aber das Aufgehen in einer formalen Harmonie verweigern, überschreiten sie die Schwelle zur ekelhaften Unform. Sie negieren die Form und sind somit in dem amorphen Zustand, der seit Rosenkranz' Theorie das Ekelhafte der Verwesung ausmacht. Durch die totale Abkehr von der formalen Integrität konterkarieren die Objektkästen die christliche Tradition, indem sie das ehemals Verehrungswürdige, den Heiligen Auszeichnende, ins Gegenteil verkehren. Und die Behälter, in denen Réquichot seine mit allen Attributen des Niederen ausgestatteten Materialkonglomerate arrangiert hat, werten deren Minderwertigkeit in keiner Weise auf. Sowohl die Kästen als auch ihre Inhalte wirken grob und haben nichts Auratisches. Für die ersten Arbeiten der Werkgruppe aus den Jahren 1955–57 hat der Künstler wohl auf bereits vorhandene Holzkästen zurückgegriffen, die ursprünglich einem alltäglichen Gebrauchszusammenhang entstammen.

340 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen* (1853), Darmstadt 1979, S. 313.

341 Ebd.

342 Barthes (1973) 1990, S. 242.

343 Rosenkranz (1853) 1979, S. 313.

344 Arnold Angenendt: *Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, in: *Saeculum*, Nr. 4, 1991, S. 320–48, S. 320.

345 Angenendt 1997, S. 149ff.

346 Angenendt 1991, S. 322.

347 Problematisch waren dabei vor allem im Laufe des Lebens verloren gegangene Körperbestandteile wie Haare oder Nägel, vgl. ebd. S. 345f.

348 Thomas von Aquin: *Summa theologica*, zit. n. Angenendt 1991, S. 345f.

349 Rosenkranz (1853) 1979, S. 312.

So handelt es sich bei dem Kasten des *Reliquaire à l'œil de paon*, der mit einem Griff und Scharnieren versehen ist, um die Hälfte eines Farbkastens aus dem Malereibedarf, der offensichtliche Gebrauchsspuren trägt. Die größeren Behälter der späteren Reliquiare sind zumeist aus unbehandeltem Holz gezimmert. Im Falle von *Reliquaire de la forêt* und *Reliquaire: La maison de la manège endormi* sind diese Kisten vorn verglast und auf den Außenflächen mit dunkelblauem Velours bespannt. Der Glanz des Stoffes kann die schlichten Behälter aber nicht veredeln. Er unterstützt eher den ihnen eigenen schäbigen Jahrmarktuden-Charme.

Von innen sind diese Kästen mit bemalter und farbbesprenkelter Leinwand ausgekleidet, die dazu führt, dass für das Betrachterauge die Übergänge zwischen Behälter und eingeschlossener Material-Farbmasse verschwimmen. Die Behälter von Réquichots *Reliquaires* haben also nichts mit Schreinen gemein. Sie wurden – darin Daniel Spoerri *Zimtzauberkonserven* vergleichbar – ohne jede handwerkliche Sorgfalt aus einfachsten Materialien hergestellt. Bei den Kästen handelt es sich ebenso wie bei den meisten ihrer Inhalte um Abfälle aus der Sphäre des täglichen Gebrauchs, die der Künstler durch die Beschmutzung mit Farbmaterie noch weiter degradiert hat. Während beim tradierten Reliquiar Behältnis und Inhalt eine untrennbare Einheit eingehen, die der gegenseitigen Aufwertung dient, kehrt sich dieses Verhältnis in den *Reliquaires* um: Réquichots Objektkästen und die in ihnen eingeschlossenen Konglomerate setzen sich gegenseitig herab und demonstrieren mit allen Mitteln ihren abstoßenden, ja ekelerregenden Unwert.

Anders als die Reliquienschreine, die dem Schutz ihres heiligen Inhalts vor allzu zudringlichen Gläubigen dienen, sollen die Kästen der *Reliquaires* eher den Betrachter vor dem Übergriff der herausdrängenden amorphen Masse bewahren. Während durch die gold- und edelsteinbesetzten Hüllen der tradierten Reliquiare die lichtgleiche, gnadenhafte Wirkmacht der Heiligengebeine nach außen strömt, ist die Funktion der Behälter bei Réquichot eine genau gegenteilige: Sie sollen der Ausdehnung der zähflüssigen Gemenge Einhalt gebieten. Dabei lassen Gebrauchs- und Verfallsspuren an den Kästen vermuten, dass die sich darin vollziehende Dekomposition bereits auf die Behältnisse übergegriffen hat. Gerade weil der Künstler seine exzessiven Inszenierungen des Niederen so provokativ als *Reliquiare* deklariert hat, lassen die Objektkästen an Georges Batailles Definition des „informe“ denken, und tatsächlich weist Réquichots Notiz- und Tagebuch auf eine Beschäftigung mit Batailles Theorien hin.³⁵⁰ Doch war der Künstler nicht allein an Batailles Idee des „informe“ interessiert.

1937 gründeten Georges Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris in Paris das Collège de Sociologie, einen Zusammenschluss von Intellektuellen, der die Suche nach Ersatzformen und funktionellen Äquivalenten des Heiligen in der modernen Gesellschaft zu seiner Aufgabe machte. Der Zirkel um Bataille, Caillois und Leiris ging nicht von einem Verschwinden des Sakralen in der Moderne aus, sondern von seiner Transformation. Die Mitglieder des Collège de Sociologie suchten daher nach den neuen Wirkungsbereichen und gegenwärtigen Erscheinungsformen des gewandelten Sakralen.³⁵¹ Batailles zahlreiche Vorarbeiten zur kritischen Analyse der modernen Gesellschaft flossen in die Arbeit des Kollegs mit ein, so seine Aufteilung der sozialen Wirklichkeit in eine homogene und eine heterogene Sphäre. Die homogene Sphäre definierte er als das Gebiet der ökonomischen Produktion und der rationalen Leistung, in der sich der Wert sozialen Handelns nach seiner Nützlichkeit bemisst.³⁵² Die heterogene Sphäre umfasst dagegen „positive und negative Werte, die der Rationalität fremd geworden sind, mit anderen Worten alles, was die homogene Gesellschaft ausschließt, sei es als Abfallprodukt oder als ein höherer, transzendenter Wert.“³⁵³ Mit dieser Dichotomie wurden von Bataille traditionelle religionssoziologische Kategorien zur Analyse der Moderne

350 Das Journal sans dates ist abgedruckt in Barthes/Billot/Paquement 1973, hier S. 283.

351 Carlos Marroquín: Die Religionstheorie des Collège de sociologie. Von den irrationalen Dimensionen der Moderne, Berlin 2005, S. 23.

352 Ebd. S. 25.

353 Ebd. S. 27.

nutzbar gemacht: Die homogene und heterogene Sphäre werden analog zur Unterscheidung des Profanen und des Sakralen differenziert. Batailles Theorie zufolge ist das Heterogene durch ein soziales Verbot – ein Tabu – von der alltäglichen, der homogenen Welt abgetrennt.³⁵⁴ Manifestationen des Heterogenen können nach Bataille sowohl Anziehung als auch Abstoßung bewirken.³⁵⁵ Auch hier ist die Anlehnung an die traditionelle Religionssoziologie unübersehbar: Bataille orientierte sich an Rudolf Ottos Begrifflichkeit, derzufolge das Numinose zugleich *tremendum* und *fascinosum* ist.³⁵⁶ Unter Bezugnahme auf weitere Religionssoziologen wie Robert Hertz und Émile Durkheim definierte Bataille den Charakter heterogener Objekte als dualistisch: Sie können sowohl positiv als auch negativ besetzt sein. Ihren sakralen Status erlangen sie allein durch die Abgrenzung von der gesellschaftlichen Norm. Damit gerieten auch und gerade Phänomene in den Blick der Mitglieder des Collège de Sociologie, die in vielen anderen Theorien als mit der Moderne unvereinbar ausgeblendet wurden: Gewalt, Exzess und andere Transgressionen. Das Abstoßende und Destruktive wurde von ihnen als konstitutiver Teil sozialer Realität anerkannt.³⁵⁷

Die eher poetisch gefasste Passage in Réquichots Notiz- und Tagebuch, die auf eine Beschäftigung mit Bataille schließen lässt, bietet zwar keine Anhaltspunkte für die Tragweite dieser Auseinandersetzung, dennoch sind einige Parallelen in Interesse und Vorgehensweise erkennbar: Réquichot thematisierte in seinen Werken Grenzüberschreitungen und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Abweichung von der ästhetischen Norm. Lange vor den Debatten um *Abject Art* in den 1990er-Jahren unternahm Réquichot den Versuch, das Ekelhafte in die Kunst zu integrieren. Er griff dafür auf das Reliquiar zurück und verwandelte es in einen Mittler zwischen der homogenen und heterogenen Sphäre im Sinne Batailles. Sowohl phänomenologisch als auch strukturell gerieren sich diese *Reliquaires* als das Gegenteil des tradierten christlichen Reliquiars. Gerade aus dieser Diskrepanz zum historischen sakralen Modell gewinnen Réquichots Kastenobjekte jedoch ihre spezifische Spannung. Bataille räumte dem Tod innerhalb seiner Religionstheorie großen Stellenwert ein. Sein besonderes Interesse galt dabei den Vorstellungen archaischer Kulturen von der Gefährdung der Lebenden durch negative Energien, die von den körperlichen Überresten Verstorbener ausgehen.³⁵⁸ Réquichots Farbaggglomerate, die mit ihrem Ekelpotenzial auf eine Grenzüberschreitung angelegt sind, bringen auf sehr drastische Weise die negative Energie zur Anschauung, die vom verwesenden Leichnam auf die Betrachter überzugreifen droht. Vor dem Hintergrund der Religionstheorie Georges Batailles betrachtet, können Réquichots Kastenobjekte zu Reliquiaren des Heterogenen werden. In diesem Sinne wären sie also keineswegs Anti-Reliquiare, sondern vielmehr gelungene Transformationen des tradierten Reliquiars für die Moderne.

354 Ebd. S. 26.

355 Ebd. S. 27.

356 Vgl. Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917), München 1963, S. 14ff.

357 Carlos Marroquín und Hubert Seiwert: *Das Collège de Sociologie: Skizze einer Religionstheorie moderner Gesellschaften*, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft*, Nr. 4, 1996, S. 135–49, S. 144.

358 Marroquín 2005, S. 173.

Relikte profaner Märtyrer? Paul Theks *Technological Reliquaries*

Der amerikanische Künstler Paul Theks setzte in seinen Arbeiten der 1960er-Jahre Wachs ein, um die Anmutung des Körperlichen zu evozieren. Während eines Aufenthaltes in Italien besuchte der Künstler 1963 die Katakomben von Palermo und war fasziniert: „It delighted me that bodies could be used to decorate a room, like flowers.“³⁵⁹ Diese Sichtweise kann zugleich als Leitgedanke für eine Werkgruppe gelten, die Thek nach seinem Europaaufenthalt in New York herstellte – die *Technological Reliquaries*.³⁶⁰ In den Jahren 1964–67 modellierte Thek zahlreiche Fleischimitate aus Wachs, die er in unterschiedlich aufwendig gestaltete Schaukästen aus Kunststoff, Metall und Glas bzw. Acrylglas einschloss.³⁶¹ Eine Gruppe dieser *Meat Pieces* ist mit einer Haut imitierenden Schicht und Behaarung versehen.³⁶² Die Fleischimitate sind jedoch nicht anthropomorph geformt und wirken wie organische Module, die zum Einsatz in einem Körper bestimmt sein könnten. Eine zweite Gruppe von *Meat Pieces* suggeriert, nicht von menschlichen Wesen zu stammen. Teils deuten diese Stücke aufgrund ihrer Ausmaße und Beschaffenheit auf eine Zugehörigkeit zu Fantasiewesen hin, teils scheint es sich um nicht näher definierbares Fleisch zu handeln. Eine dritte Gruppe von Wachsskulpturen ist als Replik menschlicher Gliedmaßen zu erkennen. Nicht nur die Fleischimitate, sondern auch die Schaukästen, in die diese eingeschlossen sind, unterscheiden sich in Größe, Farbe und Komplexität.³⁶³ Zunächst werden daher die drei sehr unterschiedlichen Typen von *Technological Reliquaries* in ihren historischen und zeitgenössischen Bezügen vorgestellt, um in der nachfolgenden Zusammenschau das visionäre Potenzial in Theks Verschränkung von Technologie- und Reliquienkult aufzeigen zu können.

Die Ceroplastiken für die *Technological Reliquaries* stellte der Künstler im Abgussverfahren her oder modellierte sie aus Bienenwachs – die großen Arbeiten über Substruktionen aus Holz, Styropor und Draht. Ihre fleischliche Färbung erhielten sie durch Eintauchen in oder Bepinseln mit verschiedenen flüssigen Gemischen aus Wachs und Ölfarbe. An der Oberfläche sichtbare Einzelstrukturen wie Gefäße oder Muskeln hat der Künstler teilweise aus wachsextrahierter Nähseide separat geformt und aufgebracht. Die Schaukästen für die Ceroplastiken wurden nach Theks Anweisung von New Yorker Firmen hergestellt.

359 Paul Thek im Interview mit G. R. Swenson, zit. n. G. R. Swenson: *Beneath the Skin*, in: *Art news*, Nr. 2, 1966, S. 35 und 66/67, S. 35.

360 Im Vergleich zu den späteren Installationen sind die *Technological Reliquaries* verhältnismäßig gut dokumentiert. Da Thek selbst nicht immer Wert auf den Erhalt seiner Arbeiten gelegt hat und sein Werk am Ende seines Lebens und nach seinem Tod längere Zeit wenig beachtet wurde, sind viele Bestandteile insbesondere großer Installationen zerstört worden, vgl. Holland Cotter: *Thek's Social Reliquaries*, in: *Art in America*, Nr. 6, 1990, S. 132–42, 195, 197 und 205, S. 132f. Zum Problem der Gewichtung der einzelnen Werkphasen in der Rezeptionsgeschichte vgl. Alexander Braun: *Die wunderbare Welt des Paul Thek*, in: *Kunstforum International*, Nr. 132, 1995/96, S. 229–53, S. 233. Holland Cotter versuchte schon 1990 mit seinem umfangreichen Artikel, der auf die wichtigsten Stationen in Theks künstlerischer Laufbahn eingeht, der mangelnden Beachtung des Künstlers in der Rezeption entgegenzuwirken, vgl. Cotter 1990. Den entscheidenden Beitrag zur Wiederentdeckung Theks leistete jedoch der Künstler Mike Kelley 1992. Er forderte für Theks Werk einen angemessenen Platz in der Kunstgeschichte, wehrte sich aber gegen eine seines Erachtens ahistorische Vereinnahmung des Künstlers als Ahnherr der sogenannten *Body Art*, vgl. Kelley 1992. Stefan Germer hat darauf hingewiesen, dass Kelleys Versuch, Thek eng in die amerikanische Gegenkultur der 1960er-Jahre einzubinden, „Teil eines politischen Kampfes um die Interpretation der sechziger Jahre“ sei, vgl. Stefan Germer: *Full Fathom Five My Father Lies*. Vermutungen zur Aktualität Paul Theks, in: Julia Bernard (Hg.): *Germeriana*. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst (Jahresring, Jahrbuch für moderne Kunst, Bd. 46), Köln 1999, S. 121–33, S. 129.

361 Wieviele Arbeiten die Gruppe der *Technological Reliquaries* ursprünglich umfasste, kann heute nicht mehr genau ermittelt werden, aber es lässt sich ein Bestand von etwa 50 *Technological Reliquaries* rekonstruieren; vgl. dazu bes. Philipp Wittmann: *Paul Thek. Vom Frühwerk zu den „Technologischen Reliquarien“*. Mit einem Verzeichnis der Werke 1947–1967, Friedland 2004, S. 129ff. und S. 458ff. In Interviews sprach Thek von den *Meat Pieces*, wenn er sich auf diese Werkgruppe bezog. Suzanne Delehanty hat in ihrem Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Processions* im Institute of Contemporary Art in Philadelphia 1977 jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung *Technological Reliquaries* vom Künstler selbst stammt, vgl. Suzanne Delehanty: *Foreword*, in: *Ausst.-Kat.: Paul Thek. Processions*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1977, S. 3.

362 Als *Meat Pieces* werden in dieser Arbeit nur die Ceroplastiken bezeichnet, um sie deutlich von den Schaukästen zu unterscheiden, auch wenn der Begriff von Thek selbst oder in der Literatur häufig für die Objekte als Ganzes verwandt wird.

363 Aufschluss über die Herstellung der *Meat Pieces* geben u.a. die Angaben des damaligen Assistenten Theks; vgl. das Interview mit Neil Jenney in Wittmann 2004, S. 133f. Für die Informationen zum Fertigungsprozess danke ich außerdem Michael Nickel von der Galerie Jöllenbeck in Köln, vormals Galerie M. E. Thelen in Essen, die Thek ab 1968 vertrat, und Bernhard Matthäi, dem Restaurator vom Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, der mir die umfangreiche Sammlung von Werken Theks ebenso wie einige Objekte, Gegenstände und Materialien aus dem Nachlass freundlicherweise zugänglich gemacht hat.

In der Arbeit *Ohne Titel Nr. 79* birgt eine quadratische Wandvitrine aus einem Aluminiumrahmen mit gelben Plexiglasscheiben ein ebenfalls quadratisch geformtes wächsernes Fleischimitat, an dem neben Muskel- auch Fettgewebe und Gefäße zu sehen sind (Abb. 69). Die Mitte der Vitrinenvorderseite nimmt leuchtend rot die Zahl 79 ein. Das Fleischstück ist auf einer mit Spiegelfolie bezogenen Rückwand montiert, ähnlich wie das *Two Tube Meat Piece*, bei dem zusätzlich noch zwei silbern bemalte Gummischläuche die Rückwand der hochrechteckigen Vitrine mit dem Fleischimitat verbinden (Abb. 70). Die Vorderseite des Wachsstückes ist teilweise mit einer dünnen inkarnatfarbenen Wachsschicht überzogen, die als Haut erscheint. An den freiliegenden Stellen kommt ebenso wie an den Seiten blutiges Muskelgewebe zum Vorschein, das in einigen Partien stumpf wirkt, in anderen scheinbar feucht glänzt. Das Gewebe hat größtenteils eine hellrote, frische Färbung. Einige Punkte sind dagegen dunkel wie geronnenes Blut. Unter einem der Schläuche zeigt sich eine weiße blasenartige Struktur mit roten Einsprengseln. Sie erinnert an Fettgewebe. Die Haut ist mit einer feinen dunkelblonden Behaarung versehen, in der sich einzelne Tröpfchen einer gelblichen Flüssigkeit verfangen haben. Auf den ersten Blick wirken diese ceroplastischen Fleischstücke realistisch. Das Wachs ist polychrom so überarbeitet, dass besonders die Farbe frischen Blutes und ein scheinbar feuchter Glanz an einigen Schnittstellen die Fragmente wie gerade aus einem Körper herausgelöst erscheinen lassen. Bei näherem Hinsehen drängen sich allerdings Zweifel an der Wirklichkeitstreue der Imitate auf. Die Muskulatur hat eine eher klumpige als faserige Textur. Ihr Blutrot ist etwas zu hell und der Fettanteil von *Ohne Titel Nr. 79* glänzt zu stark, um einer tierischen oder menschlichen anatomischen Struktur naturgetreu nachgebildet zu sein. Der Künstler muss Färbung, Struktur und Oberflächenbeschaffenheit von Körpergeweben genau studiert haben, um sie einerseits perfekt imitieren, andererseits zugunsten eines dramatischen Effektes abwandeln oder übersteigern zu können.

Paul Theks *Meat Pieces* erinnern an ein Verfahren, das bis zu seiner Ablösung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts infolge der Entwicklung von Kunstharzen sowie der Einführung der Farbfotografie praktiziert wurde: die Herstellung anatomischer Wachspräparate für die Mediziner Ausbildung.³⁶⁴ Die anatomischen Plastiken dienten nie der reinen Wissensvermittlung, sondern waren in der Regel ästhetisch überformt.³⁶⁵ Die Wachsimitate von Körperpräparaten wurden sorgfältig drapiert und in ein aufwendiges ausstellerisches Gesamtkonzept eingebunden (Abb. 71). So präsentierte die 1742 von Papst Benedikt XIV. initiierte Bologneser Wachsmodellsammlung ihre Ceroplastiken beispielsweise in kostbaren Vitrinen und

³⁶⁴ Auf diesen Assoziationsrahmen hat auch Wittmann 2004, S. 158ff. hingewiesen. Ein knapper Überblick über wichtige Wachsbildner und Sammlungen anatomischer Präparate findet sich in der breit angelegten Monographie über Wachs von Charlotte Angeletti: *Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren*, München 1980, S. 25–28. Die Initiative dazu, die Erkenntnisse aus Leichensektionen in möglichst naturgetreuen Wachsnachbildungen zu fixieren, ging im 16. Jahrhundert von künstlerischer Seite aus. Die Mediziner blieben lange Zeit dem seit Galen überlieferten Körperbild treu, das die Sektionen nur bestätigen sollten. Künstler konnten dagegen unbefangener mit den Differenzen zwischen der schriftlichen und bildlichen Tradition und der Realität umgehen. Ihr Interesse galt hauptsächlich der Anatomie des Bewegungsapparates, um mit tieferem Verständnis der Muskelfunktionen die Darstellung des nackten Körpers perfektionieren zu können; vgl. Heike Kleindienst: *Ästhetisierte Anatomie aus Wachs. Ursprung – Genese – Integration*, Marburg 1989, S. 20f. und Thomas Schnalke: *Diseases in Wax: The History of the Medical Moulage*, o.O. 1995, S. 23. Als die Anatomen das Potenzial der maßstabsgerechten Wachsplastiken für die Lehre erkannten, war der Grundstein für ein bis zum Ende des 18. Jahrhunderts anhaltendes enges Zusammenspiel von Medizin und Kunst gelegt; vgl. Kleindienst 1989, S. 22 und Schnalke 1985, S. 31ff. Von exemplarisch seziierten Körperpräparaten stellten sie Gipsabdrücke her. Diese Schablonen wurden schichtweise mit Wachsen unterschiedlicher Färbung und Konsistenz ausgegossen, um möglichst präzise Teil- oder Vollwachsmodelle zu erhalten. Die Oberflächenstruktur der Abgüsse musste sorgfältig überarbeitet werden, und kleine Teile, die mithilfe der Gipsformen nicht abzubilden waren, wie feine Membranen oder Gefäße, fügten die Wachsbildner unter Zuhilfenahme von wachsgetränkten Drähten sowie Baumwoll- oder Seidenfäden nachträglich ein. Nach der Vollendung überzogen die Ceroplastiker ihre Modelle mit einem schützenden Firnis; zum Herstellungsverfahren ausführlich: Kleindienst 1989, S. 62 ff. und Marta Poggesi: *Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola in Florenz*, in: Petra Lamers-Schütze und Yvonne Havertz (Hg.): *Encyclopaedia Anatomica. Museum La Specola Florenz. Vollständige Sammlung anatomischer Wachse*, Köln 1999, S. 28–43, S. 38ff.

³⁶⁵ Zu den eindrucklichsten Beispielen gehört die im Florentiner *Museo La Specola* befindliche, häufig als „Venus“ betitelte, liegende, weibliche Wachsfigur, deren Rumpf zu öffnen ist und der innere Organe einzeln entnommen werden können. Die Figur wurde Ende des 18. Jahrhunderts von Clemente Susini in Zusammenarbeit mit Giuseppe Ferrini angefertigt. Sie ist mit weit zurückgelegtem Kopf, leicht geöffneten Lippen und halb geschlossenen Augen auf seidene Kissen drapiert, trägt eine dunkelbraune Echthaarperücke und eine Perlenkette, vgl. Angeletti 1980, S. 163 und Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit. Traum. Grausamkeit*, Zürich 2006.

explizit darauf ausgerichteter Raumgestaltung als ästhetische Gesamtkomposition.³⁶⁶ Beginnend mit zwei, später „Adam“ und „Eva“ genannten nackten Ganzfiguren, erschien die Anordnung der Modelle als ein die göttliche Schöpfung verherrlichender Überblick über die menschliche Anatomie.³⁶⁷ In der Nachfolge von Bologna entstanden in Florenz (1771), Wien (1786), Budapest (1789) und Rouen (1807) umfangreiche Ceratheken, die mit künstlerischen Mitteln neueste wissenschaftliche Erkenntnis und zeitgenössisches theologisch-philosophisches Gedankengut verknüpften und veranschaulichten.³⁶⁸ Die damalige Wertschätzung der anatomischen Plastik ist bis heute im Florentiner Museo La Specola sichtbar, wo die Modelle in den historischen Rosenholzvitruinen mit wertvollem venezianischem Glas und vergoldeten Kanten auf Atlas gebettet sind (Abb. 72).³⁶⁹ Da im Wiener Josephinum neben der Modellsammlung keine anatomischen Sektions- oder Übungsräume vorhanden waren, ist anzunehmen, dass hier der ästhetischen Bedeutung Vorrang vor der praktischen eingeräumt wurde.³⁷⁰

An diese Tradition scheint Paul Thek mit den 1964 entstandenen *Technological Reliquaries* anzuknüpfen. In Vitrinen, die dem Schaustück in Größe und Form entsprechen, präsentiert der Künstler Wachsimitate von organischen Fragmenten, die wirken, als seien sie aus einem Körperkontext herausgelöst. Thek vollzieht jedoch einen deutlichen Bruch mit der überlieferten Praxis der mimetischen Wachsbossierung. Seine Fleischstücke schießen in der vermeintlichen Imitation eines anatomischen Präparates über das Ziel hinaus. Die Teile entstammen keinem erkennbaren körperlichen Funktionszusammenhang und vermitteln daher keinerlei anatomische Erkenntnis. Die unebenen Schnittflächen und zerfaserten Kanten suggerieren Gewaltanwendung. Für Mediziner wären diese Modelle wertlos.

Im Oktober 1964 wurden die ersten *Technological Reliquaries* in der New Yorker Stable Gallery ausgestellt. Elisabeth Stevens identifizierte die *Meat Pieces* in ihrer Rezension als menschlich und beschrieb die Wirkung der Arbeiten als schockierend. Den Grund für diesen Effekt sah die Kritikerin vor allem in der vorgeblichen Echtheit der Fleischstücke: „Such objects are literary shockers as they pretend to be real.“³⁷¹ Lil Picard betonte in ihrer Kritik dagegen die Artifizialität der Fleischstücke und die von ihnen ausgehende kühle und sterile Ausstrahlung. Sie war der Ansicht, dieser Eindruck würde zwar von der Reinheit der Container verstärkt, sei aber im übersteigerten Realismus der Wachsplastiken bereits angelegt: „It was Reality plus. Perfectly done, insanely perverted and contrived.“³⁷² Thek operierte mit den ersten *Meat Pieces* an der Grenze zwischen Imitation und desillusionierender Überzeichnung. Die in den beiden Rezensionen zum Ausdruck kommenden, divergierenden Bewertungen machen deutlich, dass dem Künstler diese Gratwanderung gelungen ist. Der Reaktion von Elisabeth Stevens nach zu urteilen, war die mimetische Komponente der Wachsplastiken dazu geeignet, zumindest einen Teil der Betrachter über die Vorstellung von echtem Fleisch zu emotionalisieren. Besonders die imaginäre Rückbindung der sichtbaren Spuren von Gewalt an einen realen Körper im Moment der Täuschung konnte offenbar erschrecken. Durch gezielte Veränderungen und Übertreibungen steigerte der Künstler den von Stevens beschriebenen Schockeffekt der *Meat Pieces*, entlarvte jedoch zugleich ihre Artifizialität. Thek verlieh den Wachsplastiken eine irritierend unähnliche Similarität zu Fleisch.

Das Verschwimmen der Trennungslinie zwischen Realität und Imitation wird neben der Form insbesondere von zwei weiteren Faktoren bewirkt: dem Einsatz von Haar und der Materialität des Wachses. Bei *Two Tube Meat Piece* und vergleichbaren Arbeiten sind Haare einzeln oder in feinen Strähnen so in die Schicht

366 Vgl. ebd. S. 43ff.

367 Vgl. ebd. S. 45.

368 Vgl. ebd. S. 72ff.

369 Das sorgfältige Arrangement der einzelnen Modelle dokumentiert der Katalogteil von Petra Lamers-Schütze und Yvonne Havertz (Hg.): *Encyclopaedia Anatomica. Museum La Specola Florenz. Vollständige Sammlung anatomischer Wachse*, Köln 1999.

370 Vgl. Kleindienst 1989, S. 77.

371 Elisabeth Stevens: *Reviews and Previews*, in: *Art News*, Nr. 6, 1964, S. 16.

372 Lil Picard: *The New School of New York*, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 18, Dezember 1964, S. 26, 27 u. 37, S. 37.

inkarnatfarbenen Wachses eingebracht worden, als würden sie daraus hervordachsen. Die quasi-natürliche Behaarung dient bei diesen *Meat Pieces* gewissermaßen als Echtheitsbeweis, der den Betrachter bei seiner Entscheidung, ob es sich um reales oder nachgebildetes Körpergewebe handelt, verunsichert. Es ist jedoch vor allem das Material Wachs, das die Betrachter irritiert, denn es ist, wie Georges Didi-Huberman gezeigt hat,³⁷³ zur Repräsentation organischer Gewebe besonders geeignet. In seinem Beitrag zum Gesamtkatalog der anatomischen Wachse des Museo La Specola in Florenz arbeitet Didi-Huberman die „*anthropomorphe Qualität*“ des Wachses heraus.³⁷⁴ Ceroplastische Abbilder des gesamten menschlichen Körpers oder seiner Teile wurden demnach bereits seit der Antike nicht nur als Imitationen, sondern auch als Stellvertreter des menschlichen Vorbilds verwandt.³⁷⁵ Vor dem Hintergrund der historischen Verwendung und Wahrnehmung des Wachses analysiert der Autor die haptischen und optischen Qualitäten des Materials. Er hebt dessen spezifische Plastizität, Instabilität, Anfälligkeit und Wärmeempfindlichkeit hervor und folgert, Wachs sei „historisch und phänomenologisch der Stoff aller *organischen Ähnlichkeit* par excellence.“³⁷⁶ Für den Bereich des christlichen Kultus subsumiert Didi-Huberman verschiedene Varianten der liturgischen Inszenierung wächserner Repräsentationen unter der Bezeichnung „Fleisch für Gläubige“.³⁷⁷ Er legt dar, dass Wachsfleisch in verschiedenen kultischen Praktiken sowohl den Gläubigen wie den Heiligen oder sogar den Gottessohn verkörpern kann. So symbolisiert eine wächserne Votivgabe nicht nur das dargestellte Körperteil, für dessen Heilung vom Gläubigen gebeten oder gedankt wird. Das Exvoto hat auch stellvertretende Funktion.³⁷⁸ Ein ceroplastisches *Agnus Dei* symbolisiert Jesus Christus nicht nur, sondern verkörpert ihn materialiter.³⁷⁹ Und im Falle von Reliquiaren des Heiligen Nepomuk hat offenbar die vollständige Transsubstantiation von Wachs in Fleisch stattgefunden. Es präsentiert ein wächsernes Zungenimitat als Reliquie (Abb. 73).³⁸⁰ Laut Didi-Huberman ist Wachs in diesen kultischen Präsentationen „ein *liturgischer Leib*.“³⁸¹ Seine Untersuchungen zeigen, dass Körper oder ihre Bestandteile von ceroplastischen Imitaten nicht nur aufgrund von Ebenbildlichkeit, sondern vor allem durch ihre Materialität repräsentiert oder regelrecht inkarniert werden können.

Georges Didi-Huberman weist jedoch auch darauf hin, dass die nur dem Wachs eigene anthropomorphe Qualität innerhalb der Rezeptionsgeschichte immer wieder als beunruhigend empfunden wurde.³⁸² Seines Erachtens ist dieses Potenzial ein wesentlicher Grund für den Ausschluss der Wachsskulptur von der Hochkultur im 19. Jahrhundert.³⁸³ Die Klassifizierung von Paul Theks *Meat Pieces* als „side-show horrors“ verweist auf die Folgen des veränderten Umgangs mit Ceroplastik.³⁸⁴ Eine Neubewertung der

373 Siehe vor allem: Georges Didi-Huberman: *Fleisch aus Wachs: circuli vitiosi*, in: Lamers-Schütze/Havertz 1999, S. 75–86 und ders.: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999, S. 3–29.

374 Didi-Huberman 1999b, S. 77.

375 Julius von Schlosser hat in seiner grundlegenden Arbeit zur Geschichte der Portraitbilderei in Wachs die Herstellung wächserner Staats- und Memorialportraits sowie die Verwendung von Wachsfiguren bei höfischen Funeralzeremonien unter kunsthistorischem Blickwinkel analysiert, vgl. Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Portraitbilderei in Wachs. Ein Versuch (1910/11)*, neu hg. von Thomas Medicus, Berlin 1993. Den Einsatz ceroplastischer Effigies in Sepulkralliten untersuchte auch Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.

376 Didi-Huberman 1999b, S. 77.

377 Ebd. S. 82.

378 Vgl. ebd. S. 81. Vgl. auch Geneviève Bresc-Bautier: *Exvoto*, in: *Ausst.-Kat.: Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Musée d'Orsay, Paris 1990, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1990, S. 39–42, S. 40f.

379 Ulrich Bock weist darauf hin, dass das *Agnus Dei* dementsprechend in der Volksfrömmigkeit wie eine Reliquie behandelt wurde. Vgl. Ulrich Bock: *Kontaktreliquien, Wachssakramentalien und Phylakterien*, in: Köln 1989, S. 154–60, S. 155f.

380 Es handelt sich um eine sogenannte Nepomukzunge, eine Reliquiennachbildung, die nach der Öffnung des Nepomukgrabes im Prager Veitsdom 1719 und der 1729 erfolgten Heiligsprechung des Märtyrers weite Verbreitung fand, vgl. Bock 1989, S. 159f.

381 Vgl. Didi-Huberman 1999b, S. 81.

382 Vgl. ebd. S. 75 und 77; dazu auch: Angeletti 1988, S. 32 und Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 82.

383 Vgl. Didi-Huberman 1999b, S. 77 ff. Der Autor folgt hier Schlosser, der dieses Absinken der Wachsbilderei aus der Hochkunst ausführlich dargelegt hat, vgl. Schlosser (1910/11) 1993, S. 103ff.

384 Stevens 1964, S. 16.

Wachsskulptur hatte sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgezeichnet, als unter den Herrschern des aufgeklärten Absolutismus die Anhebung des Bildungsniveaus der Bevölkerung zum Wohle des Staates in den Mittelpunkt des Interesses rückte.³⁸⁵ In der Folge wurden auch die anatomischen Wachssammlungen einer breiten Öffentlichkeit ohne medizinische Fachkenntnisse zugänglich gemacht.³⁸⁶ Legitimiert wurde diese Popularisierung der anatomischen Plastiken aber weiterhin ausschließlich durch die Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst. Nur als *anatomia aethetica* – beruhend auf dem Winckelmannschen Schönheitsideal – konnten die Ceroplastiken Medien zur gesundheitlichen Aufklärung werden.³⁸⁷

Erst im 19. Jahrhundert, als die gattungsgebundene Musealisierung Kunst und Wissenschaft zunehmend voneinander abgrenzte, wurde der künstlerische Wert der anatomischen Modelle infrage gestellt. In der Folge ihrer ästhetischen Herabsetzung stieg der Unterhaltungswert der illusionistischen Wachsplastik. In Wachsfigurenkabinetten setzten die Schausteller den erotischen Aspekt der ganzfigurigen Modelle betont in Szene.³⁸⁸ Ceroplastik diente zunehmend der Befriedigung von Sensationslust und voyeuristischer Neugier. Die ehemalige Verherrlichung der Wunder des Körpers wurde zur „wunderliche[n] Generalversammlung von menschlichen Zuständen“ degradiert.³⁸⁹ Diese Zuschreibung hat sich auch nach der Schließung der meisten Panoptiken in Literatur und Film bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts erhalten.³⁹⁰ Für die 1960er-Jahre konstatierte Wolfgang Brückner:

„Die augenblickliche Old-Time-Mode begünstigt offenbar das Interesse am Schaugeschäft aus dem vorigen Jahrhundert. Doch auch ein liebevoll spielerisches Verhältnis zum ironisch ertragbar gemachten Geschmack der Urgroßväter rüttelt nicht an tief verwurzelten Maßstäben für Sehen und Erkennen.“³⁹¹

Die der Ceroplastik eingeschriebene Minderwertigkeit machte sich Paul Thek in der Konzeption der *Technological Reliquaries* ebenso zunutze wie die skizzierte Ambivalenz des Werkstoffs Wachs. Der Künstler reimplantierte das wächserne Körperfragment in den veränderten Rahmen der Hochkunst, betonte dabei aber gerade dessen populärkulturelle Komponente. Die durch Materialität und rezeptionsgeschichtliche Einschreibung beunruhigende Wirkung der Fleischstücke wurde durch übersteigerten Realismus, Darstellung von Spuren vermeintlicher Gewalteinwirkung und Herauslösen aus einem sinnvollen anatomischen Zusammenhang gesteigert. Umberto Eco's Einschätzung „der Hyperrealisten, die eine so schreiend echte Realität produzieren, daß sie ihren Fiktionscharakter in alle vier Winde hinausschreit“, kann auch auf Paul Thek bezogen werden.³⁹² Auf einer „Reise ins Reich der Hyperrealität“ versuchte Eco Mitte der 1970er-Jahre, die Inspirationsquellen dieser Künstler ausfindig zu machen.³⁹³ Er entdeckte sie in den Wachs-Museen der amerikanischen Westküste, den modernen Nachfahren der Schaustellerbuden und Panoptiken, die historische, religiöse und cineastische Szenarien präsentieren, als gehörten sie „definitiv zur gleichen ontologischen Kategorie.“³⁹⁴ Auch Paul Thek hat durch Überzeichnung die seit dem 19. Jahrhundert festgeschriebene Zugehörigkeit der Ceroplastik zur *low culture* betont. Mit der Wachsplastik als solcher und dem Fleisch als Gegenstand ihrer Repräsentation schleuste Thek also in zweifacher Hinsicht Kunstunwürdiges in den Ausstellungsraum ein.

385 Vgl. Kleindienst 1989, S. 46.

386 Vgl. ebd. S. 51.

387 Vgl. ebd. S. 52 f. Zu den Implikationen einer „Volksbildung als Sinnenspektakel“ vgl. auch Stafford 1998, S. 189.

388 Vgl. Brückner, S. 164 ff. Bei Brückner ist auch die Entstehungsgeschichte der Wachsfigurenkabinette und Panoptiken nachzulesen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

389 Tagebucheintrag Gottfried Kellers vom 1.5.1848, zit. n. Wolfgang Munsy: Die Welt als Schreckenskabinet, in: Christian Thomsen und Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980, S. 471–91, S. 480.

390 Vgl. Brückner 1966, S. 181 f.

391 Ebd. S. 182.

392 Umberto Eco: Reise ins Reich der Hyperrealität (1975), in: Ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, 3. Auflage, München/Wien 1985, S. 35–99, S. 40.

393 Ebd.

394 Ebd. S. 48.

Die Behälter der frühen *Meat Pieces* fungieren als Schaukästen. Wie eine traditionelle Wandvitrine im anatomischen Museum haben sie eine Rückwand, an der das Schaustück befestigt ist, und ein kantenverstärktes Glasgehäuse zum Schutz des präsentierten Objekts. Irritierend ist bei Objekten wie dem *Two Tube Meat Piece* allerdings die gelbe Vergitterung, die den Blick auf das Ausstellungsstück behindert und die Glasscheiben als Flächen sichtbar und damit dem Betrachter bewusst werden lässt.³⁹⁵ Die Glasscheibe, die bei der traditionellen Vitrine vom Betrachter nicht wahrgenommen werden soll, wird zum Malgrund. Bei den frühen *Technological Reliquaries* wird diese Wirkung verstärkt, da sie zur Aufhängung an der Wand gedacht sind. Hinter dieser Bildoberfläche trifft der Betrachterblick auf einen realen, aber nur visuell zugänglichen quaderförmigen Innenraum, der ein wächsernes Fleischimitat enthält. Dieser Wachsblock dient partiell wieder als Malgrund, denn zum einen sind schon im Ausgangsmaterial Pigmente gebunden, um dem Wachs seine charakteristische Fleischfärbung zu verleihen, zum anderen sind einzelne Partien nach der Fertigstellung der Plastik übermalt worden. Die *Meat Pieces*, die mit Haut überzogen sind, konfrontieren den Betrachter mit einer weiteren Oberfläche unter der ersten, die eine erneute räumliche Ausdehnung dahinter verdeckt. Durch die verspiegelte Rückwand wird an den freiliegenden Flächen der Betrachterblick zurückgeworfen oder die Wachsplastik zwischen der vermeintlichen Bildebene und ihrem gespiegelten Pendant eingeschlossen, wobei über die zwei Schläuche noch eine Verbindung von der Fläche zur dreidimensionalen Plastik hergestellt wird. Komplex verschachtelt wird hier immer aufs Neue ein Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum, Malerei und Skulptur, Bild und Objekt hergestellt.

