

TOBIAS LANDER

WHAT'S INSIDE? –  
GEHÄUSE IN DER KUNST UND DAS MYSTERIUM DES INHALTS

Wäre wirklich einer von euch einfältig  
genug, seine Juwelen und sein Gold auf  
der Straße liegen zu lassen, anstatt sie im  
geheimsten Winkel der bestgepanzerten  
Truhe zu verbergen?

Erasmus von Rotterdam,  
*Das Lob der Torheit*

Fabull verschließet alle Kisten  
Vor Freunden, Dienern, Weib und Kind,  
Damit sich niemand läßt gelüsten  
Zu sehen, dass sie ledig sind.

Gotthold Ephraim Lessing,  
*Sinngedichte*

## 1. Erscheinungsformen des Gehäuses in der Kunstgeschichte

Fällt in der Kunstgeschichte der Begriff des Gehäuses, so ist in der Regel die Schreibstube eines Heiligen gemeint: Domenico Ghirlandaios 1480 entstandenes Fresko des *Heiligen Hieronymus im Gehäus* bewahrt ebenso wie Albrecht Dürers bekannter Kupferstich von 1514 das mittelhochdeutsche ‚gehiuse‘ als hausähnliche architektonische Form im Titel (vgl. Abb. 1).<sup>1</sup> Doch weder im einen noch im anderen Fall ist davon auszugehen, dass die sichtbare Kammer das Innere einer Gesamtarchitektur, z. B. einer eremitischen Klausur darstellt, wie die ursprüngliche Bedeutung nahelegt: Vielmehr ist es ein besonderer Raum innerhalb eines Hauses, der den Heiligen in seinem Tun von seiner Umgebung abschirmt. Das Gehäuse ist der prototypische Ort der *vita contemplativa* des Mönches, der durch Studium und Meditation Weisheit erlangt. Insbesondere angesichts der in der Architektur gespiegelten „nordischen Introvertiertheit“ des Dürer-Stichs, die Kunsthistoriker von Heinrich Wölfflin bis Aby Warburg beschworen haben, und beinahe noch mehr in dem in dieser Hinsicht ‚unitalienischen‘ Ghirlandaio-Fresko manifestiert sich die moderne Bedeutung des Ge-

---

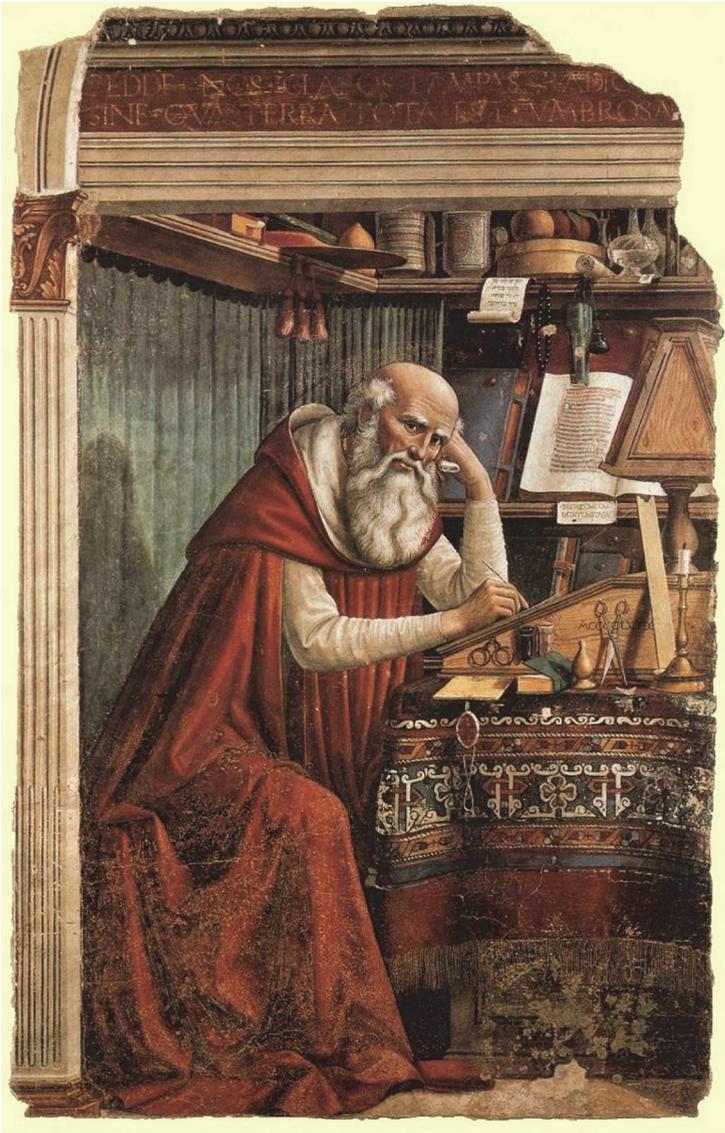
<sup>1</sup> Albrecht Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514, Kupferstich, 243 mm x 186 mm, auf: Wikimedia Commons, online unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Jerome\\_in\\_his\\_Study.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Jerome_in_his_Study.jpg), zuletzt aufgerufen am 31.01.2016.

häuses als schützende Hülle seines Inhalts.<sup>2</sup> Das Vorbild dieser Bildfindung liegt im *studiolo* des Renaissance-Gelehrten, das nicht nur Studierzimmer, sondern auch Ort der Sammlung von naturwissenschaftlichem Gerät und Anschauungsmaterial sowie Kunstwerken war. Eng verwandt mit den prächtigen Wunderkammern fürstlicher Höfe, erwecken sie in ihrer reichhaltigen Ausstattung zuweilen den Eindruck von begehren Schatzkästlein. Auch der Hl. Augustinus von Vittore Carpaccio (*Vision des Hl. Augustinus*, 1502) ist von allerlei Objekten – von antiker Kleinplastik bis zur von der Decke hängenden Armillarsphäre – umgeben.<sup>3</sup> Der Raum, in dem er im Schreiben innehaltend seine Vision empfängt, ist eher Saal als *studiolo*, doch begegnet uns auch hier das Gehäuse, diesmal in Form eines wissenschaftlichen Präparats: Das vulva-ähnliche Gehäuse der Tigerschnecke hat hier eine symbolische Bedeutung, vollzieht der Kirchenlehrer durch seine religiöse Erweckung doch eine Abkehr vom Fleischlichen. Gehäuse von Schnecken und Muscheln werden aber auch aufgrund ihrer bloßen ästhetischen Qualität zum Thema der Kunst, z. B. als prächtiger Nautiluspokal. Vom Renaissance-Goldschmied bis zum neusachlichen Fotografen bleibt die Faszination für die Schönheit der maritimen Gehäuseformen über die Jahrhunderte ungebrochen. In jüngster Zeit hat sich die Kunst nicht nur den materiellen Überbleibseln gehäusetragender Lebewesen gewidmet, sondern nutzt gezielt zoologische Erkenntnisse. Insbesondere die Methode des Einsiedlerkrebses, seinen empfindlichen Hinterleib mittels eines fremden Gehäuses zu schützen, wird von zahlreichen Künstlern ausgenutzt: Robert Loring verweist auf den Markenfetischismus unserer Konsumkultur, indem er den Krebsen mit Louis Vuitton-Logos bedruckte Kaurimuscheln anbietet, Robert DuGrenier bedient mit seinen *Crabitat* genannten gläsernen Schneckenhäusern das naturwissenschaftliche Interesse am eigentlich Unsichtbaren, und Aki Inomata erbaut den Meerestieren mittels 3-D-Druck Nachbildungen berühmter Gebäude oder ganzer Stadtlandschaften als Gehäuse. Der Biennale- und Documenta-Teilnehmer Pierre Huyghes hat mit *Zoodram 5* (2011) eines der poetischsten Beispiele für diese Interaktion zwischen Natur und Kultur geschaffen: Sein Aquarium beherbergt einen Rieseneinsiedlerkrebs, der einen Abguss von Constantin Brancusis berühmter *Muse endormie* trägt.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Hubert Locher, *Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit*, Frankfurt/M., 1999, S. 17-21, S. 28-35, besonders S. 34.

<sup>3</sup> Vittore Carpaccio, *Vision des Hl. Augustinus*, 1502, Tempera auf Leinwand, 141cm x 210 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig, auf: Zeno.org, online unter: <http://www.zeno.org/nid/20003925943>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2016.

<sup>4</sup> Oswego State University of New York, „Hermit Crabs Add Life to Tyler Art Exhibition“, 05.03.2009, online unter: [http://www.oswego.edu/news/index.php/site/news\\_story/crab\\_by\\_creations](http://www.oswego.edu/news/index.php/site/news_story/crab_by_creations), zuletzt aufgerufen am 23.01.2016; Timon Singh, „Designer Robert DuGrenier Makes Hand-Blown Glass Shells for Hermit Crabs“, auf: Habitat, 11.10.2014, online unter: <http://inhabitat.com/designer-robert-dugrenier-makes-hand-blown-glass-shells-for-hermit-crabs/>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2016; Aki Inomata, „Process of *Why Not Hand Over a ‚Shelter‘ to Hermit Crabs?*“, 27.09.2013“, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mU5wZ3PyJOW>, zu-



1 – Domenico Ghirlandaio, *Hieronymus im Gehäuse*, 1480.

Gehäuse von Früchten sind ein weiteres Thema der Kunstgeschichte, beispielsweise als teilweise aufgesprengte Walnuss in holländischen Vanitas-Stilleben, wo sie als Christussymbol den zeitgenössischen Betrachter an das

---

letzt aufgerufen am 23.01.2016; Barbara Solowan, „Canadian Art: Pierre Huyghe – Recollection, 15.12.2011“, online unter: <https://vimeo.com/33738182>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2016.