Für eine Gruppe von *Technological Reliquaries* aus dem Jahr 1966 schuf Paul Thek aufwendige Schaukästen aus farbigem Acrylglas. Bei *Ohne Titel* (1965/66) hat Thek das *Meat Piece* als eine rechteckig beschnittene organische Masse von grober Struktur gestaltet (Abb. 74). Dem scheinbar feuchten Glanz und der blutigen Färbung verleiht die gelbe Plexiglasumhüllung eine morbide Nuance. Der Klumpen besteht aus Knoten, Blasen und verschlungenen Fasersträngen mit Verdickungen. Von welchem Wesen und von welchem Körperteil dieses Gewebe stammen könnte, ist nicht zu bestimmen. Im Vergleich zu den anderen *Meat Pieces* fällt auf, dass hier keine Haut und kein Haar zu sehen sind, also keine Gewebestrukturen der körperbegrenzenden Oberfläche. Das *Meat Piece* von *Ohne Titel* (1965/66) gleicht einem Stück organischen Gewebes ohne Umhüllung. Es ist hinter einem Sichtfenster in einem schlanken rechteckigen Behälter geborgen, dessen Korpus aus silbernem Metall und dessen Enden aus Plexiglas bestehen. Dieser Quader wird von einem etwas größeren Kasten aus gelbem Plexiglas umfassen. Da das innere Gefäß kaum sichtbar mit transparenten Enden im umschließenden Quader befestigt ist, scheint der Metallkorpus mit dem Fleischstück in der gelben Umhüllung zu schweben. Das *Meat Piece* wird nicht im Zentrum des Schaukastens ausgestellt, sondern ist aus der Mitte verschoben. Der Betrachterblick wird auf das dort befindliche innere Sichtfenster gelenkt, weil auf dieser Höhe alle vier Seiten des äußeren Plexiglasgefäßes in zwei Stufen aus der Fläche zurückspringen. Die gesamte, fragil wirkende Konstruktion steckt in einem dickwandigen maßgefertigten Schutzbehälter, beschichtet mit weißem und rosafarbenem Resopal. Die beiden schauseitigen Viertel des umschließenden Resopalkastens können aufgeklappt werden. An den kurzen Seiten des Quaders befinden sich quadratische Öffnungen. Bei einer liegenden Präsentation des Objekts können diese Aussparungen ihre Wirkung ebenso wenig entfalten wie die Rücksprünge auf der Außenseite des Behälters, welche die Stufung des gelben Plexiglasquaders wieder aufgreifen (Abb. 74). Im Stehen werden hingegen alle Strategien des Objekts, die den Betrachter anziehen sollen, wirksam (Abb. 75). Die Rücksprünge in der Resopalhülle korrespondieren mit den Stufen des gelben Glaskastens. Gemeinsam mit der gezackten Struktur, die hier beim Aufklappen der Flügel aus den quadratischen Aussparungen in Boden und Deckel des äußeren Behälters entsteht, ziehen sie den Betrachterblick in die Tiefe, durch alle Schichten hin zu dem eingeschlossenen, kleinen Wachsblock. Die divergierenden Inszenierungen des Objekts

³⁹⁵ Nach Auskunft von Michael Nickel (Galerie Jöllenebeck) hat Thek die Streifen im Siebdruckverfahren auf die Innenseiten der Scheiben aufgebracht. Die Streifen weisen leichte Unregelmäßigkeiten bezüglich ihrer Breite und der Abstände untereinander auf.

betonen jeweils eine der beiden Komponenten der ambivalenten Wirkung, die allen *Technological Reliquaries* dieses Typs eigen ist. Die stehende Präsentation verleiht *Ohne Titel* (1965/66) eine auratische Ausstrahlung, die den Kritiker John Russell auch im Hinblick auf die anderen Werke dieser Gruppe an Schreine erinnerte: „the shrines give dignity and a certain distance to intractable subject matter.“³⁹⁶ Liegend erinnert das Behältnis eher an einen dem Laborbereich zugehörigen Container zur Konservierung des gehäuteten Gewebestücks. Die Überinszenierung durch den disproportionalen Kasten dominiert das Fleischimitat. Die spiegelglatte Oberfläche des Plexiglasses und die durch die Rücksprünge der Seiten bedingten Reflexe überstrahlen es so, dass es nur schwer zu erkennen ist, obwohl der Betrachterblick durch die Stufung des Gehäuses zu dem kleinen *Meat Piece* gelenkt wird. Thek beschrieb die Ambivalenz dieses Dominanzverhältnisses: „I don't know if the cases hold out the viewer or hold in the wax-flesh. Maybe it's the same thing.“³⁹⁷ Die extreme Abschottung des Fleischstücks gegenüber der Außenwelt wirft die Frage auf, ob es vor einer Gefährdung von außen geschützt werden soll oder ob es selbst eine Bedrohung für die Umwelt darstellt. Möglicherweise handelt es sich bei dem Fleisch nicht um Gewebe, das einem Körperzusammenhang entnommen wurde, sondern um organisches Material, das in einem Inkubator lagert, um zu wuchern und eventuell erst später in einen Organismus eingefügt zu werden. Eine solche Vorstellung wird von dem stereometrischen Zuschnitt der *Meat Pieces* gestützt, der die Gewebeblöcke wie für einen flexiblen Einsatz präparierte Module erscheinen lässt. Die 1966 entstandenen Arbeiten Theks unterscheiden sich von den vorangegangenen nicht nur durch das gewandelte Größenverhältnis von *Meat Piece* zu Schaukasten, sondern auch durch die veränderte Materialität und Herstellungsart der Behälter. Alle Kästen sind mit maschineller Präzision aus den Materialien Aluminium oder Edelstahl, Plexiglas und Resopal zusammengesetzt. Damit benutzte Thek typische künstlerische Werkstoffe der Minimal Art – „the ‚Modern Art‘ materials that were all the rage at the time“.³⁹⁸

Zu dem Ensemble gehört auch *L-Column* (Abb. 76). In einen L-förmigen gelben Plexiglasten sind zwei metallene L-Balken eingelassen. Einer von ihnen enthält eine transparente Kapsel mit einem *Meat Piece*, das eine ähnlich zersfaserte Beschaffenheit aufweist wie das von *Ohne Titel* (1966). Durch Rücksprünge in der Kapseloberfläche sowie in der umgebenden Plexiglashülle wird auch hier der Betrachterblick in die Tiefe zum Fleisch hingezogen. Aufgrund der unter den *Technological Reliquaries* einzigartigen Form und der expliziten Benennung als *L-Column* liegt es nahe, in der Arbeit Theks eine Anspielung auf die ein Jahr zuvor in der Castelli Gallery präsentierten Skulpturen von Robert Morris zu sehen.³⁹⁹ Obwohl den *Technological Reliquaries* dieser Gruppe wesentliche Merkmale, wie Reduktion, Systematik oder Serialität, fehlen, zitieren sie die Minimal-Ästhetik so überzeugend, dass eines der Objekte von Gregory Battcock in seine kritische Anthologie der Minimal Art aufgenommen wurde.⁴⁰⁰ Frances Colpitt zufolge war die Materialwahl bei den Künstlern der Minimal Art Ausdruck einer grundlegend neuen Auffassung von ihrer Tätigkeit: „Carving and construction were replaced by conceiving and placing or presenting.“⁴⁰¹ Thek hat den Aspekt der Präsentation wortwörtlich genommen und die vermeintlichen Minimal-Skulpturen zu überdimensionalen Schaugefäßen gemacht. Dadurch wollte er sie mit satirischer Übertreibung als hermetisch und selbstbezüglich entlarven, denn er hielt Minimal Art für inhaltsleer. Eine rückblickende Äußerung Theks spitzt polemisch zu, was er in der New Yorker Minimal-Szene vermisste:

396 John Russell: Rod Rhodes and Paul Thek, in: *The New York Times*, 8. Dezember 1989, o.S.

397 Paul Thek im Interview mit G. R. Swenson, zit. n. Swenson 1966, S. 35.

398 Paul Thek im Interview mit Richard Flood, zit. n. Richard Flood: Paul Thek. *Real Misunderstanding*, in: *Aust.-Kat.: Paul Thek. The Wonderful World the almost was*, Witte de With, Zentrum für zeitgenössische Kunst u.a., Rotterdam 1995, S. 104–12, S. 107.

399 Der suggestive Vergleich zwischen den Arbeiten von Thek und Morris wird auf rein bildlicher Ebene in Stefan Germers Aufsatz zur Aktualität Paul Theks in den 1990er-Jahren gezogen, vgl. Germer 1999, S. 125.

400 Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley/Los Angeles 1995, S. 443. Wie aber bereits Mike Kelley 1992 kritisierte, konnte diese Vereinnahmung nur funktionieren, weil weder Text noch Abbildung dem Leser vermitteln, „daß dieses makellose Plexiglas-Gebilde die höchst realistische Wachsnachbildung eines Stückes Fleisch beherbergt – eine Information, die Theks Arbeit deutlich von den abstrakten Skulpturen abgrenzen würde, mit denen sie in diesem Band in eine Reihe gestellt wird“, Kelley 1992, S. 43.

401 Frances Colpitt: *Minimal art. The Critical Perspective*, Washington 1997, S. 8.

„The world was falling apart [...] and I'd go to a gallery and there would be a lot of fancy people looking at a lot of stuff that didn't say anything about anything to anyone. Not that I will in any way negate the value of beauty and patience and dedication and the work of the contemplative. [...] But still, I thought there was a lack and that it was my job to say so.“⁴⁰²

Thek bescheinigte den Werken seiner Künstlerkollegen mangelnde Aussagekraft und fehlenden Bezug zur Realität. Den distanzierten Rationalismus der Minimalisten karikierte Thek als zu formorientiert, selbstbezüglich, elitär und nichtssagend: „I was amused with the idea of meat under plexiglas because I thought it made fun of the scene – where the name of the game seemed to be ‚how cool can you be‘ and ‚how refined‘“.⁴⁰³ Holland Cotter charakterisiert Theks Strategie prägnant als „shrewd, funny deconstruction of Minimalism“.⁴⁰⁴

In Auseinandersetzung mit der Minimal Art entwickelt Thek eine referenzielle Kunst. Einerseits lassen die Behältnisse der *Technologischen Reliquiare* das Fleisch trotz seiner blutig frischen Farbe steril wirken, andererseits unterminiert der organische Inhalt die harte, geradlinige, klare und rationale Ästhetik der Schaukästen. Mit zahlreichen Mitteln macht Thek deutlich, dass die Fleischstücke nicht ohne ihre Schaukästen, die Gefäße nicht ohne ihre *Meat Pieces* auskommen können. Besonders auffällig sind die verbindenden Schläuche bei *Two Tube Meat Piece* oder die Nacktheit der Fleischstücke von *L-Column* oder *Ohne Titel* (1965/66), die mit dem Schaukasten ihre schützende Hülle verlieren würden, während der Behälter ohne Herzstück zurückbliebe. Stefan Germer beschreibt diese dialektische Polarität der *Technological Reliquaries* sehr präzise: „Thek täuscht und desillusioniert in einem. Er weigert sich, das Spannungsverhältnis zwischen mimetischer Repräsentation und distanzierender Abstraktion einseitig in die eine oder andere Richtung aufzulösen.“⁴⁰⁵

Vitrinen für fremde Lebensformen

1965 entstand die Arbeit *Hippopotamus* (Abb. 77). Das *Meat Piece* ist ein aus roten und weißen Fasern und blasenartigen Strukturen bestehender Wachsblock, auf einer der langen Seiten mit einer grauen, zerfurchten Schicht überzogen, die an die Epidermis eines Dickhäuters erinnert. Die Form dieser Ceroplastik weicht von der stereometrischen Regelmäßigkeit der früheren Fleischstücke ab. Ein ursprünglich wohl auch quaderförmig zugeschnittenes Gewebestück scheint seine Konsistenz verloren zu haben und in sich zusammenzusacken. Ähnlich wie die Oberfläche des *Two Tube Meat Piece* wird hier der grobe graue Überzug an zwei Stellen von Kanülen durchstoßen. Silberne Schläuche führen von dort zu Öffnungen an der Oberseite des Behälters. Dieser besteht aus einem hochglanzpolierten Metallrahmen mit einer niedrigen Sockelzone, einer verspiegelten Bodenplatte sowie Seiten und Deckel aus Plexiglas. Er ähnelt einem Terrarium. Auch von der anderen langen Seite des Fleischstücks führen zwei Schläuche zur Deckelplatte des Kastens. In der Mitte der Scheibe vor der mit Haut bedeckten Seite des *Meat Piece*, im Schnittpunkt zweier ins Plexiglas eingeritzter Linien, ist ein ovales Metallschild angeschraubt, das den Schreibriftzug „Hippopotamus“ – Nilpferd – trägt. Diese Beschriftung wirkt wie die Klassifizierung eines Ausstellungsstücks im Naturkundemuseum. Eine solche Assoziation ist aber kaum vereinbar mit dem fragmentarischen Charakter und dem schlechten Erhaltungszustand des Fleischstücks. Das *Meat Piece* ist ein gänzlich uncharakteristischer Teil des Ganzen, auf das die Beschriftung „Hippopotamus“ verweist. Die Haut ist das einzige Merkmal, das die Bezeichnung als Nilpferd annähernd plausibel erscheinen lässt. Aufgrund dieser Mängel ist das *Meat Piece*

402 Paul Thek in einem Interview mit Richard Flood von 1981, zit. n. Flood 1995, S. 107.

403 Ebd. S. 107; vgl. auch: Gregorio Magnani: Paul Thek, in: Turin 1992, S. 9-12, S. 10f.

404 Cotter 1990, S. 138.

405 Germer 1999, S. 125.

ein für das Naturkundemuseum völlig ungeeignetes Ausstellungsstück. Lässt sich der Betrachter auf den Realismus des Fleischstückes ein, irritieren darüber hinaus die Schläuche, denn sie versetzen den Körperteil in einen unerklärlichen Schwebezustand zwischen Leben und Tod. Ein aus seinem Zusammenhang entnommener, in Auflösung befindlicher und damit offensichtlich lebensunfähiger Gewebeblock scheint in ein konservierendes System eingebunden zu sein. Die Hautoberfläche vermittelt den Eindruck von Verletzlichkeit, denn an den Kanüleneinstichstellen tritt frisches Blut aus. Die Kombination dieser Elemente erinnert an den Versuchsaufbau eines Labors, einen Schutzbehälter, der die letzten körperlichen Überreste eines Einzelwesens oder sogar einer ganzen Gattung konserviert. Mit seinem Schaukasten, einer Mischung aus Museumsvitrine und Inkubator, und dem *Meat Piece*, das keinesfalls einem menschlichen Körper entstammen kann, mutet *Hippopotamus* wie der Vorläufer eines Typs von *Technological Reliquaries* an, die für unbekannte Wesen gefertigt zu sein scheinen.

Die *Meat Pieces* anderer Arbeiten aus dem Jahr 1966 haben nicht mehr den blockhaften Zuschnitt der ersten Wachsplastiken, der auf keinerlei funktionellen Kontext schließen lässt, sondern erscheinen eher wie Abschnitte von einem Rumpf oder von Gliedmaßen (Abb. 78). Sie verweisen deutlicher auf einen Körperzusammenhang als die vorangegangenen *Meat Pieces*, zugleich vermitteln sie aber allem scheinbar höheren Organisationsstreben zum Trotz den Eindruck, in Auflösung überzugehen.

Alle *Meat Pieces* dieses Typs befinden sich in verhältnismäßig schlichten Vitrinen, bestehend aus einem resopalbeschichteten Sockel mit Metallleisten und einer rahmenlos gefügten Plexiglashaube. Fleischstück und Kasten gehen keine so enge Verbindung ein wie bei den frühen *Technological Reliquaries*. Trotz der unübersehbaren Fragmentiertheit und ungeachtet aller Auflösungserscheinungen wirken diese *Meat Pieces* eigenständiger als die stereometrischen Gewebemodule des ersten Typs. Bei allem Realismus sind sie als Ceroplastiken stärker durchgestaltet. Dementsprechend präsentieren die Gehäuse ihren Inhalt wie Museumsvitrinen. In ihrem funktionellen Aufbau nehmen sich die Schaukästen gegenüber den Exponaten zurück. Sie stellen die aufwendig gestalteten Fleischstücke in den Mittelpunkt der Betrachtung. Allerdings markiert die Färbung der Plexiglashauben deutlich die Schranke zwischen Fleischstück und Betrachter, hält sie im Bewusstsein des Rezipienten und färbt seine Sicht auf die Wachsskulptur. Auch der Unterbau entspricht nicht dem einer konventionellen Museumsvitrine. Durch die polierten Metallleisten an der unteren und oberen Kante wird die Sockelzone gegenüber der transparenten Haube optisch hervorgehoben, und die Resopalbeschichtung erscheint für einen musealen Präsentationsrahmen unangemessen. Die Ceroplastiken vermitteln am ehesten den Eindruck, der Ideenwelt der Fantastik, sowohl in literarischer als auch in filmischer Form, entsprungen zu sein. So fühlte Robert Smithson sich 1966 beim Anblick dieser *Meat Pieces* an „slippery bubbling ooze from the movie ‚The Blob‘“ erinnert und Thek selbst hat sie als „large portions of the limbs of monsters“ bezeichnet.⁴⁰⁶

Das *Meat Piece* mit dem gallertartigen Inneren ist von einer organisch anmutenden Schicht umhüllt, aus der eine Art Fühler herausragen (Abb. 78). Diese Oberfläche macht einen empfindlichen Eindruck. Auch andere zeitgleich entstandene *Meat Pieces* haben eine robust und resistent wirkende Außenhaut, die sich dem Fleisch zwar eng anschmiegt, aber nicht mehr organisch, sondern eher aus Kunststoff oder Metall zu sein scheint. Technologischer Charakter haben hier nicht vorrangig die Schaukästen, sondern schon die *Meat Pieces* selbst. Besonders zugespitzt hat Thek den Kontrast zwischen organischem Inneren und anorganischer Hülle in einer Arbeit, bei der eine blaue Außenschicht aus mit Wachsfirnis überzogenem Autolack um eine amorphe, nekrotisch erscheinende, vermeintlich organische Struktur herumgelegt ist (Abb. 79).⁴⁰⁷ Das rote Gewebe ist stellenweise mit einer fettartigen weißen Schicht überzogen und schimmert an

⁴⁰⁶ Robert Smithson: *Entropy and the New Monuments*, in: Nancy Holt (Hg.): *The Writings of Robert Smithson*, New York o.J., S. 9–18, S. 14; Thek im Interview mit Richard Flood, zit. n. Flood 1995, S. 107.

⁴⁰⁷ Ich danke Michael Nickel für die Hinweise zu den bei diesem Objekt verwandten Materialien.

anderen Stellen leicht bläulich, als wäre es mangelhaft durchblutet. Es ist weitgehend zerfasert, teilweise zu einer undefinierbaren Masse zusammengeschmolzen. Das Fleisch scheint zu verwesen. Die morbide Wirkung des *Meat Piece* wird durch die blassblaue Färbung der Plexiglashaube verstärkt, die das Wachsobjekt überfängt.

Vermeintlich organische Textur, die in Teilen an Kabelgewirr erinnert, und metallenen anmutende Außenhaut sind bei diesem *Meat Piece* eine untrennbare Einheit eingegangen. Diese Kombination weckt Assoziationen an den Körperbau von Figuren, welche die Science Fiction der 1950er- und 1960er-Jahre bevölkern. So hat etwa der Außerirdische in dem Film *This Island Earth* von 1954 Gliedmaßen, die in Teilen organisch erscheinen. Sie sind mit Fasersträngen bedeckt, die durch stellenweise regelmäßige Bündelung Elektrokabel, in ihrer mäandernden Endverzweigung aber Blutgefäße evozieren (Abb. 80). Im Vergleich zu Theks *Meat Pieces* ist besonders das Bein des Außerirdischen interessant. Der menschenähnliche, vermeintlich organische Fuß geht nahtlos in ein gummiartiges, an die Hose eines Raumanzugs erinnerndes Bein über. Der Hinterkopf des Wesens hat darüber hinaus Ähnlichkeit mit dem Gewebe der frühen *Meat Pieces*. In anderen Filmen erinnert die Gestalt der Aliens eher an Insekten oder Reptilien. Theks *Meat Piece* mit dem halsartigen Fortsatz, an dessen glänzender Oberfläche sich eine Art Wirbelsäule abzeichnet, oder die schlauchförmigen Fleischstücke mit der gerippten Außenhülle weisen Ähnlichkeiten mit solch drachenhaften Außerirdischen auf. Es könnte sich bei den *Meat Pieces* dieser zweiten Werkgruppe demnach um Repräsentationen der Körperfragmente von Außerirdischen handeln.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Frage nach der Existenz außerirdischer Lebewesen und eine mögliche Suche nach ihnen zeitweilig zu einem ernst zu nehmenden Forschungsgegenstand der Naturwissenschaften.⁴⁰⁸ 1961 gab die *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) ein Gutachten in Auftrag, das die Folgen einer möglichen Entdeckung von höheren extraterrestrischen Lebensformen für die Menschheit untersuchen sollte.⁴⁰⁹ Neben einem Boom in der Filmindustrie schlug sich diese Entwicklung auch in einer Wiederentdeckung der Science-Fiction-Romane von Autoren wie Kurd Laßwitz und Herbert George Wells nieder, die am Ende des 19. Jahrhunderts das Motiv der Erdinvasion durch Außerirdische in die Weltliteratur eingeführt hatten.⁴¹⁰ Die Bücher der beiden Schriftsteller wurden in den 1950er- und 1960er-Jahren mehrfach wiederaufgelegt.

Laßwitz' *Auf zwei Planeten* gehört zu einer Gruppe von Werken, die der Hoffnung Ausdruck verleihen, dass die außerirdischen Besucher in freundlicher Absicht kommen und dem Menschen Hilfestellung zur Weiterentwicklung leisten.⁴¹¹ Bei Wells und vergleichbaren Schriftstellern wird dagegen ein Feindbild der Aliens entworfen: In einem englischen Landstädtchen stürzen eines Tages zylinderförmige Raumschiffe vom Himmel herab, aus denen tintenfischähnliche Marsianer kriechen und die Bevölkerung terrorisieren, bevor sie an einem Bakterium zugrunde gehen.

Es hat den Anschein, als seien Theks *Meat Pieces* fragmentarische Verkörperungen solcher oder ähnlicher, Menschenblut saugender extraterrestrischer Ungeheuer. Einige der Wachsplastiken erscheinen wie regelrechte Veranschaulichungen der Schilderungen in Wells' Roman: Der Autor beschreibt die Körper der Marsianer in zusammengekauertem Zustand als graue, sich wellenförmig bewegende Masse mit Fühlern und Tentakeln. Zu voller Größe aufgerichtet glänzt ihre Oberfläche im Licht „wie nasses Leder“. „Es war etwas

408 Karl S. Guthke: *Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction*, Bern/München 1983, S. 17.

409 Vgl. Ebd. S. 14 ff.

410 Kurd Laßwitz: *Auf zwei Planeten*, 1897 und Herbert George Wells: *The War of the Worlds*, London 1898. Zum Film vgl. Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*, in: Dies.: *Kunst und Antikunst* (engl. 1965), Frankfurt a.M. 1995, S. 279-98, S. 282; vgl. auch Carlos Clarens: *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films* (1967), New York 1997, S. 119.

411 Vgl. Guthke 1983, S. 35.

Schwammiges in ihrer öligen braunen Haut“,⁴¹² vor allem aber zerspringen die Marsianer mit ihren Maschinen unter dem Beschuss der Erdenbewohner „in ein Dutzend zerschellter Stücke roten Fleisches und glitzernden Metalles“. ⁴¹³ Nachdem alle der tödlichen Infektion zum Opfer gefallen sind, wird ein Außerirdischer als Anschauungsexemplar im Londoner naturhistorischen Museum in Spiritus konserviert.⁴¹⁴ Ganz ähnlich hat auch Thek seine *Meat Pieces* inszeniert. Wie ausgestorbenen Urwesen hat der Künstler den Relikten vermeintlicher außerirdischer Invasoren ein Museum errichtet oder aber ein Labor, in dem die Fragmente zu Versuchszwecken aufbewahrt werden.

Science-Fiction-Literatur und -Film behandeln vielfach reale irdische Bedrohungsszenarien in allegorischer Form.⁴¹⁵ Gegenüber 1898 hatten die konkreten, von neuen Technologien ausgehenden Gefährdungen in den 1960er-Jahren apokalyptische Ausmaße angenommen, vor allem in Gestalt der Atombombe.⁴¹⁶ So spiegelte die zeitgenössische amerikanische Science Fiction neben dem zunehmend ins öffentliche Bewusstsein tretenden Vietnamkrieg und seinen Auswirkungen vor allem

„das Trauma, von dem jedermann um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts befallen wurde, als sichtbar wurde, daß der Mensch von nun an bis zum Ende der menschlichen Geschichte nicht nur unter der Drohung des persönlichen Todes leben würde, der unausweichlich ist, sondern zugleich unter der seelisch fast unerträglichen Drohung einer kollektiven Einäscherung und Auslöschung, der er jederzeit und ohne jede Vorwarnung zum Opfer fallen konnte.“⁴¹⁷

Gemeint sind die Folgen des Kalten Krieges oder eine ökologische bzw. atomare Katastrophe.⁴¹⁸ Die Filmindustrie reagierte mit einer Verbindung der beiden Genres Horror und Science Fiction.⁴¹⁹ Carlos Clarens konstatierte 1967 in seiner Geschichte des Science-Fiction-Films: „The monsters of the nuclear age are all creatures of the Bomb“.⁴²⁰ Dem Menschen drohte Entmenschlichung, wenn nicht sogar vollständige Auslöschung: Gefährdet waren nicht mehr nur Einzelne, sondern die Menschheit als Ganzes.

Die kaum fassbare atomare Bedrohung wurde im Film in der Regel als amorphe Materie verbildlicht. Wachsende Gefahr scheint dort mit schwindender Form einherzugehen. Darauf hat Susan Sontag anhand von Filmbeispielen aufmerksam gemacht:

„In Hondas *The H-Man* (1959) löst ein kriechender Klumpen alles Fleisch auf, mit dem er in Berührung kommt. Wenn dieser Klumpen, der wie ein riesiger Gallertkloß aussieht und an Wänden hinaufkriechen kann, den nackten Fuß eines Menschen nur leicht berührt, ist ein Haufen von Kleidern auf dem Boden alles, was von dem menschlichen Wesen übrigbleibt. (Ein weniger amorpher Klumpen, der zu einem vielfachen seiner ursprünglichen Größe anschwellen kann, ist der Schurke in dem englischen Film *The Creeping Unknown* (1956).)“⁴²¹

Während die unermessliche Bedrohung als unspezifische extraterrestrische Masse visualisiert wird, wird ihre verheerende Wirkung exemplarisch an Individuen dargestellt.

412 Herbert George Wells: *Der Krieg der Welten* (1898), Zürich 1974, S. 20 f.

413 Ebd. S. 60.

414 Vgl. ebd. S. 174.

415 Allegorese ist ein wichtiger Aspekt in der einschlägigen Sekundärliteratur. Vgl. Rolf Giesen: *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science Fiction und Fantasy im Kino*, Schondorf/Ammersee 1980 und Norman Spinrad: Vorwort in: Frank Herbert: *Der Wüstenplanet*, München 2000, S. 7–23, S. 14ff.

416 Vgl. Clarens (1967) 1997, S. 125f.

417 Sontag (1965) 1995, S. 296.

418 Vgl. Clarens (1967) 1997, S. 120 und 127ff.

419 Ebd. S. 119f. Vor dem Hintergrund des sogenannten Kalten Krieges verschwammen ab den 1950er-Jahren zunehmend die Grenzen zwischen den beiden Genres Horror und Science Fiction, vgl. Claudius Weil und Georg Seeßlen: *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*, München 1976, S. 96f., und Sontag (1965) 1995, S. 286.

420 Clarens (1967) 1993, S. 131.

421 Sontag (1965) 1995, S. 293.

Bei Paul Theks *Meat Pieces* ist nicht immer zu unterscheiden, ob sie als Überreste exemplarischer Opfer fungieren oder ob sie die Bedrohung selbst verkörpern. So könnte der Gallertklumpen von *Ohne Titel* (Abb. 78) sowohl der Angreifer als auch das Produkt eines durch Kernenergie ausgelösten Schmelzvorgangs sein. Die Kugeltexur der *Meat Sculpture With Butterflies* (Abb. 81) ähnelt der blasenartigen Oberfläche der Aliens, die im Film *The Green Slime* von 1968 die Mannschaft einer Raumstation bedrohen.⁴²² Sie erinnert aber auch an das Innere eines Granatapfels. Diese Lesart wird gestützt von den Schmetterlingen, die auf dem Frucht-Fleisch sitzen. So gesehen würde sich das *Meat Piece* in einem metamorphotischen Zwitterzustand zwischen Fleisch und Frucht befinden, wäre demnach ein Mutant. Auch *Hippopotamus Poison* von 1965 erschließt sich vor diesem Hintergrund (Abb. 82). Das *Meat Piece* hat die Form eines Grabsteins und steht in keiner Verbindung mit der Welt außerhalb des Behälters. Auf einer der breiten Seiten des Kastens befindet sich ein Text, der formal einer Grabinschrift ähnelt:

„I Sylvia Kraus, before God, do hereby allege that a protracted desolating weapon HIPPOPOTAMUS POISON is being used to insidiously annihilate men, women and children. This poison is being blended into food, beverages and tobacco to simulate heart attack, cancer, stroke, etc. Lest we perish from within ... STOP THIS MASSACRE.“

Thek hat den Text von einem Flugblatt übernommen und anstelle eines der dort verwandten Begriffe „Hippopotamus Poison“ eingesetzt, „to blow the logic of that particular understanding and, at the same time, enlarge it beyond the anecdotal.“⁴²³ Dieses Ausweiten der Bedeutung über das Anekdotische hinaus entspricht der empfundenen apokalyptischen Dimension der zeitgenössischen Bedrohungsszenarien. Auch wenn sie am Science-Fiction-Film entwickelt wurde, entschlüsselt Carlos Clarens' knappe Formel die Botschaft, die Theks Transformationen innewohnt: „mutants are walking warnings against the use of atomic energy“.⁴²⁴

Bei einigen der Objekte ist die Technohülle mit dem Fleisch verwachsen, teils scheint sich das organische in technologisches Material zu verwandeln. Gewebefasern oder Gefäße gleichen sich Elektrokabeln an, und metallisches Pigment nimmt dem Wachs seine organische Ähnlichkeit. Der Künstler hat das Ringen von Organizität und Technologie gewissermaßen als dreidimensionale Filmstills inszeniert.

Diese *Meat Pieces* können auch als Teile von Cyborgs gedeutet werden, Hybriden aus Mensch und Technik, Symbolen des zu Theks Zeit immer enger werdenden Zusammenspiels dieser beiden Komponenten.⁴²⁵ Das Mischwesen symbolisiert einen Umbruch im Verhältnis von Mensch und Technik. Im Cyborg als Fiktion, wie sie von Literatur und Film entwickelt wird, um zukünftige Auswirkungen der Gegenwart modellhaft zu simulieren, fallen Körper und Technik in eins.⁴²⁶ Organisches Fleischstück und technologischer Schaukasten

422 Die untere Partie dieser Ceroplastik zeigt, dass Thek zum Modellieren von Muskeln oder Sehnen auf die altbewährte Technik zurückgegriffen hat, mit der bereits die Wachsbildner des 17. Jahrhunderts an anatomischen Modellen derartige Strukturen formten. Der Künstler hat rotes und weißes Nähgarn in Wachs getränkt.

423 Paul Thek im Interview mit Richard Flood, zit. n. Flood 1995, S. 107.

424 Clarens (1967) 1993, S. 130.

425 Die Definition des Begriffs Cyborg als Zusammenziehung von Cybernetic Organism, die sich auf die Symbiose von Mensch und Technik bezieht, folgt dem Kapitel *Kyborgs* in: Peter Nicholls: *Science Fiction. Sagt Science Fiction die Zukunft voraus?*, Frankfurt a.M. 1983, S. 142f. Der Begriff ist in Wissenschaft und Science Fiction der 1960er-Jahre bereits geläufig. Jack Burnham setzte sich in seiner Monographie *Beyond Modern Sculpture* bereits 1968 mit den Einflüssen der Konzeption des Cyborg auf die Skulptur der 1960er-Jahre auseinander, vgl. Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968, S. 357ff.

426 Der Cyborg als Figur der Science Fiction ist das vorläufige Endprodukt einer Entwicklung, die mit der Wiederentdeckung des künstlichen Menschen in der fantastischen Literatur um 1800 begann. Hans Richard Brittnacher bezeichnet dieses Wiederauftreten als Paradigmenwechsel in dem zuvor eher rückwärtsgewandten Genre. Um ihrem „universalistischen Geltungsanspruch“ weiterhin gerecht zu werden, musste die Fantastik ihr Motivrepertoire der modernen, technisierten Welt anpassen. Ausgehend von der zeitgenössischen Automatenfaszination, die ihren Niederschlag auch in der romantischen Literatur fand, kam es zu einer fortschreitenden Technisierung der Fantastik bis hin zur Science Fiction mit Androiden, Robotern und ähnlichen Geschöpfen und ihrem besonderen Interesse an der modellhaften Simulation der zukünftigen Wechselwirkung zwischen Technik und Mensch, Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 269; vgl. auch Herbert W. Franke: *Literatur der technischen Welt*, in: Eike Barmeyer (Hg.): *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, München 1972, S. 105–18.

bleiben auch bei Theks Objekten nicht separiert, wie noch Wells' primitive Marsianer von ihren Werkzeugen, den Kampfmaschinen, sondern die Technisierung hat auf die *Meat Pieces* übergegriffen. Technologische Hülle und organischer Inhalt sind zu einer Einheit verschmolzen und führen dem Betrachter seine Zukunft vor Augen.

Die dem Körper äußerlichen Werkzeuge, die Wells schon als bedrohlich darstellte, hatten sich im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts mehr und mehr zu integralen Körperbestandteilen entwickelt, die natürliche physische Funktionen bei Weitem übertreffen konnten. Diesen Wandel macht Thek anschaulich. Dabei geht es ihm offenbar nicht um die Funktion, sondern die Materialität der Hybriden. Der Künstler visualisiert die Transformation und das Verschwinden, gewissermaßen die Transsubstantiation des Fleisches. Die *Meat Pieces* machen in wechselnden Gewichtungen sichtbar, welcher zunächst paradox erscheinenden Doppelbedrohung der Mensch seinen Körper in der Selbstkonzeption als Cyborg aussetzt. So ist bei dem Fleischstück unter der blauen Plexiglashaube nicht zu entscheiden, ob die metallische Hülle die Auflösung des organischen Gewebes verursacht oder ob das Fleisch die Umklammerung der Technologie aufsprengt (Abb. 79). Thek thematisiert hier nicht allein die Bedrohung des Menschen durch die Technik, die Susan Sontag zum neuen Paradigma erklärt hatte, sondern verweist gleichermaßen auf die zerstörerische Kraft des organischen Gegenpols. Organismus und Technik werden gegeneinander ausgespielt. Allerdings hat sich zu Theks Zeit der Referenzpunkt der menschlichen Angst gegenüber dem darwinistisch-kolonialistisch geprägten Feindbild der Jahrhundertwende, das noch bei Wells Niederschlag fand, verlagert. Ausschlaggebend ist nicht mehr die Infragestellung der Humanität durch animalische Triebhaftigkeit, sondern die Abneigung des Menschen gegenüber den Unzulänglichkeiten seines natürlichen Restkörpers, gegenüber dessen bereits technisiertem Teil. Die Diskrepanz „zwischen dem produzierten *Gerät* und dem (nicht auf den ‚Leib‘ des Gerätes zugeschnittenen) *Leib* des Menschen“ hat Günther Anders 1956 im ersten Teil einer Technikphilosophie unter dem Begriff „prometheisches Gefälle“ gefasst.⁴²⁷ Als Modelleur hat Paul Thek in seinem ‚Labor‘ aus (Plexi-)Glas und Resopal stellvertretend für den Betrachter an den Wachsböcken das vorgenommen, was Anders als „Human Engineering“ charakterisierte – das Experimentieren mit dem Körper,

„um zu finden, ob sich seine Leiblichkeit nicht irgendwo eine Blöße gebe, ob sie nicht in flagranti ‚weicher Stellen‘ ertappt werden könnte: womit ich Stellen meine, an denen sie amorph undefiniert, schwankend und zweideutig geblieben ist; Stellen, die (da noch amorph) noch modellierbar wären; und die (da noch modellierbar) es eben doch noch erlauben würden, sie den Ansprüchen der Geräte zu adaptieren.“⁴²⁸

Die von Georges Didi-Huberman konstatierte Kongruenz von Wachs und Fleisch und die spezifische Formbarkeit von Wachs erweisen sich hier als besonders geeignet, dieses Modellieren des Körpers zum Zweck der Anpassung zu veranschaulichen.

Solange die Transformation des Fleisches in Technik nicht abgeschlossen ist, droht dem Hybriden Lebensgefahr durch die natürliche, funktionelle wie zeitliche Begrenztheit seines organischen Anteils.⁴²⁹ So führen die Fleischstücke dieser Werkgruppe den unlösbaren Konflikt vor Augen, in den sich der teiltechnisierte Mensch manövriert hat.⁴³⁰ Bei *Ohne Titel* wird das Dilemma besonders eindrücklich (Abb. 79). Der kleine Stuhl, der als Leerstelle für den Rezipienten betrachtet werden kann, befindet sich zwar in einem vom *Meat Piece* separierten Raum, doch bereits innerhalb des Schaukastens. Wie ambivalent dem Betrachter

427 Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1956, S. 17f.

428 Ebd. S. 37.

429 Vgl. Richard 1995, S. 44f.

430 Wie die Monstren der traditionellen Fantastik, insbesondere die künstlichen Menschen, erleiden die Cyborgs bei Thek ein Stellvertretermartyrium, vgl. Brittnacher 1994, S. 301f.

durch die gedankliche Ergänzung der Leerstelle seine eigene Körperlichkeit zu Bewusstsein gebracht wird, hat William Wilson in seinem Aufsatz über die Werke Theks von 1968 aufgezeigt:

„The chair can be associated with the meat in an easy Surrealist pun on *chair* in french – *flesh*. But the stronger relationship is the one between one cluster of body feelings (entering and sitting down on the chair) and another cluster of body feelings (human body drawing back from kindred flesh). This little chair which proves the possession (*posse sedere*, to sit upon) of feelings independent of calculating awareness is peculiarly sturdy and reassuring.“⁴³¹

Von den anderen *Technological Reliquaries* dieses Typs wird dem Betrachter eine distanziertere Position zugewiesen.⁴³² In einer Mischung aus laborartiger und musealer Inszenierung hat der Künstler die Cyborg-Fragmente aus dem dargelegten Transformationsprozess von Mensch zu Technik herausgenommen, um sie unter Glas einer vermeintlich sachlichen Betrachtung auszusetzen. Über die Projektion auf das monströse Fleischstück wird dem Betrachter wie einem Wissenschaftler die Möglichkeit eingeräumt, von außen einen Blick auf die Zukunft der Menschheit zu werfen. In jedem Schaukasten tritt dem Rezipienten ein *Meat Piece* als Einzelstück entgegen und erinnert daran, dass die Verdinglichung, die Verwandlung in einen Cyborg jeden einzelnen Körper betrifft. Zugleich verweisen die Stücke in ihrer Fragmentierung und durch das Fehlen individueller Kennzeichen auf ein größeres Ganzes. Sie deuten auf die um die Jahrhundertmitte veränderte Lebenssituation des Menschen hin, die Susan Sontag als „Massentrauma“ und Günther Anders als „*Dasein unter dem Zeichen der Bombe*“ bezeichnet haben.⁴³³

Container für menschliche Körperglieder

Die Betrachter der 1960er-Jahre scheinen in der Abstraktion der stereometrischen Fleischmodule und über den Umweg der Projektion bei den Alienfragmenten nicht unmittelbar erfasst zu haben, dass das Interesse des Künstlers immer dem menschlichen Körper galt: So beklagte Thek 1981: „Nobody noticed that I was working with the hottest subject known to man – the human body – and doing it in a totally controlled way which, I thought, was the required distancing“.⁴³⁴ Alexander Braun erkennt die einseitig vorgeprägte Rezeptionshaltung der Zeitgenossen als Ursache des Missverständnisses:

„Offensichtlich ist also zu dieser Zeit die Frage nach der Form von ungleich größerer Bedeutung als die nach dem Inhalt. Solange Warhol dem Siebdruck auf Leinwand treu bleibt und Thek nicht nachläßt, seine Fleischklumpen aufwendig zu ‚verpacken‘, enthält sich auch das Publikum jeder Form von persönlicher Betroffenheit. Erst als Thek mit seinem Environment *The Tomb* diese Konventionen verletzt, indem er statt anonym amorphes Fleischgewebes sich selbst als Leichnam zur Schau stellt und die ‚Verschlossenheit‘ der *Reliquenschreine* gegen ungeschützte ‚Erreichbarkeit‘ eintauscht, kommt es zum Eklat mit der Öffentlichkeit.“⁴³⁵

Die Installation *The Tomb*, die nicht erhalten ist, wurde von Thek erstmals 1967 in der Stable Gallery eingerichtet (Abb. 83).⁴³⁶ In einer rosafarbenen dreistufigen Pyramide, deren Eingangsbereich der Betrachter

431 William Wilson: Paul Thek: Love – Death, in: Art and Artist, Nr. 4, 1968, S. 22–25, S. 23.

432 Thek betrachtete diese Distanz gegenüber den bedrohlichen *Meat Pieces* als erforderlich, vgl. Flood 1995, S. 107.

433 Sontag (1965) 1995, S. 289; Anders 1956, S. 235.

434 Paul Thek im Interview mit Richard Flood, zit. n. Flood 1995, S. 107.

435 Braun 1995/96, S. 237.

436 Nach der ersten Ausstellung wurde das Environment noch 1967 im New Yorker *Whitney Museum* und 1968 im *Institute of Contemporary Art* in London gezeigt. Den Wachsabguss verwandte Thek dann später als Bestandteil verschiedener Installationen, die Pyramide wurde aber erst in der Kölner *Westkunst*-Ausstellung noch einmal rekonstruiert. Theks Künstlerfreund Franz Deckwitz nahm mit dessen Einverständnis diese Rekonstruktion vor, weil der Künstler selbst *The Tomb* nicht erneut bearbeiten wollte. Als das Werk nach dieser Schau und der anschließenden Integration in eine niederländische Wanderausstellung an Thek zurückgesandt wurde, verweigerte er wegen Beschädigung die Annahme. Die Spedition zerstörte die Arbeit, vgl. Rotterdam 1995, S. 186ff.

betreten konnte, lag ein wächserner Ganzkörperabguss des Künstlers mit geschlossenen Augen und heraushängender Zunge. Die Figur war umgeben von verschiedenen Gefäßen und scheinbar persönlichen Gegenständen, die wie Grabbeigaben anmuten. Die dem Rezipienten zugewandte rechte Hand der Figur war blutig verstümmelt. Die Literatur macht unterschiedliche Angaben zum Verbleib der abgetrennten Finger. Sie hingen in einem Beutel entweder an der Wand oder um den Hals der Figur.⁴³⁷

Bei den Arbeiten zu diesem Environment entstand aus den Überresten verschiedener Versuche, einen Ganzkörperabguss des Künstlers herzustellen, eine weitere Gruppe von *Technological Reliquaries*.⁴³⁸ Sie enthalten nicht länger unspezifisches fleischliches Material, sondern weitgehend präzise Nachbildungen der menschlichen Anatomie. Die Zugehörigkeit der Gliedmaßen zu einem männlichen Körper ist in allen Fällen offensichtlich. Neben zwei Wachsmasken auf gestuften Podesten bergen die verhältnismäßig schlichten, aus farblosem Plexiglas gefertigten Behältnisse beispielsweise einen unterhalb des Knies abgetrennten Unterschenkel oder im Bereich des Oberarms amputierte obere Extremitäten (Abb. 84–86). Besonders auffällig sind an Theks Extremitätenabgüssen die frisch erscheinenden Amputationsstellen und der dieser Zerstückelung gegenüber bizarr anmutende Schmuck der Körperfragmente. Teilweise sind sie bemalt oder mit altertümlichen Rüstungsteilen aus Blech und Leder versehen. Besonders aufwendig ist dieses Rüstzeug bei einem der Arme gestaltet (Abb. 86). Die farbige Bemalung der Lederbänder, die an das Muster von Schmetterlingsflügeln erinnert, greift vor allem im Bereich der Hand nahtlos auf die freiliegenden Hautpartien über. Der blecherne Oberarmschutz ist auf der Außenseite schuppenartig mit echten Schmetterlingsflügeln versehen, deren blaue Grundfärbung je nach Lichteinfall zwischen grün und violett changiert. Die Imitate der Extremitäten sind täuschend realistisch gestaltet. Durch ihre blutige Drastik gemahnen die abgetrennten Gliedmaßen an die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. Der aus wehrtechnischer Sicht primitive, in Teilen eher dekorative Harnisch war anscheinend nicht dazu geeignet, seinen Träger vor Verletzung zu schützen. Besonders der Arm mit dem flügelbesetzten Schulterschutz erweckt den Eindruck, als wäre die Rüstung dem Körperteil erst postmortal zum Schmuck angelegt worden.

Steht bei den abgetrennten Extremitäten die Betrachtertäuschung durch mimetische Perfektion im Vordergrund, operieren *Pyramid Self-Portrait* und *Ohne Titel (Self-Portrait)* mit einer anderen Form von Realismus (Abb. 84, 85). Sie knüpfen an die Tradition der Lebend- und Totenmasken an, die in ihren Blütezeiten bei Verfechtern aufgrund ihrer Herstellung im Abdruck- bzw. Abgussverfahren als Inbegriff der Authentizität galten.⁴³⁹ Georges Didi-Huberman führt in seiner dem Abdruck gewidmeten Untersuchung an, dass diesem Prozess eine dialektische Struktur inhärent ist. In Abgrenzung von Walter Benjamins Verständnis von Original und Reproduktion arbeitet Didi-Huberman zwei andere Polaritäten heraus, auf denen die Ambiguität des Abdrucks beruht: zum einen das Verhältnis von Authentizität und Verlust der Berührung,⁴⁴⁰ zum anderen die Relation zwischen Leben und Tod. Diese Denkfigur entwickelt der Autor anhand des Gesichtsabgusses:

437 Vgl. z.B. Braun 1995/96, S. 237 oder Robert Pincus-Witten: *Thek's Tomb ... absolute fetishism ...*, in: *Artforum*, Nr. 3, 1967, S. 25.

438 Vgl. Flood 1995, S. 108.

439 Die Verwendung in Wachs oder Gips gegossener Gesichtsabformungen ist bereits für den antiken Ahnenkult belegt. Julius von Schlosser und Wolfgang Brückner haben darüber hinaus die Bedeutung der Totenmaske für die aristokratischen Begräbniszereemonie im späten Mittelalter und bis hinein in die Neuzeit herausgearbeitet. Zu Geschichte und Wertschätzung vgl. Schlosser (1910/11) 1993, S. 15 ff.; Wolfgang Brückner, S. 16ff. und *Ausst.-Kat.: Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum, Museum Schloß Moyland, Bedburg-Hau 1999, Alexanderkirche, Marbach am Neckar 1999, Museum für Sepulkralkultur, Kassel 2000*. In der Renaissance diente der Gesichtsabguss vor allem der Herstellung von Portraitplastiken, aber erst im 18. Jahrhundert wurden wieder in größerem Umfang Totenmasken hergestellt. Sie sollten der Erinnerung herausragender Persönlichkeiten dienen, vgl. Reiner Sörries: *Zur Geschichte der Totenmaske*, in: *Bedburg-Hau 1999*, S. 21–26, S. 24f. Ihre Authentizität und Aussagekraft waren umstritten, vgl. Kapitel *Totenmasken*, in: Norbert Stefanelli (Hg.): *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 821–22 und Norbert Oellers: *Schillers Totenmaske*, in: *Bedburg-Hau 1999*, S. 27–36, S. 32ff. Dennoch entwickelten sich Totenmasken zu bürgerlichen „Zimmerdenkmale(n)“, Sörries 1999, S. 25. Im Zuge der Definition des menschlichen Genies, dessen Lokalisierung nirgendwo anders als in seinem Kopf angenommen werden konnte, gewann die Totenmaske im säkularen Sinn neue kultische Bedeutung. Der Geniekult der Neuzeit kann daher als eigentliche Quelle gelten für das beinahe zur Sucht eskalierte Streben, die Gesichtszüge des Menschen zu bewahren, vgl. Sörries 1999, S. 25. Ihren Höhepunkt erreichte diese Obsession im 19. Jahrhundert.

440 Vgl. Didi-Huberman 1999a, S. 10.

„[Die] Anfertigung des Gesichtsabdrucks [erfolgt] bei Lebenden wie bei Toten stets nach derselben Operationskette [...]. Und in einer symmetrischen Bewegung tendiert der Lebendabdruck dazu dem Abbild etwas Totenhaftes zu verleihen, während die Totenmaske etwas vom Anblick zu Lebzeiten bewahren soll. Wir können also nicht umhin, eine beunruhigende Zirkelhaftigkeit des Abdruckparadigmas einzugestehen, in der das Wechselspiel von Berührung und Verlust einhergeht mit einem anderen Wechselspiel zwischen dem *noch Lebendigen* und dem *schon Toten*.“⁴⁴¹

Diese dialektische Auffassung von Berührung erhellt die Irritation, die von den beiden Abformungen ausgeht, die Thek von seinem Gesicht anfertigen ließ. Der in den Titeln *Pyramid Self-portrait* und *Ohne Titel (Self-Portrait)* enthaltene Verweis darauf, dass es sich notwendigerweise um Lebendabgüsse handeln muss, kollidiert mit der Ausschnitthaftigkeit der Maske, mit ihrem Fragmentcharakter, der, gemeinsam mit der Unbeweglichkeit der Gesichtszüge, beim Betrachter eher Assoziationen mit dem Tod aufruft, und die bei beiden Objekten sichtbare, vital glänzende Zunge steht in verwirrendem Gegensatz zu den geschlossenen Augen. Ihrer farbigen Fassung nach scheinen sich die beiden Gesichter in unterschiedlichen Phasen des von Didi-Huberman beschriebenen Wechselspiels zwischen dem noch Lebenden und dem schon Toten zu befinden.

Beide Masken sind trotz erkennbarer Übergänge fest in die mit Wachs oder Gips überzogenen pyramidalen Unterbauten eingebettet, die das Motiv des Grabmonuments aus *The Tomb* schon *en miniature* vorwegnehmen. *Pyramid Self-Portrait* weist in der Mitte des Gesichts einen gelblich wächsernen Inkarnatton auf, der zu den Rändern der Maske hin in ein stellenweise bläulich unterlegtes, stumpfes Rosa übergeht, das den ganzen Sockel bedeckt. Auch die Zunge ist partiell dunkel verfärbt. Die Lippen sind gelblich, und unter der Unterlippe finden sich rötliche Bartstoppeln. Auch diese Fassung lässt das Gesicht wie zyanotisch, an der Schwelle zwischen Leben und Tod befindlich erscheinen. Die untere Hälfte der Maske *Ohne Titel (Self Portrait)* macht einen ähnlichen Eindruck, der durch die Sichtbarkeit der oberen Zahnreihe noch verstärkt wird. In der oberen Gesichtshälfte dagegen scheint die Grenze zum Tod hin überschritten zu sein. Am Übergang von der Stirn zum Sockel und auf dem Unterbau in Höhe des linken Auges befinden sich aufgetropfte Flächen hell- und dunkelgrauen Wachses mit stumpfer Oberfläche. Dieses Wachs ist auch auf tiefere Stufen des Sockels weitergetropft. Um die Wachsflächen herum dehnt sich über die obere und die linke Gesichtshälfte sowie die angrenzenden Sockelteile eine farbige Bemalung aus. Schwarze Konturen sind mit Flächen in Rosa, Violett, Graublau, Gelb und wenig Rot und Grün ausgefüllt. Mit Ausnahme der Zunge ist die Oberfläche der gesamten Ceroplastik matt.

Gegenüber G.R. Swenson hatte Thek 1966 sein Anliegen formuliert, die Betrachter zum Sehen anzuleiten, ihnen mehr zu zeigen, als sie gewöhnlich wahrnehmen. Sein Ziel war es, die Erfahrung zu vermitteln: „Everything is beautiful and everything is ugly simultaneously.“⁴⁴² Marietta Franke hat daran erinnert, dass die Entwicklung des Schmetterlings diese enge Verknüpfung von Schönheit und Hässlichkeit veranschaulicht: Er sei „die Endgestalt einer Metamorphose deren Schönheit aufgrund der vorausgehenden Entwicklungsstadien nicht vermutet werden kann.“⁴⁴³ Die Bemalung der Wachsmaske und des Arms mit der Schmetterlingsrüstung evoziert einen vergleichbaren Wandlungsprozess. Marietta Franke zufolge wirkt ihr Muster „wie die vergrößerte Struktur eines Schmetterlingsflügels [...]. Diese gemalte Textur geht an der Stirnseite der Maske und auf der Deckfläche der Stufenmastaba in eine wie Staub oder Schimmel wirkende Materialschicht über.“⁴⁴⁴ Robert Pincus-Wittens Beschreibung ist noch anspielungsreicher: „A psoriasis of green and violet mold attacks the putrid skin and grows into delicate filigrane.“ Die Oberflächen von

441 Ebd. S. 61f.

442 Paul Thek im Interview mit G. R. Swenson, zit. n. Swenson 1966, S. 35.

443 Franke 1993, S. 26.

444 Ebd.

Arm und Maske erscheinen ihm „powdered with ashen third-degree burns, mouldering fungoids of lime-green putrescence or nacreous sheens. These virtuoso cultures glide into fritillary patches“.⁴⁴⁵ Die polychromen Fassungen der Portraitmaske und des Arms entfalten ein Assoziationsspektrum von der Metamorphose des Schmetterlings zu Verfall und Verwesung.

Fehl- oder Neuinterpretationen, die durch Dissoziation verschiedener Wahrnehmungsqualitäten zustande kommen, hatten Thek schon bei seinem Besuch der Katakomben von Palermo fasziniert: „There are 8,000 corpses – not skeletons, corpses – decorating the walls, and the corridors are filled with windowed coffins. I opened one and picked up what I thought was a piece of paper; it was a piece of dried thigh.“⁴⁴⁶ Die perzeptive Täuschung war nur möglich, weil Thek die toten Körper als Objekte einer Inszenierung wahrnahm.⁴⁴⁷ Diese Dinghaftigkeit versuchte der Künstler in seinen Arbeiten nachzuvollziehen und auch für den Betrachter erfahrbar zu machen. Wie die Glassärge mit den Mumien ermöglichen auch die *Technological Reliquaries* dem Rezipienten Erkenntnis der eigenen somatischen Bedingtheit – nicht allein aufgrund intellektueller Reflexion, sondern vor allem durch ästhetisches Erleben von Körperlichkeit.⁴⁴⁸

Eine solche Irritation des Rezipienten geht von allen *Technological Reliquaries* aus, jedoch gerade das Abdruckverfahren ist besonders geeignet, diesen Effekt zu erzielen:

„Der Abdruck berührt uns und entzieht sich uns zunächst, insofern er ein *Unbehagen in der Repräsentation* bildet: eine ‚symptomhafte Ähnlichkeit‘. In jedem einzelnen Abdruck beeinflusst, verändert, verformt das Wechselspiel von Berührung und Entfernung die erwartete Ähnlichkeitsbeziehung, so daß das Optische und das Taktile, das Bild und sein Prozeß, die Gleichheit und ihre Abänderung *sich sofort miteinander verbinden* – auf die Gefahr hin, ein Denken zu verwirren, das aus Gründen der eigenen Klarheit und Unterscheidungsfähigkeit spontan dazu neigt, Widersprüchliches voneinander zu trennen.“⁴⁴⁹

In seinem Environment *The Tomb* verstärkte Thek die Dinghaftigkeit und Ambivalenz des Abdrucks. Er rekurriert auf den Topos des *Doubles* in Gestalt des Leichnams, der nicht mehr als die Person selbst, als ihr jedoch ähnlich und irritierend vertraut wahrgenommen wird.⁴⁵⁰ Wie der Abguss kann der Leichnam gleichermaßen als Zeichen von Präsenz wie von Abwesenheit betrachtet werden. Werden die wächsernen Körperfragmente mit den frischen, potenzielle Lebensfähigkeit suggerierenden Wunden als Verweis auf ein übergreifendes Ganzes aufgefasst, erscheint es konsequent, dass Thek die Reihe der *Technological Reliquaries* mit einem nahezu vollständigen Körper abschließt. Es hat den Anschein, als seien die Fleischmodule und Körperfragmente der *Technological Reliquaries* als Bestandteile für den Körper in der Grabkammer am Leben erhalten worden. So gesehen hätte Thek aus lebendigen Fragmenten ein totes Ganzes zusammengesetzt. Möglicherweise ist der Leichnam aber auch als Spender der lebenverheißenden Fleischstücke und Körperteile gedacht.

445 Pincus-Witten 1967, S. 25.

446 Thek im Interview mit G. R. Swenson, zit. n. Swenson 1966, S. 35.

447 Ebd.

448 Dazu auch Wittmann 2004, S. 172f.

449 Didi-Huberman 1999a, S. 190f.

450 Zum Phänomen des *Doubles* ausführlich Sarah Kofman: *Melancholie der Kunst*, Wien/Graz 1990, S. 18f.

Als Paul Thek die ersten *Technological Reliquaries* fertigte, schleuste er mit Ceroplastik, die zudem Fleisch repräsentierte, einen doppelt unwürdigen Gegenstand in die zeitgenössische Kunstszene ein. In den frühesten *Technological Reliquaries* gehen die gegensätzlichen Komponenten *Meat Piece* und Schaukasten eine vergleichbar enge Symbiose ein wie Inhalt und Behältnis beim traditionellen Reliquiar. Vor allem die an Innereien erinnernden Wachsblöcke wären ohne ihren Sichtbehälter völlig hüllen- und damit schutzlos, und die von Thek zu Ausstellungskästen umfunktionierten Minimal-Skulpturen würden mit dem organischen Gewebe ihr Schaustück verlieren (Abb. 74–76). Die Fleischstücke erhalten ihre Signifikanz erst durch die minimalistischen Plexiglascontainer, die wiederum mithilfe der *Meat Pieces* infrage gestellt und attackiert werden.⁴⁵¹ Theks Objekte propagieren keine pure körperbezogene Sinnlichkeit, keine *emotio* ohne *ratio*. Sie verklammern vielmehr das Wachsfleisch mit der technologischen Ummantelung in einer Synthese, die ihre ambivalente Grundstruktur sichtbar lässt und die Thek selbst folgendermaßen umschrieb: „I try to harmonize them without relating them, or the other way around.“⁴⁵² Entscheidend ist, dass beide Komponenten nicht voneinander getrennt werden können. Theks Objekte entziehen sich der einseitigen Auflösung zugunsten selbstreferentieller geometrischer Abstraktion oder körperbezogener Repräsentation. Das Reliquiar der christlichen Tradition, in dem Gefäß und Inhalt einander bedürfen, hat Thek als Strukturmodell zur Veranschaulichung seines Kunstideals verwandt.

Der Rekurs auf das Reliquienwesen ist in den *Technological Reliquaries*, die abgetrennte Gliedmaßen zur Schau stellen, unmittelbar evident: Eindeutig menschliche Körperfragmente werden in Schaugefäßen präsentiert (Abb. 87). Diese Schaukästen wecken Assoziationen an gläserne Särge, mit denen in zahlreichen barocken Kirchen Heiligenkörper in die Altararchitektur integriert sind (Abb. 88, 89).⁴⁵³ Darüber hinaus setzte der Künstler die spezielle Ausstrahlung von Plexiglas ein. Dem durch Transluzenz und Schliff der Edelsteine sowie durch Reflexionsfähigkeit der Edelmetalle bedingten Funkeln kostbarer Reliquiare, das Legner „Glanz der Verklärung“ nennt, stellte Thek ein zeitgenössisches Verfahren gegenüber – die Verschachtelung transparenten, farbigen Plexiglasses.⁴⁵⁴ Bei diesen Objekten rekurrierte Thek auf einen Aspekt christlicher Reliquiare, der die untrennbare Verzahnung von Gehäuse und Inhalt besonders betont – die Inszenierung von Reliquien in einer Spannung von Zeigen und Verbergen. Betrachter können Theks Fleischstücke in keinem Fall berühren, aber teilweise entziehen sich die *Meat Pieces* auch dem visuellen Zugriff. Der Künstler hat sie teils in gefärbtes, reflektierendes und verschachteltes Plexiglas gefasst, das die Sicht auf den Inhalt behindert. Zwei der Objekte hat er zusätzlich noch mit verschließbaren Resopal-kästen versehen, die das Fleisch allen Blicken entziehen können. Eine Präsentation im geöffneten Zustand kann dagegen so eingerichtet werden, dass diese Resopalbehälter gemeinsam mit den Rücksprüngen in den Plexiglaskästen den Betrachterblick auf das enthaltene *Meat Piece* lenken. Durch die Inszenierung in den aufwendigen Schaugefäßen wird das Fleisch bei den *Technological Reliquaries* dieses Typs auratisiert.

451 „Durch die Inszenierung des Objekts, seine Einbettung in einen Schrein, der als ‚Reliquiar‘ bezeichnet wird, durch die Verbindung des Objekts mit Rüstungen und Prothesen, medizinisch-technischem Gerät, mit Zeichen und Symbolen, erhält es einen neuen Kontext und vielfältige Verweise. [...] Durch die Inszenierung wird es interpretierbar.“ Wittmann 2004, S. 275.

452 Swenson 1966, S. 35.

453 Diese Art der Inszenierung ist in der dem Barock eigenen Auffassung von der Kirche als dem irdisch-himmlische Kommunikation visualisierenden Raum begründet, in dem Heiligen als speziellem Medium dieser Kommunikation herausragende Funktion zukommt. Die programmatische Pracht des barocken Kirchenbaus wertet Angenendt als triumphale Erneuerung und Überhöhung des mittelalterlichen Heiligenkultes, vgl. Angenendt 1997, S. 247ff. Auch Legner arbeitet die Bedeutung der Heiligenkörper für die barocke Inszenierung heraus: „Das Erscheinungsbild der Heiligen Leiber und der Reliquien im Schmuck und Glanz ihrer Präsenz weist in die Dimensionen des Ästhetischen, in der Architektur und Altarbaukunst, Malerei und Skulptur, Ornament und Textilkunst zum Gesamtkunstwerk verschmelzen. Ebenso sind die *corpora* selbst in ihrer Zurichtung in die sie umgebende Kunst nicht nur einkomponiert, sondern als integrierte Bestandteile der Altar- und Kirchendekoration deren höchster Schmuck und Schatz geworden“, Legner 1995, S. 305.

454 Ebd. S. 7.

Während zwischen Theks Plexiglaskästen und sakralen Reliquiaren sinnfällige Bezüge hergestellt werden können, unterscheiden sich die wächsernen Gliedmaßen enthaltenden *Technological Reliquaries* Typs erheblich von Primärreliquien des christlichen Kultes. Ihre vermeintlich vitale Fleischlichkeit steht im Gegensatz zum Erscheinungsbild traditioneller Heiligenrelikte, die aus Konservierungsgründen immer auf den knöchernen oder zumindest mumifizierten Part des entsprechenden Körperteils reduziert sind. Es scheint, als habe Thek vor dem technischen Hintergrund der 1960er-Jahre Gefäße imaginiert, in denen ein abgetrenntes Körperteil in einem lebensechten Zustand erhalten werden kann. Wie diese Konservierung vor sich gehen könnte, bleibt der Fantasie des Betrachters überlassen, aber mit einer solchen Fähigkeit zur Erhaltung ist das Reliquiar nicht nur materiell, sondern auch funktionell als ein technologisches zu verstehen. In einer Mischung aus Laborcontainer und Schaukasten wird das aus seinem Versorgungszusammenhang herausgetrennte Körperteil vor dem Absterben bewahrt.

Die Wunden der abgetrennten Gliedmaßen und die aus einigen Fleischstücken austretenden roten Tropfen scheinen auf die besondere Bedeutung des Blutes im Reliquienkult zu rekurrieren. Zum einen gehörte das Blut zu den wenigen vermeintlichen Primärreliquien Christi, die bewahrt werden konnten.⁴⁵⁵ Zum anderen sind für die Zeit zwischen dem 8. und dem 17. Jahrhundert zahlreiche Berichte von eucharistischen Blutwundern überliefert, „wo Hostien fleischartig anschwellen und Blut heraustropfte.“⁴⁵⁶ Bei den Katakombenheiligen diente eine beigegebene Ampulle mit Blut oder dem, was dafür gehalten wurde, als Beweis, dass es sich bei den geborgenen Gebeinen wirklich um Relikte eines Märtyrers handelte.⁴⁵⁷ In doppelter Codierung erinnert das Blut so an den Tod, denn es verweist auf die Passion Christi oder das Martyrium des Heiligen, zugleich ist es aber auch Zeichen des Lebens. Ähnlich setzte es auch Thek ein. Die blutigen Schnittstellen seiner *Meat Pieces* zeugen von tödlicher Zerstückelung, zugleich verweist ihre frische Farbe gemeinsam mit an einigen Stellen austretendem Blut auf potenzielle Lebensfähigkeit.

Die Inkubatoren für Gewebemodule und Container für Körperteile evozieren Bilder aus der Unfallchirurgie oder der Transplantationsmedizin, die seit Mitte der 1950er-Jahre entscheidende Fortschritte machte.⁴⁵⁸ Mit den erweiterten medizinischen Möglichkeiten ist auch heute noch die vor allem aus ethischer Sicht prekäre Frage nach dem Umgang mit Toten verbunden. Unter neuen technischen und medizinischen Voraussetzungen gewann zunehmend ein Thema an Bedeutung, das immer eng mit dem Reliquienwesen in Zusammenhang gestanden hatte – der Stellenwert der körperlichen Integrität. Die Auseinandersetzung vormoderner Christen über den *corpus incorruptum* beschränkte sich notwendigerweise auf tote Körper.⁴⁵⁹ Dabei stand zum einen die Unvereinbarkeit von offenkundiger Verwesung der Toten mit dem Auferstehungsgedanken zur Diskussion. Im Lauf der Zeit entwickelten sich verschiedene Denkmodelle bezüglich des Eingehens des irdischen in den Auferstehungsleib, und ein unverwester Körper wurde zum Zeichen der einem Heiligen zuteil gewordenen göttlichen Gnade.⁴⁶⁰ Zum anderen war, zumindest bis ins 10. Jahrhundert, die Reliquienteilung, also die Zerstörung des Körperzusammenhangs eines Heiligen, umstritten. Allerdings setzte sich im Verlauf des Mittelalters die Ansicht durch, dass in einem Teil seines Körpers der ganze Heilige anwesend und somit die Fragmentierung des Leibes unproblematisch sei.⁴⁶¹ Zwischen der religiösen Praxis der Reliquienteilung und den Notwendigkeiten der Transplantationsmedizin bestehen

455 Zum Import von Blutreliquien durch die Kreuzfahrer und die Verehrung von Wunderblut aus Hostien und verwandeltem Wein vgl. Legner 1995, S. 86f.

456 Angenendt 1997, S. 215.

457 Vgl. Legner 1995, S. 298ff.

458 1954 gelang die erste Nierenverpflanzung. Christiaan Barnard führte 1967 die erste Herztransplantation durch, vgl. Nicholls 1983, S. 140f.

459 Zur Bedeutung des *corpus incorruptum* in der mittelalterlichen Reliquienverehrung vgl. Angenendt 1991, S. 320–48. Zum Problem der Auferstehung des Fleisches im Reliquienkult vgl. Andreas Bauch: Reliquien, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1963, Sp. 1216–22, Sp. 1218ff.

460 Vgl. Legner 1995, S. 312 f.; Angenendt 1991, S. 336ff. und Angenendt 1997, S. 108ff. und S. 150.

461 Vgl. Angenendt 1997, S. 153 ff. und Legner 1995, S. 277ff.

einzelne auffällige Ähnlichkeiten. Ein Organspender muss seiner körperlichen Integrität beraubt werden, und Spenderorgane sind heute nahezu so begehrt wie Reliquien in den Blütezeiten der Heiligenverehrung, allerdings zu einem völlig anderen Zweck – sie dienen der Lebensverlängerung bei den Empfängern.⁴⁶² Das Weiterleben eines Spenderorgans im Körper eines anderen Menschen kommt einer partiellen Auferstehung des Leibes gleich. Die vermeintliche Konservierung betont bei den von Thek gefertigten Extremitäten jedoch vordergründig die blutigen Wunden, in denen die Verletzung des Körpers, also ein imaginäres Martyrium sichtbar wird.

Die originäre christliche Reliquie bleibt ohne eine Erläuterung in Legende, skulpturaler Fassung oder kontextualisierendem Bilderzyklus abstrakt.⁴⁶³ Nur über diese Hilfsmittel kann sich der Gläubige die Leiden des Märtyrers, dessen somatische Essenz er vor sich sieht, vergegenwärtigen.⁴⁶⁴ Anton Legner macht demgegenüber deutlich, dass es zur Aufgabe der Reliquiare gehörte, nicht auf das Leiden zu verweisen, sondern den Lohn für das Martyrium, den direkten Eingang der Märtyrer ins Himmelreich, sichtbar zu machen. In Bezug auf hölzerne Reliquienbüsten aus Kölner Produktion führt er aus:

„Im heiteren und selig entspannten Lächeln zeichnet sich ab, auf welche Weise die Märtyrer den Tod überwand. Das Gebein wird nicht etwa als ein Memento menschlicher Vergänglichkeit und Sterblichkeit vorgewiesen. Wie einstens die irdischen Körper der Heiligen Gefäße der göttlichen Gnade waren, so werden deren sinistre Überreste bis zu ihrer Auferstehung in Behältnissen bewahrt, die die Züge der Auserwählten nicht in Ehrfurcht gebietender Majestät, sondern in der Seligkeit des erworbenen Paradieses zeigen.“⁴⁶⁵

Bei Thek hingegen bleibt am Körperrelikt selbst die Verletzlichkeit des Menschen gegenwärtig. Als Hinweis auf eine vorausgegangene Gewaltanwendung können auch die altertümlichen Rüstungsteile gelesen werden, von denen die Gliedmaßen umschlossen werden. Sie evozieren Vorstellungen von römischen Soldaten, wie Mauritius und seiner Thebaischen Legion, die aufgrund ihres christlichen Glaubensbekenntnisses unter der Regierung von Diokletian und Maximianus Herculius das Martyrium erlitten haben sollen.⁴⁶⁶

Bei dem im Kölner Museum Ludwig befindlichen Arm *Ohne Titel* liegt der Schwerpunkt allerdings mehr auf der schmückenden Funktion als auf einem brauchbaren Wehrcharakter (Abb. 86). Eine solche Beigabe erinnert an die Verzierung von Reliquien mit vor allem in Frauenkonventen hergestellter sogenannter Klosterarbeit, die häufig unabhängig vom Reliquiar, zum Teil anstelle eines Reliquiars vorgenommen wurde (Abb. 46).⁴⁶⁷ Theks Verwendung der Schmetterlingsmaserung und sein Einsatz von echten Schmetterlingsflügeln scheint eine fantasievoll verfremdete Adaption solch kontemplativer klösterlicher Praktiken zu sein. Das Schillern der Schmetterlingsflügel an dem von Thek gefertigten Oberarmschutz ähnelt ein wenig der glänzenden Farbigkeit von Emaillearbeiten, und ihre changierende Vielfarbigkeit ist mit der von Edelsteinen vergleichbar.⁴⁶⁸ Legner weist außerdem auf ein gotisches Kruzifix hin, dessen Funktion als Reliquienbehälter zufällig bei Restaurierungsarbeiten entdeckt wurde. In ihm fand sich neben zwei Reliquiensäckchen ein

462 Die Hoffnung auf Heilung und damit auf ein verlängertes Leben verknüpfte sich auf dem Umweg über die Fürbitte allerdings auch mit Reliquien. Während der Organempfänger auf die Fähigkeiten der ‚Halbgötter in Weiß‘ vertrauen muss, hoffte oder hofft der Gläubige auf die Gnade Gottes.

463 Die verschiedenen Formen von figürlichen Reliquiaren sowie erläuternden Beschriften oder Bildern finden sich bei Braun 1940, S. 434ff., S. 668ff. und S. 691ff.

464 In der *Legenda Aurea* des Jacobus von Voragine, dem maßgeblichen hagiographischen Kompendium des Mittelalters, werden die einzelnen Martyrien in aller Ausführlichkeit geschildert, um dem Leser die beispielhafte *constantia fidei* der gefolterten Heiligen zu demonstrieren. Dazu Reglinde Rhein: Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“, Köln/Weimar/Wien 1995, S. 120ff. Zum Begriff der somatischen Essenz vgl. Sebastian Hackenschmidt: Knochen, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 154–59.

465 Legner 1995, S. 243.

466 Vgl. Rhein 1995, S. 111ff. und Denis van Berchem: Thebaische Legion, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1965, Sp. 14.

467 Vgl. Legner 1995, S. 317ff.

468 In der christlich fundierten Allegorese deutet eine solche Mehrfarbigkeit auf Tugendfülle hin, vgl. Meier 1977, S. 225.

emailierter Schmetterling mit einer Kreuzigungsdarstellung.⁴⁶⁹ Hier tritt die vom Christentum aus antikem Gedankengut abgeleitete Auferstehungssymbolik des Schmetterlings mit Reliquien in Verbindung.⁴⁷⁰ Eine solche Verknüpfung ist jedoch die Ausnahme.⁴⁷¹ Bei der Verzierung durch Klosterarbeit rückt der Schmuck vom Behälter weg näher an die Reliquie heran. Partiiell schmiegt er sich ihr regelrecht an. Bei Theks Objekten greift die Bemalung stellenweise sogar auf das Relikt selbst über.

Dass Thek die Extremitäten gerade mit Schmuckrüstungen bekleidet hat, lässt aber auch an die barocke Fassung von Heiligengebeinen in prächtigem Harnisch oder Prunkgewändern denken (Abb. 89). Bei den so inszenierten Reliquien handelt es sich in der Regel um die körperlichen Überreste von Heiligen, die seit der Wiederentdeckung der römischen Katakomben 1578 in großer Zahl in Barockbauten katholischer Regionen übertragen wurden.⁴⁷² Arnold Angenendt zeigt auf, dass den Heiligen in Form ihrer Gebeine bei Translation, Einführung und Ausstattung der „Prunk barocker Fürsten“ zukam.⁴⁷³ Dazu gehörte auch kostbare Bekleidung.⁴⁷⁴ Während durch Rüstung oder Gewand hindurch immer das Skelett sichtbar blieb, wurden in manchen Fällen die knöchernen Hände mit Handschuhen bezogen und damit der Form einer mit Muskelfleisch bedeckten Hand angenähert sowie die Schädel unter aus Wachs nachgebildeten Gesichtern eingeschlossen.⁴⁷⁵ Angenendt wertet diese Gestaltung im Vergleich zur mittelalterlichen Praxis als „Fortführung der Idee des ‚ganzen Leibes‘“.⁴⁷⁶ Trotz der veränderten Ausdrucksmittel ist die zugrunde liegende Konzeption offenbar die gleiche geblieben, wie sie Legner bereits für figurative Reliquiare konstatiert:

„Durch die Bergung von Schädel und Knochen in der menschlichen Figur ist der Heilige, von dem man nur Teile besitzt, zum Leib in himmlischer Majestät gewissermaßen komplettiert. Ausgestattet mit der Identität der Reliquie erscheint die Statue im Gold- und Edelsteinglanz als der Heilige selbst in Realpräsenz.“⁴⁷⁷

Figurative Reliquiare, Ganzfiguren, aber auch Büsten- und Körperteilreliquiare dienten mit ihrer kostbaren Verzierung dazu, den Heiligen in zweifacher Gestalt sichtbar werden zu lassen. In ihnen „ist der Patron in doppelter Präsenz vertreten, einmal durch seine eigenen Körperteile vom irdischen Leib, zum andern in seinem Erscheinungsbild himmlischer Majestät.“⁴⁷⁸

Die barocken Inszenierungen mit der wächsernen Fassung von Skeletteilen bewegen sich im ästhetischen Überschneidungsgebiet zwischen Wachspuppe oder lebensgroßer Votivfigur und Heiligem in vitaler Präsenz. Auf vergleichbarem Terrain sind auch Paul Theks ceroplastische Körperrelikte anzusiedeln. Sie könnten von einer Wachspuppe stammen, ähneln besonders in ihrem fragmentarischen Charakter traditionellen Votiven (Abb. 33) und irritieren durch ihren vor allem in den Wunden begründeten Realismus.

469 Vgl. Legner 1995, S. 238 und R. Karbacher: Ein unbekanntes Reliquiar im gotischen Kruzifixus des Regensburger Schottenklosters, in: Das Münster, Nr. 47, 1994, S. 343–47.

470 Vgl. Legner 1995, S. 238 und Artikel Schmetterling, in: Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1971, S. 259.

471 So findet sich auch in Josef Brauns Überblick über den Schmuck von Reliquiaren kein Hinweis auf die Verwendung des Schmetterlings als Motiv, vgl. insb. Braun 1940, S. 591ff. und 603ff.

472 Zur Bedeutung der Wiederentdeckung der römischen Katakomben für die Katholische Reform und den Reliquienkult vgl. Karl Hausberger: Heilige/Heiligenverehrung V, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. XIV, Berlin/New York 1985, S. 654–60.

473 Angenendt 1997, S. 250f.

474 Ebd. S. 247.

475 Vgl. Legner 1989, S. 128ff.

476 Angenendt 1997, S. 247.

477 Legner 1995, S. 232.

478 Ebd. S. 242. Eine eigene Variante des Zusammenspiels von irdischer und himmlischer Präsenz des Heiligen zeigt der Trierer Andreas-Tragaltar (Abb. 11). Der auf dem Reliquiar befindliche goldene Fuß, der den himmlischen Heiligenkörper repräsentiert, verweist mit den ihn überziehenden, aus Edelsteinen nachgebildeten Sandalenriemen auf die im Altar geborgene Sekundärreliquie, die Sohle einer Sandale des Apostels Andreas. Auch wenn es keine Hinweise dafür gibt, dass Thek den Andreas-Tragaltar kannte, sticht die formale Ähnlichkeit zwischen seinem *Warrior's Leg* (1966/67) und diesem Reliquiar ins Auge. Die Lederteile der Rüstung ähneln Sandalenriemen, und der Fuß steht auf einem Block. Eine Schuhsohle fehlt.

Während bei den barocken Präsentationen der Tod in Gestalt des Skelettes unter den Gewändern sichtbar bleibt, verweisen Theks Relikte auf die Verletzung und damit verbundenes Leiden. Der Künstler hat die Reliquien zeitgenössischer profaner Märtyrer kreiert. Dafür hat er vorwiegend ästhetisch-phänomenologische Bezüge zur kirchlichen Tradition der kostbaren Fassung von Reliquien nutzbar gemacht. Jede der Extremitäten weist individuelle Merkmale auf und stammt eindeutig von einem Mann, aber ihre konkrete Herkunft bleibt unbekannt. Die Teile verweisen zwar auf einen Körperzusammenhang, deuten auf ein Individuum hin, das aber identitätslos bleibt. Die Fragmente sind Objekte, die allein aus einem Ausstellungszusammenhang heraus mit keinem Subjekt in Zusammenhang gebracht werden können. Durch diese Anonymität lassen die Reliquiare verschiedenste Interpretationen zu. Da ein Teil der Arbeiten erstmals gemeinsam mit *The Tomb* 1967 in der Stable Gallery zu sehen war, haben einige Interpreten sie in Bezug zu diesem Grabmonument gesetzt. Robert Pincus-Witten betrachtete Theks Objekte, deren Behälter ihn an Aquarien erinnerten, als Grabbeigaben oder „exvotos of a flower-child priesthood“.⁴⁷⁹ Damit betonte er ähnlich wie Mike Kelley in seiner Interpretation von *The Tomb* vorwiegend die subkulturelle Komponente der Arbeiten, die besonders in dem bizarren Schmuck zum Ausdruck kommt. Die Verwendung der Schmetterlingsflügel rückt den gerüsteten Arm in die Nähe des Kitschs. Mit Blick auf Susan Sontags zur Entstehungszeit der *Technological Reliquaries* verfasste Essay-Sammlung *Against Interpretation*, die Paul Thek gewidmet ist, lässt sich diese Feststellung noch weiter zuspitzen: Wie die überbordende Opulenz von Lucas Samaras' *Boxes* ist auch Paul Theks Verzierung seiner profanen Reliquien *Camp*. In ihren *Anmerkungen zu ‚Camp‘* definierte Sontag *Camp* als unverkennbar moderne Erlebnisweise, einen intellektuellen Ästhetizismus, der auf einem Hang zu übertriebener Stilisierung beruht.⁴⁸⁰ „Der ganze Sinn des *Camp* liegt in der Entthronung des Ernstes. [...] Genauer gesagt: *Camp* zeichnet sich durch eine neue, komplexere Beziehung zum ‚Ernsthaften‘ aus.“⁴⁸¹ In diesem Sinne setzt Thek nicht nur ambivalenten Hyperrealismus, sondern auch bizarren Kitsch in ein Spannungsverhältnis zu ihrem hochkulturellen Umfeld.⁴⁸² Sontags Erklärung, bei *Camp* handle es sich um „eine Art Geheimkode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen“, lässt sich mithilfe von Mike Kelleys Lesart auf Theks Werk anwenden: In der Bemalung des Arms mit den Schmetterlingsflügeln sowie der beiden Totenmasken findet sich der Rosaton, den Kelley im Bezug auf *The Tomb* als „THE hippie color“ bezeichnet: „It’s fairy dust color, gender-bender color, anti I-beam sculpture color, the color of the New Man, THE HERMAPHRODITE COLOR.“⁴⁸³ Kelley eröffnet hier das Spektrum möglicher Interpretationen. Er deutet an, um wessen Leichnam es sich in *The Tomb* und um die Reliquien welcher neuen Märtyrer es sich bei den *Technological Reliquaries* handeln könnte. In Anlehnung an seine Ausführungen wären Theks Reliquiare ebenso wie Lucas Samaras' *Boxes* als Zeichen der Unterdrückung verschiedener Minderheiten in der amerikanischen Gesellschaft anzusehen.⁴⁸⁴ Der subversive Charakter, den Kelley *The Tomb* bescheinigt, kann auch den *Technological Reliquaries* zugesprochen werden:

„The dead hippie is a reversal of America’s disgust and hatred of cultural otherness. It is the image of its fear of death, the erotic, gender confusion, and visual opulence – its fear of anti-institutional art [...]. The dead hippie is a status of creative resistance murdered.“⁴⁸⁵

Diese Deutung greift den tradierten Topos vom Künstler als Märtyrer auf. Eine solche Interpretation der *Technological Reliquaries* liegt nahe, wenn die als Selbstportraits bezeichneten Masken ebenso mit einbezogen werden wie die kunsthistorische Legende, die die Gliedmaßen als Abgüsse vom Körper des

479 Pincus-Witten 1967, S. 25.

480 Vgl. Sontag (1964) 1995, S. 336.

481 Ebd.

482 „Die *Camp*-Erfahrungen basieren auf der großen Entdeckung, daß die Erlebnisweise der hohen Kultur keinen Alleinanspruch auf Kultur hat.“ Ebd. S. 340.

483 Kelley 1992, S. 20. Um die Spezifik der Originalsprache zu bewahren, wird hier die englische Version des Textes aus dem Turiner Katalog zitiert.

484 Zu den historischen Hintergründen ausführlich Wittmann 2004, S. 259ff.

485 Kelley 1992, S. 20.

Künstlers ausweist. Insbesondere mit den beiden Gesichtsabgüssen *Pyramid-Self-Portrait* und *Ohne Titel (Self-Portrait)* knüpft Thek über den ästhetischen Rückgriff auf die Totenmaske als Ausformung des Geniekultes im 19. Jahrhundert an die Tradition der Identifikation des leidenden Genies mit dem christlichen Märtyrervorbild an.

Vor dem Hintergrund der frühen *Technological Reliquaries* kann man auch die bei den Vorarbeiten zu *The Tomb* entstandenen Objekte als eine Auseinandersetzung mit anderen Strömungen innerhalb des Kunstkontextes betrachten. Thek wollte der Kunst „the raw human fleshy characteristics“ zurückgeben, die er in Minimal und Pop Art vermisste.⁴⁸⁶ Durch den Einschluss von Imitaten menschlicher Extremitäten – Abgüssen seines Körpers – in Plexiglaskästen, die wie die Schaubehälter der ersten Arbeiten deutliche Referenzen an die Minimal-Skulptur aufweisen, unterwanderte er deren Abstraktion, Rationalisierung und vor allem deren technisierte Produktion mit einer menschlichen Spur – der Spur des Künstlers.

Die absehbaren Auswirkungen einer zunehmenden Technologisierung auf Organismen behandelte Thek auf materieller, nicht auf funktioneller Ebene. Anhand verschiedener *Meat Pieces* spielte der Künstler Varianten der Verwandlung oder Substitution organischen Gewebes unter Einwirkung technologischen Materials durch. Thek visualisierte die materiellen Implikationen der in der Science Fiction als Option der Zukunft simulierten Cyborgisierung des Menschen. Mit dieser „Selbstverdinglichung“ rückt das Problem des *corpus incorruptum* endgültig aus dem Reich der Toten in die Welt der Lebenden.⁴⁸⁷ Die Frage nach der Auferstehung des Leibes stellt sich im technologischen Zeitalter nur noch bedingt, da der Mensch versucht, in seinem perfektionierten irdischen oder einem technologischen Ersatzkörper den Tod zu überwinden. Der Mensch scheint nicht länger bereit zu sein, die unwägbare Zuteilung eines Auferstehungsleibes abzuwarten. Er versucht, seinen Körper zu vervollkommen, ihn gegen Alterung und letztendlich gegen den Tod resistent zu machen. Konzepte für ein Leben nach dem Tod werden damit obsolet. Theks Interesse galt dabei weniger dem Funktionspotenzial von Prothesen und Werkzeugen als der Metamorphose, der Transsubstantiation, also der Verwandlung organischen Gewebes in technologisches Material.⁴⁸⁸

Viele Werke der Science Fiction sind „in dem Sinne theologisch, daß es in ihnen ausgesprochenerweise um aus der Theologie bekannte Themen, wenn auch nicht mehr um die Bestätigung christlicher Dogmatik geht“.⁴⁸⁹ Mit den beschriebenen Bezügen zu Sintflut, Apokalypse und Auferstehung, mit der Befragung des Wertes und der Bedeutung der menschlichen Körperlichkeit griff Paul Thek hingegen durchaus an christliche Dogmatik rührende Problemstellungen auf. Mit diesen theologischen und philosophischen Implikationen der Science Fiction spielt Thek auch in den Ceroplastiken, die als Fragmente extraterrestrischer Lebensformen interpretiert werden können. Sie schlagen eine inhaltliche Brücke zum christlichen Reliquienkult. Autoren wie Kurd Laßwitz haben positive Utopien entworfen, in denen sich Außerirdische gegenüber Menschen verhalten wie die Engel der christlichen Mythologie: als mächtige, jedoch weise Beschützer, als Mentoren auf dem Weg zu einer Erlösung durch Entwicklung. In der christlichen Tradition gelten Engel allerdings als körperlose Geister, die sich vor dem Menschen nur in einem Scheinleib manifestieren.⁴⁹⁰

486 Paul Thek im Interview mit Emmy Huf, in: Emmy Huf: Paul Theks Kippenhok in het Stedelijk, in: De Volkskrant, 26.4.1969, zit. in der engl. Übersetzung n. Rotterdam 1995, S. 186.

487 Anders 1956, S. 48. „Wenn die Unsterblichkeit des anthropomorph entworfenen Körpers Gottes als Bezugspunkt wegfällt, wird eine Dynamik des Wünschens und Imaginierens freigesetzt, die die Verbesserung des menschlichen Körpers und die Lebensverlängerung zum Ziel der Geschichte macht. Wenn die Gewißheit eines Lebens im Jenseits mit dem ‚Tode Gottes‘ verschwindet und eine Reduktion menschlichen Lebens aufs Diesseits stattfindet, müssen alle Kräfte für dieses Programm eingesetzt werden. [...] Mit dem Wegfall der *Transzendenz* des Körpers der Götter bzw. des Körpers Gottes stürzt der menschliche Körper in die Immanenz seiner biologischen Verfaßtheit“, Christoph Wulf: Der Körper der Götter, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 11–22, S. 19.

488 Dieses Operieren auf der Materialebene, durch das Theks Ceroplastiken bei Rezipienten im 21. Jahrhundert Assoziationen an Genforschung und -manipulation wecken, verleiht den *Technological Reliquaries* aus heutiger Sicht neue Bedeutsamkeit.

489 Vgl. Clarens (1967) 1997, S. 136.

490 Vgl. Rudolf Haubst: Engel, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1959, Sp. 863–72.

Theks Alienfragmente zeichnen sich hingegen durch drastische fleischliche Präsenz aus. Sie rekurrieren daher weniger auf die Engel als auf die Heiligen des christlichen Kults.