Holz des Kreuzes – die Schale – und die lebenspendende Natur Christi – der süße Kern – erinnern soll. In anderen Kulturkreisen wird das winzige Gehäuse einer Sandelholz-Samenkapsel zur Heimat dutzender glückverheißender Elefanten aus Elfenbein (Manjadikuru, Krishna-Tempel, Guruvayur, Kerala).

Neben dem Gehäuse als architektonischer Struktur und als künstlerisch bearbeitetem zoologischen oder botanischen Relikt kennt die Kunstgeschichte eine Vielzahl weiterer Varianten: Es gibt Gehäuse in Gehäusen, beispielsweise die filigran geschnitzten Dodekaedren, in denen der größere Zwölfflächner als Hülle des nächst kleineren fungiert und die als Überbleibsel der Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und des Barocks Zeugnisse einer die wissenschaftliche Innovation und das Kuriose schätzenden Gedankenwelt sind, oder – weitaus trivialer – die Matroschkas in der russischen Volkskunst.<sup>5</sup> Es gibt unzählige Kisten und Kästen, Truhen und Dosen, Futterale und Schatullen aus Elfenbein oder Bernstein, Silber oder Holz, bemalt oder auch gemalt. Allein die Fülle der vorhandenen Stilleben oder Genreszenen mit gemalten Gehäusen jedweder Art lässt es angemessen erscheinen, sich im Weiteren auf dreidimensionale Kunstobjekte zu beschränken. Besondere Beachtung verdient die moderne und zeitgenössische Kunst, denn vor allem hier emanzipiert sich das Gehäuse vom kunsthandwerklichen Objekt zum werkbestimmenden Pendant seines Inhalts. Lag der künstlerische Aspekt beispielsweise einer silbernen Tabatiere ausschließlich in deren bearbeiteter Oberfläche, so erscheint das Gehäuse von Joseph Cornell bis Christian Boltanski, von H. C. Westermann bis George Macunias als notwendiger Behälter eines spezifischen Inhalts. Erst im Zusammenspiel von Gehäuse – in einem berühmten Beispiel von Marcel Duchamp: einem Koffer – und seinem Inhalt – Miniaturen des Gesamtœuvres des Künstlers – erschließt sich die Bedeutung des Werks als transportables Museum (vgl. Abb. 2). *Boîte-en-valise* – Schachtel im Koffer – hat Duchamps sein Werk genannt. In dessen Tradition entwickelten vor allem die Künstler des sogenannten Fluxus eine Vorliebe für alle möglichen Behältnisse, die sie mit Grafiken, Texten und Objekten befüllten: In Anlehnung an Spielesammlungen oder Baukästen erhielt der Käufer des *Fluxkits* von George Macunias beispielsweise ein umfassendes Sortiment diverser Multiples verschiedener Künstler.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Siehe z. B. das elfenbeinerne *Dodekaedron* (süddeutsch, 17. Jh.), Schloss Rheydt, Mönchengladbach, auf: Städtisches Museum Schloss Rheydt, „Die Wunderkammer des Schloss Rheydt“, online unter: <http://www.schlossrheydt.de/index.php?kat=diewunderkammer>, zuletzt aufgerufen am 06.02.2016.

<sup>6</sup> George Macunias, *Fluxkit*, 1964, Drucksachen, div. Materialien in Vinyl-Aktentasche, Staatsgalerie Stuttgart, auf: Medien Kunst Netz, „George Macunias – Fluxkit“, online unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/fluxkit/>, zuletzt aufgerufen am 07.02.2016.



2 – Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise (Serie A)*, 1941-1942.

## 2. Der verborgene Inhalt

Zum kunstgeschichtlichen Kanon gehören selbstverständlich auch die künstlerisch gestalteten Gehäuse, in denen Verstorbene ihre letzte Ruhe finden, beispielsweise die steinernen Sarkophage von Fürstengräbern. Ebenso gilt dies für die aufwändig gearbeiteten Reliquiare, in denen allerlei Überbleibsel von Heiligen zur Verehrung durch die Gläubigen verwahrt werden. Vor dem Hintergrund einer in der Regel auf Dezenz bedachten Bestattungskultur in unserem westlich-christlichen Kulturkreis leuchtet es unmittelbar ein, dass der Inhalt von Grabstätten verborgen bleibt. Man kann sogar behaupten, dass die prinzipielle Eigenschaft des Gehäuses – im Gegensatz zu anderen Behältnissen, die gefüllt und geleert werden und deren Inhalt sich verändern kann – gerade darin gründet, seinen Inhalt nicht ohne Weiteres preiszugeben. Hierzu gilt es einige grundlegende Überlegungen anzustellen, die uns von der Kunst fortführen; man kann folgenden Exkurs aber auch ruhig als Reverenz des Kunsthistorikers an die Medienwissenschaft begreifen.

Beinahe überall, wo sich der Begriff des Gehäuses in der Umgangssprache erhalten hat, sehen wir die bloße Oberfläche der schützenden Umhüllung. Das gilt für das Gehäuse einer Uhr ebenso wie für das Motoren-, Fotoapparat- oder Computergehäuse. Diese Gehäuse unterliegen zum einen technischen Maßgaben, zum anderen müssen sie ästhetischen Ansprüchen genügen, sei es ein reich verziertes Reliquiar oder ein stylisches Apple-Tablet. Als sichtbare Hülle des unsichtbaren Inneren kann ihre Funktion je nach Zweck repräsentativ und/oder dekorativ sein: Die äußerliche Pracht des Heiligenschreins versucht die Bedeutung des Umschlossenen zu transkribieren, das Gehäuse des iPads ist dagegen Teil einer komplexen Produktidentität. Was diese beiden doch sehr unterschiedlichen Beispiele verbindet, ist die unbestrittene Existenz eines In-

halts, der den liturgischen wie technischen Gebrauch erst ermöglicht: Ohne das Gehäuse zu öffnen, sind wir überzeugt, dass sich im Reliquiar Gebein-Fragmente eines Heiligen und im Rechner Platinen und Prozessoren befinden (oder für technisch weniger Versierte: ‚das Internet‘). Der Glaube an die wundertätige Wirkung der heiligen Überbleibsel bedarf keiner direkten Betrachtung der Relikte, vielmehr wird die Umhüllung aus Edelmetall zur Benutzeroberfläche, die – je näher man ihr kommt oder wenn man sie gar berührt – Hilfe, Heilung oder was auch immer verspricht. Der Umgang mit dem Apple-Produkt ist weitaus profaner, wengleich die pseudoreligiöse Hingabe mancher Apple-Jünger durchaus an liturgische Zeremonien erinnert. Hier marginalisiert die Gestaltung der virtuellen wie der materiellen Benutzeroberfläche das technische Innenleben weitestgehend, da dessen Entdeckung für den Nutzer keinen Mehrwert verspricht.<sup>7</sup> Im Gegenteil: Die materielle Qualität der Bauteile kann im Vergleich mit deren Funktion nur enttäuschen, was wohl auch für die Knochensplinter im Heiligenschrein gelten dürfte. So wird das Gehäuse zu einem Resonanzkörper des unsichtbaren, aber qua Funktion objektdefinierenden Inhalts.

Es gab allerdings stets auch Versuche, das Innenleben der Gehäuse sichtbar zu machen, sei es mittels schematischer Zeichnungen oder durch transparent gestaltete Gehäusedeckel, wie sie bei Motorentunern beliebt sind. Dieser Blick ins Innere erklärt sich aus der Faszination an technischen Abläufen, die in der Anschauung nachvollzogen werden können. Dies gilt nun gerade nicht für das Innere von Computergehäusen, weshalb es einigermaßen erstaunt, dass sich in der sogenannten *Case-Modding*-Szene eine Mode entwickelt hat, auch PC-Gehäuse transparent zu gestalten: Was gibt es Langweiligeres, als Prozessoren beim Arbeiten zuzusehen? Wozu also den Inhalt offenlegen? Es geht kaum um eine Erweiterung der gestaltbaren Oberfläche ins Innere, da die technischen Notwendigkeiten hier – abgesehen von ein wenig Beleuchtung – kaum Spielraum lassen: Vielmehr wird hiermit die technische Ausstattung des Geräts belegt, die – ohne die in der Gehäusegestaltung irrelevante Bildschirmoberfläche – sonst im Unklaren bliebe. Ähnlich funktionieren auch die kleinen Glasfenster, die sich häufig in Reliquiaren finden lassen<sup>8</sup>: Die Authentizität des Objekts wird durch den visuellen Beweis für die Existenz des Inhalts betont und mit dessen repräsentativer Hülle verschränkt.

<sup>7</sup> Vgl. Tom Poljanšek, „Benutzeroberflächen. Techniken der Verhüllung des Technischen“, in: MichaelFisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 102-116.

<sup>8</sup> Z. B. das *Armreliquiar Karls des Großen*, Lyon (?), 1481, H: 85 cm, Ø: 19,9 cm, Domschatzkammer, Aachen, auf: Route Charlemagne Aachen, „Stationen/Aachener Dom/Domschatzkammer“, online unter: <http://www.route-charlemagne.eu/stationen/Dom/Domschatzkammer/index.html>, zuletzt aufgerufen am 08.02.2016.