Dem Gläubigen gelten die Heiligen als Mittler zwischen Immanenz und Transzendenz.⁴⁹¹ In der Ideenwelt der Science Fiction sind die Außerirdischen gewissermaßen zeitgenössische Äquivalente der christlichen Heiligen. Sie stellen eine Verbindung her zwischen dem Menschen und dem Universum als moderner Entsprechung zur himmlischen Sphäre der theologischen Konzeption.⁴⁹² Einen ähnlichen Eindruck vermitteln Theks Alienrelikte. Sie scheinen sich trotz der Zerstückelung in einem Zustand latenter Lebensfähigkeit zu befinden. Wie kristallene Schreine die „Realpräsenz“ der Heiligen sichtbar machen sollten,⁴⁹³ stellen Theks Acrylvitrinen die vermeintliche materielle Anwesenheit von Außerirdischen zur Schau. Die sowohl an museale Vitrinen als auch an Laborgefäße erinnernde Ästhetik der Schaukästen erweckt allerdings den Eindruck, als seien die Relikte eher für die Wissenschaft als für eine Form von medialer Nutzung oder gar ritueller Verehrung bestimmt. Da sich jedoch der Technologiekult in der Moderne zu einer Art Ersatzreligion entwickelte, wäre der wissenschaftliche Umgang mit den Alienfragmenten das zeitlich angemessene Äquivalent der Reliquienverehrung.⁴⁹⁴ In Theks Objekten ist somit nicht nur der Außerirdische an die Stelle des traditionellen Heiligen getreten, sondern Reliquienverehrung ist darüber hinaus mit Wissenschafts- und Technologiekult verschränkt worden. Zwischen den Gegensätzen Technikeuphorie und -angst changierend, veranschaulichen Theks Objekte die konträren Pole dieser Ersatz- oder Pseudoreligion, die in den 1960er-Jahren aktuell waren. Die *Technological Reliquaries* sind Theks Entwürfe von Reliquiaren für das zwanzigste Jahrhundert.

491 Vgl. Dinzelbacher 1990, S. 158.

492 Vgl. Robert Plank: Der ungeheure Augenblick. Aliens in der Science Fiction, in: Eike Barmeyer (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte, München 1972, S. 186–202, S. 186.

493 Dinzelbacher 1990, S. 124 und S. 145. Der Autor entlehnte diese Bezeichnung der Eucharistielehre.

494 Zum Technologiekult als Ersatzreligion z.B. Linus Hauser: Vorwort, in: Ders. und Dietrich Wachler (Hg.): Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos, Altenberge 1989, S. 7–9, S. 7. Die Weltraumforschung der 1960er-Jahre war eine fortschrittliche Variante dieses Kults.

Resymbolisierung des Fleisches – Die Reliquiare der Heiligen Orlan

Somatische und textuelle Fragmente

Während die Bezugnahme auf das christliche Reliquienwesen bei vielen der untersuchten Objektkästen einer strukturellen Herleitung bedarf, ist der Rückgriff auf die christliche Tradition bei der französischen Performance- und Medienkünstlerin Orlan, die mit Überresten ihres eigenen Körpers echtes Fleisch in profanen Schreinen einschließt, unmittelbar evident – phänomenologisch und inhaltlich ebenso wie strukturell.

Orlan erregte in den 1990er-Jahren sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch in der Wissenschaft Aufsehen mit einem Projekt, das sie *Die Reinkarnation der Heiligen Orlan* nannte.⁴⁹⁵ In einer Folge von chirurgischen Eingriffen ließ sie von 1990 bis 1993 ihr Gesicht und ihren Körper anhand von Versatzstücken aus berühmten Frauenbildnissen der Kunstgeschichte vollständig remodellieren (Abb. 90).⁴⁹⁶ Die Operationen wurden unter Lokalanästhesie durchgeführt, sodass die Künstlerin bei Bewusstsein die Kontrolle über die Situation behielt. Unter Verwendung von Designer-Kostümen und Requisiten sowie durch Textlesungen inszenierte Orlan die Operationen als Performances, die sie dokumentierte und kommentierte, ja teilweise sogar live in Galerien übertragen ließ, um vom Operationstisch aus per Fax mit den dortigen Besuchern zu kommunizieren (Abb 57).⁴⁹⁷

Diese Operations-Performances wurden von vielen als Versuch der Künstlerin missverstanden, ihren Körper einem westlichen Schönheitsideal zu unterwerfen.⁴⁹⁸ Als Entgegnung auf diesen Vorwurf der kritiklosen Affirmation ließ Orlan während einer der Operationen auf ihrer Stirn zwei Silikonpolster implantieren, wie sie sonst in der Schönheitschirurgie zum Aufpolstern der Wangenknochen verwendet werden. Diese Stirnhöcker verschoben die visuelle Erscheinung der Künstlerin ins Groteske.⁴⁹⁹ In Ausstellungen werden heute nicht nur die verschiedenen medialen Überformungen der Performances präsentiert, sondern auch die Relikte der fortschreitenden Verwandlung. Vor allem das Körpergewebe, das bei der gewöhnlichen plastischen Chirurgie in der Klinik verbleibt oder dort als Abfall entsorgt wird, nutzt Orlan als künstlerisches Material und bewahrt es vor dem Verfall, indem sie es in Kunstharz einschließt. Diese Einschlüsse verarbeitet die Künstlerin zu eigenständigen Werken.

In der Arbeit *Reliquaire de ma chair avec néon No. 5* präsentiert Orlan kunststoffumschlossene Gewebepartikel in einem Schaukasten aus Plexiglas, umkränzt von einer weißen, ringförmigen Neonröhre (Abb. 91). Das Objekt changiert zwischen Laborästhetik und sakraler Aura. Der Kunstharzblock, in den das organische Material eingegossen ist, erinnert an eine Petrischale, und der Neonring evoziert das gleißende Licht der Scheinwerfer eines Operationssaals. So wie der Leuchtkreis das menschliche Körpergewebe umschließt, weckt er – besonders in Verbindung mit dem Titel *Reliquiar* – zugleich Assoziationen an den Nimbus christlicher Heiliger.

⁴⁹⁵ Dieses Aufsehen hat sich als produktiv erwiesen, da Orlans Arbeit von der Kunstwelt über die Medizin, die Philosophie und die Gender-Studies in verschiedensten Disziplinen kritisch rezipiert worden ist.

⁴⁹⁶ Vorbilder sind die Nase einer Diana-Skulptur aus der Schule von Fontainebleau, der Mund der *Europa* von Boucher, die Stirn von Leonardos *Mona Lisa*, das Kinn der Boticelli-*Venus* und die Augen der *Psyche* von Gérard; vgl. Kate Ince: Orlan. Millennial Female, Oxford/NewYork 2000, S. 6.

⁴⁹⁷ Während eines Symposiums, auf dem sie ihre Arbeit präsentieren sollte, musste die Künstlerin sich einer Notoperation unterziehen. Sie nahm ein Filmteam mit und ließ das entstandene Video auf dem Kongress anstelle ihrer vorgesehenen Präsentation zeigen, vgl. Kate Ince: Operations of Redress: Orlan, the Body and Its Limits, in: Fashion Theory The journal of dress, body and culture, Nr. 2, 1998, S.111–27, S. 113. Wie geplant fanden Live-Übertragung und Interaktivität bei der siebten Operation *Omnipresence* 1993 in New York statt. Die Performance, bei der Orlan zwei Höcker in die Stirn implantieren ließ, wurde in 14 Gallerien weltweit übertragen, vgl. ebd. S. 114.

⁴⁹⁸ Die Auseinandersetzung mit kosmetischer Chirurgie führt aus feministischer Sicht allerdings zwingend in einen unentrinnbaren Argumentationszwiespalt: Schönheitsoperationen zu befürworten ist Ausdruck der willigen Unterwerfung unter ein repressives Schönheitsideal, sie abzulehnen bedeutet dagegen, die Gleichsetzung von Frau und Natur und damit einen biologischen Determinismus fortzuschreiben. Dazu Michelle Hirschhorn: Orlan. Artist in the Post-human Age of Mechanical Reincarnation. Body as Ready (to be re-) made, in: Griselda Pollock: Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings, London/New York 1996, S. 110–34, S. 119.

⁴⁹⁹ Eleanor Heartney: Orlan: Magnificent „And“, in: Orlan. Carnal Art, Paris 2004, S. 223–33, S. 227.

In den als *Grands reliquaires* betitelten Arbeiten der offenen Serie *My Flesh, the Text and Languages* sind die Fleisch umschließenden Behälter mit Text-Passagen hinterlegt und werden mit bruchsickelem Glas von Metallleisten gerahmt (Abb. 92). Orlan hat wiederholt theoretische Texte in ihre Performances einbezogen, um sie in Wechselwirkung mit ihrer Arbeit treten zu lassen. Bei dem Text für die *Großen Reliquiare* handelt es sich um ein Zitat von Michel Serres, das für jedes Exemplar der Serie in eine andere Sprache übersetzt wird.⁵⁰⁰ Die von der Künstlerin auch während der Operationen verlesene Textpassage lotet die naturwissenschaftlich sowie sprachlich vermittelte Repräsentation des Körpers aus und konstatiert einen Widerstand des lebendigen Körpers in seiner Materialität und Funktionalität gegen eine Zergliederung durch die analytische Wissenschaft.

Die Texte einer Gruppe von *Petits reliquaires* thematisieren thesenhaft den Status des Körpers am Ende des 20. Jahrhunderts (Abb. 93). In einem der *Kleinen Reliquiare* wird er als abstreifbare Hülle bezeichnet, in einem anderen als Software.⁵⁰¹ Während die Texte der *Großen Reliquiare* in blaugrüner Type gesetzt wurden, ist die mottoähnliche Beschriftung der *Kleinen Reliquiare* mit der Hand verfasst. Diese Handschrift fungiert nicht nur als Signatur, sondern ergänzt das organische Gewebe, das sie kommentiert, durch ihren Duktus mit einer zweiten Spur des Körpers. Eines der Objekte ist mit einem Zitat von Orlan versehen, welches die zur Schau gestellten Partikel als „mon corps“ ausweist. Hier wird die gestische Spur der Schrift direkt und unmissverständlich mit dem Körper der Künstlerin assoziiert. Über den Inhalt der geschriebenen Botschaft und mithilfe der Handschrift als Authentizitätsmarker wird die Echtheit des eingeschreinten Gewebes zweifach verbürgt. Ein winziges Quantum Körpermaterial wird von Orlan als Stellvertreter ihres ganzen Körpers inszeniert.

Ebenso wie organisches Gewebe hat Orlan auch gebrauchtes Operations- und Verbandsmaterial künstlerisch verarbeitet. Mithilfe eines fotografischen Verfahrens übertrug sie Abbilder ihres Gesichts auf blut- und sekretgetränkte Gaze und präsentiert sie in Plexiglaskästen als *Saintes Suaires – Heilige Grabtücher* (Abb. 94).

Diese Arbeiten sind auch von geradezu spektakulärer materieller Nähe zu christlichen Reliquiaren. Sie gehören zu den wenigen Kunstwerken, in denen echtes, nicht nachwachsendes menschliches Körpergewebe Verwendung findet. Wie beim Reliquiar des christlichen Kults sind hier Überreste des menschlichen Körpers in transparente Schaugefäße eingeschlossen. Im Falle der *My Flesh, the Text and Languages*-Serie und der *Petits reliquaires* ist der runde Kunstharzblock mit dem Körpermaterial von Schrift begleitet. Bei den *Kleinen Reliquiaren* bestätigt diese – wie eine Authentik – die Echtheit und die Herkunft des körperlichen Überrests. Bei den *Großen Reliquiaren* kann der Text eher als Interpretationsanstoß verstanden werden. Die *Saintes suaires* beziehen sich nicht nur – wie der Titel nahelegt – auf das im Turiner Dom bewahrte vermeintliche Leinentuch Christi, sondern erinnern in der ausschnitthaften Beschränkung auf das Gesicht der Künstlerin auch an das Schweißstuch der Veronika, das auch Dorothee von Windheim zum Gegenstand ihrer Arbeit gemacht hat.

Schon das Material und die Gestaltung von Orlans Schaukästen für organische Gewebe erinnern den Betrachter an Reliquiare. Aber auch strukturell nehmen die Objekte auf ihre sakralen Vorbilder Bezug. Wesentliches Merkmal dieser Referenz ist die untrennbare Verknüpfung von Schaukasten und Inhalt. Da es sich – im Unterschied zum traditionellen Reliquiar – bei dem von Orlan verwandten Körpermaterial nicht um weitgehend unverwesliche Knochen handelt, wäre das eingeschlossene Gewebe ohne Schutz dem

500 Die Textpassage lautet in der englischen Übersetzung: „what can the common monster, tattooed ambidextrous, hermaphrodite and crossbred, show us right now under his skin? Yes, blood and flesh. Science talks of organs, functions, cells and molecules to acknowledge that it is high time that one stopped talking of life in the laboratories but science never utters the word flesh which, quite precisely, points out the mixtures in given place of the body, here and now, of muscles and blood, of skin and hair, of bones, nerves and of the various functions and which hence mixes up that which is analysed by the discerning knowledge“; der Text stammt aus: Michel Serres: *Le Tiers-instruit*, Paris 1991, S. 16.

501 Zur Polysemantik des Zusammenhangs von Körpergewebe und der Textualität von Kleidung vgl. die Überlegungen von Kate Ince zu Eugénie Lemoine-Luccionis psychoanalytischer Studie *La Robe*, einem Text, den Orlan ebenfalls in ihren Performances verwendet hat, vgl. Ince 2000, S. 11.

Verfall ausgesetzt und ist somit schon aus konservatorischen Gründen auf den es umgebenden Kunstharzblock angewiesen, mit dem es ein unauflösliches Amalgam eingegangen ist. Die Künstlerin überführt zuvor kunstunwürdigen organischen Abfall in den Kunstraum, der von dem Schaukasten nicht nur vor dem Verfall bewahrt wird, sondern erst im Zusammenspiel mit dem rahmenden Text Bedeutsamkeit erlangt. In Anlehnung an Reliquienbilder macht Orlan die Gewebepartikel durch den mit eingeschlossenen Text über ihre vormalige Zugehörigkeit zu ihrem Körper hinaus als Signifikant für Fleisch im Allgemeinen lesbar und öffnet die Arbeit so auch für Betrachter, die mit der Legende der *Sainte Orlan* – also ihrer operativen Auferstehung – nicht vertraut sind.⁵⁰² Die Kenntnis der Zusammenhänge vorausgesetzt, fungieren die Gewebepartikel sowie die blutgetränkten Gazetücher aber auch als authentifizierende Garanten dafür, dass die Reinkarnations-Performances, an denen der Betrachter sonst nur medial vermittelt teilhaben konnte, tatsächlich stattgefunden haben.

Orlan knüpft nicht nur in Erscheinung, Materialität und Struktur ihrer profanen Reliquiare an den tradierten Reliquienkult an, sondern aktualisiert mit ihrer Kunst Inhalte, an denen sich jahrhundertlang – gerade im Zusammenhang mit der Verehrung von Reliquien – immer wieder theologische Debatten entzündeten. Als *Tertium comparationis* fungiert hier die Bedeutung des Körpers für die Identität. Hatten die mittelalterlichen Theologen ihr Interesse dabei insbesondere auf den Status des Menschen nach seiner Auferstehung am Ende der Zeiten gerichtet, gewann die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Individualität Ende der 1980er-Jahre dadurch neue Brisanz, dass sich die neuen Medien und mit ihnen die Digitalisierung der Lebenswelt rasant auszubreiten begannen.

Im Verlauf des Mittelalters war die Auferstehung des Leibes zum festen Bestandteil des christlichen Glaubens geworden – immer wieder von Konzilen bekräftigt.⁵⁰³ Und noch die Theologen des Spätmittelalters widmeten sich mit besonderem Nachdruck der Stofflichkeit des wiedererweckten Körpers.⁵⁰⁴ Die beiden entscheidenden theologischen Probleme, die sich in diesem Zusammenhang stellten, waren zum einen die Frage, wovon die Identität des auferstandenen Körpers abhängt, was also auferweckt werden muss, damit der Auferstandene der früheren irdischen Person entspricht. Zum anderen galt es zu bestimmen, wie die materielle Kontinuität durch den postmortalen Zerfall hindurch bis zur Wiederezusammenfügung der Teile zu denken sei.⁵⁰⁵ Zu klären war, inwieweit das Fleisch der Auferstehung mit dem des irdischen Leibes identisch ist.⁵⁰⁶ Konnten sich die scholastischen Dispute gelegentlich auch in Bizarrerien wie Überlegungen zu Kannibalismus und Auferstehung versteigen, erschöpften sie sich keineswegs in spekulativem Theoretisieren. Im Hinblick auf die Verehrung von Reliquien berührten die Erörterungen ganz konkret die Glaubenspraxis.

So ist die dem Reliquienkult zugrunde liegende Überzeugung, dass sich die Körper der Heiligen zwar im Reliquiar befinden, diese aber zugleich bereits um den Himmelsthron versammelt sind und bei Gott Fürsprache für die Gläubigen leisten können, nur schwer aufrechtzuerhalten, wenn Seele und irdischer Körper als untrennbar und konstitutiv für Identität verstanden werden. Die Annahme jedoch, der irdische Leib werde mit dem Tod verworfen und die Seele bei der Auferstehung mit einem neuen Leib bekleidet, zieht den Status der auf Erden zurückgebliebenen Heiligengebeine in Zweifel und lässt ihre Verehrung fragwürdig werden.⁵⁰⁷ Um die Diskrepanzen zwischen solchen theoretischen Erwägungen und der Frömmigkeitspraxis

502 Verwiesen sei hier z.B. auf die gemalten Brustbilder von 130 Heiligen in der Kreuzkapelle Karls IV. auf der Prager Burg Karlstein, in die Reliquien des jeweiligen Heiligen eingelassen sind.

503 Zur mittelalterlichen Debatte um die Auferstehung des Leibes und der Aktualität der daran geknüpften Fragen für die Gegenwart vgl. Caroline Walker Bynums Essay: Materielle Kontinuität, individuelles Überleben und die Auferstehung des Leibes: Eine scholastische Diskussion im Mittelalter und heute, in: Dies.: Fragmentierung und Erlösung, Frankfurt a.M. 1996, S. 226–302.

504 Vgl. ebd. S. 228ff.

505 Vgl. ebd. S. 240.

506 Einen knappen und präzisen Überblick über die Entwicklung der christlichen Positionen zu dieser Frage gibt Angenendt 1991, insb. S. 338ff.

507 Dazu ausführlich Walker Bynum 1996b, S. 247f.; vgl. auch Angenendt 1991, S. 345f.

zu überbrücken, welche die verehrten Gebeine mit dem Heiligen gleichsetzte, mussten philosophische Inkonsistenzen in Kauf genommen werden. Und so dienten die Heiligenknochen erklärtermaßen nicht nur als Gedächtnisstütze in einem Memorialkult, sondern in ihnen war der Heilige selbst anwesend und wirkmächtig.⁵⁰⁸ Die Überzeugung von der materiellen Kontinuität als Voraussetzung der Identität spiegelte sich aber nicht nur in der Volksfrömmigkeit, sondern durchdrang als Teil der Legenden und des allgemeinen Wissensschatzes die gesamte mittelalterliche Kultur.⁵⁰⁹ Vor diesem Hintergrund gewann die Reliquienteilung, also das Zergliedern des ganzen Heiligenkörpers in viele wirkmächtige Teile, an besonderer Brisanz. Im Zuge der Auseinandersetzungen um die Auferstehung des Leibes war ein bei Auffindung unverwester Körper zum Zeichen der einem Heiligen zuteil gewordenen göttlichen Gnade avanciert. Das Zerteilen der Leichname, mit dessen Hilfe ab dem 10. Jahrhundert der stetig steigende Bedarf an Reliquien gedeckt wurde, war nur praktikabel, weil sich im Verlauf des Mittelalters die Gewissheit durchsetzte, in jedem Teil seines Körpers sei der ganze Heilige anwesend und die Fragmentierung seines Leibes somit statthaft.⁵¹⁰ Diese Negation des Verfalls und der Zersetzung toter Körper durch die Anerkennung des Teils als Stellvertreter des ganzen Heiligenleibes wurde von den Reliquiaren unterstützt, ja forciert: Hüllen aus wertvollen und dauerhaften Materialien sollten die heiligen Körperteile für die Ewigkeit bewahren, und über ihre Form vermittelten die Schreine, dass ihr fragmentierter Inhalt als *pars pro toto* zu verstehen ist:

„Die Form des Reliquienbehälters setzt damit dessen Inhalt, das Fragment ‚Reliquie‘, anschaulich in ein Verhältnis zu der die Reliquie konstituierenden Totalität und vergegenwärtigt dieses geteilte Ganze, das ungeteilt bleibt, vor allem durch zwei Motivbereiche: Architektur und Körper.“⁵¹¹

So werden bei antropomorphen Reliquiaren die Reliquien als Glieder in einem vollständigen Körper der Kirche mit Christus als ihrem Haupt eingebunden (Abb. 7, 14), und Schreine in der Form von Kirchen signalisieren, dass die verehrten Knochen nicht nur ihren Platz in der realen Kirchenarchitektur haben, sondern zugleich die in ihnen anwesenden Heiligen als Teile des geistigen Gebäudes der Ecclesia gedacht werden (Abb. 6). Mit diesen Strategien behandeln die Reliquiare „den Körper als unvergänglichen Ort des Individuums.“⁵¹²

Schon die Reliquienverehrung des christlichen Kults warf also existenzielle Fragen auf, mit denen die Gegenwart, von der Transplantationsmedizin, der Gentechnik oder der pränatalen Diagnostik vor schwerwiegende ethische Entscheidungen gestellt, wieder neu konfrontiert wird. Auch die zunehmende Nutzung digitaler Medien mit ihrer Verheißung körperloser, virtueller Welten lässt das Verhältnis von Körper und Identität zu einem hochaktuellen Problem werden:

„In the case of the body, the electronic revolution seems to prove that digital networks are more relevant to modern life than the old-fashioned circulatory systems of flesh and blood. But has the virtual really triumphed over the real? Or are these apparently antithetical concepts actually interdependent, two sides of the same coin?“⁵¹³

Orlan bezieht mit ihrer Kunst in diesen Debatten Stellung. Ihre Operationsperformances und die aus ihnen gewonnenen profanen Reliquien kreisen um Kernfragen der Körperkonzeption des biotechnischen ebenso wie des digitalen Zeitalters.

508 Angenendt 1991, S. 346. Dazu ausführlich Dinzelbacher 1990.

509 Walker Bynum 1996b, S. 250.

510 Dazu ausführlich Angenendt 1991, insb. S. 332ff.; Angenendt 1997, S. 149ff. und Legner 1995, S. 277ff.

511 Reudenbach 2000, S. 13f.

512 Walker Bynum 1996b, S. 279.

513 Heartney 2004, S. 223.

Eine der Fragen, mit denen Orlan den Betrachter konfrontiert, ist, ob operative Veränderungen des Körpers den Operierten nicht in eine andere Person verwandeln, wenn der Körper als unverzichtbarer Bestandteil der Identität verstanden wird.⁵¹⁴ Jim McClellan, der Verfasser einer wöchentlichen Cyberspace-Kolumne in der Zeitschrift *The Observer*, konstatierte 1994 allerdings

„a strain in post-modern theory and science fiction which suggests that rampant technological developments forcing a kind of evolution beyond the body, into a new post-humanity. Our leftover monkey bodies were pretty good when it came to hunting and gathering [...] but [...] now that we spend more and more time pushing information around in cyberspace, they're a primitive hangover, an embarrassing encumbrance.“⁵¹⁵

Vordergründig entsteht der Eindruck, auch Orlan habe sich für einen den Körper negierenden, virtuellen Weltentwurf entschieden, wenn sie in Gesprächen und Publikationen den Körper für obsolet erklärt.⁵¹⁶ Es scheint, als strebe sie nach physischer Transzendenz durch Technologie.

Zu einem solchen, vermeintlich enthusiastischen Abschied vom Auslaufmodell Körper steht die drastische Wirkung der Videos und Dokumente der Operations-Performances, die den Betrachter zum Voyeur und zum Opfer zugleich machen, jedoch in harschem Kontrast. Kate Ince erklärt, „that there is indeed violence at work in the viewing relations Orlan's performances set up. Her aggression [...] is primarily directed outward to her viewers; there is a kind of visual sadism involved.“⁵¹⁷ Und die entrüsteten Kontroversen über den Geisteszustand der Künstlerin, die diese visuellen Zumutungen in den Medien provoziert haben, zeigen, dass die Überwindung von Fleisch und Blut durch den binären Code wohl nicht so leicht zu vollziehen sein wird, wie von zahlreichen Verfechtern des Cyberspace propagiert.

„We're the ones who suffer for her art“⁵¹⁸

Sorgt das tägliche Fernsehprogramm in Form von Dokumentationen, Talkshows und sogar regelrechten Verschönerungswettbewerben auch für eine gewisse Gewöhnung an plastische Chirurgie, ist der Blick auf und in Orlans aufgeschnittenen Körper auch für Betrachterinnen und Betrachter doch oft nur schwer erträglich (Abb. 95). Die feministische Psychoanalytikerin Parveen Adams beschreibt den besonderen Schrecken, der vom Ablösen der Gesichtshaut während einer der Operationen ausgeht und der Orlans Kunst von den verharmlosenden Vorher-Nachher-Argumentationsstrukturen der gewöhnlichen Schönheitschirurgie unterscheidet, weil sie das Öffnen des Körpers und den blutigen Transformationsprozess explizit mit einbezieht und zur Schau stellt:

„We are acutely aware of the mask-like character of the face [...]. The successive character of the face underlines that there is nothing beneath the mask. [...] This has the effect of opening onto, or rather circling, a void. So for Orlan there is no original and no end. This is far from those advertisements for cosmetic surgery which employ the structure of ‚Before‘ and ‚After‘ to effect a closure of refiguration. The face which is not original and is not even seeking an end is one that many find difficult to tolerate.“⁵¹⁹

Das Messer des Chirurgen legt also offen, dass unter dem Gesicht, das aufgrund des mimischen Ausdrucks allgemein als Spiegel der Persönlichkeit wahrgenommen wird, kein wie auch immer gearteter Nukleus von

514 Vgl. ebd. S. 228.

515 Jim McClellan: *The Extensions of Woman*, in: *The Observer*, *Life Magazine*, 17. April 1994, S. 38–42, S. 42.

516 Vgl. z.B. Orlan: *Conférence*, in: Duncan McCorquodale (Hg.): *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel/This is my body... this is my software*, London 1996, S. 81–93, S. 91. Dazu auch Kate Ince 1998, S. 114f.

517 Ince 2000, S. 57.

518 McClellan 1994, S. 40.

519 Parveen Adams: *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*, London/New York 1996, S. 159.

Identität zu finden ist, sondern nur anonymisierte organische Masse. Diese blutige Erkenntnis erschreckt den Rezipienten.

In der individuellen Liturgie ihrer Operations-Performances hat sich Orlan insofern wie eine Märtyrerin inszeniert, als sie unter Lokalanästhesie bei Bewusstsein und aktiv blieb. So vermied sie weitgehend, dass sich in den Dokumentationen der Ausdruck des Leidens niederschlug. Wie in einem Heiligenbild sieht der Zuschauer, wie der Körper verletzt wird, was er sofort mit Schmerz assoziiert (Abb. 50).⁵²⁰ Die Mimik Orlans drückt jedoch ebenso wie die gemarterten Heiligen das Gegenteil von Leiden aus (Abb. 95). Während allerdings die Verzückung der Märtyrer auf ihre baldige Erlösung und Aufnahme ins Himmelreich vorausweist, ist Orlans demonstratives Nicht-Leiden Ausdruck des freien Willens, mit dem sie diesen kreativen Akt der körperlichen Transformation vollzieht. Sie distanziert sich zeitweilig von ihrem Körper.⁵²¹ Sie liest die von ihr ausgewählten Texte und kommuniziert vom Operationstisch aus mit Zuschauern der Performance. Sowohl für die Heilige als auch für die Künstlerin ist die Körperverletzung nur ein *rite de passage*, der ihnen den Übertritt in einen erstrebenswerten anderen Zustand ermöglicht. Sarah Wilson zufolge ist Orlans Reinkarnationsperformance ein Passionsspiel für unsere Zeit.⁵²² Die Mysterien und die Dramatik der operativen Prozedur werden von der triumphalen Auferstehung narbenlosen Fleisches überhöht. Zeugen und Beweis dieser Verwandlung sind die Reliquien – die zurückgelassenen Körperfragmente.

Sainte Orlan entstand nicht erst in der chirurgischen Transformation. Die Kunst-Heilige war bei ihrer Auferstehung vom Operationstisch bereits mit einer Legende ausgestattet. Orlan hatte sich schon zuvor immer wieder Fragen nach dem Verhältnis von Körper und Identität künstlerisch angenähert. Sie hatte sich nicht nur 1962 ein Pseudonym zugelegt und 1971 zur Heiligen erklärt, sondern auch 1964 die Geburt ihres Alter Ego in Szene gesetzt.⁵²³ Nachfolgend befasste sie sich mit der Kategorie des sozialen Geschlechts, vor allem der gesellschaftlichen Zurichtung von Weiblichkeit, in Abhängigkeit vom Körper als Ort der Konstruktion von Identität.⁵²⁴ In Performances und Fotoarbeiten hat die Künstlerin während der 1970er- und 1980er-Jahre in der Rolle der Heiligen Orlan die sinnlichen Posen barocker Marien- oder Heiligenfiguren in ihren sich auftürmenden Roben imitiert. In opulente Bahnen weißen Kunstleders gehüllt, präsentierte sich Orlan auch in Tableaux Vivants, die sie zum Teil in kapellenartigen Räumen arrangierte.⁵²⁵ Während einer Performance im Centre Georges Pompidou ließ sie sich sogar in einem gläsernen Schrein – wie bei einer Prozession – durch die Zuschauermenge tragen (Abb. 96).

In den zwischen 1974 und 1990 entstandenen, unter dem Titel *Le Drapé-le Baroque* subsumierten Arbeiten macht sich die Künstlerin die inhärente Ambiguität christlicher Weiblichkeitsideale zunutze, wie sie von der Gottesmutter Maria oder den mittelalterlichen Mystikerinnen verkörpert werden, um das Frauenbild und die Rollenvorstellungen ihrer Zeit kritisch zu beleuchten. Nach christlicher Lehre sind bei Maria Jungfräulichkeit und Mutterschaft wundersam miteinander vereinbar. Und Visionärinnen wie etwa Hadewijch oder Beatrijs von Nazareth beschrieben häufig ihre spirituelle Vereinigung mit Christus in – für heutige

520 Parveen Adams geht in ihrer Analyse der Arbeit Orlans noch weiter: „The dominant effect of the video on at least this viewer is horror. The effect of the needles piercing flesh, of the knife severing the face, of the blood leaking from incisions. Above all, the treatment of the face to the point where we see that the face is *detachable*. Finally, the horror at seeing this, at not knowing where all this seeing will end. How are we to understand the provocation of such anxiety in the spectator? Is she mad?“ Ebd. S. 143. Vgl. auch: Jörg Jochen Berns: *Liebe & Hiebe*. Unvorgreifliche Gedanken zur mnemonischen Kraft christlicher Schmerzikonographie, in: Barbara Hüttel, Richard Hüttel und Jeanette Kohl (Hg.): *Re-Visionen*. Zur Aktualität von Kunstgeschichte, Berlin 2002, S. 247–62.

521 Vgl. ebd. S. 154.

522 Vgl. Sarah Wilson: *L'histoire d'O*. Sacred and Profane, in: McCorquodale 1996, S. 15.

523 Der im Alter von 15 Jahren im Zuge von Theaterauftritten von der Künstlerin gewählte Künstlername weckt mehrere Konnotationen: Er erinnert an Orlando, die das Geschlecht wechselnde Hauptfigur aus Virginia Woolfs gleichnamigem Roman, und klingt sowohl ähnlich wie eine als Orlan bezeichnete synthetische Faser als auch wie ein Parfum namens Orlane. Auch die Assoziation an Johanna von Orléans wird aufgerufen. Darüber hinaus enthält der Name die Silbe ‚or‘ (Gold), vgl. Ince 2000, S. 1f.

524 Zur Entwicklung feministischer Theorie und Kunst in Frankreich und dem Hintergrund, vor dem Orlans Arbeiten entstanden, ausführlich Ince 2000, S. 2ff.

525 Zur bipolaren, ‚barocken‘ Ästhetik dieser Werkphase ausführlich Gladys C. Fabre: *Femme sur les barricades*, Orlan brandit le laser time, in *Ausst.-Kat.: Orlan. Skaï et Sky and Video*, Galerie J. & J. Donguy, Paris 1984, o.S. und Ince 2000, S. 18f.

Leser – erstaunlich sexuell aufgeladenen Sprachbildern.⁵²⁶ Sinnliche Erfahrung wurde in dieser spezifisch weiblichen Frömmigkeit als Zugang zum Glauben propagiert. Gian Lorenzo Bernini hat in seiner Skulptur *Die Verückung der Teresa von Avila* diesem Aspekt weiblicher Mystik Ausdruck verliehen. In ihren Tagebüchern hatte die Mystikerin Teresa die gleichermaßen seelische wie körperliche Überwältigung beschrieben, die das von ihr empfundene Eindringen der Liebe Gottes in ihr Innerstes hervorrief.⁵²⁷ Genau diesen Moment der Überwältigung hat Bernini für seine Darstellung in Marmor ausgewählt. Mimik und Haltung seiner Figur können ebenso als spirituelle wie auch als sexuelle Ekstase gedeutet werden.

Für *Le Drapé-le Baroque* machte Orlan diese Überlagerung von vergeistigter Reinheit und Sexualisierung bei vielen christlichen Frauengestalten nutzbar (Abb. 97). Wie schon Berninis Skulptur changierten Orlans Personifikationen zwischen spiritueller und erotischer Verückung.⁵²⁸ Durch die opulente, faltenreiche Verhüllung des Körpers, die die Nacktheit der einen, entblößten Brust besonders hervorhob, inszenierte sich die Künstlerin an der oszillierenden Grenzlinie zwischen stillender Mutter und Verführerin. Diese Ambivalenz hat Orlan in Performances und mehrteiligen Fotoarbeiten auch als sukzessive Verwandlung ausgespielt. Durch zunehmende Enthüllung aus den Bergen weißen Kunstleders verwandelt sich die Künstlerin von der Jungfrau oder einer Heiligen in eine Venus. Kate Ince hat den Bezug dieser Arbeiten auf katholische Bildtraditionen als „postmodern playfulness“ – changierend „from ornate pastiche to pointedly disrespectful parody“ – charakterisiert.⁵²⁹

Mit ironischer Übertreibung hat sich Orlan die verführerische Schönheit dieser üppigen Inszenierungen angeeignet und den physischen Körper in allen Facetten zelebriert. Für ihre Operations-Performances hat sie Anleihen bei der Theatralik der barocken Messfeier oder Festkultur genommen und diese zu einer individuellen Liturgie abgewandelt. Orlan hat auf die Mittel der christlichen Kunst zurückgegriffen, um die Widersprüche offenzulegen, die das westliche Verhältnis zum Körper noch immer bestimmen.⁵³⁰ Im aktualisierenden Rückgriff auf visuelle Strategien der Gegenreformation konterkariert die Künstlerin die cybernetische Abkehr vom Körper. Mit den erworbenen Mitteln befragt sie den Status des weiblichen Körpers, indem sie die tradierten Modelle weiblicher Schönheit dekonstruiert und durch die Idee von einer im stetigen Wandel befindlichen Identität ersetzt.⁵³¹ Die Streitfrage, ob eine Frau geboren oder gemacht wird, ist in Orlans Kunst überwunden: „What it aims at is not a sequence of fixed identities, but a material exploration of the transitional space between them.“⁵³² Einer vermeintlich natürlichen, prädiskursiven Materialität setzt die Künstlerin die prozesshafte Materialisierung im Sinne Judith Butlers entgegen.⁵³³ Von Anfang an war Orlans Werk „a consistent and probing investigation of human identity – gender identity, but also cultural, national, personal and bodily identity – in an age where identity has become *the* most important question.“⁵³⁴

526 Zur physiologischen Sprache der mittelalterlichen Mystikerinnen Caroline Walker Bynum: Der weibliche Körper und religiöse Praxis im Spätmittelalter, in: Walker Bynum 1996a, S. 148–225, bes. S. 156 u. 162f.

527 Zu Berninis Skulptur und seinen Quellen und Anregungen Heartney 2004, S. 226.

528 Christine Buci-Glucksmann hat auf die einzigartige Radikalität der Aneignung dieser Figur durch Orlan hingewiesen: „To take the body of Saint Teresa, as done by Orlan in 1970 in her work based on Bernini, and, basically, on the entire scenography staged around herself, was to take a model completely rejected by those years when society was receiving the brunt of Marxist criticism. To make a construction of oneself, to inject dynamics into the shape, to build a – let’s say – Baroque ‚figural‘ body for oneself, was undoubtedly to participate in the current criticism of female stereotypes, but that has little in common with the triumphant feminism that was to appear in subsequent years.“ A Conversation between Christine Buci-Glucksmann and Bernard Blistène, in: Orlan 2004, S. 235–47, S. 238.

529 Ince 2000, S. 20 und S. 2.

530 Zu den christlichen Wurzeln des Leib-Seele-Dualismus und der Misogynie Walker Bynum 1996c, S. 166ff.

531 ‚Die Reinkarnation der Heiligen Orlan‘ gilt bis heute als nicht abgeschlossen. Ince hält dieses offene Ende für einen konstitutiven Bestandteil des Projekts, vgl. Ince 2000, S. 110f.

532 Ebd. S. 46.

533 Judith Butler plädiert für einen „Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als *ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.*“ Dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a.M. 1997, S. 32.

534 Ince 2000, S. 8f.

Orlan beansprucht – feministische Strategien der 1970er-Jahre aufgreifend – den im Geniekult des 18. und 19. Jahrhunderts männlichen Künstlern vorbehaltenen Schöpferstatus. Musste sie sich bei aller Kontrolle im Operationssaal noch den Händen männlicher und weiblicher Spezialisten ausliefern, hat sie über die abgefallenen organischen Reste die volle künstlerische Verfügungsgewalt. Sie rührt an das Erbe der Kontrollmacht, die nicht nur Anatomie und Medizin über den weiblichen Körper ausgeübt haben.⁵³⁵ Dieser ist auch in der Kunst seit alters her Gegenstand der Zerstückelung gewesen. In der Nachfolge des griechischen Künstlers Zeuxis wurden für die weibliche Idealfigur die besten Teile verschiedener Modelle kombiniert.⁵³⁶

Orlan hat im Vorfeld ihrer Operations-Performances auf ein ähnliches Verfahren zurückgegriffen, indem sie von idealisierten Frauendarstellungen auf berühmten Gemälden der Kunstgeschichte die Partien auswählte, nach deren Vorbild ihr Gesicht chirurgisch modelliert werden sollte. Mit dem organischen Gewebe enthaltenden Reliquiaren konterkariert sie diese Praxis jedoch durch ein anderes Konzept des Fragments: Im Reliquienkult war Gebeinteilung nur möglich, weil für die körperlichen Überreste der Heiligen angenommen wurde, dass in einem Teil das Ganze in seiner ganzen gnadenhaften Wirkmächtigkeit aufgehoben war. Als Teile, die ihrem Körper entnommen wurden, verweisen auch die Gewebepartikel der *Reliquaires* auf die Künstlerin, die ihren Körper in unvergleichlicher Radikalität zum Gegenstand und Werkzeug, zum Modell und zum Material ihrer Kunst gemacht hat. Anders als andere Performance-Künstler, die den eigenen Körper in ihre Kunst einbezogen haben, hat Orlan mit der dauerhaften Überführung von Körpermaterial in ein Kunstwerk mit der bis dahin gültigen Regel gebrochen, dass der menschliche Körper nur als Repräsentation oder in Form von Stellvertretern beständig im Kunstraum präsent sein konnte.⁵³⁷ Darüber hinaus steht der organische Stoff in den *Reliquaires* durch den mit eingeschlossenen Text für menschliches Fleisch im Allgemeinen. Orlan vermischte Repräsentation und Urbild, Zeichen und Bezeichnetes, Subjekt und Objekt, indem sie ihre eigene Fleischwerdung als Kunstwerk inszenierte und daraus Rohmaterial für weitere Werke gewann.

Mit der gestalterischen Aneignung ihres Körpers durch stetige chirurgische Transformation steht Orlans Arbeit in verschiedener Weise in Beziehung mit Konzepten der Geschlechter-Forschung, die den unzureichenden biologischen Körper als zunehmend obsolet betrachten. Donna Haraways 1985 veröffentlichtes *Cyborg Manifesto* hat die Idee des kybernetischen Organismus von einem Phantasma der Populärkultur, auf das sich etwa Paul Thek mit seinen *Technological Reliquaries* bezog, zu einer Denkfigur der feministischen Theorie gemacht. Die bis auf die Science-Fiction-Literatur des 19. Jahrhunderts zurückgehende Kulturgeschichte der Hybridwesen aus Mensch und Maschine ist mit Soziologie und Medizin ebenso verknüpft wie mit Naturwissenschaft oder Philosophie. In der Nachfolge Haraways haben viele feministische Autorinnen das Zusammenspiel von Cybertheorie und feministischer Körperkonzeption positiv bewertet, da es gängige gesellschaftliche Konstruktionen von Weiblichkeit aufbricht und unzählige Möglichkeiten zur Bildung hybrider Identitäten offeriert. Ihre Hoffnungen richteten sich auf den von geschlechtlichen und ethnischen Merkmalen befreiten virtuellen Körper im Cyberspace. Mit ausgeprägtem Interesse am Einsatz der neuen Medien für ihre Kunst hat Orlan schon in den 1980er-Jahren auf die beiden kursierenden Modelle des kybernetischen Organismus Bezug genommen – den digital codierten, virtuellen Körper und den hybriden Maschinenmenschen.

535 „By contrast, Orlan is not unveiled or stripped bare. There is no signifying interior to discover. Rather, the detachment of her face, a manoeuvre which reveals it as pure exteriority, is one which casts a doubt on representation, which insists on its emptiness.“ Adams 1996, S. 146f.

536 Ernst Kris und Otto Kurz: Die Legende vom Künstler, Frankfurt a.M. 1980, S. 69f. Dazu auch Barbara Rose: Is it Art? Orlan and the Transgressive Act, in: Art in America, Feb. 1993, S. 82–87 u. 125, S. 84.

537 Zwar ist die Verwendung von menschlichen Körpersekreten und -ausscheidungen in der Kunst, wie z.B. Blut bei Gina Pane oder Marc Quinn, längst nichts Ungewöhnliches mehr. Urin wurde für Andy Warhols Oxidationsbilder oder Helen Chadwicks *Piss Flowers* benutzt, und Piero Manzoni hat angeblich Künstlerexkremente in Dosen verpackt. Körpergewebe findet jedoch nur selten Verwendung.

In ihren *Reliquaires* thematisiert die Künstlerin, auf zeitgenössische, vor allem feministische Theorie rekurrierend, eine mögliche Umkehrbarkeit der Fleischwerdung des Logos. Die Inschrift eines der *Kleinen Reliquiare* konstatiert: „Renverser le principe chrétien du Verbe qui se fait chair“, und erklärtes Ziel der *My Flesh, the Texts and Languages*-Serie ist es, das Einschreiben von Körpergewebe fortzusetzen, bis der kommentierende Text in alle Sprachen übersetzt ist, „suggesting that the productivity of [Orlan’s] body is being measured against the capacity of language(s) to describe and represent it.“⁵³⁸ Vordergründig scheint die Reinkarnation der Heiligen Orlan auf die Überwindung des Körpers ausgerichtet zu sein. Die wiederholte chirurgische Umgestaltung der eigenen Physis, vor allem das Insistieren auf der Verwendung des eigenen Fleisches als künstlerischem Material für profane Reliquiare, lassen hingegen Zweifel an dieser Intention aufkommen: „If the material body is destined for the rubbish-heap of history, why bother to redesign it at all?“⁵³⁹

Gerade Orlans Bewahren und Einschreiben des Körpergewebes und sein vielfaches Vorweisen in der Kunstszene demonstrieren, dass der Körper auch im virtuellen Zeitalter noch keineswegs überflüssig geworden ist.⁵⁴⁰ Im Gegenteil: Für die *Reinkarnation der Heiligen Orlan* war es nicht ausreichend, Repräsentationen ihres Selbst umzugestalten. Die Veränderungen mussten ins Fleisch eingeschrieben werden.⁵⁴¹ Stellvertretend leistet Orlan körperlichen Widerstand gegen die allgemeine Digitalisierung.⁵⁴² Waren die *Technological Reliquaries* Paul Theks Entwürfe von Reliquieren für das 20. Jahrhundert, so hat Orlan ihr eigenes Körpergewebe zu Reliquien einer profanen Heiligen der Jahrtausendwende stilisiert.

538 Ince 2000, S. 48.

539 Ebd. S. 98.

540 Aufgrund dieses spezifischen Einsatzes des eigenen Fleisches besteht Orlan auch auf der Bezeichnung „Art Charnel/Carnal Art“ für ihre Kunst – zur Unterscheidung von der „Body Art“, auch wenn sie Verbindungen zum Werk von Gina Pane, Vito Acconci oder Bruce Nauman durchaus anerkennt, vgl. z.B. Ince 2000, S. 47.

541 Vgl. Heartney 2004, S. 229.

542 Vgl. auch Ince 1998, S. 115. Nicht von ungefähr evoziert das Motto eines der *Petits Reliquaires* – „Ceci est mon corps ...“ – die Formel, die in der katholischen Messe die Wandlung der Hostie begleitet: „Dies ist mein Leib, der für Euch hingegeben wird“

Schluss

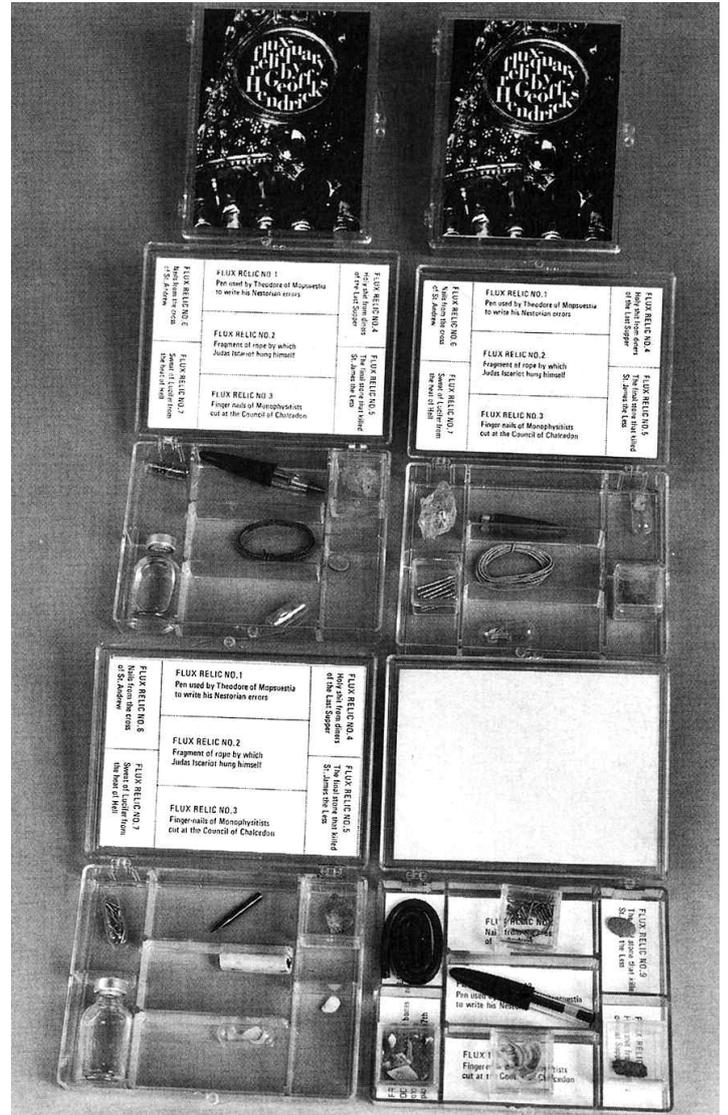
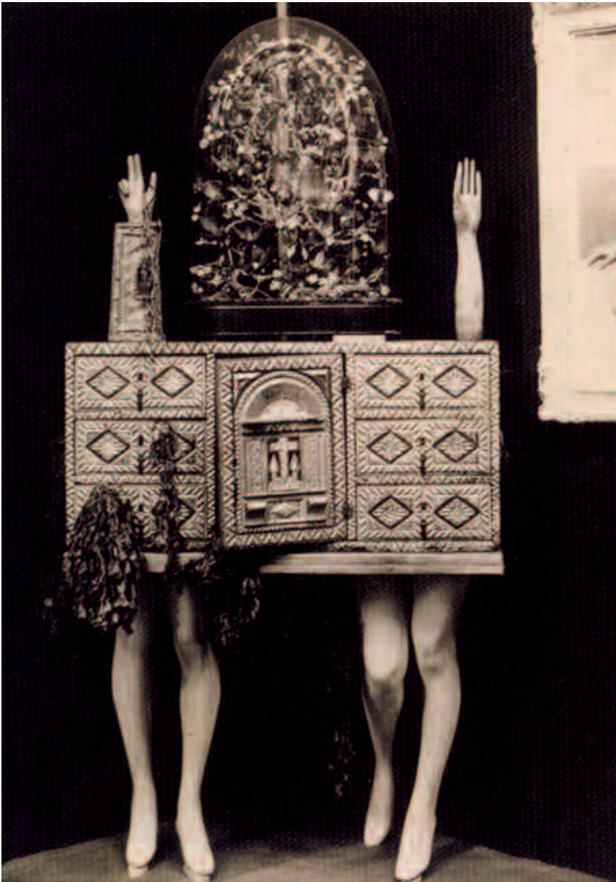
Das Reliquiar des christlichen Kults ist aufgrund seiner inszenatorischen und medialen Fähigkeiten im Spannungsfeld von materieller Präsenz und transzendenter Immaterialisierung in der zweiten Hälfte des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer wieder von Künstlerinnen und Künstlern als Bezugsobjekt für ihre Überlegungen und Arbeiten gewählt worden. So war die modellhafte Aneignung des Reliquiars etwa für das Einbringen ärmlicher, vermeintlich kunstfremder Materialien und marginaler Dinge in die Kunst nach 1945 gewinnbringend, denn im Reliquienwesen hatte bei der Präsentation heiliger Knochen und Stoffstücke in kostbaren Metallen und Edelsteinen bereits seit dem Mittelalter eine Umwertung tradierter Materialhierarchien stattgefunden. Während so unterschiedliche Künstler wie Daniel Spoerri und Joseph Beuys noch lange vor einer Renaissance wissenschaftlicher Dingtheorien auf der Suche nach einer Magie der Objekte und einer Wirkmacht der Substanzen die medialen Eigenschaften des Reliquiars adaptierten, wurden in der kritischen Auseinandersetzung mit der Konsumgesellschaft der 1960er-Jahre bei Arman und Martial Raysse die Inszenierungsformen von Schaureliquiaren und die Anhäufung von Heiltüchern zu umfangreichen Reliquienschatzen für die Gegenwart nutzbar gemacht. Dabei rückten die Künstler – neben der Bezugnahme auf vormals christliche konnotierte Praktiken wie Ritus, Devotion oder Memoria – schon früh Präsentationsmodi und Strategien des Ausstellens in den Blick, wie sie heute mit einem wachsenden Interesse an Ausstellungsgeschichte unter dem Begriff „Display“ verhandelt werden. In den 1980er- und 1990er-Jahren haben Christian Boltanski und Dorothee von Windheim auf die Verfahren der Altersbehauptung an mittelalterlichen Reliquien und Reliquiaren rekurriert, um die Authentizitätsversprechen von Bildern und Materialien gegeneinander auszuspielen. Der investigative Umgang mit diesen wechselseitigen Beglaubigungsmechanismen diente jedoch nicht nur einer Medien- oder Bildkritik sondern wurde – insbesondere von Boltanski – zugleich angewandt, um Betrachter emotional zu involvieren und für starre, sinnentleerte Erinnerungsrituale der Gegenwart zu sensibilisieren. Ebenso wie Boltanski, jedoch mit völlig anderen Absichten, zielten auch Bernard Réquichot, Lucas Samaras oder Paul Thek darauf, über den Sehsinn die Gefühle ihrer Rezipienten anzusprechen oder sogar physische Reaktionen zu provozieren. Während Réquichot an Georges Batailles Religionstheorie orientierte transgressive Reliquiare für die Moderne entwarf, transformierte Paul Thek das christliche Vorbild für das technologische Zeitalter und bezog vehement Stellung gegen etablierte künstlerische Strömungen und die normative Mehrheitskultur seiner Zeit.

In allen untersuchten Werken hat sich das Reliquiar als ein erstaunlich wandelbares und einflussreiches Modell erwiesen, das sich auch in der Gegenwart für die künstlerische Rezeption gesellschaftlicher Veränderungsprozesse, die Offenlegung der Kontingenzen (post-)moderner Lebenswelten und die Hinwendung zu existentiellen Zeitfragen eignet. An den analysierten Werken und künstlerischen Verfahren kristallisieren sich spezifische Bereiche relevanter Debatten der jeweiligen Entstehungszeit heraus, die, teils erst später, mit griffigen Schlagworten als geistes- bzw. kulturwissenschaftlichen Wenden deklariert worden sind – vom Medial über den Iconic bis zum Material Turn.

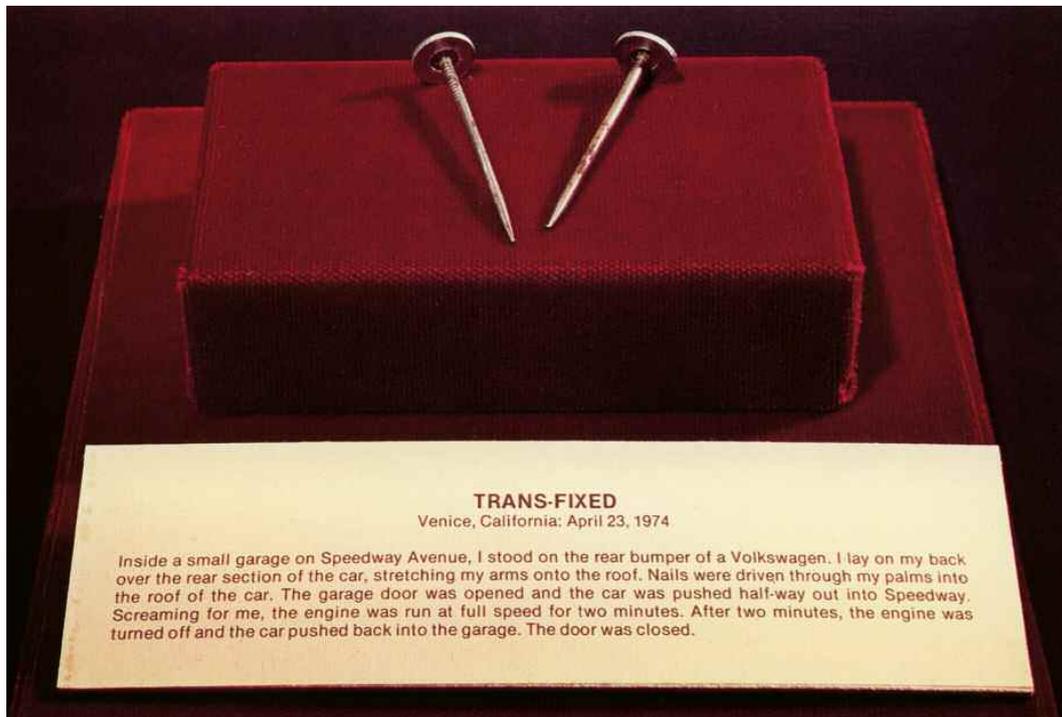
Das sakrale Inszenieren von Profanem bedeutet also keineswegs Stillstellen im Dienste eines nostalgischen Anachronismus. Vielmehr nutzen Künstlerinnen und Künstler mit verschiedensten Intentionen den Rekurs auf die strukturell inhärenten Potenziale des Heiligenschreins als Aktualisierungsstrategie. Sie machen das adaptierte Reliquiar zum Katalysator eines stetigen Austauschs zwischen Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst. Besonders tauglich ist es für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Stellenwert des menschlichen Körpers im technologischen wie im digitalen Zeitalter. Dabei sind für viele der Künstlerinnen und Künstler mit ihrer Aneignung des Reliquiars Fragen nach der Konstruktion, Definition und Performanz von geschlechtlicher Identität verknüpft. Paul Thek und Orlan haben die Auswirkungen der zu ihrer Zeit jeweils

avanciertesten Technologien auf den Körper zum Thema ihrer Kunst gemacht und die Bedeutung der damit verbundenen Veränderungen für die Integrität des Individuums befragt. Dabei konnten sie phänomenologische, strukturelle und inhaltliche Bezüge zum Reliquiar produktiv machen, denn die Praktiken und Objekte der christlichen Reliquienverehrung werfen Fragen nach dem Verhältnis von Fragmenten zum Körperganzen auf: Das Reliquiar war lange Gegenstand theologischer Auseinandersetzungen um den *corpus incorruptus* in Hinblick auf eine Auferstehung des Leibes oder die Realpräsenz des Heiligen in seinen Reliquien – also Debatten um die Manipulation und Konservierung des menschlichen Körpers und seinen Stellenwert für die personale Identität. Mit der Entdeckung vermeintlich immaterieller virtueller Welten einerseits und der Ausprägung neuer Körperkulte andererseits wurden diese Themen wieder besonders virulent und haben bis heute nicht an Brisanz verloren.

- 1 (Titel) Yves Klein: Exvoto (der Heiligen Rita von Cascia gewidmet), 1961, Pigment, Blattgold, Goldbarren und Manuskript in Plexiglas, 21 x 14 x 3,2 cm, Sammlung des Klosters der Heiligen Rita, Cascia



- 2 André Breton: Cadavre exquis, 1937, verschiedene Materialien, nicht erhalten
 3 Geoffrey Hendricks: Flux Reliquary, 1976, verschiedene Materialien in Acrylglaskästchen



- 4 Chris Burden: Trans-Fixed, 1974, Relikt der gleichnamigen Performance, zwei Nägel auf stoffbezogenem Sockel, Texttafel, 17,4 x 15,9 x 19,9 cm, Privatsammlung



- 5 Kreuznagelreliquiar, westdeutsch, Mitte 11. Jh., Ergänzungen 14. Jh., 13,5 x 12,5 x 2 cm, Stift Essen



6 Schrein des Hl. Godehard, Hildesheim, 12. Jh., 65 x 122 x 51 cm, Hohe Domkirche, Hildesheim



7 Armreliquiar des Hl. Eustachius, Böhmen/Prag, 1. Drittel 14. Jh., St. Marienstern, Panschwitz-Kuckau



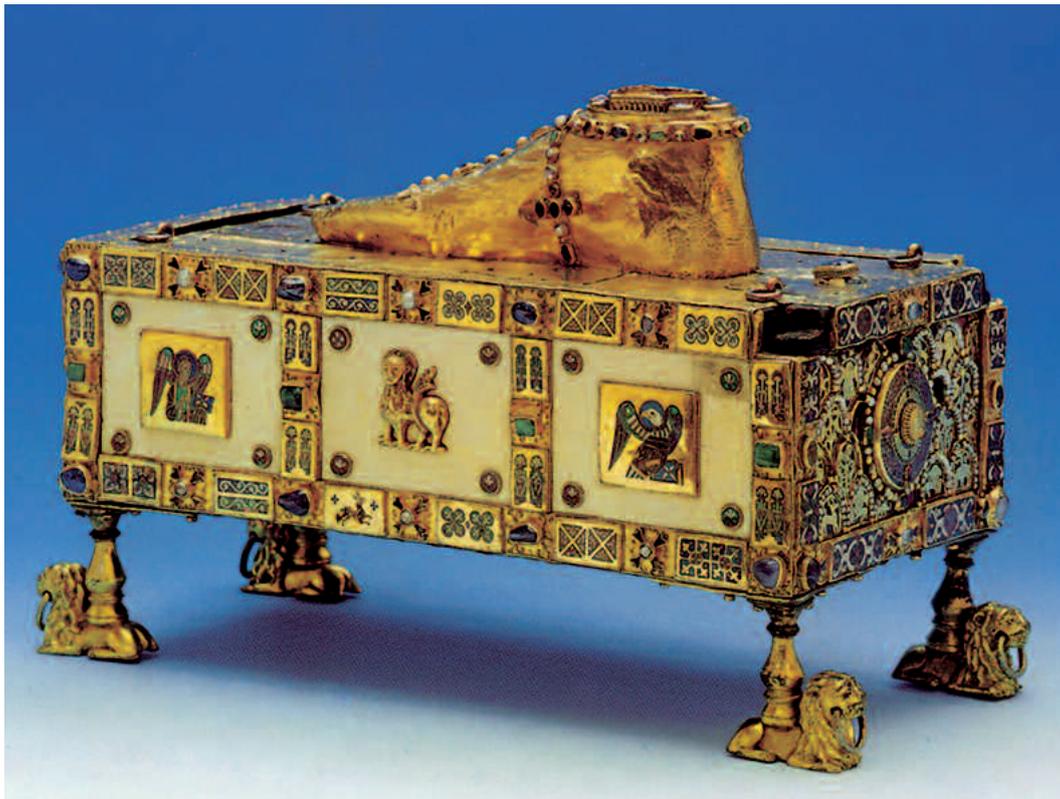
8 Daniel Spoerri: Zimtzauberkonserven, 1966/67, Ansicht der Installation im Haus des Künstlers auf Symi



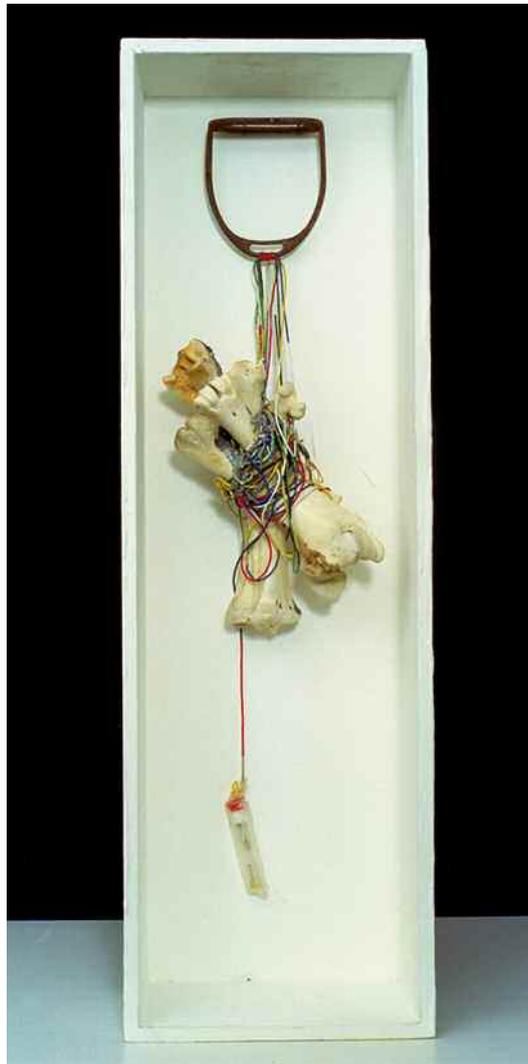
9 Daniel Spoerri: Objekt 7 (Zimtzauberkonserven), 1966/67, Wasserglas, Schnur, Büchsendeckel, Jackenärmel, Museum Morsbroich, Leverkusen



10 Daniel Spoerri: Objekt 14 (Zimtzauberkonserven), 1966/67, Schuh, Knochen, Metall, Holz, Schnur, Museum Morsbroich, Leverkusen



11 Andreas-Tragaltar, um 977–993, Holz, Gold, Elfenbein, Edelsteine, Email, Glas, 31 x 44,7 x 22 cm, Domschatz, Trier



12 Daniel Spoerri: Objekt 22 (Zimtzauberkonserven), 1966/67, Knochen, Angelschnur, Steigbügel, Museum Morsbroich, Leverkusen



13 Altar mit den Reliquien der Hl. Sarah in der Krypta der Wallfahrtskirche von Saintes-Maries-de-la-Mer



14 Armreliquiar, 15. Jh. (?), H 47,5 cm, Domschatz, Halberstadt



15 Daniel Spoerri: Objekt 25 (Zimtzauberkonserven), 1966/67, Holz, Blech, Stacheldraht, Erde, Museum Morsbroich, Leverkusen



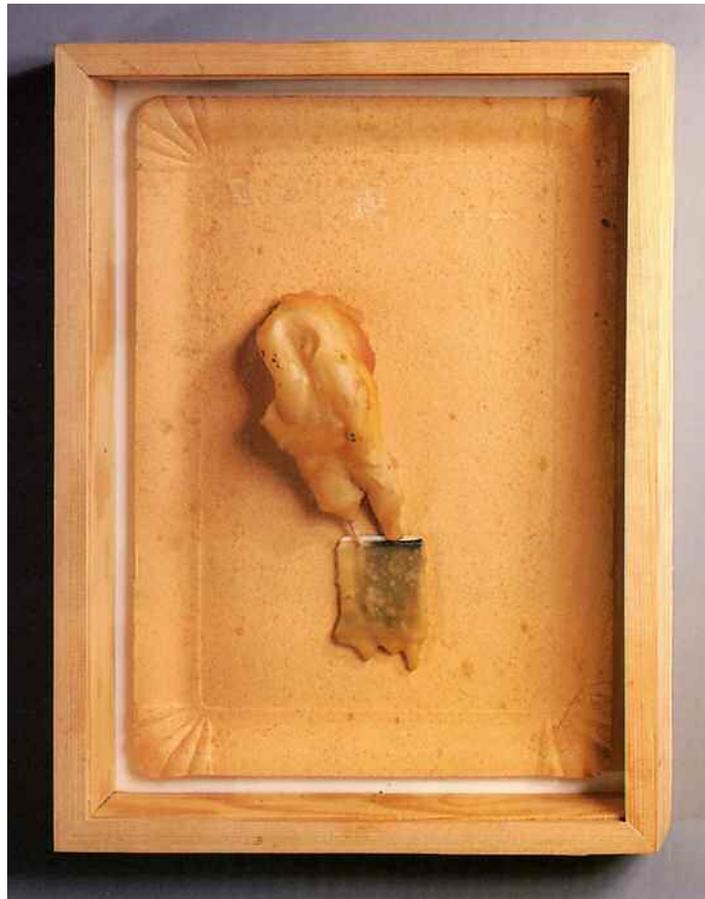
16 Heiligland-Reliquiar, Jerusalem, 17. Jh., Holzkasten mit Drahtscharnier, Perlmutter, Glas, Steine, 4 x 9,8 x 2,7 cm, Sammlung Louis Peters, Köln



19 Reliquenschreinchen aus St. Kolumba, Köln o. Trier, 1220/30, vergoldetes Silber, Carbochons, Bergkristall, H 12 cm, Domschatzkammer Köln



20 Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Cologne, 1979, Vitrine mit verschiedenen Objekten



21 Joseph Beuys: Weiblicher Torso (Plastische Bilder), 1958, Stearin auf Karton, Docht, Wachs auf Karton, geklebt, 32,2 x 22,7 x 4 cm, Museum Schloß Moyland, Bedburg-Hau



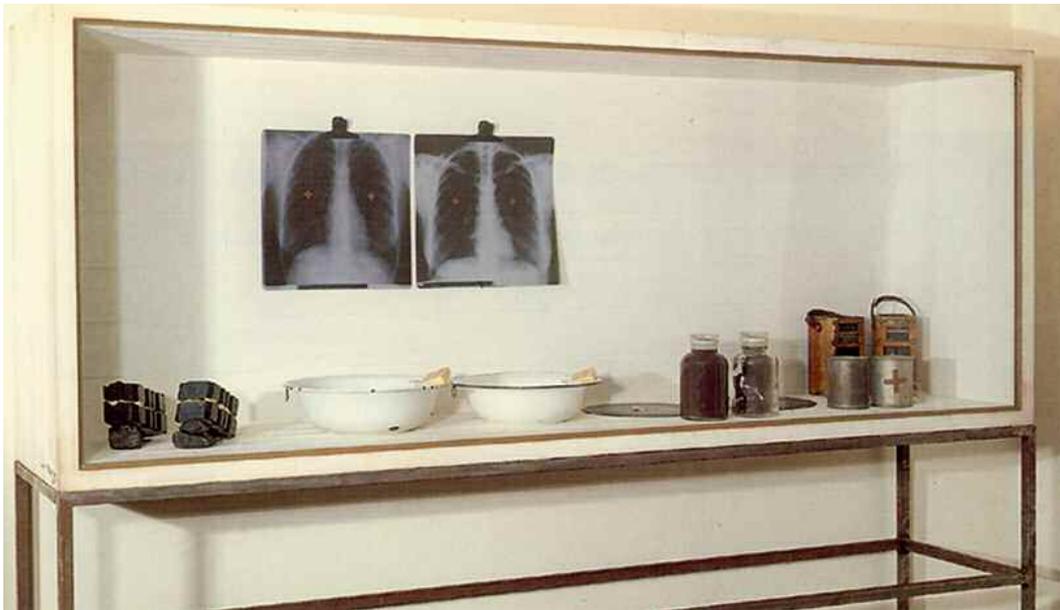
22 Joseph Beuys: Die Zähne XLI (Plastische Bilder), 1961, Holz, Knochen, Zähne, Papier, weiße und rote Kreide, Holzkiste, 11 x 25,4 x 23,5 cm, Museum Schloß Moyland, Bedburg-Hau



23 Joseph Beuys: Blick in die Ausstellung: Joseph Beuys – Fluxus. Stallausstellung im Hause van der Grinten, Kranenburg 1963



24 Relicario des Real Monasterío de la Encarnación, Madrid



25 Joseph Beuys: Vitrine mit Doppelobjekten, 1974–79, verschiedene Materialien, Anthony d'Offay Gallery, London



26 Joseph Beuys: Block Beuys, Raum 5, Hessisches Landesmuseum Darmstadt



27 Martial Raysse: Supermarket, 1961, Holzkasten, Spiegel und diverse Gegenstände, 69,5 x 136 x 53 cm, Museum Abteiberg, Mönchengladbach



- 28 Martial Raysse: *Colonne au cosmonaute*, 1960, Assemblage verschiedener Objekte in Acrylglas, 74,5 x 20,5 x 20,5 cm, Galerie Samy Kinge, Paris
- 29 Martial Raysse: *Colonne*, 1959, 15 Acrylglasbehälter mit verschiedenen Objekten, montiert in einer Acrylglasstele auf einem Holzsockel, 176 x 31 x 31 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam



30 Ursulareliquiar, Aachen, um 1350, vergoldetes Silber, Email, H 56 cm, Schatzkammer, Basilika Unser Lieben Frau, Tongeren



31 Arman: *Le village des damnés*, 1961, Puppen in Glasvitrine, 53 x 51 x 28 cm, Galerie Bonnier, Genf



32 Arman: *La Vie à pleines dents*, 1960, Gebisse hinter Acrylglas in Holzkasten, 18 x 35 x 6 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



33 Votivbeine, Sala dos milagros bei der Basilika Nosse Senhor do Bomfin, Salvador, Bahia, Brasilien



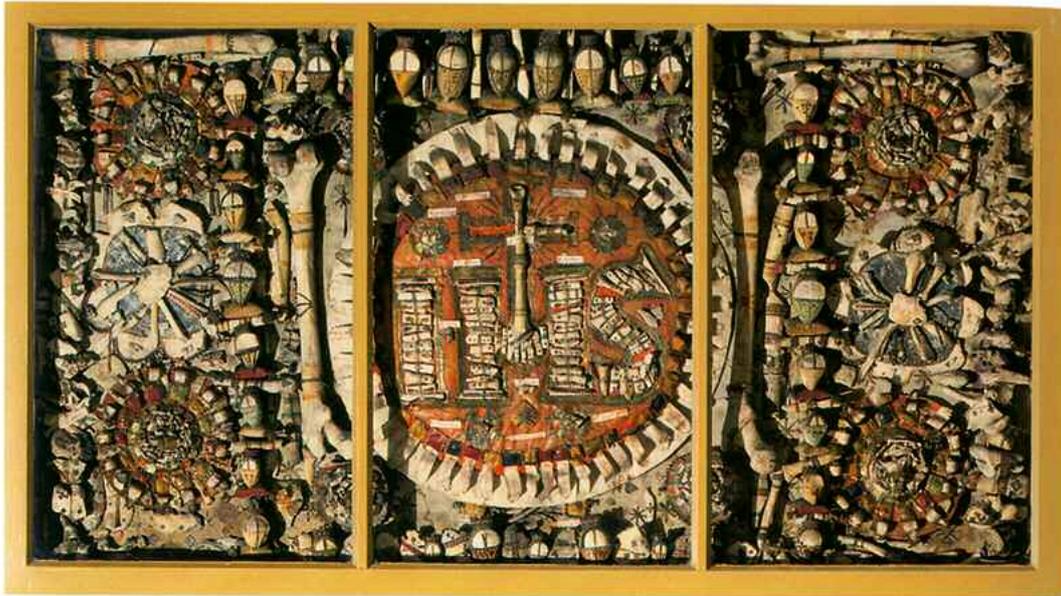
34 Goldene Kammer in St. Ursula, Köln, 1643/44



35 Arman: Portrait-robot d'Éliane, 1962, verschiedene Gegenstände hinter Acrylglas in Holzkasten, 44 x 44,5 x 11,5 cm, Privatsammlung



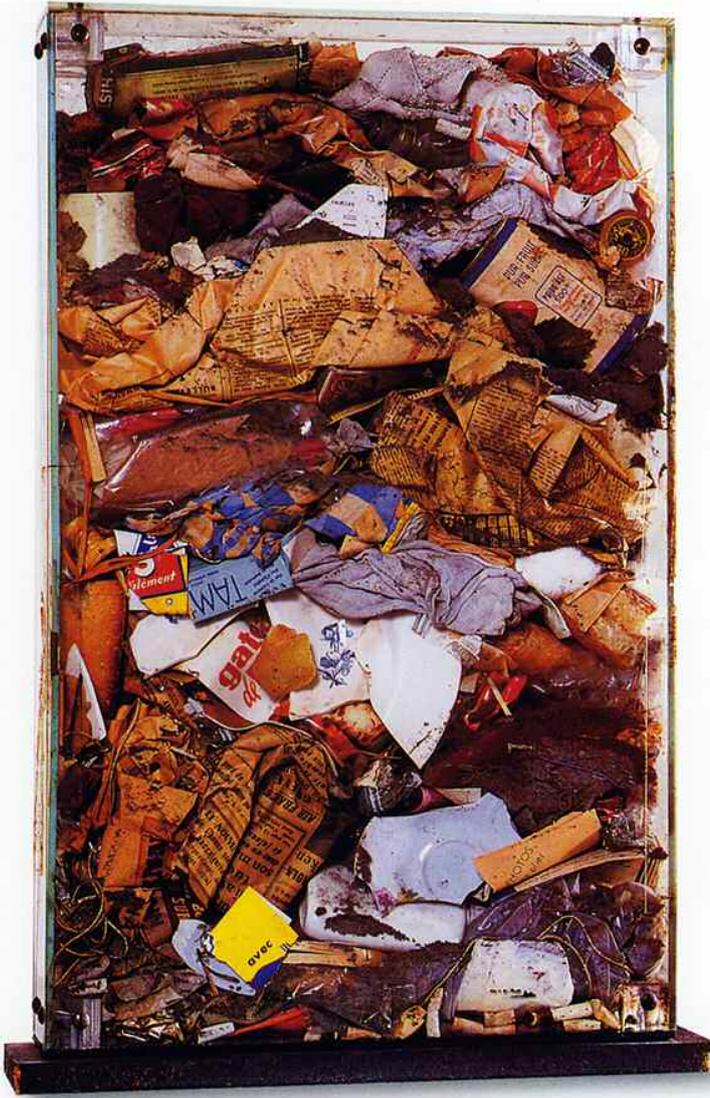
36 Arman: Portrait-robot de Daniel Spoerri, 1962, verschiedene Gegenstände hinter Acrylglas in Holzkasten, 54 x 69 x 7 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich



37 Reliquientafel, St. Gereon, Köln



38 Arman: Portrait-robot d'Iris, 1960, verschiedene Gegenstände hinter Plexiglas in Holzkasten, 41 x 42 x 8,5 cm, Privatsammlung



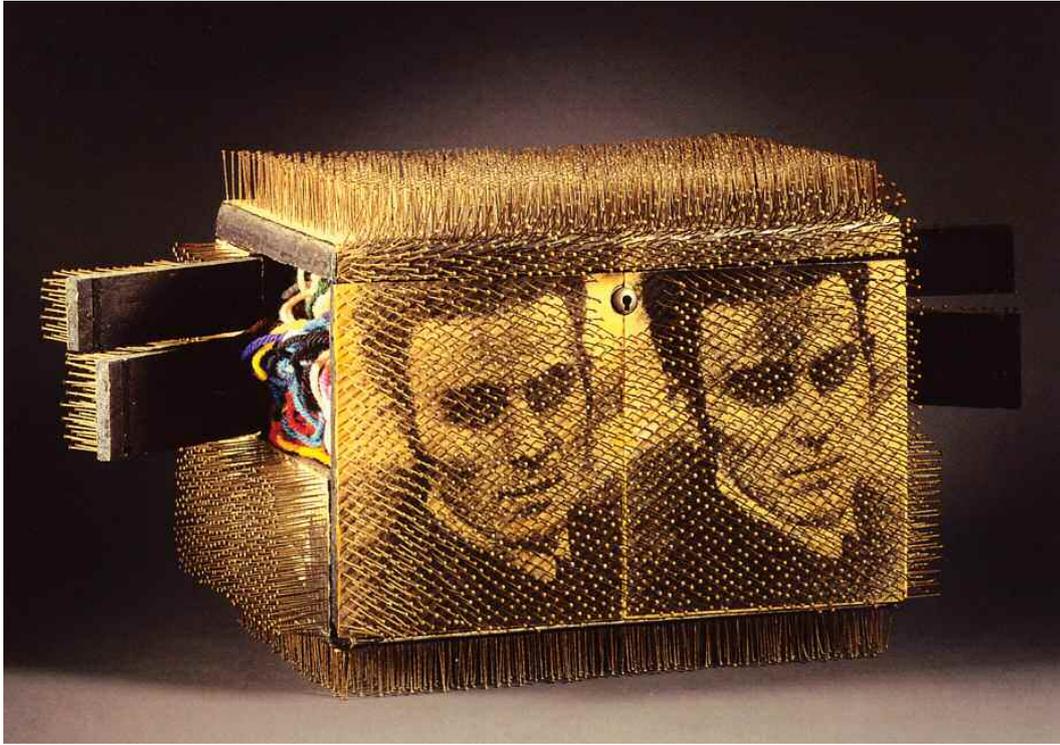
- 39 Arman: Grands déchets bourgeois, 1959, Haushaltsabfälle in Kasten aus Glas und Holz, 67,3 x 43,7 x 9,8 cm, Privatsammlung
- 40 Arman: Condition de la femme no 1, 1960, Badezimmerabfälle in Glaskasten, Sockel aus der Zeit Napoleons III., 210 x 46 x 32 cm, Tate Collections, London



41 Lucas Samaras: Box Nr. 10, 1963, verschiedene Materialien, 15,9 x 27,6 x 16,8 cm, Museum of Modern Art, New York



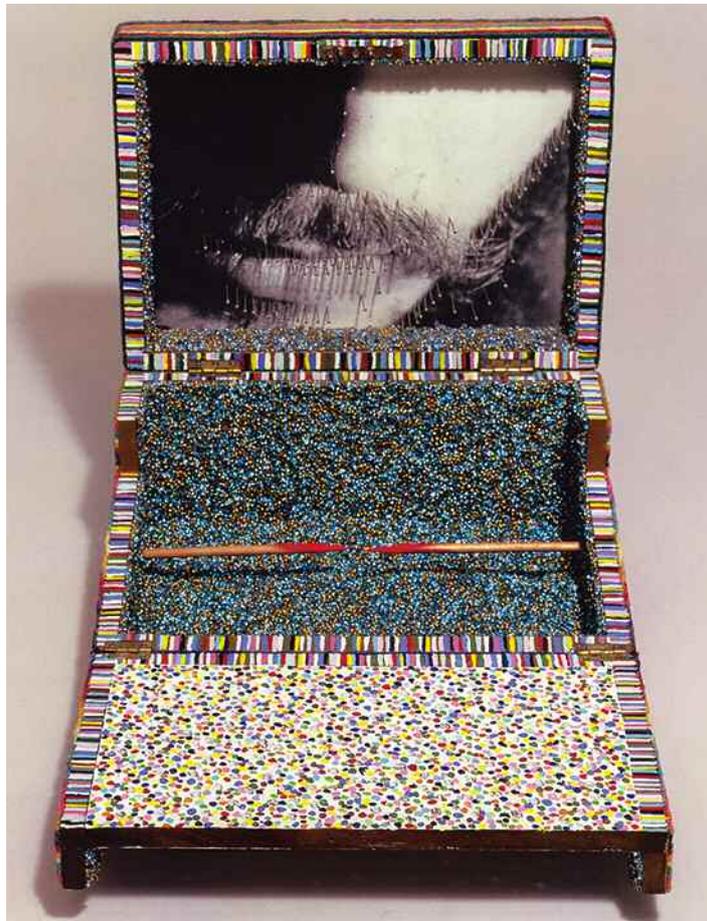
42 Lucas Samaras: Box Nr. 4, 1963, verschiedene Materialien, Saatchi Collection



43 Lucas Samaras: ohne Titel, 1963, Schachtel, Nadeln, Fotografien, Garn, 26 x 36,5 x 20,3 cm, Los Angeles County Museum of Art



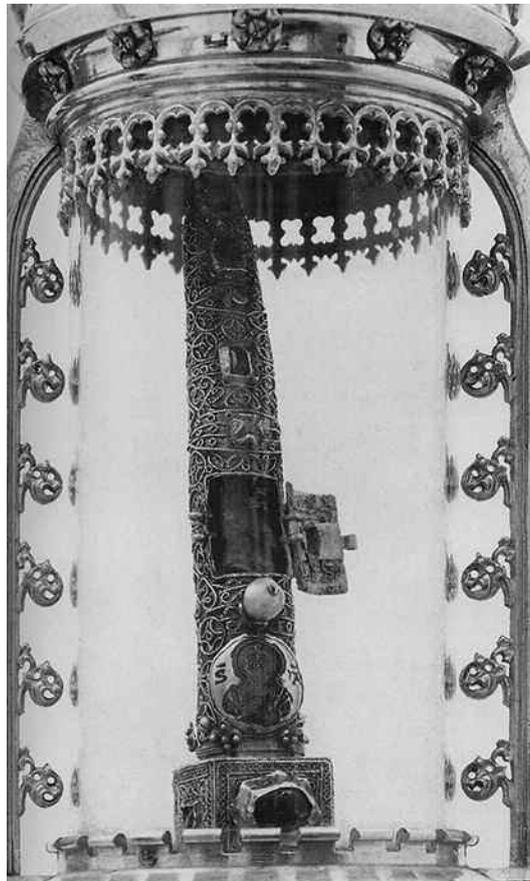
44 Lucas Samaras: Box Nr. 40, 1965, verschiedene Materialien, 36,2 x 31,8 x 40,6 cm, Privatsammlung



45 Lucas Samaras: Box Nr. 61, 1967, verschiedene Materialien, 34,3 x 29,9 x 48,3 cm, Tate Collections, London



46 Paradiesgärtlein mit Reliquien aus dem Benediktinerinnenkloster Ebstorf, vor 1487, 54 x 36 cm, Evangelisches Damenstift, Kloster Ebstorf



47 Fingerreliquiar, venezianisch (?), 12./13. Jh., H 50 cm, Diözesanmuseum, Eichstätt



48 Nkisi der Yombe, Kongo, Holz, Metall, Textilien, Federn, Samen, Muscheln, Spiegel, Nägel, H 58 cm, Katholieke Universiteit, Leuven



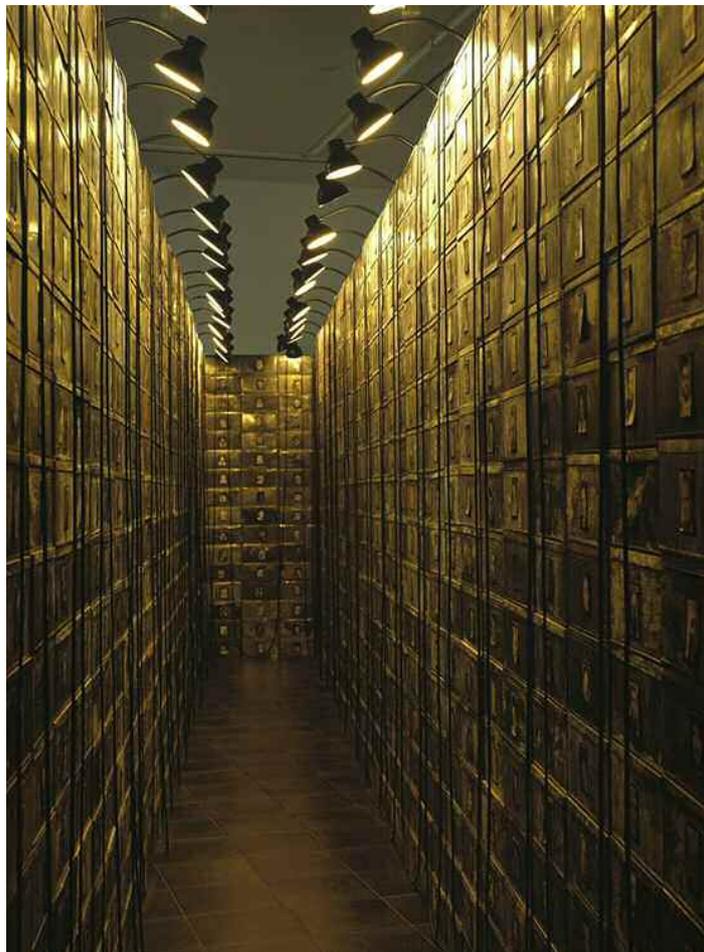
49 Lucas Samaras: Box Nr. 124, 1988, verschiedene Materialien, 21,6 x 33 x 24 cm, Privatsammlung