## 3. Transparente Gehäuse

3 – Mike Kelley, *Kandors*, 2007

Während das Erkunden des Inhalts bei technischen Gehäusen ein eher randständiges Phänomen ist, existieren vor allem in der modernen und zeitgenössischen Kunst zahlreiche Beispiele für die Verwendung transparenter Umhüllungen, angefangen von den bereits erwähnten gläsernen Schneckenhäusern für Einsiedlerkrebse bis zu dessen praktischerweise ebenfalls transparentem Habitat. Schaukästen – letztlich ist auch das Aquarium ein wassergefüllter Schaukasten – finden sich zuhauf in der Kunst, ebenso Glasstürze, z. B. für Kreuzfixe. Ungleich profaner sind Robert Grahams in den 1960er und frühen 1970er Jahren geschaffenen Plexiglas-Arenen für seine zumeist erotisch-surrealen Szenen. Grahams stets unbetitelte „Reliquaries of Pleasure“<sup>9</sup> beherbergen ein frivoles Liliput von sich zwischen Laken räkelnden, sich lustvoll umarmenden oder auch breitbeinig auf einer Art ‚Ballonwurst‘ reitenden, nackten Homunculi.<sup>10</sup> Mit Mike Kelleys Werkserie *Kandors* (2007, Abb. 3) hat eine fantastische Bilderfindung aus der Welt der Comics ihren Weg in die sogenannte Hochkunst gefunden: Kandor ist der letzte Rest des explodierten Hei-

<sup>9</sup> Hunter Drohojowska-Philp, „Robert Graham’s Reliquaries of Pleasure“, in: *Robert Graham. Early Works*, Ausstellungskatalog, New York [Galerie David Zwirner] 2011, Göttingen, 2011, S. 7-15: 7 und 9.

<sup>10</sup> Graham wurde wohl durch mexikanische Reliquarien und insbesondere *Nichos*, kleine Glaskästen mit Wachsnachbildungen von Heiligen, zu seinem späteren Werk inspiriert (ebd., S. 11); Abb. der erwähnten Werke in ebd., S. 31, 35, 37 und 39.

matplaneten von Superman, der sich mitsamt seinen Einwohnern nur noch als Miniatur in einem gläsernen Gehäuse erhalten hat. Mit postmoderner Nonchalance verbindet Kelley das Zitat des trivialen Vorbilds mit dem ästhetischen Anspruch seiner Lichtkunst und fügt mehrere Kandors zu einer farbenfroh beleuchteten Installation. Mike Kelley greift die erstaunliche Tatsache, dass das Bild von Kandor niemals kodifiziert wurde, in seiner Werkgruppe auf und realisiert mehrere Versionen der Stadt unter ihrer Glasglocke, deren flaschenähnliche Form ebenfalls sich wandelnden Narrativen unterliegt.<sup>11</sup> Als ein inhaltlich tradiertes, jedoch ständig neu gestaltetes Relikt aus Supermans Kindheit, ist Kandor ein idealer Untersuchungsgegenstand für den an den Mechanismen des Erinnerns interessierten Künstler.

Während Kelley auf den amerikanischen Comic rekurriert, hat Mariele Neudecker mit ihren Glaskuben die Malerei der deutschen Romantik im Sinn: Dass sich Neudeckers seit den späten 1990er-Jahren entstandenen Miniaturlandschaften nicht in einer Modellbahnästhetik verlieren, liegt an der stimmungsvollen Nachbildung meteorologischer Phänomene, wie man sie von den Gemälden Caspar David Friedrichs kennt. Ihre schroffen alpinen Landschaften erinnern wiederum an die Gebirge Joseph Anton Kochs, wobei sich die ursprüngliche Erhabenheit der Felsmassive allerdings zwangsläufig im Dioramenmaß verlieren muss.<sup>12</sup> Die Erinnerung an einen Ort pflegt auch Marcel Duchamp, doch während Neudeckers transparente Gehäuse ganze Gebirgszüge oder Waldstücke beinhalten, füllt der Altmeister seine Glasampulle schlicht mit 50 cm Pariser Luft und schafft so ein unsichtbares Souvenir der Seine-stadt (*Air de Paris*, 1919)<sup>13</sup>.

Neben den dioramenartigen Installationen finden vor allem Objekte in transparenten Gefäßen ihren Platz, die das altbekannte *Memento-mori*-Motiv der Kunst bedienen: Unter einer Glasglocke, wie man sie als Staubschutz von Drehpendeluhren kennt, konserviert Charles LeDray mit einem kleinen Schaukelstuhl den Moment des Todes im Alter und schafft so ein poetisches Bild der Erinnerung an den Verstorbenen (*Bone Rocker*, 1995).<sup>14</sup> Erst im Material offenbart sich der vergangene Körper in drastischer Weise, ist sein ‚Rocker

<sup>11</sup> Mike Kelley, „Kandors“, in: *Mike Kelley: Kandors*, Ausstellungskatalog, Berlin [Galerie Jablonka], 2007/Krefeld [Museum Haus Lange/Museum Haus Esters], 2011, München, 2010, S. 53-60: 54.

<sup>12</sup> Zu Mariele Neudeckers *Tank Works* siehe: dies., „Work/Tank Works“, online unter: <http://www.marieleneudecker.co.uk/tanks.html>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.

<sup>13</sup> Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine (Hg.), *Marcel Duchamp*, Ausstellungskatalog, New York [The Museum of Modern Art]/Philadelphia [Museum of Art], 1973, München, 1989 [reprint], S. 291; Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919, Ready-made: Glasampulle, Ø: 6,35 cm, H: 13,3 cm, Philadelphia Museum of Art, in: ebd., S. 291; Janis Mink, *Marcel Duchamp 1887-1968. Kunst als Gegenkunst*, Köln, 1994, S. 67.

<sup>14</sup> Abb. von Charles LeDray: *Bone Rocker*, 1995, menschlicher Knochen, Glas, Holz, 31,8 cm x 20,3 cm, Privatsammlung, auf: Chris Gardner, „Portfolios/Art/3D-Sculpture, Instruments, Furniture“, online unter: <http://www.chrisgardnerphoto.com/art/3d-sculpture-instruments-furniture/> und ders., „News/Bone Rocking Chair“, online unter: <http://www.chrisgardnerphoto.com/news/?currentPage=5>, beide zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.

Chair‘ doch aus Menschenknochen geschnitzt. Dass in transparenten Gehäusen an die Vergänglichkeit des Menschen gemahnt wird, hat Tradition: Gläserne Särge im praktischen Manteltaschenformat, in denen ein ‚Tödlein‘ lag, gemahnten den Träger daran, was er zu erwarten hatte. Diese Tödlein waren oft nicht nur als einfache Skelette ausgeführt, sondern als sogenannte *Transis*, als menschliche Körper im Zustand der fortgeschrittenen Verwesung.<sup>15</sup>

Ein ebenso lakonisches wie anschauliches Werk über den Zyklus des Lebens und die Bedrohung jedweder Existenz präsentiert uns Damien Hirst. Der Brite, berühmt dafür, alle möglichen Tierkadaver in Glaskuben schweben zu lassen, wählt in *A Thousand Years* (1990) eine aufwändige Versuchsanordnung, die er ausdrücklich als Hommage an Francis Bacon und seine Tableaus existenziellen Leidens verstanden wissen will<sup>16</sup>: In der einen Hälfte seines durch eine mit Löchern versehenen Trennwand geteilten Glaskastens steht ein weißer Würfel, eine Art Ruhezone für die Unmengen im Glasgehäuse gefangener Fliegen. In der zweiten Hälfte des Kastens wird ihnen Zuckerwasser und ein am Boden liegender Kuhkopf als Nahrung und Platz zur Eiablage angeboten. Über der lebenspendenden Nahrung bringt jedoch ein elektrischer Insektenvernichter den Tod. Solange die Balance aus überlebenden Insekten, die sich weiter fortpflanzen können, und den getöteten erhalten bleibt, funktioniert Hirsts Versuchsanordnung – dieses „life-cycle diorama-drama“<sup>17</sup> – womöglich tatsächlich tausend Jahre, wie der Titel suggeriert.

Das Gegenteil von Hirsts Poesie der biologischen Prozesse stellen wohl die ‚Schneewittchensärge‘ sozialistischer Staatsführer dar: Zum einen dient die Einbalsamierung hier dazu, an den Verstorbenen zu erinnern, gleichzeitig aber, „den Toten vergessen zu machen und die Illusion des Lebenden zu erzeugen“<sup>18</sup>, wie Philippe Ariès im Hinblick auf die – mittlerweile weitgehend zum westlichen Standard gereifte – amerikanische Bestattungskultur konstatiert. Die Konservierung der Leichname als „Beinahe-Lebende“<sup>19</sup> soll den Hinterbliebenen für eine begrenzte Zeit ein von der biologischen Komponente des Todes befreites Abschiedszeremoniell ermöglichen<sup>20</sup>: Ein letztes Mal tritt der Tote als Persönlichkeit auf, „bevor der Leichnam durch das Verschließen des

<sup>15</sup> Z. B. das *Tödlein im Sarg*, süddeutsch/Tirol, 18. Jh., Wachs, Holz, Glas u. a., L: 15 cm, auf: Auktionshaus Michael Zeller, Lindau, „Auktionskatalog Nr. 111, Dezember 2011, Objekt Nr. 2442“, online unter: <http://www.zeller.de/de/katalog/auktion-111-dezember-2011/suche-auktionskatalog-10900/kategorie/dosen-und-vitrinenobjekte/>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.

<sup>16</sup> Damien Hirst, „Artworks/Vitrines: ‚A Thousand Years‘, 1990“, online unter: <http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016; ebd. Abb. des Werks.

<sup>17</sup> Jerry Saltz, „More Life: The Work of Damien Hirst“, in: *Art in America* 83, 6 (1995), S. 82–87: 84.

<sup>18</sup> Philippe Ariès, *Studien zur Geschichte des Todes*, 2. Aufl., München, 1982 [frz. OA 1975], S. 185.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

Sargdeckels in der Anonymität des Verdeckten verschwindet“<sup>21</sup>. Die Maos, Lenins und Hồ Chí Minhs in ihren Glassärgen hingegen erwarten die andauernden Huldigungen der Lebenden in ewiger Vollkommenheit. Zum anderen knüpfen die transparenten Gehäuse an die Schaukästen der Heiligen an, wie sie zuhauf in katholischen Kirchen zu finden sind. Der Bedeutungsübertrag von den *incorrotti*, deren Heiligkeit die wundersame Unverweslichkeit ihres Körpers bezeugt, zu den Quasi-Heiligen des Sozialismus wird allerdings teuer erkauft: Um die zersetzenden Mechanismen der Natur in Schach zu halten, müssen chemische und kosmetische Eingriffe vorgenommen werden, die statt vorgegaulter Lebendigkeit vor allem eines erreichen: absolute Künstlichkeit.<sup>22</sup>



4 – Antonio Garullo und Mario Ottocento, *Il sogno degli italiani*, 2010-2011

An diese Traditionslinie der Heiligenpräsentation knüpft der aufgebahrte Silvio Berlusconi von Antonio Garullo und Mario Ottocento an (Abb. 4): Die beiden Künstler betteten 2011 eine lebensechte Kunstharzplastik des ehemaligen italienischen Staatschefs, dessen Vorliebe für Schönheitsoperationen ihn schon als Lebenden der wächsernen Puppenhaftigkeit der sozialistischen Schaukadaver angenähert hat, in einen gläsernen Präsentationsarg. Konterkariert wird diese Nobilitierung durch die Haltung des *cavaliere* und seine Accessoires: Mit selbigem Lächeln ruht er auf seinem Satinlager – ob schlafend oder tot bleibt offen –, seine rechte Hand liegt auf einer Hochglanzzeitschrift, deren Fotos vor allem ihn selbst zeigen, seine Linke steckt in der geöffneten Hose. Neben den Verweisen auf Mediendominanz und *Bunga Bunga* zeigen die Micky-Maus-Pantoffeln an den Füßen des Lustgreises den „carattere

<sup>21</sup> Andreas Ströbl, „Der Sarg. Repräsentation und Verhüllung in der christlichen Sepulkralkultur“, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 354-375: 360.

<sup>22</sup> Siehe Olaf Ihlau (Red.), „Lenin: Gut gehalten“, in: *Der Spiegel*, 37 (1991), S. 182-189.

„cartoonesco“<sup>23</sup> Berlusconis. Der Titel des Werkes lautet *Il sogno degli italiani* (*Der Traum der Italiener*), wobei offenbleiben muss, ob hier die Faszination der Italiener für den buffonesken Politiker oder der verbreitete Wunschtraum von dessen Ableben behauptet wird. *Il sogno degli italiani* „hat Berlusconi sich selbst einmal genannt, und mit diesem Kunstwerk hat ihn seine Selbstüberschätzung und Großspurigkeit eingeholt“<sup>24</sup>.

### 3. Taktile Erkundungen

Während die transparenten Gehäuse ihren Inhalt zwangsläufig offenlegen, existiert eine gegenläufige Tendenz in der modernen Kunst, den Inhalt gerade nicht dem Betrachterblick auszusetzen. Der Fluxus-Künstler Ay-O fertigte Schachteln, die mit verschiedensten Dingen – von weichen Federn bis zu harten, spitzen Nägeln – gefüllt sind (Abb. 5). Ein Loch lädt zum Ertasten des Inneren ein. Damit bietet Ay-O dem Benutzer seiner Boxen nicht nur neue, ungewohnte Wahrnehmungserfahrungen, er wertet auch den Tastsinn gegenüber dem in der bildenden Kunst übermächtigen Gesichtssinn auf. Gleichzeitig bringt er den Kunstfreund in eine Situation zweifacher möglicher Gefährdung: Der Benutzer von Ay-Os *Finger Boxes* exponiert zum einen seine Finger, da er nicht weiß, was sich in der Schachtel befindet. Hier wird mit denselben Urängsten gespielt, die auch das Hineingreifen in den berühmten *Bocca della Verità* zu einem reizvollen Grusel machen, eindrucksvoll vorgeführt von Audrey Hepburn und Gregory Peck im Spielfilm *Roman Holiday* von 1953.<sup>25</sup> Während hier aber nur mit der unwahrscheinlichen Möglichkeit einer Gefährdung gerechnet werden muss, ist die Gefahr bei den Fluxus-Schachteln – im kontrollierbaren Umfang – real: Hier könnte der Inhalt tatsächlich aus unangenehm zu ertastenden Gegenständen bestehen, an denen man sich stechen oder kratzen kann, oder die schlicht eklig sind. Letzteres wird bei einer zeitgenössischen und weitaus trivialeren Variante des Ertastens geradezu erwartet: Das RTL-Trash-TV-Format ‚Dschungelcamp‘ (*Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!*) lebt zu weiten Teilen vom Ekel der Kandidaten und Kandidatinnen, die durch enge Öffnungen in mit allerlei Getier, Schlachtabfällen o. Ä. gefüllten Hohlräumen nach punktebringenden Sternen fischen müssen. Ay-Os *Finger Boxes* bieten den Mutigen dagegen auch durchaus die Chance einer angenehmen Erfahrung.

<sup>23</sup> Antonio Garullo/Mario Ottocento, „*Il sogno degli italiani*. Per una immagine definitiva dell'era Berlusconi“, auf: Garullo & Ottocento, online unter: <http://www.garullo-ottocento.com/#!il-sogno-degli-italiani/cpkk>, zuletzt aufgerufen am 27.02.2016.

<sup>24</sup> Ströbl (2014), *Sarg*, S. 356.

<sup>25</sup> *Roman Holiday*, Spielfilm, Paramount Pictures/USA 1953, ‚Mouth of Truth‘-Szene, auf: YouTube/The Fandango Movieclips Channel: *Roman Holiday* (2/10) Movie Clip – The Mouth of Truth (1953) HD, online unter: [https://www.youtube.com/watch?v=6af1dAc9rXo&list=PLZbXA4lyCtqrrpWVvFua0A6\\_T\\_NTdwEil&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=6af1dAc9rXo&list=PLZbXA4lyCtqrrpWVvFua0A6_T_NTdwEil&index=2), zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.



5 – Ay-O (Takao Iijima),  
*Finger Box* (No. 16/50, hergestellt für Fluxus Editions, New York), 1964

Zum Zweiten evoziert der Griff ins dunkle Gehäuse eine Gefährdung der sozialen *persona*, da er im musealen Rahmen in der Regel unter Beobachtung Dritter erfolgt. Die etwaigen Reaktionen auf den Gehäuseinhalt sind nicht vorherseh- und nur begrenzt kontrollierbar, und ein kreischender oder zuckender Partizipant entblößt sich zwangsläufig gegenüber dem nur Betrachtenden. Der interaktive Anspruch solcher Kunstwerke – welcher heute aus konservatorischen Gründen oft nicht mehr eingelöst wird – stellt die Frage nach dem Anteil des Rezipienten am Kunstwerk ebenso wie nach gesellschaftlichen Konventionen und dem Mut, diese zu überwinden.

Ähnliches lässt sich auch von Valie Export's Aktion *Tapp- und Tastkino* von 1968 behaupten, wo sich nicht nur die Künstlerin exponierte, sondern auch ihr Gegenüber: Begleitet von Peter Weibel, der marktschreierisch mit einem Megaphon auf die Aktion aufmerksam machte, begab sich die Künstlerin auf belebte Plätze wie dem Stachus in München. Um ihren Oberkörper trug sie einen nach vorne offenen, aber mit einem Vorhang versehenen Kasten, durch den Interessierte – zeitlich begrenzt auf drei Minuten – die Brust der Künstlerin ertasten konnten:

Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden [...]. Um den Film zu sehen, d. h. in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muß der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht

gegen den Betrug des Voyeurismus [...], Tapp- und Tastkino<sup>26</sup> ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation.<sup>26</sup>

Mit dem für die Künstlerin typischen persönlichen Einsatz des eigenen Körpers entlarvt sie das Kino als Projektionsraum männlicher Phantasien: Auf den Fotos und Videodokumentationen der Aktion machen ausschließlich Männer von dem Angebot des Tapp- und Tastkinos Gebrauch. Zudem bedient sie – obwohl der Ort des Tastens im Verborgenen bleibt – auch weiterhin den dem Medium eingeschriebenen Voyeurismus: Schließlich wird der eigentliche Besucher des Tastkinos zum Akteur eines *coram publico* aufgeführten Schauspiels. Die Aufwertung der taktilen Erfahrung und die – begrenzte – öffentliche Zurschaustellung des Partizipanten, welche schon bei Ay-Os Tastboxen konstatiert werden konnte, erhält hier eine dezidiert gesellschafts- und geschlechterpolitische Komponente.