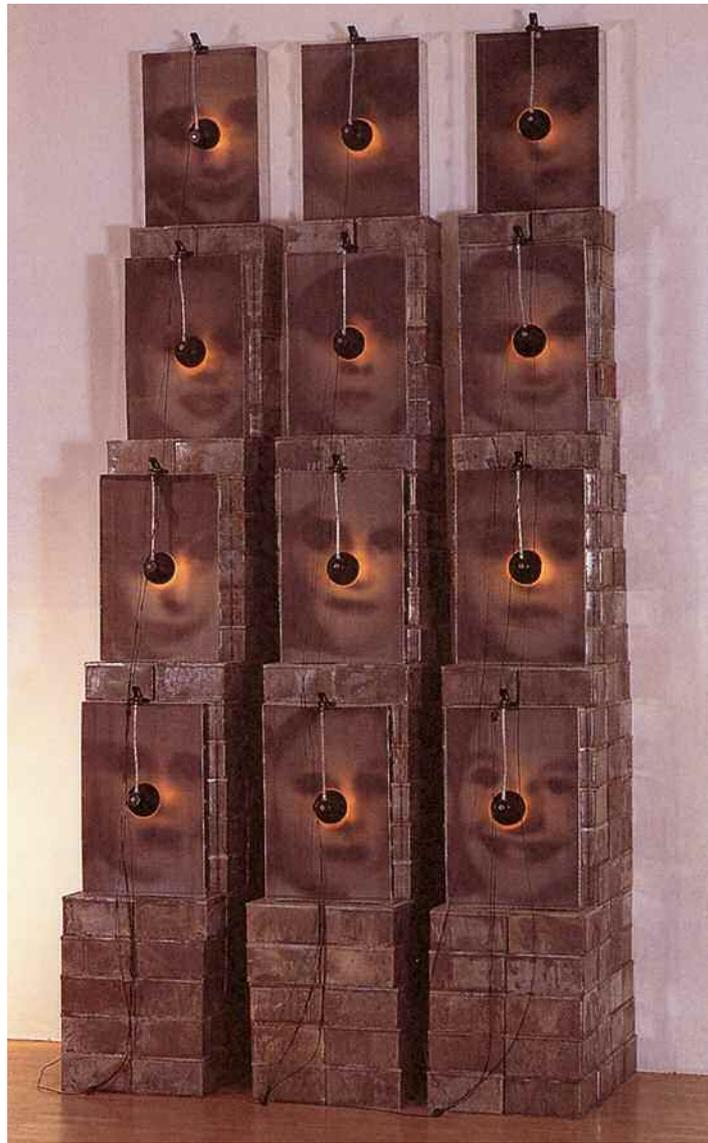
50 Guido Reni: Heiliger Sebastian, um 1615, Öl auf Leinwand, 130 x 99 cm, Pinacoteca Capitolina, Rom



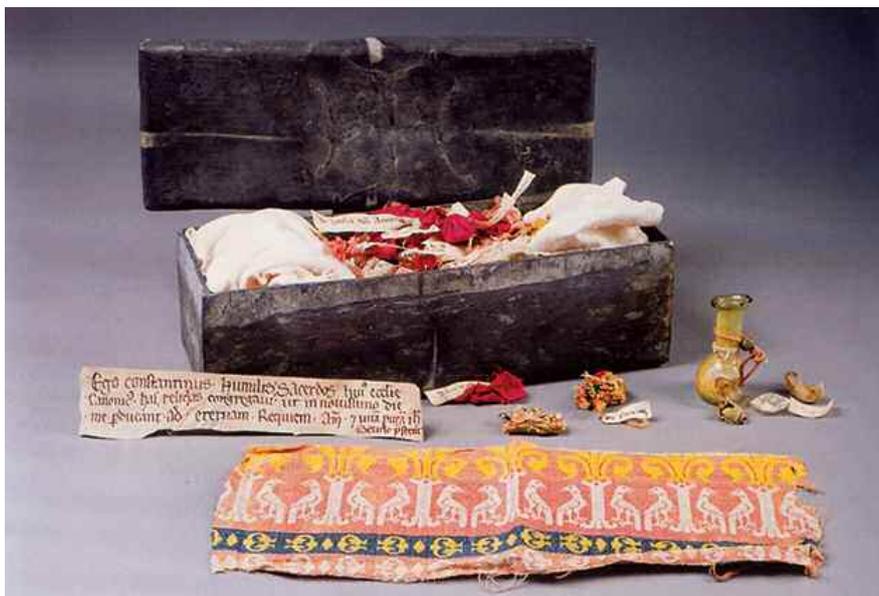
51 Christian Boltanski: Autel Chases, 1987, Fotografien, Metallkisten, Lampen, Kabel, Dose je 23 x 22 x 13 cm, ges. ca. 250 x 207 x 22 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles



52 Christian Boltanski: Réserve: Les Suisses morts, 1990, Blechdosen, Lampen, Kabel, Schwarzweiß-Fotografien, Hamburger Kunsthalle, Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen



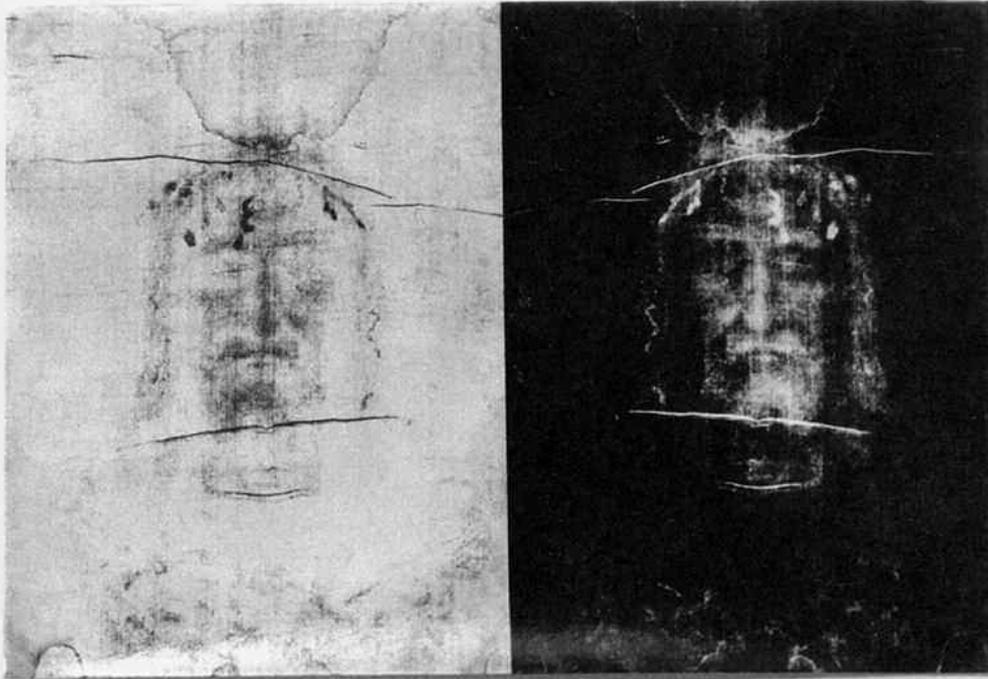
53 Christian Boltanski: Reliquaire, 1989/90, Fotografien, Metallkisten, Lampen, Kabel, Dose je 23 x 22 x 13 cm, ges. ca. 300 x 160 x 88 cm



54 Bleikästchen mit zahlreichen verschiedenen Reliquien, 2. Viertel 13. Jh., aus dem Sepulchrum des Hochaltars, St. Kunibert, Köln



55 Christian Boltanski: Reliquaire: les vêtements, 1996, verschiedene Materialien, 91 x 91 x 91 cm, Arndt & Partner, Berlin



IL SANTO VOLTO
(particolare della S. Sindone
positivo e negativo fotografico).

L'immagine di sinistra riproduce il particolare del S. Volto come si presenta alla vista di chi osserva la S. Sindone (positivo fotografico). - L'immagine di destra riproduce lo stesso particolare come risulta sul negativo che si ottiene fotografando la S. Sindone (facsimile del negativo fotografico).

DOROTHEE VON WINDHEIM

Einladung zur Ausstellung
des Turiner Grabtuches

im Dom S. Giovanni Battista
Piazza S. Giovanni
10122 Torino

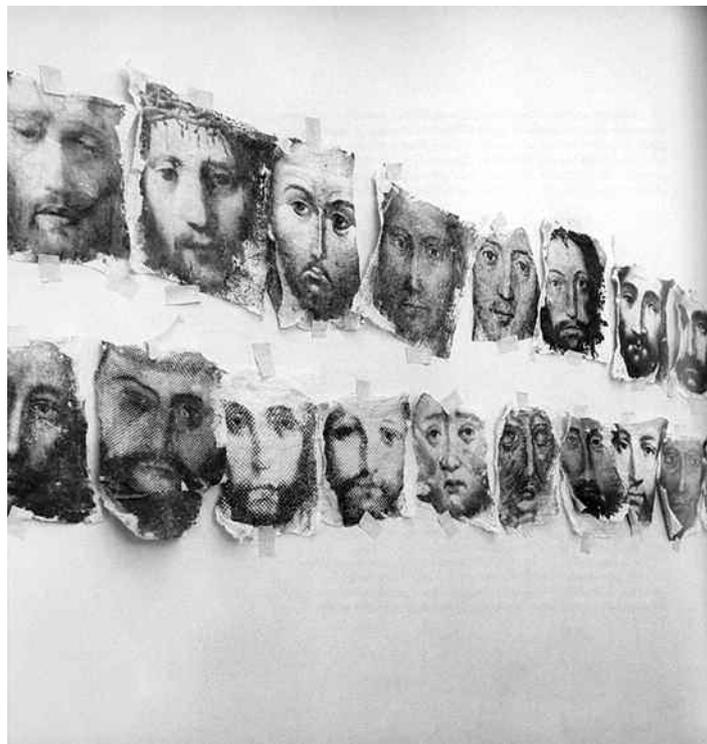
vom 27. August bis 8. Oktober 1978
geöffnet tägl. von 7⁰⁰ bis 20³⁰ Uhr

Fotografie Ufficiali della S. Sindone
G. Enrie - Via Garibaldi, 26 - Torino

Vera fotografia - Riproduzione vietata



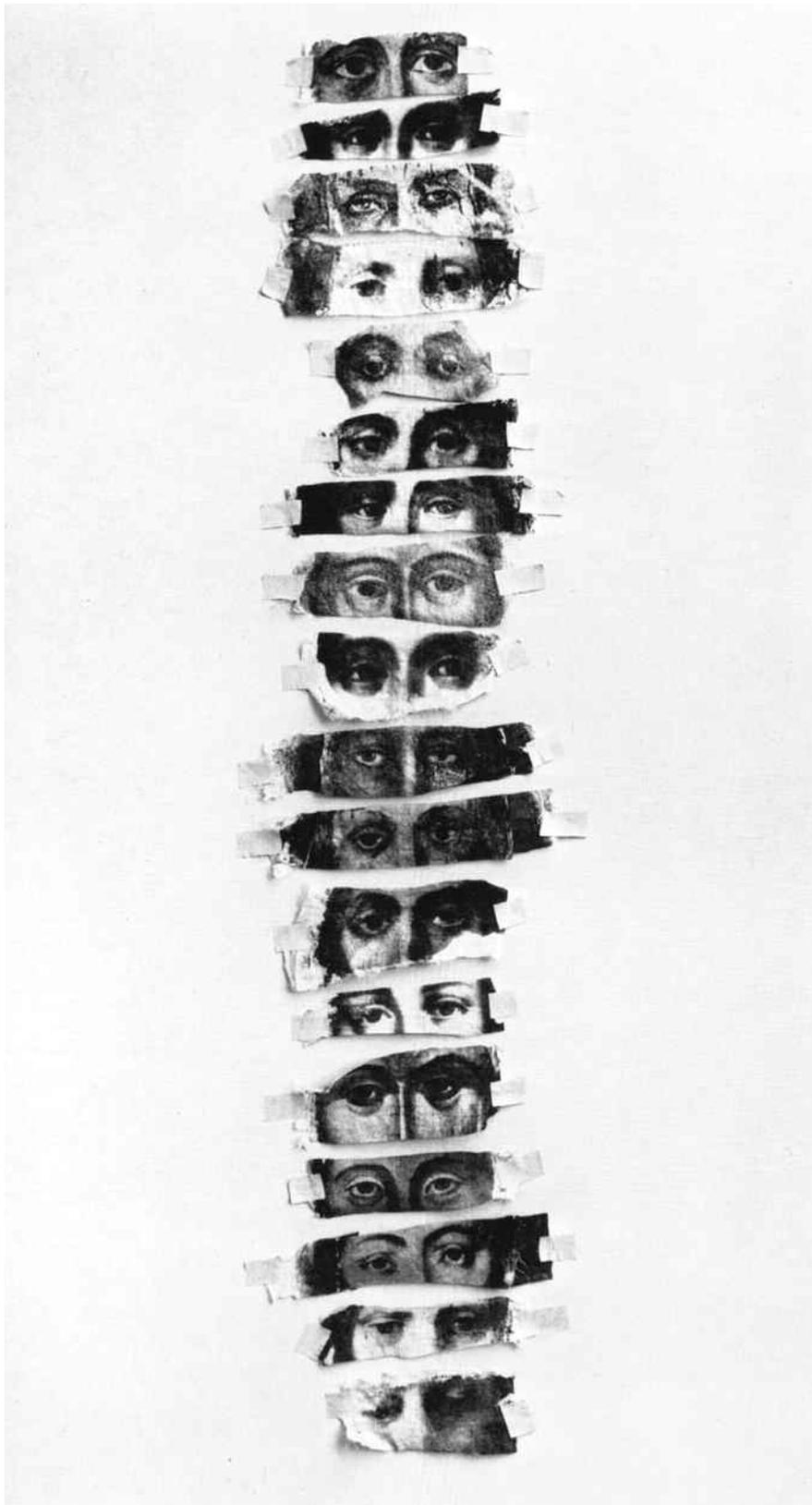
56 Dorothee von Windheim: Postkartenaktion anlässlich der Ausstellung des Grabtuchs Christi im Turiner Dom, 1978



57 Dorothee von Windheim: 31 Gesichtsfragmente (Salve Sancta Facies), Detail, 1980, Liquid Light auf Gaze, je ca. 13 x 19 cm, Privatsammlung



58 Dorothee von Windheim: Gesichtstücher (Salve Sancta Facies), 1980, Liquid Light auf Gaze, je ca. 35 x 50 cm, Besitz der Künstlerin



59 Dorothee von Windheim: Augenstreifen (Salve Sancta Facies), 1980, Liquid Light auf Gaze, Privatsammlung

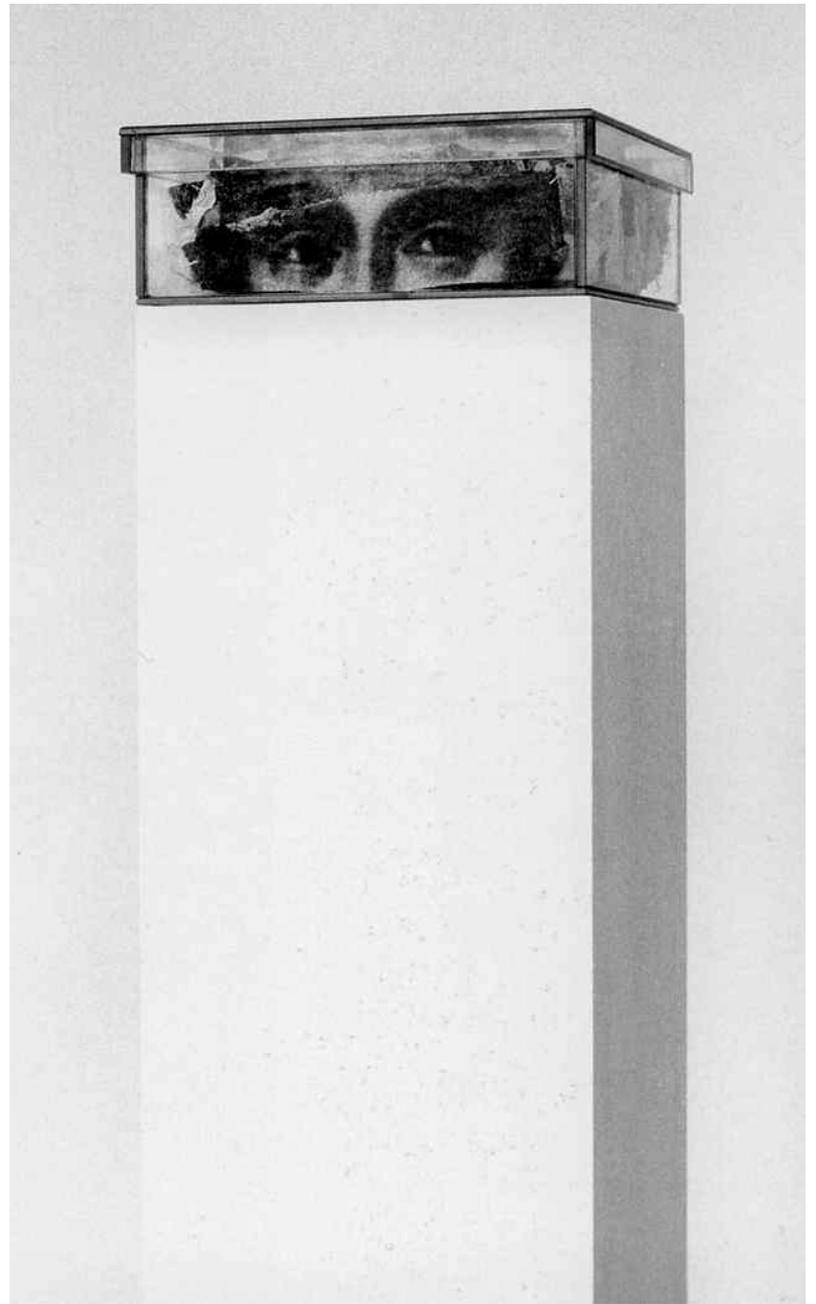
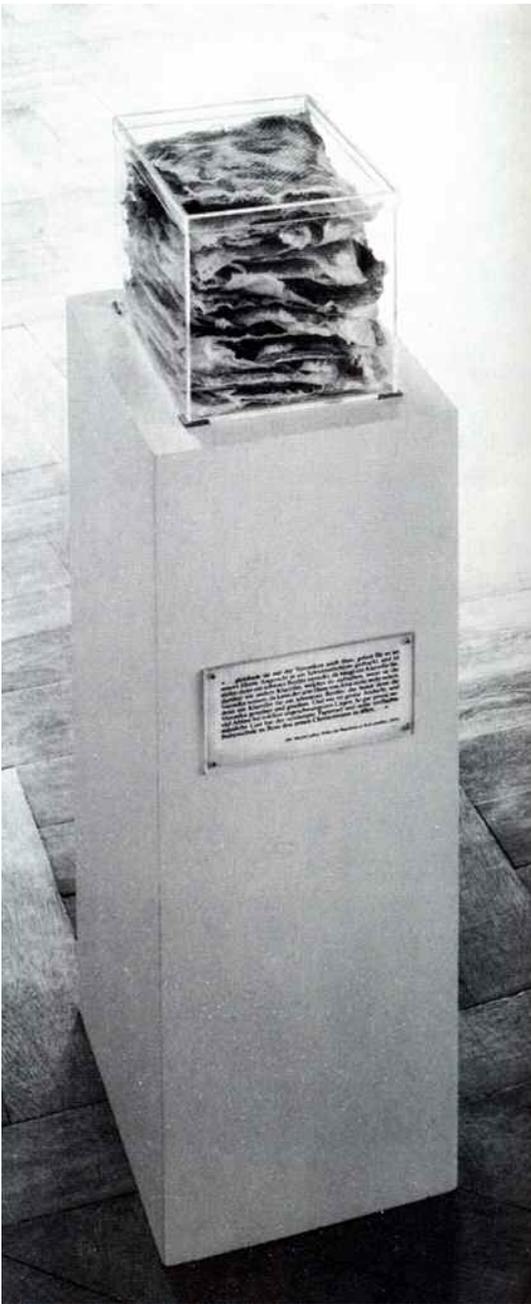


60 Dorothee von Windheim: 72 Gesichtstücher (Salve Sancta Facies), 1980, Liquid Light auf Gaze, je ca. 35 x 50 cm, Besitz der Künstlerin, Installationsansicht aus der Ausstellung „Imago“, St. Sebald, Nürnberg 1983

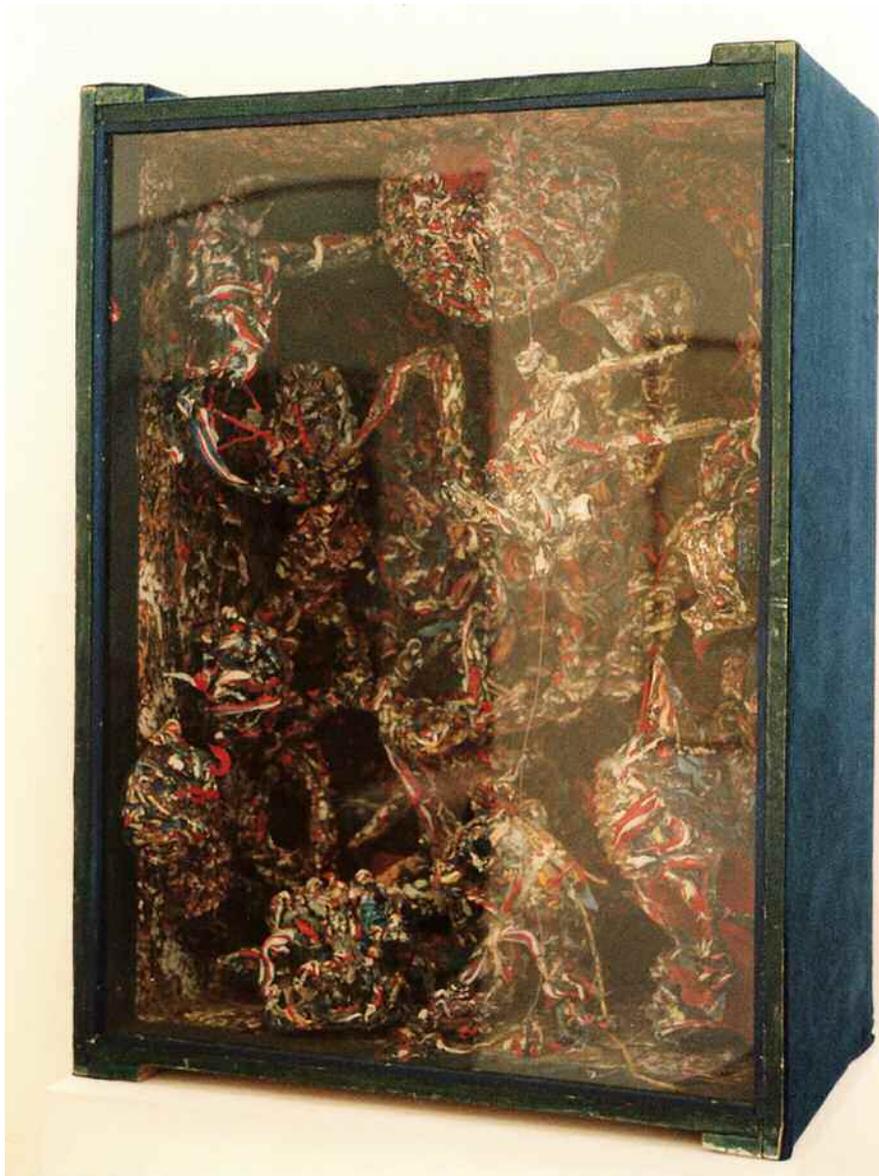


61 Meister E. S.: Heilige Veronika, Kupferstich, 97 x 63 cm, L.172

62 Robert Campin: Hl. Veronika, um 1430, Holz, 151,5 x 61 cm, Städel Museum, Frankfurt a.M.



- 63 Dorothee von Windheim: Lutherkasten (Salve Sancta Facies), 1980/83, Liquid Light auf Gaze in Acrylglaskasten auf Sockel mit Texttafel, Kasten 16,5 x 16,5 x 22,5 cm, Besitz der Künstlerin
- 64 Dorothee von Windheim: Glaskasten mit Augenstreifen (Salve Sancta Facies) auf Holzsockel, 1980/84, Liquid Light auf Gaze, 147 x 18,3 x 17,9 cm, Staatsgalerie Stuttgart



65 Bernard Réquichot: Reliquaire: La maison du manège endormi, 1958/59, verschiedene Materialien (Ölfarbe, Knochen, Schuhe, Holz, bemalte Leinwand) in verglastem Holzkasten, 110 x 77 x 52 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



66 Bernard Réquichot: Reliquaire: La maison du manège endormi, Detail



67 Bernard Réquichot: Reliquaire à l'œil de paon, 1955/56, verschiedene Materialien (Ölfarbe, Zeitungsausschnitte, Knochen, Federn) in Ölfarbenkasten, 26 x 18 x 5 cm, Privatsammlung



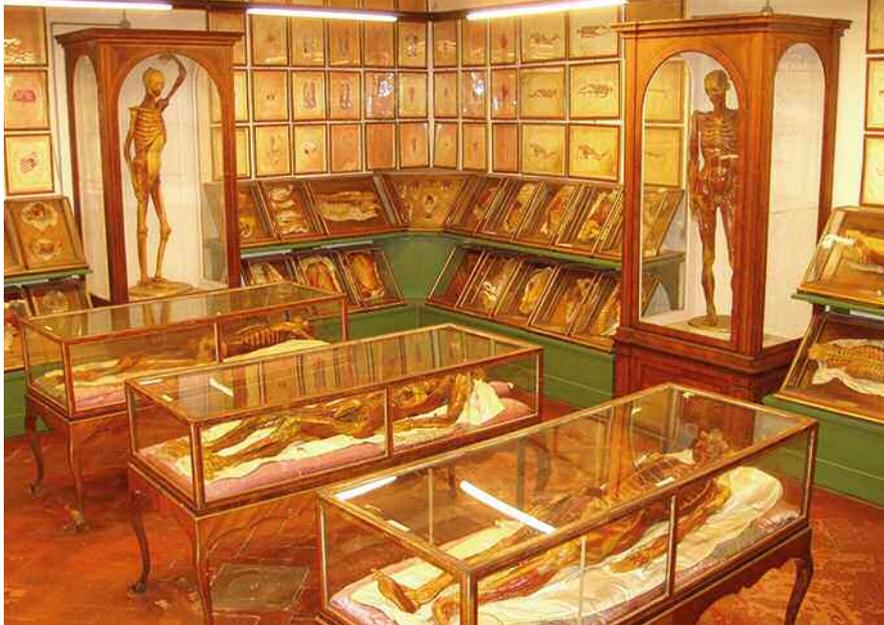
68 Bernard Réquichot: Reliquaire de la forêt, 1957/58, Ölfarbe, bemalte Leinwand und verschiedene Gegenstände in verglastem Holzkasten, 67 x 45 x 28 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



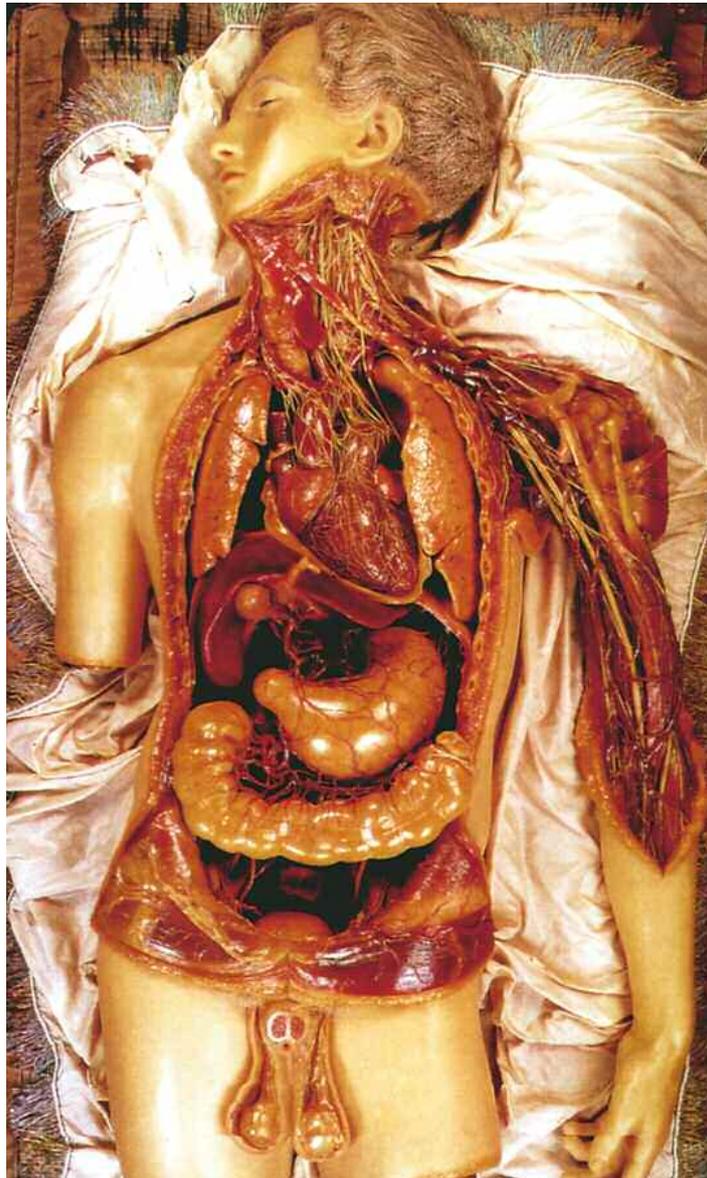
69 Paul Thek: Ohne Titel (Nr. 79), 1964, Wachs, Aluminium, Acrylglas mit Applikation, 23 x 23 x 12,5 cm, Privatsammlung



70 Paul Thek: Two Tube Meat Piece, 1964, Wachs, Haare, Aluminium, Acrylglas mit Siebdruck, 39,5 x 20,5 x 14 cm, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln



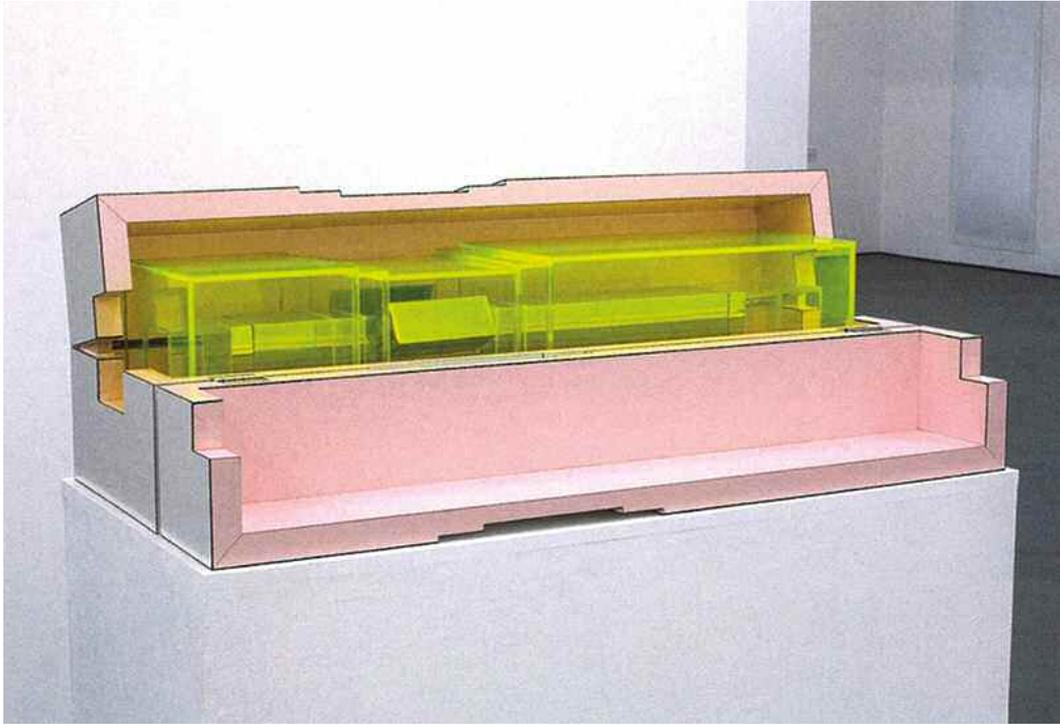
71 Blick in die Ausstellungsräume des Museo La Specola, Florenz



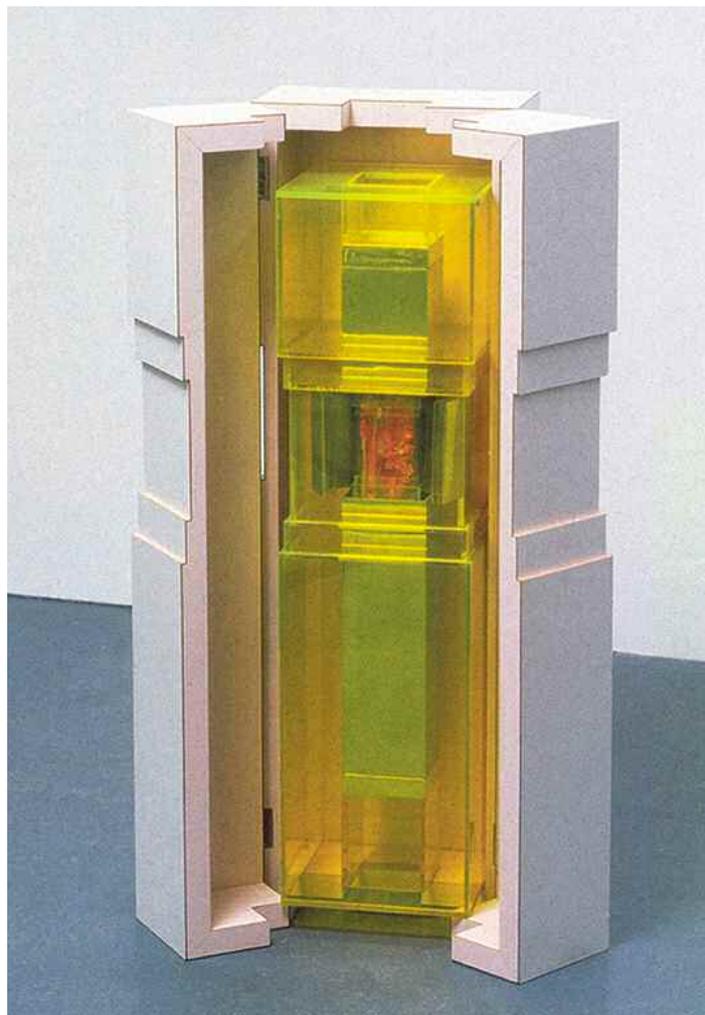
72 Männlicher Torso mit Blick in Brust- und Bauchhöhle, 18. Jh., Museo La Specola, Florenz



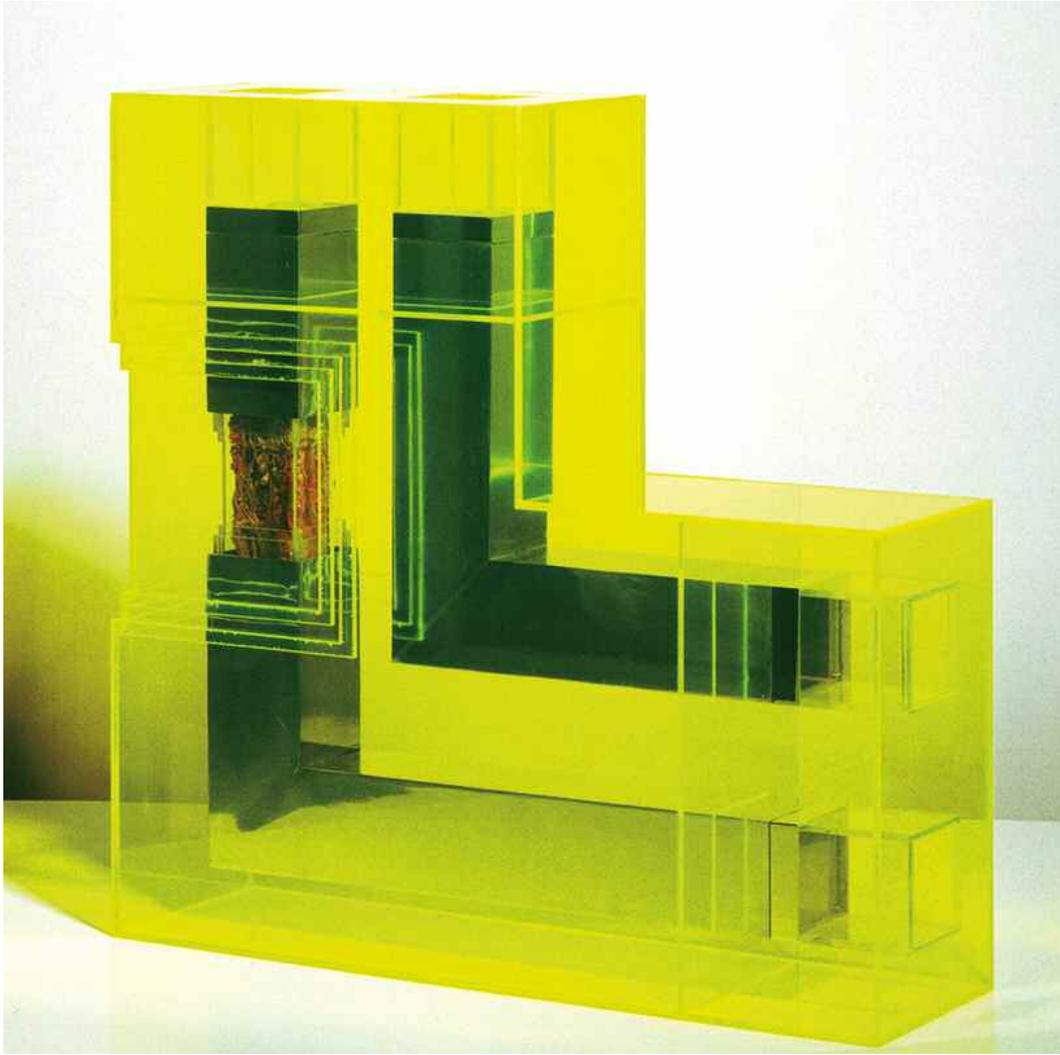
73 Klappaltärchen mit Nepomukzunge, 18. Jh. Wachs und Knochen in verziertem Messinggehäuse, H 15,7 cm, Sammlung Louis Peters, Köln



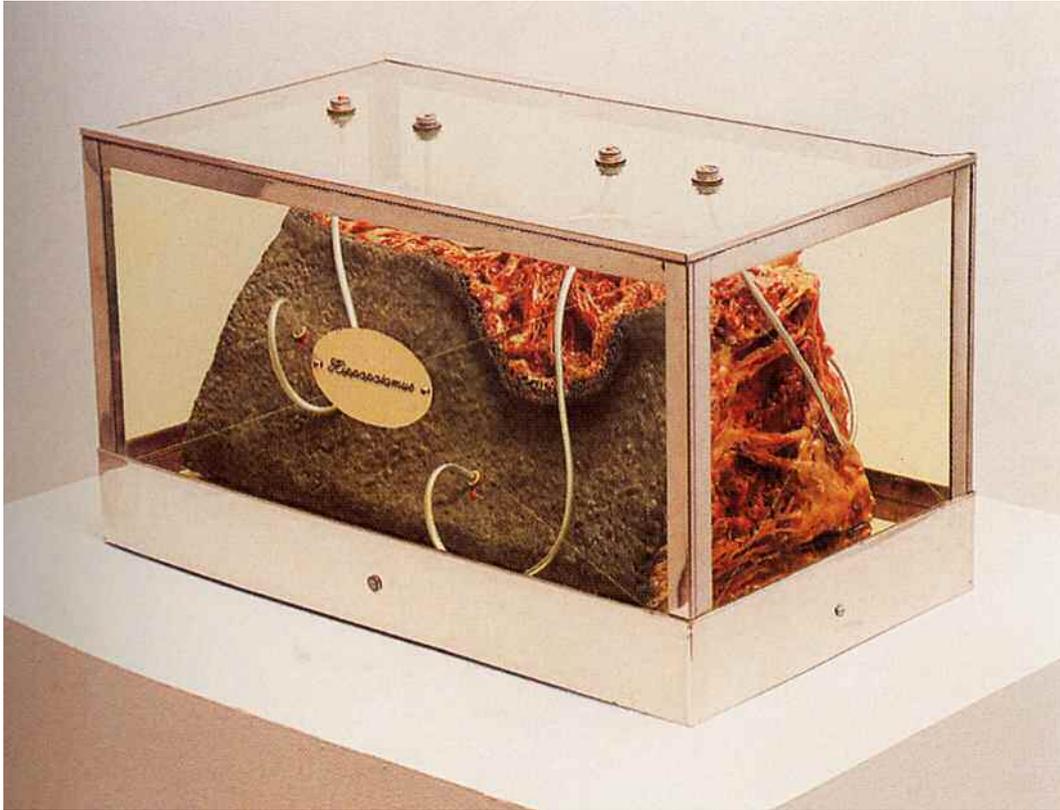
74 Paul Thek: Ohne Titel, 1965/66, Wachs, Metall, Resopal, Acrylglas, 99 x 31 x 31 cm, Sammlung Sandretto Re Rebaudengo, Turin



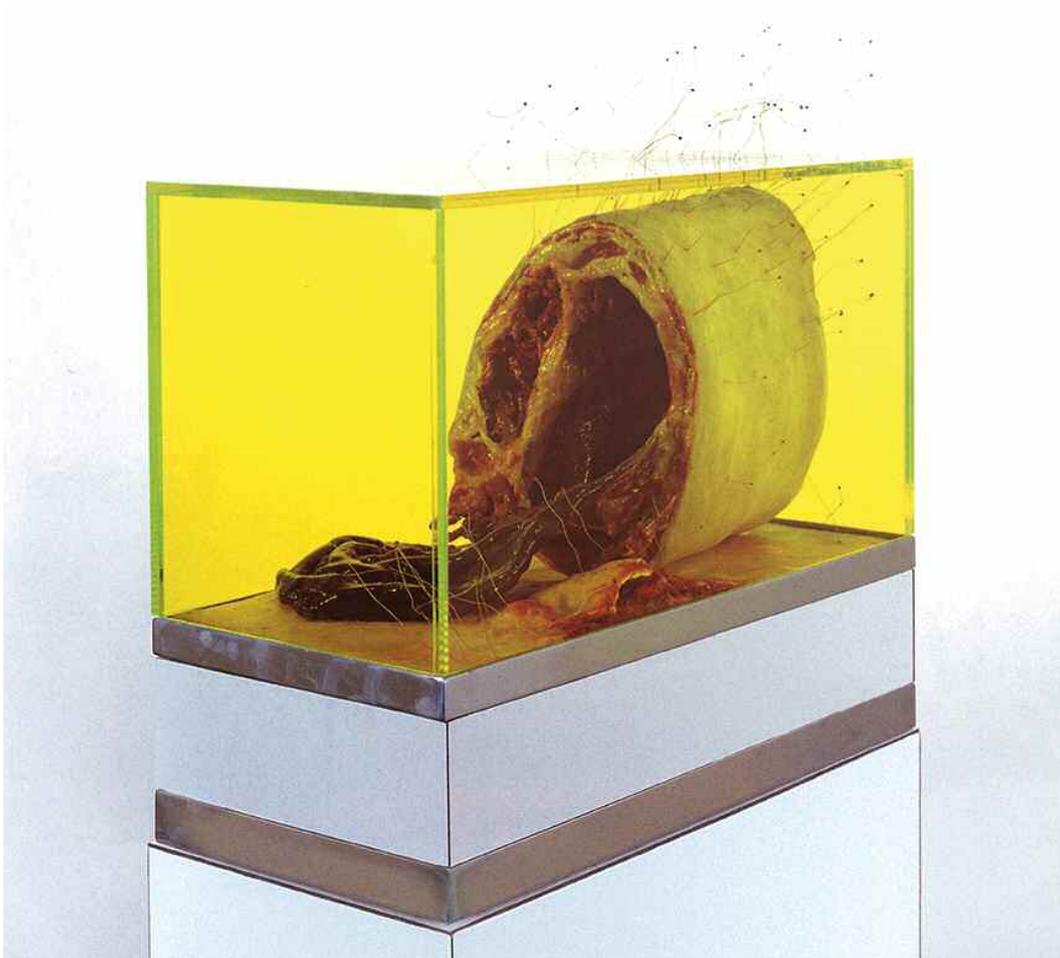
75 Paul Thek: Ohne Titel, 1965/66, Wachs, Metall, Resopal, Acrylglas, 99 x 31 x 31 cm, Sammlung Sandretto Re Rebaudengo, Turin