#### 4. Gehäuse ohne Inhalt – Inhalt ohne Gehäuse

*Per definitionem* dient das Gehäuse der Umhüllung eines Inhalts, weshalb es einigermaßen erstaunt, dass in der Kunst auch Beispiele von Gehäusen existieren, die genau diese Sicherheit infrage stellen. Damit ist nicht die Präsentation eines ‚leeren‘ Glasbehälters wie bei Duchamp gemeint, da er nicht leer, sondern mit Pariser Luft gefüllt ist: Der Inhalt ist – wenngleich unsichtbar – durchaus vorhanden. Dagegen führen Andy Warhols *Brillo Boxes* den Sinn einer Verpackung *ad absurdum*, da sie als Feier der bloßen Oberfläche keinen Inhalt mehr benötigen (Abb. 6). Gehäuse ohne Inhalt kennt man in der Kunstgeschichte in erster Linie im Zusammenhang des Kenotaphs, des Scheingrabmals. Doch obwohl Warhols Œuvre häufig mit dem Thema des Todes und der nostalgischen Reminiszenz an Vergangenes in Zusammenhang gebracht wird, verbindet die verschiedenen Scheingehäuse lediglich der Verzicht auf den ihren Zweck konstituierenden Inhalt sowie ihre Verweiskfunktion: Im einen Fall auf den Verstorbenen, im anderen Fall auf das Produkt im Supermarktregal. Anders als der eine Grabstelle vortäuschende Kenotaph stellen Warhols *Brillo*-Schachteln ihren Status als Derivate aber offen zur Schau: Obwohl Warhols Verpackungsschachteln wie ihre Vorbilder einer bildnerischen Ordnung unterliegen, die durch Nachahmung, Wiederholbarkeit und Normung gekennzeichnet ist, und sich der Künstler konsequent dem der Konsumwelt entlehnten Strukturprinzip der Serialität unterwirft, wenn er seine *Brillo Boxes* wie am Fließband produzieren lässt und wie in einem Warenlager gestapelt ausstellt,

<sup>26</sup> Valie Export, zit. n.: Medien Kunst Netz, „Valie Export ‚Tapp- und Tastkino‘“, online unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/>; Videodokumentation auf: The Israel Museum, Jerusalem: ‚Valie Export: Jerusalem Premiere, 21.06. – 09.10.2009‘, online unter: <http://www.imj.org.il/exhibitions/2009/ValieExport/DVD/FLV/TappUndTastkino.html>, beide jeweils zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.

sind sie nur auf den ersten, oberflächlichen Blick mit den Verpackungen im Supermarkt zu verwechseln. Das faltbare Material des echten Kartons unterscheidet sich von der glatten Perfektion der stabilen Sperrholzkuben von Warhol; normale Verpackungen können geöffnet werden, was man in der Regel am Zuschnitt der Kartonteile oder schlicht an einem Klebestreifen erkennen kann, während die Kunstkisten hermetisch wirken. Bei genauem Hinsehen erkennt man in der Grundierfarbe einiger *Brillo Boxes* sogar durch die Holzmaserung und die Pinselspuren verursachte Streifenmuster.<sup>27</sup>



6 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964

Dem Philosophen Arthur C. Danto wurde die *Brillo*-Kiste zum Schlüsselerebnis, als er sich fragte:

Warum war sie [...] ein Kunstwerk, wenn die Gegenstände, die ihr, zumindest nach Kriterien der Wahrnehmung, haargenau gleichen, bloße Dinge oder bestenfalls bloße Artefakte waren? Aber selbst wenn sie Artefakte waren – die Parallelen zwischen ihnen und den von Warhol gefertigten waren exakte. Platons

<sup>27</sup> Zu Warhols *Brillo Boxes* und allgemein zu Warenverpackungen in der Kunst siehe: Tobias Lander, „Der schöne Schein der bunten Hülle. Warenverpackungen in der Kunst“, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 154-177.

Unterscheidung zwischen Bildern von Betten und Betten war hier nicht mehr anwendbar.<sup>28</sup>

Offensichtlich gehen Dantos vielbeachtete Schlussfolgerungen in die Irre, da er hartnäckig die Ununterscheidbarkeit der *Brillo*-Schachteln im Supermarkt und jener in Warhols Factory gefertigten behauptet und die offensichtlichen Unterschiede ignoriert.<sup>29</sup> Denn gerade aus der erkennbaren Verweigerung, Schachteln zu sein, erwächst erst das Interpretationspotenzial der *Brillo Boxes* als Kunstwerke. Indem sie die Warenhülle imitieren, ohne deren wichtigste Funktion – das Verstauen von Produkten – zu übernehmen, geben sie ihren Status als Gehäuse auf und werden zu Katalysatoren der Mimesisdiskussion. Sie stellen die Frage nach dem durch die bloße Kontextverschiebung vom Warenregal in die Kunstgalerie erreichten Mehrwert der Kunst, nach der schöpferischen Rolle des Künstlers, nach Authentizität und Autorschaft, Reproduktion und Repräsentation. Man mag wie Michael Lüthy vermuten, dass Dantos „werkhermeneutische [...] und kunsthistorische [...] Unbekümmertheit“<sup>30</sup> auf dem subordinierenden Gestus seiner kunstphilosophischen Argumente beruhe, wobei die genaue Werkbetrachtung eher störend erscheine: „Die minimale Differenz zur Realität, die Danto unterschlägt oder für unerheblich hält, ist [...] genau jener Zwischenraum, aus dem die Bedeutung von Warhols Arbeiten entspringt“<sup>31</sup>. Und diese minimale Differenz resultiert nicht zuletzt aus Warhols Weigerung, ein benutzbares Gehäuse für einen bestimmten Inhalt im Geiste der Duchamp'schen Ready-mades zu präsentieren.

Warhols *Brillo Boxes* sind sozusagen Gehäuse ohne Inhalt, doch es geht auch anders herum: Rachel Whiteread bildet mit ihren Abgüssen das Innere von Gehäusen ab, beispielsweise von Pappkartons, die sie zu gewaltigen Architekturen auftürmt. Mit den durch die Kistenstapel abgetrennten Laufgängen erinnert Whitereads Installation *Embankment* (2005/06) an Warhols erste Galeriepräsentation seiner *Brillo Boxes* von 1964.<sup>32</sup> Über Warhols Schau bemerkte Sidney Tillim, sie sei „eine ideologische *tour de force*, deren nihilisti-

<sup>28</sup> Arthur C. Danto, zit. n.: Cynthia Freeland, *Auch das ist Kunst. Eine Einführung in die Kunsttheorie*, Zürich, Berlin, 2003, S. 74.

<sup>29</sup> Zu Dantos Theorie und dem Unterschied von Ready-made und Pop-Objekt siehe: Tobias Lander, *Coca-Cola und Co. – Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*, Petersberg, 2012, S. 49-65; ders., „Through the Looking-Glass – Mimesis und Systemkritik von Pop bis Appropriation Art“, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Mimesis. Archiv für Mediengeschichte No. 12*, München, 2012, S. 167-184: 168 f.

<sup>30</sup> Vgl. Michael Lüthy, „Das Ende wovon?“ (erstmalig abgedr. in: Christoph Menke/Juliane Rebenisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, Berlin, 2006, S. 57-66), auf: Michael Lüthy Archiv, online unter: <http://www.michaeluethy.de/scripts/arthur-danto-andy-warhol-brillo-box/>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Tate Modern, „Rachel Whiteread: Embankment: About“, online unter: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016; Abb. der Warhol-Ausstellung in der Stable Gallery, New York, April 1964, in: Lander (2012), *Coca-Cola & Co.*, S. 57.

scher Grundzug durch den Warencharakter des Ausgestellten verdeckt [werde]. Die Beschäftigung mit dem Quantitativen [sei] ein Schutz gegen das Räumliche, indem es den Schluß verweiger[e], irgendetwas in dem Raum sei von Bedeutung<sup>33</sup>. Während Warhols ‚Warenlager‘ demnach als Symbol massenkonsumistischer Entfremdungsprozesse funktioniert, spielen Whitereads Kistentürme mit der Ästhetik des Materials – die semitransparenten Kunststoffkuben schaffen interessante Beleuchtungseffekte –, mit den Gegebenheiten des Ortes – *Embankment* bezieht sich auf den Ausstellungsort am nördlichen Themse-Ufer, an dem früher Waren umgeschlagen wurden – und dienen als persönliches Reflexionsobjekt: Der verschlissene Pappkarton, der die Vorlage für die Gussformen abgab, stammte aus dem Nachlass der kurz zuvor verstorbenen Mutter der Künstlerin. Whiteread erinnerte sich noch gut an die verschiedene Nutzung des Kartons, die stets mit Episoden aus ihrem Leben verbunden war.<sup>34</sup> Die weißen Kunststoffkuben als Matrize des Inneren dieses Kartons manifestieren diese Reminiszenzen, ohne sie jedoch vermitteln zu können: So sprechen Whitereads Kuben auch von Erinnerung und deren unvermeidlichem Verlust.

#### 4. Öffnen verboten!

Nach den verschlossenen Gehäusen, deren objektkonstituierender Inhalt vorausgesetzt wird, den transparenten Gehäusen, die ihren Inhalt auf den ersten Blick freigeben, den taktil zu erkundenden Gehäusen, den Gehäusen ohne Inhalt und dem Inhalt ohne Gehäuse möchte ich abschließend eine weitere Gruppe von Kunstwerken betrachten, in denen das Wechselspiel von Hülle und Inhalt auf die Spitze getrieben wird. Während der berühmten Schau *The American Supermarket* in der New Yorker Bianchini Gallery (1964) signierte Andy Warhol echte Campbell's-Konserven und verkaufte diese für \$ 6.50 (drei Stück im Sonderangebot für \$ 18), wodurch er nicht nur dem Ready-made Marcel Duchamps seine Reverenz erwies und den bereits ramponierten Mythos vom schöpferischen Künstlergenie attackierte, sondern, nebenbei bemerkt, auch den Wert des künstlerischen Eingriffs auf den Cent genau taxierte – nämlich als Differenz vom Verkaufspreis der Originaldose zu dem des signierten Exemplars – und dadurch die davon abweichenden Mechanismen des Kunstmarktes aufs Korn nahm.<sup>35</sup> Dass die bloße Geste des Künstlers das Produkt zur Kunst adelt, soll hier nur insofern interessieren, als die Auswahl des Künstlers den Käufern erstaunliche Probleme beschert: So wenig ein beschnit-

<sup>33</sup> Sidney Tillim, *Arts Magazine*, September 1964, zit. n.: David Bourdon, *Warhol*, Köln, 1989, S. 185.

<sup>34</sup> Whiteread (2005/2006), *Embankment*.