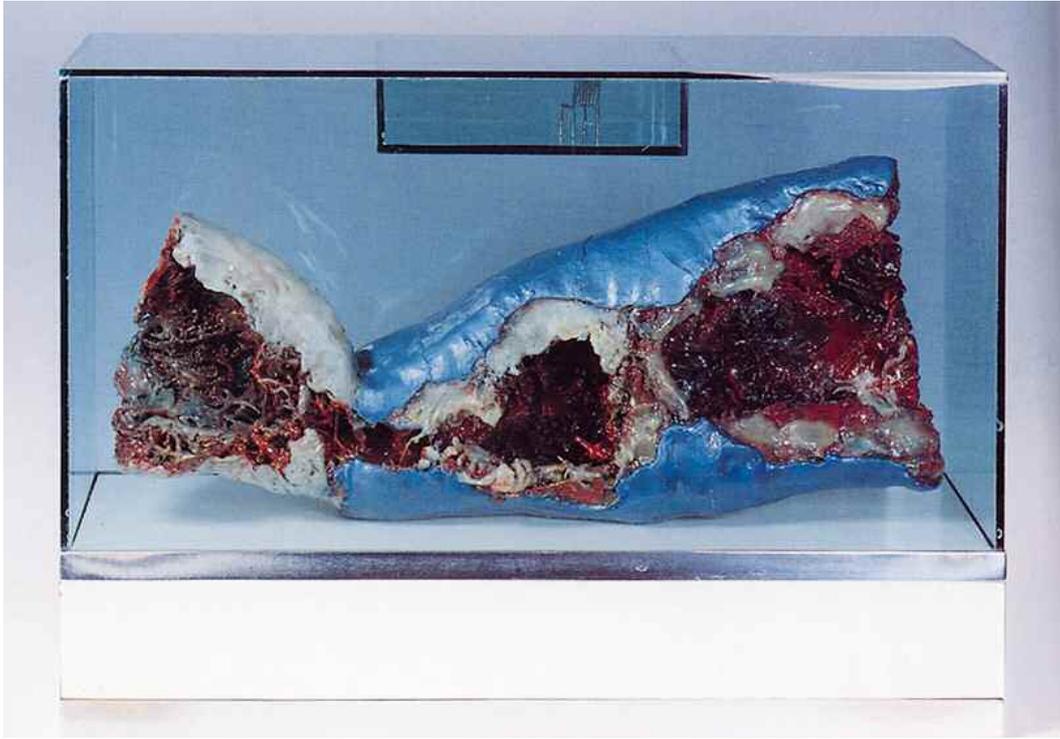
76 Paul Thek: L-Column, 1966, Wachs, Metall, Resopal, Acrylglas, 77,5 x 77,5 x 23 cm, Privatsammlung



77 Paul Thek: Hippopotamus, 1965, Wachs, Metall, Acrylglas, 50 x 27,9 x 28,1 cm, Walker Art Center, Minneapolis



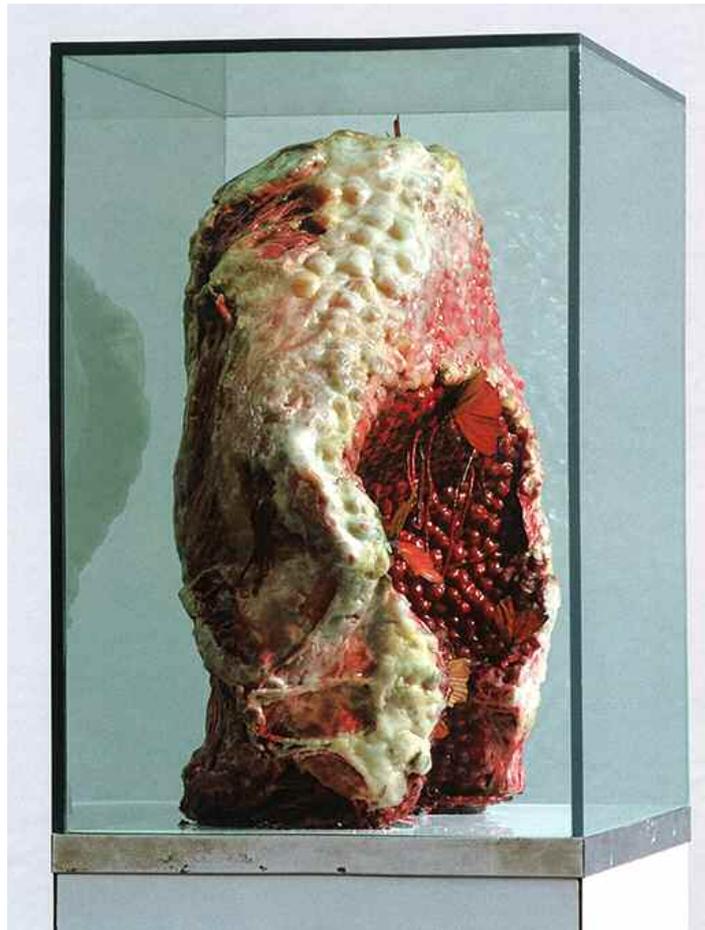
78 Paul Thek: Ohne Titel, 1966, Wachs, Aluminium, Resopal, Acrylglas, Privatsammlung



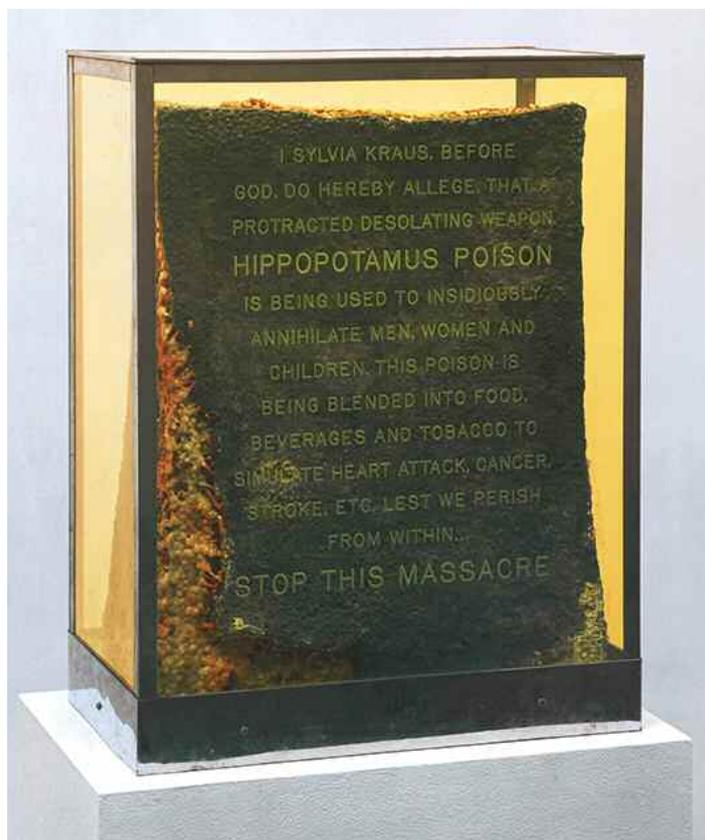
79 Paul Thek: Ohne Titel, 1966, Wachs, Metall, Resopal, Acrylglas, Platin, 23,5 x 41,6 x 58,4 cm, Privatsammlung



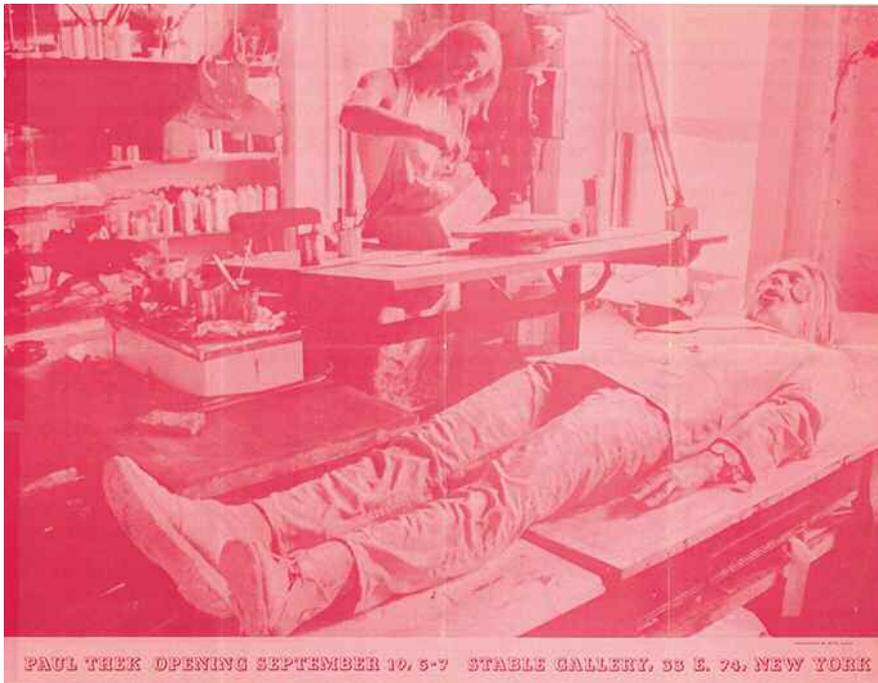
80 Szenenfoto aus: This Island Earth, 1954



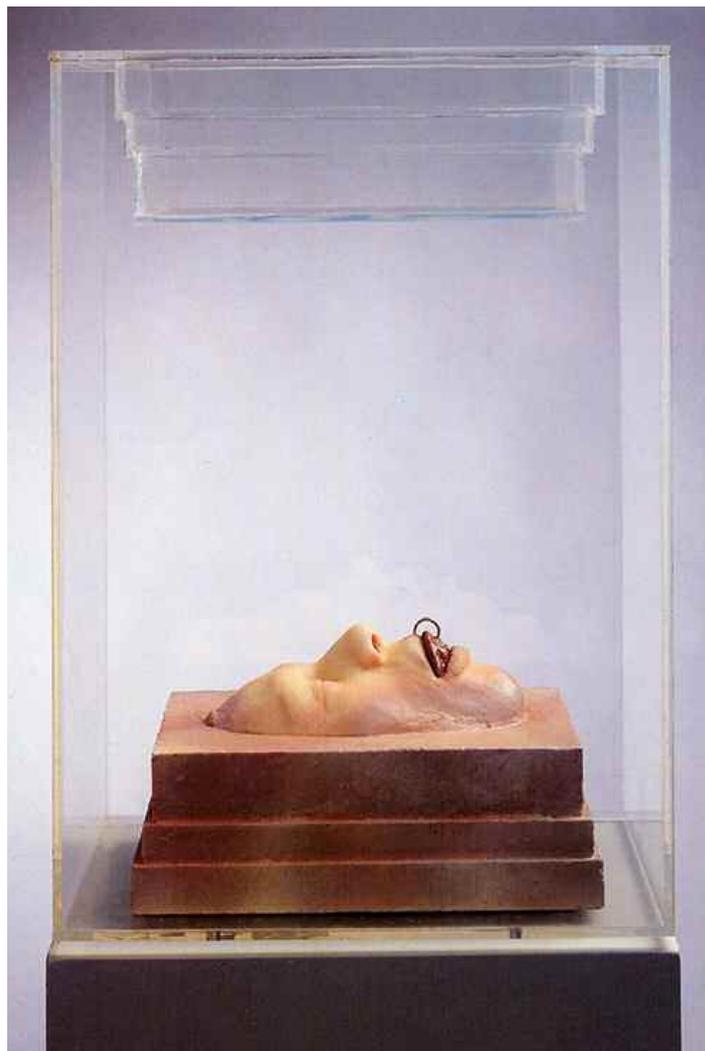
81 Paul Thek: Meatsculpture With Butterflies, 1966, Wachs, Glaskugeln, präparierte Schmetterlinge, Metall, Resopal, Acrylglas, 51,5 x 37 x 27 cm, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln



82 Paul Thek: Hippopotamus Poison, 1965, Wachs, Edelstahl, Acrylglas, Museum of Modern Art, New York



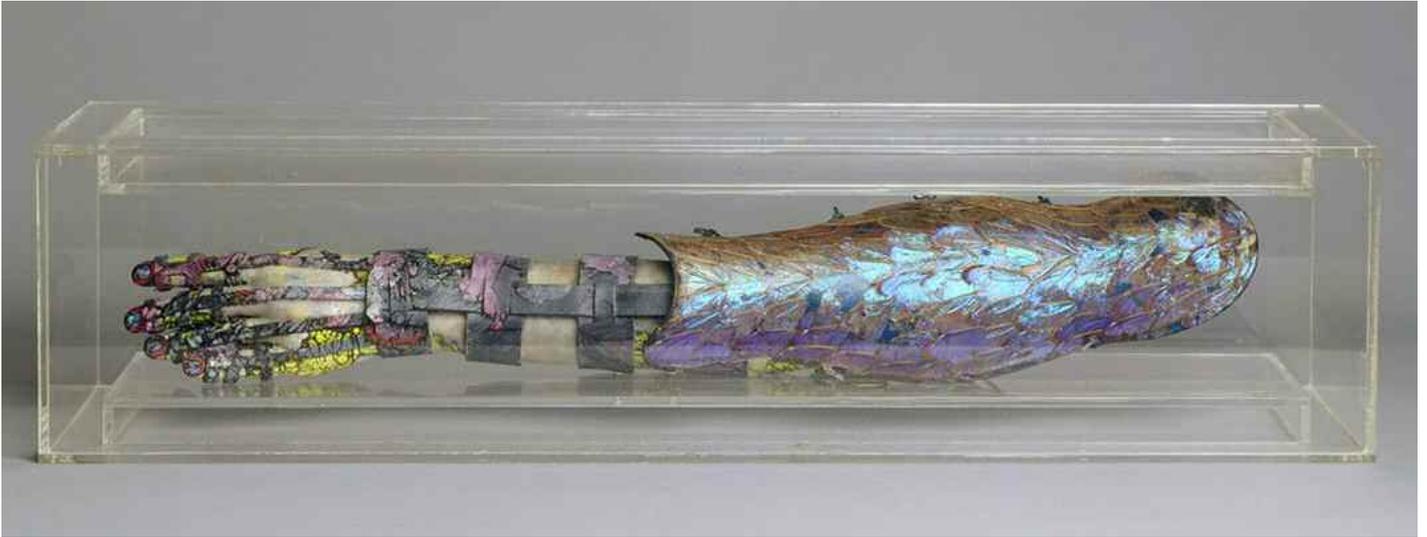
83 Paul Thek: The Tomb, 1967, Einladungskarte



84 Paul Thek: Pyramid Self-Portrait, 1966/67, Wachs, Gips (?), Metall, Holz, Acrylglas, 57 x 32 x 37,5 cm, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln



85 Paul Thek: Ohne Titel (Self-Portrait), 1966, Wachs, Acrylfarben, Holz, Metall, Acrylglas, 57,2 x 32,1 x 39,4 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg



86 Paul Thek: Ohne Titel, 1967, Wachs, Leder, Farbe, Schmetterlingsflügel, Metall, Acrylglas, 23 x 87,5 x 23 cm, Museum Ludwig, Köln



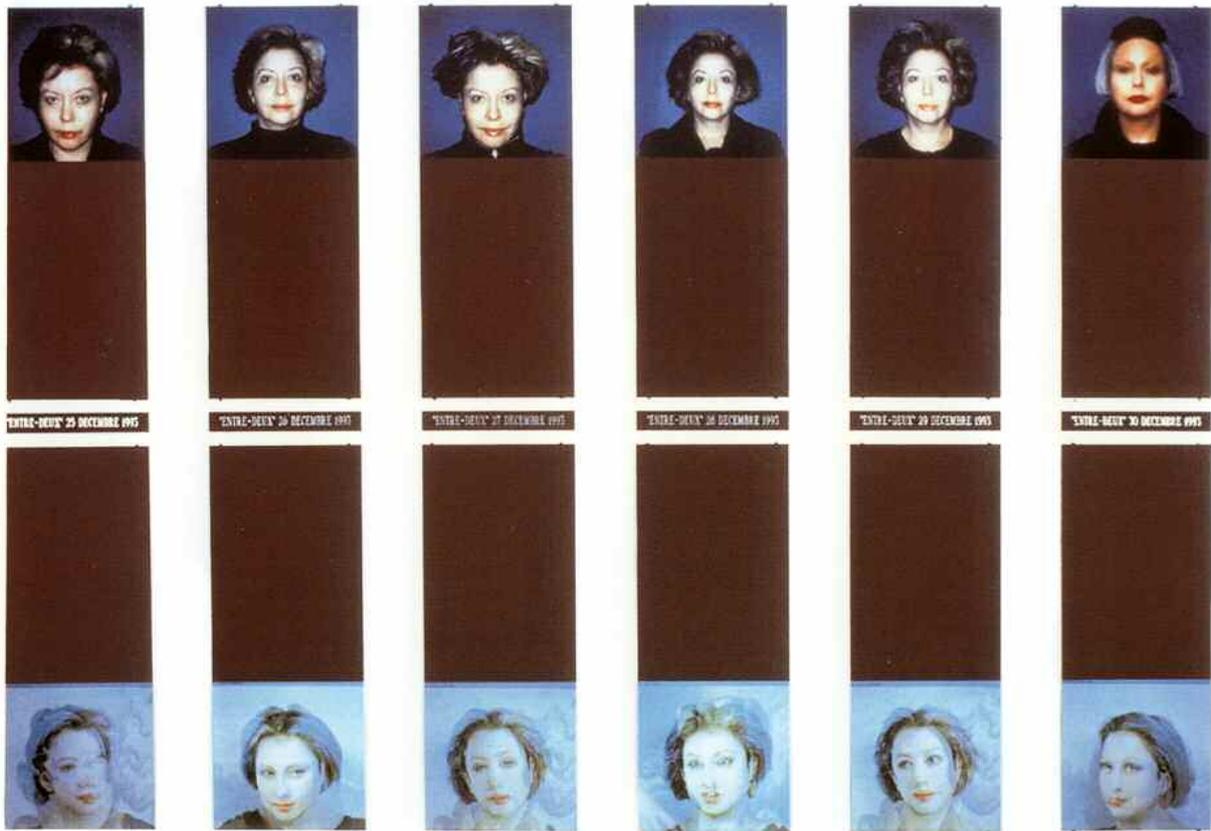
87 Armreliquiar der Hl. Margaretha aus St. Johannes und Cordula, Köln, St. Remigius, Königswinter



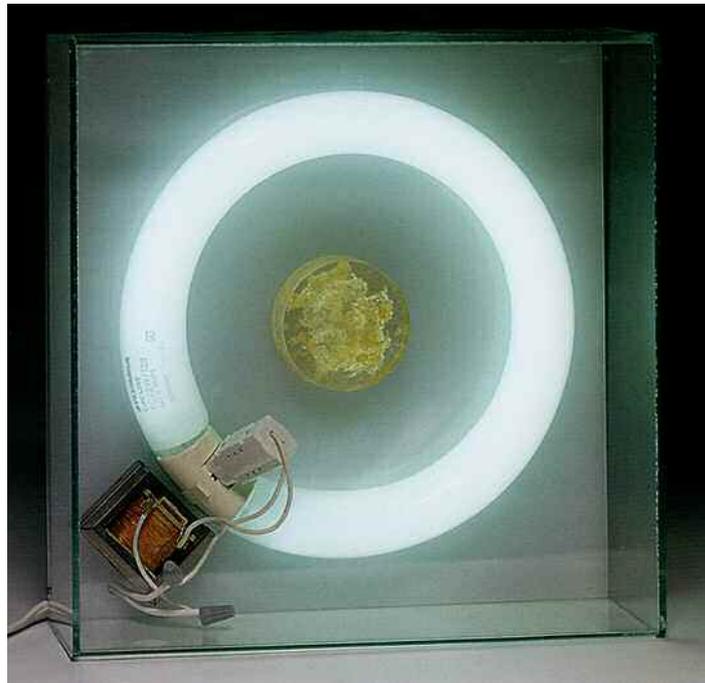
88 Reliquienfigur des Hl. Candidus, Ehemalige Benediktinerstiftskirche, Irsee



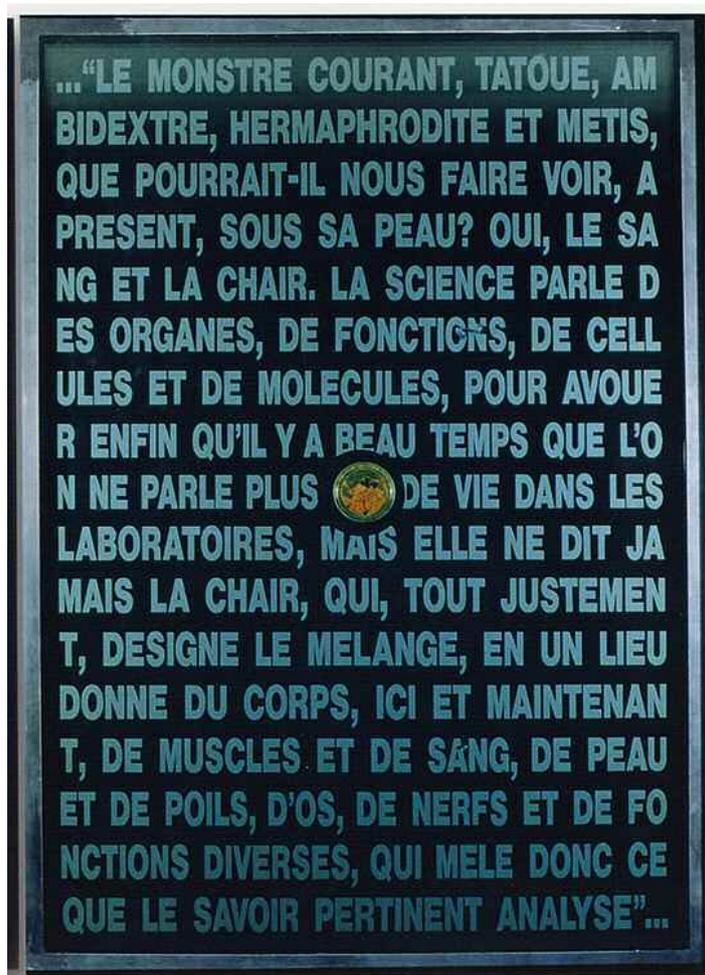
89 Reliquienfigur des Katakombenheiligen Felix, Katholische Pfarrkirche St. Gallus und Ulrich, Kisslegg im Allgäu



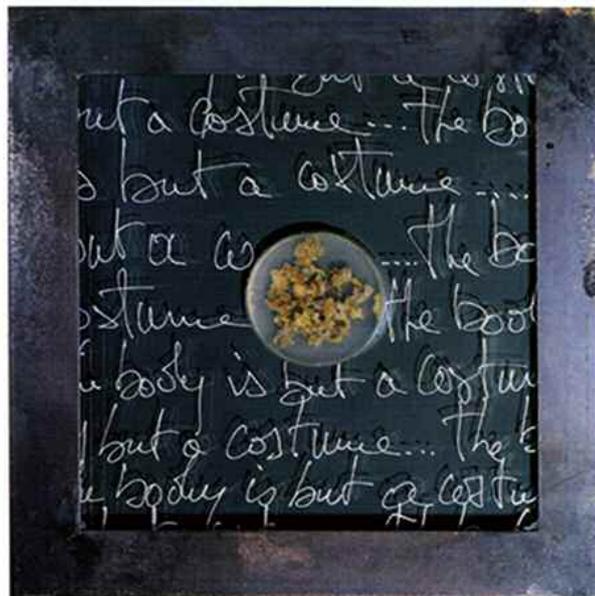
90 Orlan: Omniprésence, Detail, November–Dezember 1994, 41 Metalltafeln mit Farbfotografien,



91 Orlan: Reliquaire de ma chair avec néon No. 5, Körpergewebe in Kunstharz, Neonlampe, Transformator, Acrylglaskasten, 40 x 40 x 6 cm, Privatsammlung



92 Orlan: Grands reliquaires (My Flesh, the Text, and Languages), No. 1 (French), 1993, Metall, Glas, Körpergewebe in Kunstharz, 90 x 100 x 12 cm, Privatsammlung



93 Orlan: Les petits reliquaires (3 Teile aus der Serie), 1992, verzinktes Metall, Sicherheitsglas, 10 Gramm organisches Material in Kunstharz, 30 x 30 x 5 cm, Privatsammlung



94 Orlan: Saint Suaire No. 21, 1993, Fotografie auf mit Körpersekreten getränkter Gaze in Plexiglaskasten, 30 x 40 cm



95 Orlan: Omniprésence, New York (7. Operations-Performance), 21. November 1993, Farb-Fotografie, 110 x 165 cm, Privatsammlung



96 Orlan: *Le Drapé-le Baroque*, Performance im Rahmen der Ausstellung: *Rencontres internationales d'art corporel et vidéo*, Centre Georges Pompidou, Paris 1979



97 Orlan: *Documentary Study No. 1: Le Drapé-le Baroque*, or *Sainte Orlan avec fleurs sur fond de nuages*, 1983, Farb-Fotografie auf Aluminium, 120 x 160 cm, Fonds national d'art contemporain, Paris

Literatur

A

- Aachen 1985
Ausst.-Kat.: *Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys*, Suermondt-Ludwig-Museum und Museumsverein, Aachen 1985.
- Abadie 1998
Daniel Abadie: Chronologie, in: Ausst.-Kat.: *Arman*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998, S. 193–237.
- Adams 1996
Parveen Adams: *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*, London/New York 1996.
- Aldinger 1971
Ursula Aldinger: Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 16/1, 1971, S. 242–59.
- Ameline 1992
Jean-Paul Ameline: *Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1992.
- Amsterdam/Utrecht 2000/01
Ausst.-Kat.: *De Weg naar de Hemel. Reliekverering in de Middeleeuwen*, De Nieuwe Kerk, Amsterdam, Museum Catarijneconvent, Utrecht 2000/01.
- Anders 1956
Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956.
- Angeletti 1980
Charlotte Angeletti: *Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren*, München 1980.
- Angenendt 1991
Arnold Angenendt: Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung, in: *Saeculum*, Nr. 4, 1991, S. 320–48.
- Angenendt 1997
Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997.
- Angyal 1941
Andras Angyal: Disgust and Related Aversions, in: *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, Nr. 36, 1941, S. 393–412.
- Arghir 1998
Anca Arghir: *Transparenz als Werkstoff. Acrylglas in der Kunst*, Köln 1998.
- Arman/Abadie 1998
Arman/Daniel Abadie: Die Archäologie der Zukunft, in: Ausst.-Kat.: *Arman*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998, S. 37–62.

B

- Bandmann 1969
Günter Bandmann: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Städte-Jahrbuch*, Neue Folge Nr. 2, 1969, S. 75–100.
- Bann 1995
Stephen Bann: Shrines, Curiosities, and the Rethoric of Display, in: Lynne Cooke and Peter Wollen (Hg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York 1995, S. 15–29.
- Barth 2004
Ulrich Barth: Ästhetisierung der Religion – Säkularisierung der Kunst: Wackenroders Theorie der Kunstandacht, in: Jan Rohls und Gunther Wenz (Hg.): *Protestantismus und deutsche Literatur*, Göttingen 2004, S. 167–98.
- Barthes (1957) 1996
Roland Barthes: Plastik, in: Ders.: *Mythen des Alltags* (frz. 1957), Frankfurt a.M. 1996, S. 79–81.
- Barthes (1973) 1990
Roland Barthes: Réquichot und sein Körper (franz. 1973), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 219–45.
- Barthes 1989
Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989.
- Barthes/Billot/Paquement 1973
Roland Barthes, Marcel Billot und Alfred Paquement: *Bernard Réquichot. Catalogue raisonné*, Brüssel 1973.
- Basel 1969
Ausst.-Kat.: *Spoerri's Max und Morimal Art*, Galerie Felix Handschin, Basel 1969.
- Basel 2001
Ausst.-Kat.: *Anekdotomania: Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, Museum Jean Tinguely, Basel 2001.
- Bataille 1929
Georges Bataille: Informe, in: *Documents*, Nr. 7, 1929, S. 382.
- Bataille (1974) 1997
Georges Bataille: *Theorie der Religion* (1974), hg. v. Gerd Bergfleth, München 1997.
- Battcock (1968) 1995
Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art: A critical anthology* (1968), Berkeley/Los Angeles 1995.
- Bauch 1963
Andreas Bauch: Reliquien, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1963, Sp. 1216–22.
- Bazin o.J.
Germain Bazin: *The Museum Age*, Brüssel o.J., S. 160.
- Beck/Volp/Schmirber 1984
Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber (Hg.): *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München 1984.
- Bedburg-Hau 2000
Ausst.-Kat.: *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, Museum Schloß Moyland, Beburg-Hau 1999, Alexanderkirche, Marbach am Neckar 1999, Museum für Sepulkralkultur, Kassel 2000.
- Belting 1990
Hans Belting: *Bild und Kult*, München 1990.
- Belting 2005
Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- Benjamin (1936) 1969
Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1996, S. 8–44.
- Berchem 1965
Denis van Berchem: Thebaische Legion, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1965, Sp. 14.
- Berlin 1990a
Ausst.-Kat.: *Gegenwart. Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1990
- Berlin 1990b
Ausst.-Kat.: *Animalia – Stellvertreter. Tierbilder in der zeitgenössischen Kunst*, Haus am Wannsee, Berlin 1990.
- Berlin 1995
Ausst.-Kat.: *Schmuck und Bilder aus Haaren – ein europäisches Kulturerbe*, Schloß Britz, Berlin 1995.
- Berns 2002
Jörg Jochen Berns: Liebe & Hiebe. Unvorgreifliche Gedanken zur mnemonischen Kraft christlicher Schmerzikonographie, in: Barbara Hüttel, Richard Hüttel und Jeanette Kohl (Hg.): *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 247–62.
- Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980
Das Museum – ein Ort permanenter Konferenz (Auszüge aus einem Gespräch zwischen Joseph Beuys, Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen 1980), in: Horst Kurnitzky (Hg.): *Kunst. Gesellschaft. Museum*, Berlin 1980, S. 47–74.

- Bezzola 1997
Tobia Bezzola: Bildung, in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 57–60.
- Blumenberg (1966) 1999
Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), erneuerte Ausgabe, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999.
- Bock 1989
Ulrich Bock: Kontaktreliquien, Wachssakramentalien und Phylakterien, in: Aust.-Kat.: *Reliquien. Verehrung und Verklärung*, Schnütgen-Museum, Köln 1989, S. 154–60.
- Boehlen 1997
Marc Boehlen: Plastik, in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 286–88.
- Böhm 2002
Dorothee Böhm: Glas, in: Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 113–20.
- Böhme 2001
Hartmut Böhme: Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext, in: Volker Gerhardt (Hg.): *Marxismus. Versuch einer Bilanz*, Magdeburg 2001, S. 289–319.
- Böhme 2006
Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Bogner 2001
Daniel Bogner: Säkularisierung als Programmierungswechsel: Der frühneuzeitliche Rollentausch von Religion und Politik, in: Mathias Hildebrandt, Manfred Brocker und Hartmut Behr (Hg.): *Säkularisierung und Resakralisierung in westlichen Gesellschaften*, Wiesbaden 2001, S. 43–55.
- Boltanski 1994
Christian Boltanski im Gespräch mit Steinar Gjessing, in: *Neue Bildende Kunst*, Nr. 2, 1994, S. 6–13.
- Boltanski 1996
Christian Boltanski im Interview mit Robert Fleck und Heinz Peter Scherfel: Wie Leben zum Material für die Kunst wird, in: *Art*, Nr. 9, 1996, S. 75–85.
- Bonn 1994/95
Ausst.-Kat.: *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994/95.
- Braun 1940
Joseph Braun: *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i.Br. 1940.
- Braun 1995/96
Alexander Braun: Die wunderbare Welt des Paul Thek, in: *Kunstforum International*, Nr. 132, 1995/96, S. 229–53.
- Braunschweig 2000
Ausst.-Kat.: *Weltenharmonie. Die Kunstammer und die Ordnung des Wissens*, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 2000.
- Bredenkamp 2000
Horst Bredenkamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (1993), überarb. Neuf., Berlin 2000.
- Bresc-Bautier 1990
Geneviève Bresc-Bautier: Exvoto, in: Ausst.-Kat.: *Das Fragment – Der Körper in Stücken*, Musée d'Orsay, Paris 1990, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1990, S. 39–42.
- Brighton 1995
Ausst.-Kat.: *Fetishism. Visualising Power and Desire*, Brighton Museum and Art Gallery u.a. 1995.
- Brittnacher 1994
Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994.
- Brock 1979
Bazon Brock: Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito*, Kölnischer Kunstverein 1979, S. 18–26.
- Brückner 1966
Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.
- Buci-Glucksmann/Blistène 2004
A Conversation between Christine Buci-Glucksmann and Bernard Blistène, in: *Orlan. Carnal Art*, Paris 2004, S. 235–47.
- Buettner 2005
Brigitte Buettner: From Bones to Stones – Reflections on Jeweled Reliquaries, in: Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hg.): *Reliquiare im Mittelalter* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte VI), Berlin 2005, S. 43–59.
- Burnet 1997
Éliane Burnet: Dépouilles et reliques. Les réserves de Christian Boltanski, in: *Cahiers du Musée national de l'art moderne*, Nr. 62, 1997, S. 51–73.
- Burnham 1968
Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968.
- Butler 1997
Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997.
- C**
- Celant 1988
Germano Celant: Lucas Samaras, in: Ausst.-Kat.: *Lucas Samaras. Boxes and Mirrored Cell, The Pace Gallery*, New York 1988, o.S.
- Charlet 2000
Nicolas Charlet: *Yves Klein*, München/London/New York 2000.
- Clarens (1967) 1997
Carlos Clarens: *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films*, New York 1997, Reprint der 1. Aufl. von 1967.
- Colpitt 1997
Frances Colpitt, *Minimal art. The Critical Perspective*, Washington 1997.
- Cooke 1990
Lynne Cooke: Unrequited Dreams, Signs and Insignia, in: Ausst.-Kat.: *Lucas Samaras*, Waddington Galleries, London 1990, S. 5–11.
- Cooke/Wollen 1995
Lynne Cooke and Peter Wollen (Hg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York 1995
- Cotter 1990
Holland Cotter: Thek's Social Reliquaries, in: *Art in America*, Nr. 6, 1990, S. 132–42, 195, 197 und 205.
- Cox 2003
Jeffrey Cox: Master Narratives of Long-term Religious Change, in: Hugh McLeod und Werner Ustorf (Hg.): *The Decline of Christendom in Western Europe, 1750–2000*, Cambridge 2003, S. 201–17.
- D**
- Delehanty 1977
Suzanne Delehanty: Foreword, in: Ausst.-Kat.: *Paul Thek. Processions*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1977, S. 3.
- Didi-Huberman 1984
Georges Didi-Huberman: The Index of an Absent Wound (Monograph on a Stain), in: *October*, Nr. 29, 1984, S. 63–81.
- Didi-Huberman 1999a
Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- Didi-Huberman 1999b
Georges Didi-Huberman: Fleisch aus Wachs: circuli vitiosi, in: Petra Lamers-Schütze und Yvonne Havertz (Hg.): *Encyclopaedia Anatomica. Museum La Specola Florenz. Vollständige Sammlung anatomischer Wachse*, Köln 1999, S. 75–86.

Didi-Huberman 1999c

Georges Didi-Huberman: Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999, S. 3–29.

Didi-Huberman 2006

Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit. Traum. Grausamkeit*, Zürich 2006.

Diedrichs 2001

Christof Diedrichs: *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar*, Berlin 2001.

Dinzelbacher 1990

Peter Dinzelbacher: Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen, in: Ders. und Dieter R. Bauer (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern 1990, S. 115–74.

Dorfles 1977

Gillo Dorfles: *Der Kitsch*, Gütersloh 1977.

Douglas (1966) 1985

Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu* (1966), Berlin 1985.

Drake Boehm 1997

Barbara Drake Boehm: Body-Part Reliquaries: The State of Research, in: *Gesta* 36, 1997, S. 8–19.

Dubois 1998

Philippe Dubois: *Der photographische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 1998.

Düsseldorf 1999

Ausst.-Kat.: *Heaven*, Kunsthalle Düsseldorf, Tate Gallery Liverpool, 1999/2000.

E

Eco (1975) 1985

Umberto Eco: Reise ins Reich der Hyperrealität (1975), in: Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*, 3. Aufl., München/Wien 1985, S. 35–99.

Eco 1998

Umberto Eco: Über Arman, in: Ausst.-Kat.: *Arman*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998, S. 11–17.

El-Danasouri 1992

Andrea El-Danasouri: *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, München 1992.

Esslingen 1997

Ausst.-Kat.: *Zero und Paris 1960. Und heute*, Villa Merkel, Esslingen 1997, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Nizza 1998.

F

Fabre 1984

Gladys C. Fabre: *Femme sur les barricades, Orlan brandit le laser time*, in: Ausst.-Kat.: *Orlan. Skai et Sky and Video*, Galerie J. & J. Donguy, Paris 1984, o.S.

Faust 1990

Wolfgang Max Faust: Der Beuys-Block in Darmstadt, in: *Art*, Nr. 7, 1990, S. 66–79.

Flood 1995

Richard Flood: Paul Thek. Real Misunderstanding, in: Ausst.-Kat.: *Paul Thek. The wonderful world that almost was*, Witte de With, Zentrum für zeitgenössische Kunst u.a., Rotterdam 1995, S. 104–12.

Franke 1993

Marietta Franke: „*Work in progress – Art is Liturgy*“. *Das historisch-prozessuale und betrachterbezogene Ausstellungskonzept von Paul Thek* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 164), Frankfurt a.M. 1993.

Franke 1972

Herbert W. Franke: Literatur der technischen Welt, in: Eike Barmeyer (Hg.): *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, München 1972, S. 105–18.

Frankfurt 1990

Ausst.-Kat.: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Musée d'Orsay, Paris 1990, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1990.

Frankfurt 2002

Ausst.-Kat.: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 2002, Tate Liverpool 2002/03.

Frankfurt 2006

Ausst.-Kat.: *Der Souvenir*, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt a.M., Museum für Kommunikation, Frankfurt a.M. 2006.

Freud (1919) 1982

Sigmund Freud: Das Unheimliche (1919), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. IV, Psychologische Schriften, Frankfurt a.M. 1982, S. 242–74.

Friedman 1966

Martin Friedman: The Obsessive Images of Lucas Samaras, in: *Art and Artists*, Nr. 11, 1966, S. 21–22.

G

Geissmar 1992

Christoph Geissmar: Das wahre Bild. Modelle zur Simulation Christi, in: Ausst.-Kat.: *Die Beredsamkeit des Leibes*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1992, S. 43–54.

Gelfert 2000

Hans-Dieter Gelfert: *Was ist Kitsch?*, Göttingen 2000.

Germer 1997

Stefan Germer: Entzauberung des Außen: Bruchstücke einer Theorie der Überschreitung, in: *Im Blickfeld*, Bd. 2, 1997, S. 129–42.

Germer 1999

Stefan Germer: Full Fathom Five My Father Lies. Vermutungen zur Aktualität Paul Theks, in: Julia Bernard (Hg.): *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring, Jahrbuch für moderne Kunst, Bd. 46), Köln 1999, S. 121–33.

Gesta, Nr. 36, 1997: Body Parts and Body-Part Reliquaries.

Giesen 1980

Rolf Giesen: *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science Fiction und Fantasy im Kino*, Schondorf/Ammersee 1980.

Gockel 2002

Bettina Gockel: Farbe, in: Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 78–84.

Goethe (1811–14) 1914

Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit (1811–14), 2. Teil, 8. Buch, in: *Goethes sämtliche Werke* (Propyläenausgabe), München 1914, Bd. 25.

Göhre 1907

Paul Göhre: *Das Warenhaus*, Frankfurt a.M. 1907.

Gohr 1989

Siegfried Gohr: Über das Häßliche, das Entartete und den Schmutz, in: Ausst.-Kat.: *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Museum Ludwig, Köln 1989, S. 45–53.

Gombrich 1967

Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.

Gorsen 1981

Peter Gorsen: Subjektlose Kunst, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst, Frankfurt a.M. 1981, S. 57–73.

Grasskamp 1981

Walter Grasskamp: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Museums*, München 1981.

Greenblatt 1995

Stephen Greenblatt: Resonanz und Staunen, in: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Frankfurt a.M. 1995, S. 7–29.

Großjohann 1993

Heidrun Großjohann: Die Karriere des stummen Spektakels, in: Christel Köhle-Hezinger und Gabriele Mentges (Hg.): *Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg*, Stuttgart 1993, S. 252–56.

Grote 1994

Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994.

Grunenberg 2002/03

Christoph Grunenberg: Wunderland – Inszeniertes Spektakel der Warenpräsentation von Bon Marché bis Prada, in: Ausst.-Kat.: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 2002, Tate Liverpool 2002/03, S. 17–37.

Gumpert 1994

Lynn Gumpert: *Christian Boltanski*, Paris 1994.

Guthke 1983

Karl S. Guthke: *Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction*, Bern/München 1983.

H

Haack 1981

Jutta Haack: Zur Entwicklung der Schaufenster am Beispiel der Warenhäuser, in: *Kritische Berichte*, Nr. 3, 1981, S. 3–14.

Haas 1997

Mechthild Haas: *Jean Dubuffet. Materialien für eine „andere Kunst“* nach 1945, Berlin 1997.

Haas 1998

Mechthild Haas: Jean Dubuffets Farbexperimente nach 1945, in: Anne Hoormann und Kurt Schawelka (Hg.): *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 216–35.

Hackenschmidt 2002

Sebastian Hackenschmidt: Knochen, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel und ders. (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 154–59.

Hahn 1967

Otto Hahn: Instant Raysse, in: *Art and Artists*, Nr. 8, 1967, S. 14–17.

Hamburg 1974

Ausst.-Kat.: *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung*, Kunstverein in Hamburg 1974.

Hamburg 1981

Ausst.-Kat.: *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre*, Kunstverein, Hamburg 1981.

Hamburg 1983

Ausst.-Kat.: *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle 1983.

Hannover 1982/83

Ausst.-Kat.: *Arman. Parade der Objekte, Retrospektive 1955 bis 1982*, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel u.a. 1982/83.

Harlan/Koeplin/Velhagen 1991

Volker Harlan, Dieter Koeplin und Rudolf Velhagen (Hg.): *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1.–4. Mai 1991, Basel 1991.

Haubst 1959

Rudolf Haubst: Engel, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, 2. neu bearb. Aufl., Freiburg 1959, Sp. 863–72.

Haug 1971

Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M. 1971.

Haug 1975

Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt a.M. 1975.

Haug 1980

Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*, Teil 1: „Werbung“ und „Konsum“: Systematische Einführung in die Warenästhetik, Berlin 1980.

Hausberger 1985

Karl Hausberger: Heilige/Heiligenverehrung V, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XIV, Berlin/New York 1985, S. 654–60.

Hauser 1989

Linus Hauser: Vorwort, in: Ders. und Dietrich Wachler (Hg.): *Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos*, Altenberge 1989, S. 7–9.

Haußen 1997

Ulrike Haußen: *Die Salve Sancta Facies-Tücher Dorothee von Windheims*, Mag.-Arb., Manuskript, Universität Hamburg 1997.

Heartney 2004

Eleanor Heartney: Orlan: Magnificent „And“, in: *Orlan. Carnal Art*, Paris 2004, S. 223–33.

Heinz-Mohr 1971

Gerd Heinz-Mohr: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf/Köln 1971.

Hempelmann 2001

Reinhard Hempelmann u.a. (Hg.): *Panorama der neuen Religiosität. Sinnsuche und Heilsversprechen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Gütersloh 2001.

Herrmann 2003

Horst Herrmann: *Lexikon der kuriosesten Reliquien. Vom Atem Jesu bis zum Zahn Mohammeds*, Berlin 2003.

Herrmann/Mertin/Valtink 1998

Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Evelin Valtink (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998.

Heubach 1987

Friedrich Wilhelm Heubach: *Das bedingte Leben. Entwurf zu einer Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags*, München 1987.

Heusinger von Waldegg 1989

Joachim Heusinger von Waldegg: *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989.

Hildebrandt/Brocker/Behr 2001

Mathias Hildebrandt, Manfred Brocker und Hartmut Behr: Einleitung: Säkularisierung in westlichen Gesellschaften. Ideengeschichtliche und theoretische Perspektiven, in: Dies. (Hg.): *Säkularisierung und Resakralisierung in westlichen Gesellschaften*, Wiesbaden 2001, S. 9–28.

Hillerbrand 1998

Hans J. Hillerbrand: Gläubigkeit und Konsumgesellschaft: Shopping Malls als „Heilige Mitte“, in: Ernst Piper u. Julius Schoeps (Hg.): *Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert*, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 175–90.

Hirsch 1930

Julian Hirsch: Ekel und Abscheu. Bemerkungen zu Kafka's Aufsatz „Zur Psychologie des Ekels“, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, Nr. 34, Leipzig 1930, S. 472–93.

Hirschhorn 1996

Michelle Hirschhorn: Orlan. Artist in the Post-human Age of Mechanical Reincarnation. Body as Ready (to be re-) made, in: Griselda Pollock: *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, London/New York 1996, S. 110–34.

Hofmann 1983

Werner Hofmann: Dorothee von Windheim. „Salve Sancta Facies“, in: Ausst.-Kat.: *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle 1983, S. 640.

Hölscher 2003

Lucian Hölscher: Semantic Structures or Religious Change in Modern Germany, in: Hugh McLeod und Werner Ustorf (Hg.): *The Decline of Christianity in Western Europe, 1750–2000*, Cambridge 2003, S. 184–97.

Holländer 1994

Hans Holländer: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“. Über Kunst- und Wunderkammern, in: Ausst.-Kat.: *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Sprengel Museum Hannover u.a. 1994, S. 34–45.

Houston 1982/83

Ausst.-Kat.: Yves Klein. 1928–1962. *A Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University, Houston u.a. 1982/83.

I

Ince 1998

Kate Ince: Operations of Redress: Orlan, the Body and Its Limits, in: *Fashion Theory. The journal of dress, body and culture*, Nr. 2, 1998, S. 111–27.

Ince 2000

Kate Ince: *Orlan. Millennial Female*, Oxford/New York 2000.

Internationale katholische Zeitschrift Communio, Nr. 5, 2006: Wiederkehr der Religion in der Kunst?

J

Jaeschke 2001

Walter Jaeschke: Säkularisierung, in: Hubert Cancik (Hg.): *Handbuch der religionswissenschaftlichen Grundbegriffe*, Bd. 5; Stuttgart/Berlin/Köln 2001, S. 9–20.

Janke 2006

Petra Janke: *Ein heilbringender Schatz. Reliquienverehrung am Halberstädter Dom*, München/Berlin 2006.

Jappe 1979

Georg Jappe: Geschichte als Flohmarktbevältigung, in: *Kunsthochrichten*, Nr. 6, November 1979, S. 149–56.

Janssen/Grote 1998

Heinrich Janssen und Odo Grote (Hg.): *Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein*, Münster 1998.

Jensen 1994/95

Jørgen Jensen: Das goldene Zeitalter der Museen, in: Ausst.-Kat.: *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994/95, S. 160–69.

Johnson 1997

Ken Johnson: Transformer: Lucas Samaras, in: *Art in America*, Nr. 2, 1997, S. 76–81.

Judd 1965

Donald Judd: Specific Objects, in: *Arts Yearbook*, Nr. 8, 1965, S. 74–82.

Jülich 1997

Theo Jülich: Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys, in: Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys und das Mittelalter*, Schnütgen-Museum, Köln 1997, S. 83–95.

Jussen 2004

Bernhard Jussen (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Göttingen 2004.

K

Kafka 1930

Gustav Kafka: Zur Psychologie des Ekels. Eine vorläufige Mitteilung, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, Nr. 34, Leipzig 1930, S. 1–46.

Karbacher 1994

R. Karbacher: Ein unbekanntes Reliquiar im gotischen Kruzifixus des Regensburger Schottenklosters, in: *Das Münster*, Nr. 47, 1994, S. 343–47.

Kassel 1972

Ausst.-Kat.: *documenta 5*, Museen der Stadt Kassel 1972.

Keim 1999

Gerhard Keim: *Magic Moments. Ethnographische Gänge in die Konsumwelt*, Frankfurt a.M./New York 1999.

Keller Simon 1999

Richard Keller Simon: *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.

Kelley 1992

Mike Kelley: Tod und Erklärung. Ein Brief aus Amerika, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 8, Dezember 1992, S. 43–49, engl. in: Ausst.-Kat.: *Paul Thek*, Castello di Rivara, Turin 1992, S. 15–20.

Kemp 1980

Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980.

Kemp 1987

Wolfgang Kemp: Kunst kommt ins Museum, in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987, S. 205–29.

Kenseth 1991–93

Joy Kenseth: „A World of Wonders in One Closet Shut“, in: Dies. (Hg.): *The Age of The Marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire) u.a., 1991–93, S. 81–101.

Kleindienst 1989

Heike Kleindienst: *Ästhetisierte Anatomie aus Wachs. Ursprung – Genese – Integration*, Marburg 1989.

Kofman 1990

Sarah Kofman: *Die Melancholie der Kunst*, Wien/Graz 1990.

Kohl 2003

Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

Köln 1979

Ausst.-Kat.: *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito*, Kölnischer Kunstverein 1979.

Köln 1981

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

Köln 1985

Ausst.-Kat.: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Schnütgen-Museum in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985.

Köln 1989

Ausst.-Kat.: *Reliquien. Verehrung und Verklärung*, Schnütgen-Museum, Köln 1989.

Köln 1997a

Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys und das Mittelalter*, Schnütgen-Museum, Köln 1997.

Köln 1997b

Ausst.-Kat.: *Sechziger Jahre. Die neuen Abenteuer der Objekte*, Museum Ludwig, Köln 1997.

Korff 2000

Gotfried Korff: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde*, Nr. 32, 2000, S. 21–33.

Kornwestheim 1990

Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970*, Galerie der Stadt Kornwestheim 1990.

Köstlin 1994

Konrad Köstlin: Die Sammlervitrine und das Lebensmuseum, in: Burkhard Pöttler, Helmut Eberhart und Elisabeth Katschnig-Fasch (Hg.): *Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag*, Graz 1994, S. 199–211.

Kranenburg 1963

Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys – Fluxus*. Stallausstellung im Hause van der Grinten, Kranenburg 1963.

Kris/Kurz 1980

Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt a.M. 1980.

Kroos 1985

Renate Kroos: Vom Umgang mit Reliquien, in: Ausst.-Kat.: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Schnütgen-Museum in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985, Bd. 3, S. 25–49.

Küenzelen 1997

Gottfried Küenzelen: *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, Frankfurt a.M. 1997.

Kühne 2000

Hartmut Kühne: *Ostensio Reliquiarum*, Berlin 2000.

Kuryluk 1991

Ewa Kuryluk: *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a "True" Image*, Cambridge 1991.

L

Lachmann 1996

Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 47–64.

Lamers-Schütze/Havertz 1999

Petra Lamers-Schütze und Yvonne Havertz (Hg.): *Encyclopaedia Anatomica. Museum La Specola Florenz. Vollständige Sammlung anatomischer Wachse*, Köln 1999.

Lange 1999

Barbara Lange: *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin 1999.

Langen 1991

Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys. Denken ist bereits Plastik*, Zeichnungen zur Plastischen Theorie aus der Sammlung van der Grinten, Museum der Stadt Langen 1991.

Laßwitz 1897

Kurd Laßwitz: *Auf zwei Planeten*, 1897.

Legner 1985

Anton Legner: Kästchen mit Steinen von heiligen Orten aus dem Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum, in: Ausst.-Kat.: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Schnütgen-Museum in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985, Bd. 3, S. 80.

Legner 1989

Anton Legner: Vom Glanz und von der Präsenz des Heilturns – Bilder und Texte, in: Ausst.-Kat.: *Reliquien. Verehrung und Verklärung*, Schnütgen-Museum, Köln 1989, S. 33–148.

Legner 1995

Anton Legner: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

Legner 2003

Anton Legner: *Kölner Heilige und Heiltümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln 2003.

Le Havre 1995

Ausst.-Kat.: *La transparence dans l'art du XXe siècle*, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre 1995.

Lentes 2004

Thomas Lentes: Liturgien des Verschwindens. Materialreferenz in Kunst und Religion, in: Bernhard Jussen (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Göttingen 2004, S. 59–82.

Leutgeb 1997a

Doris Leutgeb: Christus(impuls), in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 65–70.

Leutgeb 1997b

Doris Leutgeb: Provokation, in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 294–96.

London 2000

Ausst.-Kat.: *Apocalypse*, Royal Academie of Arts, London 2000.

Lübbe 1965

Hermann Lübbe: *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*, Freiburg 1965.

Ludwig 2005

Matthias Ludwig (Hg.): *Kunst – Raum – Kirche. Eine Festschrift für Horst Schwebel zum 65. Geburtstag*, Lautertal 2005.

Ludwigshafen 1998

Ausst.-Kat.: *Arman*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998.

Lugli 1983

Adalgisa Lugli: *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mailand 1983.

M

Mack 1995

John Mack: Fetish? Magic Figures in Central Africa, in: Ausst.-Kat.: *Fetishism. Visualising Power and Desire*, Brighton Museum and Art Gallery u.a. 1995, S. 53–65.

Magnani 1992

Gregorio Magnani: Paul Thek, in: Ausst.-Kat.: *Paul Thek*, Castello di Rivara, Turin 1992, S. 9–12.

Mailand 2000

Ausst.-Kat.: *Martial Raysse*, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Mailand 2000.

Marroquín/Seiwert 1996

Carlos Marroquín und Hubert Seiwert: Das Collège de Sociologie: Skizze einer Religionstheorie moderner Gesellschaften, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft*, Nr. 4, 1996, S. 135–49.

Marroquín 2005

Carlos Marroquín: *Die Religionstheorie des Collège de sociologie. Von den irrationalen Dimensionen der Moderne*, Berlin 2005.

Marsh 1989

Georgia Marsh: Das Schwarze und das Weiße. Ein Interview mit Christian Boltanski, in: *Parkett*, Nr. 22, 1989, S. 42–47.

Martin 1973

Henry Martin: *Arman*, New York 1973.

Matyssek 2001

Angela Matyssek: Die Wissenschaft als Religion, das Präparat als Reliquie. Rudolf Virchow und das Pathologische Museum der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, in: Anke te Heesen/E.C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, S. 142–68.

Maynard 1983

Patrick Maynard: The Secular Icon: Photography and the Functions of Images, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Nr. 42, 1983, S. 155–69.

McClellan 1994

Jim McClellan: The Extensions of Woman, in: *The Observer. Life Magazine*, 17. April 1994, S. 38–42.

McCorquodale 1996

Duncan McCorquodale (Hg.): *Orlan: Ceci est mon corps ... ceci est mon logiciel/This is my body ... This is my software*, London 1996.

McEvelley 1999

Thomas McEvelley: Intimate but Lethal Things: The Art of Lucas Samaras, in: Ders.: *Sculpture in the Age of Doubt*, New York 1999, S. 147–62.

McLeod 2000

Hugh McLeod: *Secularisation in Western Europe, 1848–1914*, London 2000.

Meier 1977

Christel Meier: *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert*, Teil I (Münstersche Mittelalterschriften, Bd. 34/1), München 1977.

Meinhardt 1986

Johannes Meinhardt: Beuys' Schmutz, in: *Kunstforum International*, Bd. 84, 1986, S. 202–21.

Meinhardt 1991

Johannes Meinhardt: (Re)Konstruktionen der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchung des Subjekts und des Sozialen, in: *Kunstforum International*, Nr. 113, 1991, S. 296–331.

Menninghaus 1999

Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999.

Menninghaus 2001

Winfried Menninghaus: Ekel, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 142–77.

Metken 1977

Günter Metken: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*, Köln 1977.

Metken 1991

Günter Metken: „Was wir brauchen, sind Reliquien“, in: Ausst.-Kat.: *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle 1991, S. 23–52.

Metken 1996

Günter Metken: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995*, Amsterdam 1996.

Meyer 1950

Erich Meyer: Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Ders. (Hg.): *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise*, Berlin 1950, S. 55–66.

Meyer zu Schlochtern 1995

Josef Meyer zu Schlochtern: Eine andere Gegenwart. Die Jesus-Tücher der Dorothee von Windheim, in: *Das Münster*, Nr. 4, 1995, S. 347–50.

Minges 1998

Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.

Mitchell 1992

William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge 1992.

Mongardini 1985

Carlo Mongardini: Kultur, Subjekt, Kitsch, in: Harry Pross (Hg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*, München 1985, S. 83–94.

Moos 2002

Stanislaus von Moos: „Glanzblitz!“ Über Architektur, Transparenz und Multimedialität, in: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte I), Berlin 2002, S. 45–63.

Moulin 1998

Raymonde Moulin: Vom Gegenstand zum Werk, in: Ausst.-Kat.: *Arman*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998, S. 29–35.

München 1998

Ausst.-Kat.: *Geistes Gegenwart*, Ehemalige Karmelitenkirche, München, Diözesanmuseum, Freising 1998.

München 1999

Ausst.-Kat.: *Schöpfung*, Ehemalige Karmelitenkirche, München, Diözesanmuseum, Freising 1999.

München 2000

Ausst.-Kat.: *Himmelfahrt*, Ehemalige Karmelitenkirche, München, Diözesanmuseum, Freising 2000.

Munsky 1980

Wolfgang Munsky: Die Welt als Schreckenskabinett, in: Christian Thomsen und Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 471–91.

N

Neumann 1986

Eckhardt Neumann: *Künstlermythen: eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt a.M./New York 1986.

New York 2003

Ausst.-Kat.: *Unrepentant Ego. The Self-Portraits of Lucas Samaras*, Whitney Museum of American Art, New York 2003.

Nicholls 1983

Peter Nicholls: *Science Fiction. Sagt Science Fiction die Zukunft voraus?*, Frankfurt a.M. 1983.

Nimes 1993

Ausst.-Kat.: *L'ivresse du réel. L'objet dans l'art du XXe siècle*, Carré d'art, Musée d'art contemporain, Nimes 1993.

Novalis (o.J.) 1908

Novalis: Ästhetische Fragmente, in: *Novalis' Werke in 4 Teilen* (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin u.a. 1908, 2. Teil 1088.

O

O'Doherty 1982

Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum*, Kassel 1982.

Oellers 2000

Norbert Oellers: Schillers Totenmaske, in: Ausst.-Kat.: *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, Museum Schloß Moyland 1999, Alexanderkirche, Marbach am Neckar 1999, Museum für Sepulkralkultur, Kassel 2000, S. 27–36.

Orlan 1996

Orlan: Conférence, in: Duncan McCorquodale (Hg.): *Orlan: Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel/This is my body... this is my software*, London 1996, S. 81–93.

Orlan 2004

Orlan. Carnal Art, Paris 2004.

Osthaus 1913

Karl Ernst Osthaus: Das Schaufenster, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena 1913, S. 59–69.

Otto (1917) 1963

Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917), München 1963.

P

Paas 1989

Sigrun Paas: Der Darmstädter Beuys-Block, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.): *Joseph Beuys. Der Darmstädter Werkblock*, Darmstadt 1989.

Paris 1984

Ausst.-Kat.: *Orlan. Skaï et Sky and Video*, Galerie J. & J. Duguay, Paris 1984.

Paris 1994/95

Ausst.-Kat.: *Hors limites. L'art et la vie 1952–1994*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1994/95.

Paris 2000

Ausst.-Kat.: *La santé des restes*, Musée Ziem, Martigues 2000.

Parshall 1993

Peter Parshall: Imago contrafacta. Images and Facts in the northern Renaissance, in: *Art History*, Nr. 4, 1993, S. 554–79.

Pazaurek 1912

Gustav E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart/Berlin 1912.

Pazaurek 1913

Gustav E. Pazaurek: *Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen des Königlich Württembergischen Landes-Gewerbemuseums*, Stuttgart 1913.

Philadelphia 1977

Ausst.-Kat.: *Paul Thek. Processions*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1977.

Picard 1964

Lil Picard: The New School of New York, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 18, Dezember 1964, S. 26, 27 u. 37.

Pincus-Witten 1967

Robert Pincus-Witten: Thek's Tomb... absolute fetishism... , in: *Artforum*, Nr. 3, 1967, S. 24/25.

Pincus-Witten 1972

Robert Pincus-Witten: Rosenquist and Samaras. The Obsessive Image and Post-Minimalism, in: *Artforum*, Nr. 11, 1972, S. 63–69.

Plagemann 1967

Volker Plagemann: *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage. Baukörper. Raumorganisation. Bildprogramm*, München 1967.

Plank 1972

Robert Plank: Der ungeheure Augenblick. Aliens in der Science Fiction, in: Eike Barmeyer (Hg.): *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, München 1972, S. 186–202.

Plessen 1979

Marie-Louise Plessen: Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée sentimental, in: *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito*, Kölnischer Kunstverein 1979, S. 15.

Poggesi 1999

Marta Poggesi: Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola in Florenz, in: Petra Lamers-Schütze und Yvonne Havertz (Hg.): *Encyclopaedia Anatomica. Museum La Specola Florenz. Vollständige Sammlung anatomischer Wachse*, Köln 1999, S. 28–43.

Pohl 1997
 Klaus-Dieter Pohl: Kristall, in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 234–37.

Pomian 1988
 Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

Pompesius 1992
 Iris Pompesius: Kult des Erinnerns, in: *Kunst und Unterricht*, Nr. 167, 1992, S. 10–11.

Pontalis 1972
 Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt a.M. 1972.

Prange 1991
 Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991.

Pross 1985
 Harry Pross (Hg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*, München 1985.

R

Radziewsky 1989
 Elke von Radziewsky: Das Geheimnis der Fragmente, in: Ausst.-Kat.: *Dorothee von Windheim*, Museum Wiesbaden 1989; S. 122.

Restany 1973
 Pierre Restany: *Kunststoff in der Kunst*, Monte-Carlo 1973.

Restany 1981
 Pierre Restany: *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Mailand 1981.

Restany 1982/83a
 Pierre Restany: Fünfundzwanzig Jahre als Erfolg, in: Ausst.-Kat.: *Arman. Parade der Objekte, Retrospektive 1955 bis 1982*, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel u.a. 1982/83, S. 19–25.

Restany 1982/83b
 Pierre Restany: *Yves Klein: The Ex-Voto for Saint Rita of Cascia*, in: *Ausst.-Kat.: Yves Klein. 1928–1962. A Retrospective, Institut for the Arts*, Rice University, Houston u.a. 1982/83, S. 255.

Reudenbach 1998
 Bruno Reudenbach: Authentizitätsverheißungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwartskunst, in: Peter K. Klein und Regine Prange (Hg.): *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag*, Berlin 1998, S. 375–85.

Reudenbach 2000
 Bruno Reudenbach: Reliquiare als Heilkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburghaus*, Bd. 4, Berlin 2000, S. 2–36.

Reudenbach 2005
 Bruno Reudenbach: Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort, in: Ders. und Gia Toussaint (Hg.): *Reliquiare im Mittelalter* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte V), Berlin 2005, S. 21–41.

Reudenbach/Toussaint 2003
 Bruno Reudenbach und Gia Toussaint: Die Wahrnehmung und Deutung von Heiligen. Überlegungen zur Medialität von Reliquiaren, in: *Das Mittelalter* Bd. 8, 2003, H. 2, S. 34–40.

Reudenbach/Toussaint 2005
 Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hg.): *Reliquiare im Mittelalter* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte V), Berlin 2005.

Rhein 1995
 Reglinde Rhein: *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“*, Köln/Weimar/Wien 1995.

Richard 1995
 Birgit Richard: *Todesbilder. Kunst. Subkultur. Medien*, München 1995.

Rose 1993
 Barbara Rose: Is it Art? Orlan and the Transgressive Act, in: *Art in America*, Nr. 2, 1993, S. 82–87 u. 125.

Rosenkranz (1853) 1979
 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen* (1853), Darmstadt 1979.

Rotterdam 1995
 Ausst.-Kat.: *Paul Thek. The Wonderful World that almost was*, Witte de With, Zentrum für zeitgenössische Kunst u.a., Rotterdam 1995.

Rotzler 1975
 Willy Rotzler: *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975.

Rozin/Haidt/McCauley 1993
 Paul Rozin, Jonathan Haidt und Clark R. McCauley: Disgust, in: Michael Lewis und Jeannette M. Haviland (Hg.): *Handbook of Emotions*, New York/London 1993, S. 575–94.

Rübel 2000
 Dietmar Rübel: Reinigungsverfahren in West und Ost. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov, in: Andreas Haus; Franck Hofmann und Änne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 285–99.

Rübel 2002
 Dietmar Rübel: Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt, in: Monika Wagner und ders. (Hg.): *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte I), Berlin 2002, S. 119–36.

Ruoff 1975
 Karen Ruoff: Warenästhetik in America, or Reflection on a Multi-National Concern, in: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt a.M. 1975, S. 48–68.

Russell 1989
 John Russell: Rod Rhodes and Paul Thek, in: *The New York Times*, 8. Dezember 1989, o.S.

Rywelski 2006
 Helmut Rywelski: *Da mache ich jetzt eine Kiste drum. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys*, hg. v. Gerhard Theewen, Köln 2006.

S

Saint-Exupéry 1944
 Antoine de Saint-Exupéry: *Lettre à un otage*, Paris 1944.

Salzburg 1986
 Ausst.-Kat.: *Unter Glas. Vom Reliquienschein zum Objektkasten*, Künstlerhaus Salzburg, Kunstverein Gauting, Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn 1986.

Schjeldahl 1984
 Peter Schjeldahl: Lucas Samaras, in: *Art of Our Time, The Saatchi Collection*, Book 2, London 1984, S. 17–19.

Schlagheck 1987
 Irma Schlagheck: Mauern und Bäume malen für sie, in: *Art*, Nr. 1, 1987, S. 68–76.

Schlosser (1908) 1978
 Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908), 2. überarb. Aufl., Braunschweig 1978.

Schlosser (1910/11) 1993
 Julius von Schlosser: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, ursprünglich erschienen in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Nr. 3, 1910/11, S. 171–258, neu hg. von Thomas Medicus, Berlin 1993.

Schnalke 1995
 Thomas Schnalke: *Diseases in Wax: The History of the Medical Moulage*, o.O. 1995.

Schneede 1991
 Uwe M. Schneede: Die Mittel der Erinnerung, in: Ausst.-Kat.: *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle 1991, S. 9–22.

Schreiner 1966a
 Klaus Schreiner: „Discrimen veri ac falsi“. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 48, 1966, S. 1–53.

- Schreiner 1966b
Klaus Schreiner: Zum Wahrheitsverständnis im Heiligen- und Reliquienwesen des Mittelalters, in: *Saeculum*, Nr. 17, 1966, S. 131–69.
- Schrey 1981
Heinz-Horst Schrey: *Säkularisierung*, Darmstadt 1981.
- Semin 1997
Didier Semin: Boltanski: From the Impossible Life to the Exemplary Life, in: Ders., Tamar Garb und Donald Kuspit (Hg.): *Christian Boltanski*, London 1997, S. 46–91.
- Semin/Garb/Kuspit 1997
Didier Semin, Tamar Garb und Donald Kuspit (Hg.): *Christian Boltanski*, London 1997.
- Serres 1991
Michel Serres: *Le Tiers-instruit*, Paris 1991.
- Smithson
Robert Smithson, Entropy and the New Monuments, in: Nancy Holt (Hg.): *The Writings of Robert Smithson*, New York o.J., S. 9–18.
- Solomon 1966
Alan Solomon: An Interview with Lucas Samaras, in: *Artforum*, Nr. 10, 1966, S. 39–44.
- Sontag (1964) 1995
Susan Sontag: Anmerkungen zu „Camp“ (1964), in: Dies.: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a.M. 1995, S. 322–41.
- Sontag (1965) 1995
Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie (1965), in: Dies.: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a.M. 1995, S. 279–98.
- Sörries 2000
Reiner Sörries: Zur Geschichte der Totenmaske, in: Ausst.-Kat.: *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, Museum Schloß Moyland 1999, Alexanderkirche, Marbach am Neckar 1999, Museum für Sepulkralkultur, Kassel 2000, S. 21–26.
- Speer 1998
Andreas Speer: Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis mittelalterlicher Lischtspekulation und gotischer Glaskunst, in: Ausst.-Kat.: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349)*, Schnütgen-Museum, Köln 1998, S. 89–94.
- Spinrad 2000
Norman Spinrad: Vorwort in: Frank Herbert: *Der Wüstenplanet*, München 2000, S. 7–23.
- Spoerri 1971a
Daniel Spoerri: *Dokumente zur Krims-Krams-Magie*, Hamburg 1971.
- Spoerri 1971b
Daniel Spoerri: Nachwort, in: Ders.: *Dokumente zur Krims-Krams Magie*, Hamburg 1971, o.S.
- Spoerri 1971c
Daniel Spoerri: 25 Zimtzauberkonserven, Beilage zu: *Dokumente zur Krims-Krams-Magie*, Hamburg 1971.
- Spoerri 1979
Daniel Spoerri: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incognito*, Kölnischer Kunstverein 1979, S. 8–10.
- Stafford 1998
Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden 1998.
- Stefenelli 1998
Norbert Stefenelli (Hg.): *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 821/22.
- Steinhauser 2004
Monika Steinhauser: Images stimuli. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust, in: Bernhard Jussen (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Göttingen 2004, S. 103–33.
- Stella 2000
Dominique Stella: Martial Raysse. Esplorare i misteri della vita o 'vedere è sapere', in: Ausst.-Kat.: *Martial Raysse*, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Mailand 2000, S. 8–21.
- Stemmrich 1995
Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995.
- Stevens 1964
Elisabeth Stevens: Reviews and Previews, in: *Art News*, Nr. 6, 1964, S. 16.
- Strieder 1991
Barbara Strieder: Schachteln, Kisten, Dosen – zur Werkgruppe der Plastischen Bilder, in: Volker Harlan, Dieter Koepllin und Rudolf Velhagen: *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1.–4. Mai 1991, Basel 1991, S. 65–73.
- Strohmeyer 1980
Klaus Strohmeyer: *Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer*, Berlin 1980.
- Stüttgen 1988
Johannes Stüttgen: *Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys*, Stuttgart 1988.
- Stüttgen 1997
Johannes Stüttgen: Begriff, in: Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997, S. 47–53.
- Swenson 1966
G.R. Swenson: Beneath the Skin, in: *Art News*, Nr. 2, 1966, S. 35 u. 66/67.
- Szeemann 1997
Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Neuauflage, Dresden 1997.
- T**
- Tamilia 2002
Robert D. Tamilia: *The Wonderful World of Department Stores in Historical Perspective*, Montreal 2002.
- Taylor 2002/03
Mark C. Taylor: Duty-Free-Shopping, in: Ausst.-Kat.: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 2002, Tate Liverpool 2002/03, S. 39–53.
- Te Heesen 1997
Anke te Heesen: *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997.
- Te Heesen 2001
Anke te Heesen: Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit, in: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte der visuellen Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 19–35.
- Te Heesen/Spary 2001
Anke te Heesen und E.C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.
- Theewen 1991
Gerhard Theewen: Vom Anfang zum Ende. Über drei Vitrinen von Joseph Beuys, in: Volker Harlan, Dieter Koepllin und Rudolf Velhagen: *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1.–4. Mai 1991, Basel 1991, S. 74–79.
- Theewen 1996
Gerhard Theewen: ‚Sesam, öffne Dich!‘ Gedanken über die Entwicklung des Museums von der Schatzkammer zur Universität, in: Förderverein Museum Schloß Moyland e.V. (Hg.): *Joseph Beuys Symposium*. Kranenburg 1995, Basel 1996, S. 290–98.
- Thompson 1981
Michael Thompson: *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart 1981.
- Turin 1992
Ausst.-Kat.: *Paul Thek*, Castello di Rivara, Turin 1992.

U

Ullrich 2002

Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002.

Uppenkamp 2002

Bettina Uppenkamp: Wachs, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 231–38.

V

Van der Grinten 1990

Franz Joseph van der Grinten: Inhalte, in: Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970*, Galerie der Stadt Kornwestheim 1990, S. 11–13.

Van der Grinten 1991

Hans van der Grinten: Joseph Beuys. „Stallausstellung“ Fluxus 1963 in Kranenburg, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 172–77.

Vidler 2002

Anthony Vidler: *unHeimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2002.

Violand-Hobi 1998

Heidi E. Violand-Hobi: *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*, München/London/New York 1998.

Vischer 1991

Theodora Vischer: *Joseph Beuys. Die Einheit des Werks*, Köln 1991.

Voigt 1996

Kirsten Claudia Voigt: *Joseph Beuys' „Plastische Bilder“ (1941–1985). Eine Werkgruppe. Untersuchung über Entstehung, Inhalte und Funktionen des „Kranenburger Blocks“*, Karlsruhe 1996.

W

Wagner 1996a

Monika Wagner: Authentizitätsversprechen medialer Bilder und physischer Stoffe, in: Hans Belting und Siegfried Gohr (Hg.): *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Stuttgart 1996, S. 163–76.

Wagner 1996b

Monika Wagner: Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktivismus auf dem Flickenteppich, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 175–96.

Wagner 1997

Monika Wagner: *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1997.

Wagner 2001a

Monika Wagner: Material, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 866–82.

Wagner 2001b

Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Wagner/Rübel 2002

Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte II), Berlin 2002.

Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002

Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002.

Waldman 1966

Diane Waldman: Samaras: Reliquaries for St. Sade, in: *Art News*, Nr. 6, Oktober 1966, S. 44–46 u. 72–75.

Waldman 1993

Diane Waldman: *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln 1993.

Walker Bynum 1996a

Caroline Walker Bynum: *Fragmentierung und Erlösung*, Frankfurt a.M. 1996.

Walker Bynum 1996b

Caroline Walker Bynum: Materielle Kontinuität, individuelles Überleben und die Auferstehung des Leibes: Eine scholastische Diskussion im Mittelalter und heute, in: Dies.: *Fragmentierung und Erlösung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 226–302.

Walker Bynum 1996c

Caroline Walker Bynum: Der weibliche Körper und religiöse Praxis im Spätmittelalter, in: Dies.: *Fragmentierung und Erlösung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 148–225.

Walsh 1999

Claire Walsh: The Newness of the Department Store. A View from the Eighteenth Century, in: Geoffrey Crossick and Serge Jaumain (Hg.): *Cathedrals of Consumption. The European Department Store. 1850–1939*, Aldershot/Brookfield 1999, S. 46–71.

Warner 2000

Marina Warner: Fur and Fleece: The Language of Hair, in: Ausst.-Kat.: *Haare – Obsession und Kunst*, Museum Bellerive, Zürich 2000, S. 9–20.

Weber 2002

Jutta Weber: Eisen, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 67–71.

Weil/Seeßlen 1976

Claudius Weil und Georg Seeßlen: *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*, München 1976.

Weiser 2002

Nicolas T. Weiser: *Offenes Zueinander. Räumliche Dimensionen von Religion und Kunst in der Kunst-Station Sankt Peter Köln*, Regensburg 2002.

Wells (1898) 1974

Herbert George Wells: *Der Krieg der Welten* (1898), Zürich 1974.

Wien 1992

Ausst.-Kat.: *Die Beredsamkeit des Leibes*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1992.

Wien 1993

Ausst.-Kat.: *Martial Raysse*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien 1993

Wien 1995/96

Ausst.-Kat.: *Glaube. Hoffnung. Liebe. Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, Kunsthalle, Wien 1995/1996.

Wien 2003/04

Ausst.-Kat.: *Heiliger Sebastian. A splendid Readiness for Death*, Kunsthalle, Wien 2003/04.

Wien 2005/06

Ausst.-Kat.: *Nouveau Réalisme*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien 2005/06.

Wiener 1913

Alfred Wiener: Das Warenhaus, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena 1913, S. 43–54.

Wiesbaden 1989

Ausst.-Kat.: *Dorothee von Windheim*, Museum Wiesbaden 1989.

Wilson 1968

William Wilson: Paul Thek: Love – Death, in: *Art and Artist*, Nr. 4, 1968, S. 22–25.

Wilson 1996

Sarah Wilson: L'histoire d'O, Sacred and Profane, in: Duncan McCorquodale (Hg.): *Orlan: Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel/This is my body... This is my software*, London 1996, S. 15.

Windheim 1989a

Dorothee von Windheim: Die heilige Veronika – Schutzpatronin der Fotografen. Oder: Der Stellenwert der Fotografie in meiner Arbeit, in: Ausst.-Kat.: *Dorothee von Windheim*, Museum Wiesbaden 1989, S. 84–87.

Windheim 1989b

Dorothee von Windheim: Was ich über mich schreiben könnte, in: Ausst.-Kat.: *Dorothee von Windheim*, Museum Wiesbaden 1989, S. 80.

Wittmann 2004

Philipp Wittmann: *Paul Thek. Vom Frühwerk zu den „Technologischen Reliquiaren“*. Mit einem Verzeichnis der Werke 1947–1967, Friedland 2004.

Wolf 1995/96a

Gerhard Wolf: Vera Icon: Das Paradox des wahren Bildes, in: Ausst.-Kat.: *Glaube. Hoffnung. Liebe. Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, Kunsthalle, Wien 1995/96, S. 430–33.

Wolf 1995/96b

Gerhard Wolf: Veronika mit der Veronika: „Das unbegreiflich Hergekommene von etwas noch Abwesendem“, in: Ausst.-Kat.: *Glaube. Hoffnung. Liebe. Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, Kunsthalle, Wien 1995/96, S. 434–37.

Wolf 2002

Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

Wulf 1989

Christoph Wulf: Der Körper der Götter, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 11–22.

Z

Zimmermann 2001

Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001.

Zola (1883) 2004

Emile Zola: *Das Paradies der Damen* (1883), Frankfurt a.M. 2004.

Zürich 1981

Ausst.-Kat.: *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, Kunsthhaus Zürich 1981.

Zutter 1989

Jörg Zutter: Musée de nous-mêmes. Christian Boltanski zu seiner Installation *Réserves – La fête de Pourim*, in: Ausst.-Kat.: *Christian Boltanski. Réserves – La fête de Pourim*, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1989, S. 53–62.

Abbildungsnachweis

1: Yves Klein © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Charlet 2000, 237 | 2: André Breton © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat.: Begierde im Blick. Surrealistische Photographie, Hamburger Kunsthalle 2005, 198 | 3: © Geoffrey Hendricks; Jan Hendricks: Fluxus Codex, New York 1988, 264 | 4: © Chris Burden; Wien 1995/96, 131 | 5: Kat.: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Ruhrlandmuseum, Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2005, 273 | 6: Kat.: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, Dom-Museum, Hildesheim 2001, 159 | 7: Heinrich Magirius und Marius Winzeler: Im Glanz der Ewigkeit. Kunstwerke im Kloster St. Marienstern, Halle a.d. Saale, 1999, 56 | 8: Daniel Spoerri © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Spoerri 1971c, 7 | 9, 10, 12, 15: Daniel Spoerri © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Foto: Museum Morsbroich, Leverkusen | 11: Foto: Archiv der Autorin | 13: Foto: Sebastian Hackenschmidt | 14: Janke 2006, 169 | 16: Köln 1989, 268 | 17: Daniel Spoerri © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Spoerri 1971a | 18: Daniel Spoerri © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Basel 2001, 164 | 19: Legner 2003, 121 | 20: Daniel Spoerri © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Jappe 1979, 150 | 21: Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kornwestheim 1990, 53 | 22: Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Foto: Dorothee Böhm | 23: Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kornwestheim 1990, 36 | 24: Legner 2003, 392 | 25: Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat.: Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Museum Ludwig, Köln 1986, 239 | 26: Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Foto: Archiv zur Erforschung der Materialikonographie, Hamburg | 27: Martial Raysse © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Museum Abteiberg Mönchengladbach, Foto: Ruth Kaiser | 28: Martial Raysse © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Wien 1993, S. 38 | 29: Martial Raysse © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Wien 1993, 42 | 30: Legner 2003, 293 | 31: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Hannover 1982/83, 44 | 32: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 80 | 33: Lenz Kriss-Rettenbeck: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich/Freiburg i. Br. 1972, 21 | 34: Legner 2003, 215 | 35: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 106 | 36: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 104 | 37: Legner 2003, 188 | 38: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 105 | 39: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 70 | 40: Arman © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Ludwigshafen 1998, 67 | 41: © Lucas Samaras; New York 2003, S. 82 | 42: © Lucas Samaras; Art of Our Time. The Saatchi Collection, Book 2, London 1984, o.S. | 43: © Lucas Samaras; New York 2003, 79 | 44: © Lucas Samaras; New York 2003, 95 | 45: © Lucas Samaras; New York 2003, 108 | 46: Kat. Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Ruhrlandmuseum, Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2005, 429 | 47: Köln 1985, 149 | 48: Brighton 1995, Tf. 8 | 49: © Lucas Samaras; New York 2003, 277 | 50: Richard E. Spear: The „Divine“ Guido, Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997, 68 | 51: Christian Boltanski © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat.: Christian Boltanski. Inventar, Hamburger Kunsthalle 1991, 66 | 52: Christian Boltanski © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; © SHK / Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford | 53: Christian Boltanski © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat.: Christian Boltanski. Inventar, Hamburger Kunsthalle 1991, 79 | 54: Legner 2003, 248 | 55: Christian Boltanski © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat. Christian Boltanski, Galleria dell'Arte Moderna, Bologna 1997, 162 | 56: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Wiesbaden 1989, 81 | 57: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Zürich 1981, 216 | 58: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Kat.: Von der geistigen Kraft, Städtische Galerie, Würzburg 1991, 63 | 59: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Zürich 1981, 217 | 60: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Wiesbaden 1989, 91 | 61: Foto: Archiv der Autorin | 62: Wolf 2002, Abb. XIII | 63: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Hamburg 1983, 640 | 64: Dorothee von Windheim © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Wiesbaden 1989, 93 | 65, 66, 68: Bernard Réquichot © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Foto: Dorothee Böhm | 67: Bernard Réquichot © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Andreas Franzke: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, Köln 1982, o.S. | 69: © The Estate of George Paul Thek; Harald Falckenberg, Peter Weibel (Hg.): Paul Thek. Artist's Artist, Cambridge MA / London 2009, 79 | 70: © The Estate of George Paul Thek; Kat.: Wächserne Identitäten, Georg Kolbe Museum, Berlin 2002, 69 | 71: Blick in die Ausstellungsräume des Museo La Specola, Florenz; Foto: Archiv der Autorin | 72: Lamers-Schütze/Havertz 1999, 615 | 73: Köln 1989, 285 | 74: © The Estate of George Paul Thek; Harald Falckenberg, Peter Weibel (Hg.): Paul Thek. Artist's Artist, Cambridge MA / London 2009, 17 | 75: © The Estate of George Paul Thek; Harald Falckenberg, Peter Weibel (Hg.): Paul Thek. Artist's Artist, Cambridge MA / London 2009, 440 | 76: © The Estate of George Paul Thek; Rotterdam 1995, S. 48 | 77: © The Estate of George Paul Thek; Rotterdam 1995, S. 47 | 78: © The Estate of George Paul Thek; Harald Falckenberg, Peter Weibel (Hg.): Paul Thek. Artist's Artist, Cambridge MA / London 2009, 443 | 79: © The Estate of George Paul Thek; Rotterdam 1995, S. 5 | 80: Nicholls 1983, 51 | 81, 84: © The Estate of George Paul Thek; Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Foto: Lothar Schnepf | 82: © The Estate of George Paul Thek; Kat.: Paul Thek. Diver. A Retrospective, Whitney Museum of American Art, New York 2010, 67 | 83: © The Estate of George Paul Thek; Kat.: Paul Thek. Diver. A Retrospective, Whitney Museum of American Art, New York 2010, 89 | 85: © The Estate of George Paul Thek; Lehmbrock Museum, Duisburg, Foto: Octavian Beldiman | 86: © The Estate of George Paul Thek; Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c009994 | 87: Legner 2003, 250 | 88: Köln 1989, 143 | 89: Köln 1989, 129 | 90: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 145 | 91: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 157 | 92: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 151 | 93: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 148 | 94: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 155 | 95: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 133 | 96: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 63 | 97: Orlan © VG Bild-Kunst, Bonn 2014; Orlan 2004, 91

Diese Arbeit wurde 2007 als Dissertation im Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg angenommen. Für die Publikation wurden das Manuskript geringfügig überarbeitet und der Abbildungsteil gekürzt. Den Forschungsstand betreffend wurden keine Aktualisierungen vorgenommen. Publikationen nach 2007 bleiben unberücksichtigt.

© Dorothee Böhm

Grafische Gestaltung: Iris Kinzelbach, Hamburg

Dank

Viele Anregungen für diese Studie verdanke ich Arbeiten, Projekten und Diskussionen im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten „Archivs zur Erforschung der Materialikonographie“ sowie den Doktorandenkolloquien am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Monika Wagner und Bruno Reudenbach gilt mein Dank für die Betreuung und kritische Begleitung dieser Arbeit.

Ich danke auch Bernhard Matthäi (Restaurator, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln), Michael Nickel (Galerie Jöllenbeck, Köln) und Evelyne Pomey (Dokumentarin, Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris), die mir Zugang zu wichtigen Werken und unverzichtbaren Informationen ermöglichten.

Gefördert wurden meine Forschungen durch Stipendien des Landes Hamburg sowie der Michael & Susanne Liebelt-Stiftung, Hamburg.

Ganz besonders möchte ich für Ideen, Rat, Kritik, Zuspruch und Hilfe in allen Phasen der Dissertation danken: meiner Familie, Sebastian Hackenschmidt, Iris Kinzelbach, Petra Lange-Berndt, Susanne und Michael Liebelt, Kathrin Müller, Olaf Pascheit, Nadine Rottau, Kathrin Rottmann, Dietmar Rübel, Rolf Stieger, Anke Stilkenbäumer und Axel Weber. Ohne ihre uneingeschränkte fachliche, freundschaftliche und familiäre Unterstützung gäbe es diese Arbeit nicht.