<sup>35</sup> Christoph Grunenberg, „The American Supermarket“, in: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Ausstellungskatalog, hg. v. Christoph Grunenberg und Max Hollein, Frankfurt/M. [Schirn Kunsthalle] 2002/Liverpool [Tate], 2002/2003, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 170-177: 170 f.

tenes Gemälde noch als vollkommen authentisches Kunstwerk angesehen werden kann, so wenig kann auch ein Objekt wie die signierte Suppendose verändert werden. Das schließt deren Inhalt mit ein, denn nur in seiner ursprünglichen Konstitution behält die Warhol-Dose ihre Integrität als Kunstwerk mit allen kunsttheoretischen und -ökonomischen Konsequenzen. Da eine Tomatensuppe auch in der Konserve nicht ewig hält und ihre Gärprozesse früher oder später das Blech der Hülle beschädigen, kann der Besitzer eines solchen Exemplars nur die Zerstörung des Warhol-Multiples als werkimmanent akzeptieren, oder er entfernt den Inhalt, was den – weniger pekuniären denn konzeptuellen – Wert als Kunstwerk gravierend verändert. Erst recht gilt dies, wenn lediglich das signierte Etikett erhalten und wie eine Grafik präsentiert wird: Für Autografensammler mag ein solches Objekt noch von Interesse sein, als Kunstwerk ist es zerstört.

Mit ähnlichen, wenngleich unappetitlicheren, Problemen sahen sich die Besitzer und Besitzerinnen der *Merda d'artista* von Piero Manzoni konfrontiert (Abb. 7). Dieser füllte 1961 insgesamt 90 Dosen mit jeweils 30 Gramm seiner Exkreme, fein säuberlich etikettiert und mit Aufschrift des Titels, des Produzenten und des Datums versehen. Jean Pierre Ciqui beschreibt den kulturellen Background von Manzonis künstlerischem Akt, der von Homers *Odysee*, in der König Laertes höchstselbst das Feld mit seinen Hinterlassenschaften düngt, über die Ausschweifungen der römischen Saturnalien und des mittelalterlichen Karnevals bis zu den skatologischen Auslassungen von Rabelais und Goethe („ein Erdenrest zu tragen peinlich“) sowie Sigmund Freuds Definition des Stuhls als erste Gabe des Kindes an die ihm Nahestehenden reicht: „*Artist's Shit* constitutes the modern re-enactment of this tradition“<sup>36</sup>. Doch am wichtigsten scheint Manzoni die Offenlegung ökonomischer Parameter der Kunst zu sein, in einer wortspielerischen Gleichung vorformuliert durch den Doyen künstlerischer Provokation, Marcel Duchamp: „Arrhe est à art ce que merdre est a merde“<sup>37</sup>. Dazu schreibt Martin Engler: „Mit dem französischen ‚arrhes‘ – für Voraus- oder Anzahlung [wird] ein Begriff aus dem Bereich von Wirtschaft und Finanzen mit dem homonymen ‚art‘ in Beziehung gesetzt“, wodurch „nicht nur der bloße Geldwert, sondern die Mechanismen des Marktes und mit ihnen ein fremdes und gänzlich eigenständiges System von mer-

<sup>36</sup> Jean Pierre Ciqui, „Piero Manzoni and His Left-Overs“, in: *Piero Manzoni*, Ausstellungskatalog, hg. v. Germano Celant, Paris [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]/Herning [Herning Kunstmuseum]/Madrid [Fundación La Caixa], 1991, Mailand, 1991, S. 21-26: 22 und 23; weitere Beispiele bei Martin Engler, „Piero Manzoni – Gesten als *pars pro toto* des Körpers“, in: *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 32, 4 (2004), S. 19-35: 29.

<sup>37</sup> Marcel Duchamp, zit. n.: Nancy Spector, „A Temporary Blindness: Piero Manzoni and America“, in: *Piero Manzoni*, Ausstellungskatalog, hg. v. Germano Celant, Paris [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]/Herning [Herning Kunstmuseum]/Madrid [Fundación La Caixa], 1991, Mailand, 1991, S. 39-45: 43.

kantilen Abhängigkeiten Einzug hält in den Bereich der Kunst<sup>38</sup>. Der zweite Teil der Formel mit dem bislang in der Forschung wenig beachteten Neologismus „merdre“ bezieht sich – wie Engler zwar vermutet, aber unverständlicher Weise nicht weiter ausführt – auf den initialen Ausruf Ubus in Alfred Jarrys Bühnenstück *Ubu Roi* (*König Ubu*), der bei der Premiere 1896 für Tumulte und eine Unterbrechung der Aufführung sorgte: „Merdre“ (ins Deutsche z. B. mit „Pscheisse“ übersetzt) wurde erwartungsgemäß als Fäkalausdruck gedeutet, zugleich bedingt die kleine semantische Störung, dass es etwas anderes sein muss. Der wohlkalkulierte Skandal Jarrys ist für Duchamp Anlass einer Scheidung von Kapital – das in Jarrys *Ubu Roi* unter dem Begriff der „Phynance“ („Pfyfinanz“) explizit als amoralisch angelegt ist – und Kunst, auf die er, trotz der in der Homonymie symbolisierten Nähe, beharrt<sup>39</sup>: „Merdre“ ist eine Deformation des Wortes „merde“, genauso wie „arrhe“ eine Deformation des korrekten Pluraletantum „arrhes“ ist: „Art“ hingegen ist diesem nur durch den Gleichklang, jedoch nicht durch die Individualetymologie Jarrys beziehungsweise Duchamps, anverwandt und somit strukturell getrennt.



7 – Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961

<sup>38</sup> Martin Engler, *Piero Manzoni. Metonymien des Körpers*, Freiburg, Univ., Diss., 2000, S. 128, auf: Freidok. Dokumentenserver der Universität Freiburg, online unter: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/421>, URN: urn:nbn:de:bsz:25-opus-4211, zuletzt aufgerufen am 29.04.2016.

<sup>39</sup> Vgl. die Neologismen in Jarrys *Ubu Roi* (1896), Volltext auf: Wikisource. La bibliothèque libre, online unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Ubu\\_roi\\_%281896%29](https://fr.wikisource.org/wiki/Ubu_roi_%281896%29) und die der deutschen Übersetzung von Eva Walch, auf: Henschel Verlag, online unter: [http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-316\\_LP.pdf](http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-316_LP.pdf), beide zuletzt aufgerufen am 29.04.2016.

Weiter scheint „merdre“ auf das französische ‚mordre‘ (beißen, kauen) zu verweisen. Gerade die ekelerregende Zusammenführung von oralem Aufnehmen und rektaler Ausscheidung schockiert und desavouiert dadurch die vorangestellte Analogie von Geld und Kunst in drastischer Weise. Manzoni's Konservendosen erneuern dieses Diktum Duchamps einerseits durch ihre eigentliche Funktion als Lebensmittelbehälter, andererseits durch die ostentative Zurschaustellung der pekuniären Aspekte der Kunstproduktion und -distribution: Verkauft werden sollten die Dosen Manzoni's nämlich nach dem aktuellen Goldpreis, wobei ein Gramm Künstlerexkrement dem Gegenwert von einem Gramm des Edelmetalls entsprach: „Die alchemistische Verwandlung von Kot in Gold [...] ist Manzoni jedenfalls gelungen – die ‚Merda d'artista‘-Dosen wurden bald, und gehören bis heute, zu den klassischen wertvollen Ikonen der Kunst um 1960.“<sup>40</sup> Während wir bei Warhols signierten Dosen nicht mit Bestimmtheit behaupten können, der zwangsläufige Verfall des bioaktiven Inhalts sei vom Künstler intendiert gewesen, steht das bei Manzoni scheinbar außer Frage: Das Ephemere ist seinem Werk inhärent, und bereits *Fiato d'artista* (Künstleratem) war nach kurzer Zeit nur noch Relikt seiner pneumatischen Aktivität, da die verplombten und versiegelten Luftballons materialtypisch schnell ihren Inhalt freigaben: Zurück blieb eine schrumpelige leere Hülle auf einem beschrifteten Holzsockel, der in Litern verkaufte Künstleratem war verfliegen. Ähnliches plante Manzoni mit Ampullen seines Blutes, womit er seine Trilogie der Körpersubstanzen vervollständigen wollte, in anderen Aktionen versah er hartgekochte Eier mit seinem Fingerabdruck und ließ diese vom Publikum verspeisen: Mit den Ausscheidungen oder den Eiern als Substitut seiner selbst ließ er das Publikum nicht nur unmittelbar an seiner Künstlerperson teilhaben, stets „geht es [auch] um Transformation und um die Magie des Hervorbringens und Verschwinden-Lassens von Kunst“<sup>41</sup>.

Obwohl sich Manzoni direkt vor der Toilette seines Ateliers mit einer seiner Dosen ablichten ließ und Zeugen das Befüllen der Dosen mit Künstlerkacke anschaulich beschrieben, provozierte die *Merda d'artista* von Anfang an – wohl ob des weitgehend tabuisierten Abfallprodukts des Körpers – Zweifel am tatsächlichen Inhalt.<sup>42</sup> Vielmehr vermutete man ein bloßes Gedankenpiel, so Manzoni's Kollege Agostino Bonalumi:

<sup>40</sup> Patrick Werkner, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien, Köln, Weimar, 2007, S. 84.

<sup>41</sup> Ebd., S. 84; Abb. diverser Exemplare und Zustände von Piero Manzoni: *Fiato d'artista*, 1960, Ballon, Wachs, Holz und Metall, 18 cm x 18 cm / 20 cm x 20 cm, in: *Piero Manzoni*, Ausstellungskatalog, hg. v. Germano Celant, Paris [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]/Herning [Herning Kunstmuseum]/Madrid [Fundación La Caixa], 1991, Mailand, 1991, S. 130-133.

<sup>42</sup> Siehe Engler (2004), *Gesten*, S. 29 f.; Foto von Manzoni vor der Toilettentür seines Ateliers in Herning, Dänemark, in: ebd., S. 30; Bernard Aubertin gibt dagegen eine Begegnung mit Manzoni wieder, während welcher der Künstler sehr genau Auskunft über die natürliche Produktion und das Abmessen der *Merda d'artista* mittels eines Löffels gab (zit. n.: Criqui (1991), *Left-Overs*, S. 22).

In den letzten Jahrzehnten haben sich viele gefragt, was die Dose tatsächlich enthält. Sicherlich nicht das angegebene organische Material. Falls doch, so würde das Metall früher oder später korrodieren und die Dose undicht werden. Ich kann unbesorgt behaupten, dass es sich bloß um Gips handelt. Möchte das jemand überprüfen? Nur zu, ich werde keinen daran hindern, die Dose aufzureißen.<sup>43</sup>

Andere waren dagegen von der Richtigkeit der Beschriftung überzeugt, da die Dosen angeblich nach einer gewissen Zeit anfangen sich aufzublähen oder einen unangenehmen Geruch zu verbreiten.<sup>44</sup>

Da das Öffnen der Dosen unweigerlich zu deren Zerstörung und Entwertung führen musste, blieb es zunächst bei Mutmaßungen. Erst 1989 beschloss der Künstler Bernard Bazile in seiner Aktion *Detournement*, diesen Preis zu zahlen und eine von Manzoni's Dosen zu öffnen.<sup>45</sup> Um den Inhalt zu verifizieren überließ ihm der Fluxus-Künstler Ben Vautier sein Exemplar. Aber Manzoni hatte offensichtlich damit gerechnet, dass seine Dose früher oder später geöffnet werden würde, denn in deren Inneren wurden weder Exkremente noch Gips oder ein anderes Surrogat gefunden, sondern eine kleinere mit „Merda d'artista“ beschriftete und leicht korrodierte Dose, die Bazile – vielleicht selbst erschrocken über seinen bilderstürmerischen Akt – verschlossen ließ. Die Frage, was sich in der zweiten, inneren Dose verbirgt – womöglich eine weitere? –, und ob sich überhaupt in allen Dosen das Gleiche befindet, bleibt bis auf Weiteres unbeantwortet: Das Mysterium des Inhalts bleibt erhalten. Zur Ergänzung sei erwähnt, dass die Besucher der Ausstellung *Belle Haleine – Der Duft der Kunst* (2015) des Museum Tinguely in Basel eingeladen waren, an Manzoni's verschlossener wie an Bazile's geöffneter Dose zu schnuppern: Ein wie auch immer gearteter Geruch war nicht feststellbar.<sup>46</sup> Mit bemerkenswerter Voraussicht hält Manzoni's Fäkal-Matroschka die Diskussion um sein Kunstwerk – und damit auch das konzeptuelle Problem, was für einen Unterschied es überhaupt macht, ob reale Künstlerscheiße abgefüllt wurde oder dies nur behauptet wird – auch posthum am Laufen.

Denn auch wenn *Merda d'artista* den Skandal der tatsächlich vorhandenen Körpersubstanz heraufbeschwört, ist Manzoni's Dose doch vor allem ein Denkbild, das zur Reflexion über den Anteil des Künstlers am Werk, den Wert von Kunst und die Macht der Vorstellungskraft einlädt. Wie die anderen Gehäuse, in denen sich der Inhalt nicht einfach offenbart, konstituiert sich auch Manzoni's Gehäuse im Zusammenspiel von Außen und Innen. Erst das verbergende Gehäuse bedingt ein enigmatisches ‚Darinnen‘, und diese Ungewissheit über den Inhalt verstärkt den Reiz des Objektes, da sich neue Interpretations-

<sup>43</sup> Agostino Bonalumi, „Solo gesso, nella scatoletto di Manzoni“, in: *Corriere della Sera*, 11.06.2007, S. 30 [Übers. T. L.].

<sup>44</sup> Siehe Hugues Peyret, *Chacun sa merde*, Dokumentarfilm Frankreich 2001/Trailer, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=JwCteCy-TkE>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.

<sup>45</sup> Siehe Catherine Millet, „Bernard Bazile – question de vigilance“, in: *Artpress* 26, 241 (1998), S. 19-25: 25.

<sup>46</sup> Selbstversuch des Autors am 02.05.2015.

ebenen auftun. Andere Gehäuse, wie die *Finger Boxes*, stellen das Primat des Visuellen in der Kunst infrage, da sich ihr Inhalt nur durch taktile Interaktion mit dem – nicht Betrachter, sondern präziser: – ‚Betaster‘ offenbart. Im Gegensatz dazu geben die Gehäuse als Schaukästen ihren Inhalt dem Betrachter ungefiltert preis. Doch trotz der Dominanz des Innen benötigen sie ebenfalls das Außen: Die ungeachtet ihrer Sichtbarkeit oft geheimnisvoll erscheinenden künstlichen Welten sind ohne die sie umgebenden transparenten Gehäuse nicht vorstellbar. Sie sind Gefäße für flüssige oder gasförmige Substanzen, definieren den Rahmen der Betrachtung, indem sie den Blick ins Innere lenken, oder verstärken die Objektivität des Werks und erhöhen so dessen Schauwert. Die Gehäuse ohne Inhalt und der Inhalt ohne Gehäuse entbehren ebenfalls nicht der gehäusetypischen Dualität, da das fehlende Pendant stets gedacht werden muss: Bei den hermetischen *Brillo*-Schachteln Warhols eröffnet erst dessen Nicht-Vorhandensein den Diskurs um den Status des in die Kunstsphäre verfrachteten banalen Objekts und den Grad der künstlerischen Intervention. Wenn man so will, werden sie zu metaphorischen Gehäusen einer Idee.

Trotz gradueller Unterschiede zeigen alle diskutierte Beispiele auf, dass der Inhalt der Kunstgehäuse genauso wichtig ist wie die Hülle selbst, gleichgültig ob der Inhalt sicht- oder fühlbar ist oder nur vermutet werden kann. Erst der in der Umhüllung verbleibende Inhalt macht die Dose, Schachtel oder Kiste zum Gehäuse, und erst im Zusammenspiel des Sichtbaren und Unsichtbaren wird das Gehäuse zu einem Medium kunstwissenschaftlicher Interpretation. So trifft die Minimalphilosophie eines unserer ehemaligen Bundeskanzler nicht nur auf die Dosen Manzonis zu: „Entscheidend ist, was hinten rauskommt.“<sup>47</sup>

## Literatur

- Ariès, Philippe, *Studien zur Geschichte des Todes*, 2. Aufl., München 1982 [frz. OA 1975].
- Auktionshaus Michael Zeller, *Tödlein im Sarg*, süddeutsch/Tirol, 18. Jh., Wachs, Holz, Glas u. a., L: 15 cm, auf: Auktionshaus Michael Zeller, Lindau, „Auktionskatalog Nr. 111, Dezember 2011, Objekt Nr. 2442“, online unter: <http://www.zeller.de/de/katalog/auktion-111-dezember-2011/suche-auktionskatalog-10900/kategorie/dosen-und-vitrinenobjekte/>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.
- Bikkerich, Wolfram (Red.), „Geißler: ‚Es geht um die Glaubwürdigkeit‘“, in: *Der Spiegel*, 36 (1984), S. 19-21.

<sup>47</sup> Helmut Kohl auf einer Pressekonferenz am 31.08.1984; zit. n.: Wolfram Bikkerich (Red.), „Geißler: ‚Es geht um die Glaubwürdigkeit‘“, in: *Der Spiegel*, 36, (1984), S. 19-21: 20.

- Bonalumi, Agostino, „Solo gesso, nella scatoletto di Manzoni“, in: *Corriere della Sera* vom 11.06.2007, S. 30.
- Bourdon, David, *Warhol*, Köln, 1989.
- Carpaccio, Vittore, *Vision des Hl. Augustinus*, 1502, Tempera auf Leinwand, 141 cm x 210 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig, auf: Zeno.org, online unter: <http://www.zeno.org/nid/20003925943>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2016.
- Criqui, Jean Pierre, „Piero Manzoni and His Left-Overs“, in: *Piero Manzoni*, Ausstellungskatalog, hg. v. Germano Celant, Paris [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]/Herning [Herning Kunstmuseum]/Madrid [Fundación La Caixa], 1991, Mailand, 1991, S. 21-26.
- d'Harnoncourt, Anne/McShineKynaston (Hg.), *Marcel Duchamp*, Ausstellungskatalog, New York [The Museum of Modern Art]/Philadelphia [Museum of Art], 1973, München, 1989 [reprint].
- Domschatzkammer, Aachen, *Armreliquiar Karls des Großen*, Lyon (?), 1481, H: 85 cm, Ø: 19,9 cm, auf: Route Charlemagne Aachen, „Stationen/Aachener Dom/Domschatzkammer“, online unter: <http://www.route-charlemagne.eu/stationen/Dom/Domschatzkammer/index.html>, zuletzt aufgerufen am 08.02.2016.
- Drohojowska-Philp, Hunter, „Robert Graham's Reliquaries of Pleasure“, in: *Robert Graham. Early Works*, Ausstellungskatalog, New York [Galerie David Zwirner] 2011, Göttingen, 2011, S. 7-15.
- Dürer, Albrecht, *Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514, Kupferstich, 243 mm x 186 mm, auf: Wikimedia Commons, online unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Jerome\\_in\\_his\\_Study.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Jerome_in_his_Study.jpg), zuletzt aufgerufen am 31.01.2016.
- Engler, Martin, „Piero Manzoni – Gesten als *pars pro toto* des Körpers“, in: *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 32, 4 (2004), S. 19-35.
- Ders., *Piero Manzoni. Metonymien des Körpers*, Freiburg, Univ., Diss., 2000, auf: Freidok. Dokumentenserver der Universität Freiburg, online unter: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/421>, URN: urn:nbn:de:bsz:25-opus-4211, zuletzt aufgerufen am 29.04.2016.
- Export, Valie, *Tapp- und Tastkino*, 1968, auf: Medien Kunst Netz, „Valie Export ‚Tapp- und Tastkino‘“, online unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.
- Dies., *Tapp- und Tastkino*, 1968, Videodokumentation, auf: The Israel Museum, Jerusalem: ‚Valie Export: Jerusalem Premiere, 21.06.–09.10.2009‘, online unter: <http://www.imj.org.il/exhibitions/2009/ValieExport/DVD/FLV/TappUndTastkino.html>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.
- Freeland, Cynthia, *Auch das ist Kunst. Eine Einführung in die Kunsttheorie*, Zürich, Berlin, 2003.
- Garullo, Antonio/Ottocento, Mario, „*Il sogno degli italiani*. Per una immagine definitiva dell'era Berlusconi“, auf: Garullo & Ottocento, online unter: <http://www.garulloottocento.com/#!il-sogno-degli-italiani/cpkk>, zuletzt aufgerufen am 27.02.2016.
- Grunenberg, Christoph, „The American Supermarket“, in: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Ausstellungskatalog, hg. v. Christoph Grunenberg und Max Hollein, Frankfurt/M. [Schirn Kunsthalle] 2002/Liverpool [Tate], 2002/2003, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 170-177.
- Hirst, Damien, *A Thousand Years*, 1990, Glas, Stahl, Silikon, lackiertes MDF, Insect-O-Cutor (elektrischer Insektenvernichter), Kuhkopf, Blut, Fliegen, Maden, Metallschalen, Watte, Zucker und Wasser, 207,5cm x 400 cm x 215 cm, auf: ders., „Artworks/Vitrines: ‚A Thousand Years‘, 1990“, online unter: <http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.

- Ihlau, Olaf (Red.), „Lenin: Gut gehalten“, in: *Der Spiegel*, 37 (1991), S. 182-189.
- Inomata, Aki, „Process of *Why Not Hand Over a ‚Shelter‘ to Hermit Crabs?*“, 27.09.2013“, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mU5wZ3PyJOw>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2016.
- Jarry, Alfred, *Ubu Roi* (1896), deutsche Übersetzung von Eva Walch, auf: Henschel Verlag, online unter: [http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-316\\_LP.pdf](http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-316_LP.pdf), zuletzt aufgerufen am 29.04.2016.
- Ders., *Ubu Roi* (1896), frz. Volltext, auf: Wikisource. La bibliothèque libre, online unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Ubu\\_roi\\_%281896%29](https://fr.wikisource.org/wiki/Ubu_roi_%281896%29), zuletzt aufgerufen am 29.04.2016.
- Kelley, Mike, „Kandors“, in: *Mike Kelley: Kandors*, Ausstellungskatalog, Berlin [Galerie Jablonka], 2007/Krefeld [Museum Haus Lange/Museum Haus Esters], 2011, München, 2010, S. 53-60.
- Lander, Tobias, *Coca-Cola und Co. – Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*, Petersberg, 2012.
- Ders., „Through the Looking-Glass – Mimesis und Systemkritik von Pop bis Appropriation Art“, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Mimesis. Archiv für Mediengeschichte No. 12*, München, 2012, S. 167-184.
- Ders., „Der schöne Schein der bunten Hülle. Warenverpackungen in der Kunst“, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 154-177.
- LeDray, Charles, *Bone Rocker*, 1995, menschlicher Knochen, Glas, Holz, 31,8 cm x 20,3 cm, Privatsammlung, auf: Chris Gardner, „Portfolios/Art/3D-Sculpture, Instruments, Furniture“, online unter: <http://www.chrisgardnerphoto.com/art/3d-sculpture-instruments-furniture/>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.
- Ders., „News/Bone Rocking Chair“, online unter: <http://www.chrisgardnerphoto.com/news/?currentPage=5>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.
- Locher, Hubert, *Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit*, Frankfurt/M., 1999.
- Lüthy, Michael, „Das Ende wovon?“ (Erstabdruck in: Christoph Menke/Juliane Rebenitsch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, Berlin, 2006, S. 57-66), auf: Michael Lüthy Archiv, online unter: <http://www.michaelluethy.de/scripts/arthur-danto-andy-warhol-brillo-box/>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.
- Macunias, George, *Fluxkit*, 1964, Drucksachen, div. Materialien in Vinyl-Aktentasche, Staatsgalerie Stuttgart, auf: Medien Kunst Netz, „George Maciunas – Fluxkit“, online unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/fluxkit/>, zuletzt aufgerufen am 07.02.2016.
- Millet, Catherine, „Bernard Bazile – question de vigilance“, in: *Artpress* 26, 241 (1998), S. 19-25.
- Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968. Kunst als Gegenkunst*, Köln, 1994.
- Neudecker, Mariele, *Tank Works*, auf: Mariele Neudecker „Work/Tank Works“, online unter: <http://www.marieleneudecker.co.uk/tanks.html>, zuletzt aufgerufen am 09.02.2016.
- Oswego State University of New York, „Hermit Crabs Add Life to Tyler Art Exhibition“, 05.03.2009, online unter: [http://www.oswego.edu/news/index.php/site/news\\_story/crab\\_by\\_creations](http://www.oswego.edu/news/index.php/site/news_story/crab_by_creations), zuletzt aufgerufen am 23.01.2016.
- Poljanšek, Tom, „Benutzeroberflächen. Techniken der Verhüllung des Technischen“, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 102-116.
- Saltz, Jerry, „More Life: The Work of Damien Hirst“, in: *Art in America* 83, 6 (1995), S. 82-87.

- Schloss Rheydt, Mönchengladbach, *Dodekaedron (süddeutsch, 17. Jh.)*, auf: Städtisches Museum Schloss Rheydt, „Die Wunderkammer des Schloss Rheydt“, online unter: <http://www.schlossrheydt.de/index.php?kat=diewunderkammer>, zuletzt aufgerufen am 06.02.2016.
- Singh, Timon, „Designer Robert DuGrenier Makes Hand-Blown Glass Shells for Hermit Crabs“, auf: Habitat, 11.10.2014, online unter: <http://inhabitat.com/designer-robert-dugrenier-makes-hand-blown-glass-shells-for-hermit-crabs/>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2016.
- Solowan, Barbara, „Canadian Art: Pierre Huyghe – Recollection, 15.12.2011“, online unter: <https://vimeo.com/33738182>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2016.
- Spector, Nancy, „A Temporary Blindness: Piero Manzoni and America“, in: Piero Manzoni, Ausstellungskatalog, hg. v. Germano Celant, Paris [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]/Herning [Herning Kunstmuseum]/Madrid [Fundación La Caixa], 1991, Mailand, 1991, S. 39-45.
- Ströbl, Andreas, „Der Sarg. Repräsentation und Verhüllung in der christlichen Sepulkralkultur“, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin, 2014, S. 354-375.
- Werkner, Patrick, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien, Köln, Weimar, 2007.
- Whiteread, Rachel, *Embankment, 2005/2006*, auf: Tate Modern, „Rachel Whiteread: Embankment: About“, online unter: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.

## Film

- Peyret, Hugues, *Chacun sa merde*, Dokumentarfilm Frankreich 2001/Trailer, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=JwcTeCy-TkE>, zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.
- Roman Holiday*, Spielfilm, Paramount Pictures/USA 1953, „Mouth of Truth“-Szene, auf: YouTube/The Fandango Movieclips Channel: Roman Holiday (2/10) Movie Clip – The Mouth of Truth (1953) HD, online unter: [https://www.youtube.com/watch?v=6af1dAc9rXo&list=PLZbXA4lyCtqrrpWVvFua0A6\\_T\\_NTdwEiI&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=6af1dAc9rXo&list=PLZbXA4lyCtqrrpWVvFua0A6_T_NTdwEiI&index=2), zuletzt aufgerufen am 10.02.2016.

## ABBILDUNGSNACHWEISE

*Tobias Lander*

*Abb. 1* – Domenico Ghirlandaio, *Hieronymus im Gehäus*, 1480, Fresko, 184 cm x 119 cm, Chiesa di Ognissanti, Florenz. Foto: Diathek des KGI Freiburg.

*Abb. 2* – Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise (Serie A)*, 1941-1942, div. Materialien, 41 cm x 38 cm x 10,5 cm (geschlossen), Achenbach Foundation, San Francisco, CA; © The Estate of Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Archiv des Autors.

*Abb. 3* – Mike Kelley, *Kandors*, 2007, Installation Jablonka Galerie, Berlin; © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Courtesy Jablonka Galerie, Berlin.

*Abb. 4* – Antonio Garullo und Mario Ottocento, *Il sogno degli italiani*, 2010-2011, div. Materialien, 185 cm x 80 cm x 70 cm (Kasten), ca. 165 cm x 65 cm (Figur); © 2017 by Garullo & Ottocento.

*Abb. 5* – Ay-O (Takao Iijima), *Finger Box (No. 16/50, hergestellt für Fluxus Editions, New York)*, 1964, bedruckte Pappschachtel mit div. Materialien gefüllt, 8,2 cm x 9,2 cm x 8,2 cm, Fondazione Bonotto, Molvena; © Ay-O. All rights reserved.

*Abb. 6* – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, Siebdruck und Acryl auf Sperrholz, 43,1 cm x 43,1 cm x 35,6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Artists Rights Society (ARS), New York.

*Abb. 7* – Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961, No. 047/90, Blechdose, bedrucktes Papier, Exkrement (?), 4,8 cm x 6,5 cm x 6,5 cm, Collezione Codognato, Venedig; © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Archiv des Autors.