

Mund und Anus. Diese zwei Glieder ermöglichen zwei Wege, zwei  
«Erzählungen». Roland Barthes<sup>1</sup>

Im Mai 1961 füllte und versiegelte Piero Manzoni jeweils dreißig Gramm seiner eigenen Exkreme in neunzig zylindrische Metall Dosen – so die Selbstangabe des italienischen Künstlers. Ein banaler und zugleich unvorstellbarer Vorgang. Jede dieser Weißblechbüchsen – mit einem Durchmesser von nur 6.5 cm und einer Höhe von 4.8 cm – ist auf dem Deckel und an der Außenseite mit gelblichem Papier überzogen, bedruckt mit dem Vor- und Nachnamen des Künstlers in Gestalt eines endlosen Schriftzuges: *PIEROMANZONIPIEROMANZONIPIEROMANZONI...* Auf diesem Untergrund ist in italienischer, französischer, deutscher und englischer Sprache folgender Text zu lesen:

Merda d'artista  
CONTENUTO NETTO GR 30  
CONSERVATA AL NATURALE  
PRODOTTO ED INSCATOLATA  
NEL MAGGIO 1961

Auf dem Deckel steht allein auf Englisch *PRODUCED BY* gefolgt von der handschriftlichen Signatur *Piero Manzoni*. Dem Vordruck *Number* folgt schließlich die dreistellig gestempelte Ziffer der jeweiligen Dose von 001 bis 090 (Abb. 1).<sup>2</sup> Den Verkaufspreis dieser Dosen schrieb der Künstler exakt fest: Demnach wurde ein Gramm Künstlerscheiße gegen ein Gramm Gold – gebunden an die tägliche Notierung einer Feinunze – zum Tausch angeboten.<sup>3</sup>

Spielerisch bricht das Dosenprodukt *Merda d'artista* mit dem einzigen Ort, der Exkrementen bis dahin zukam: Der «peinliche Erdenrest» musste, wie es Johann Wolfgang von Goethe am Ende des zweiten Teils des *Faust* schrieb, der Natur zurückgegeben werden oder, wie es schon im *Deuteronomium* heißt: «Du sollst zuscharren, was von dir gegangen ist.»<sup>4</sup> Dieser Mechanismus zielt auf eine bukolische Restnatur, in der Exkreme zum Gold der Erde werden; demgegenüber bietet Manzoni seine Körperreste auf dem Kunstmarkt an. Manzonis Auflagenobjekt erscheint auf den ersten Blick als ein Neben- oder Ineinander entgegengesetzter Systeme: etwa des Schmutzigen im Sauberen, von Form und Inhalt, des Ekligen im Alltäglichen – und diese konträren Kategorien stützen sich wechselseitig. Den damit verbundenen Übertragungen und Gegenübertragungen soll im Folgenden nachgegangen werden, insbesondere den Interdependenzen von niederen Körperstoffen und Ideen sowie ihren entsprechenden geistigen wie materiellen Vehikeln. Dabei wird die Kategorie «Rest» zu unterschiedlichen Praktiken der materiellen Kultur wie dem Reliquienkult oder dem Fetischismus in Beziehung gesetzt.



1 Piero Manzoni, *Merda d'artista* no. 058, 025, 063, 078..., 1961, Durchmesser 6.5 cm, Höhe 4.8 cm.

Manzoni hat nicht als erster Künstler Körperausscheidungen verwendet und wirkmächtig inszeniert.<sup>5</sup> Schon Kurt Schwitters setzte in seinem *Merzbau* die tabuisierten Stoffe ein und nutzte diese durchaus ironisch. So fand sich in Hannover, neben der so genannten «Goethe-Höhle», eine weitere Nische, in der eine Flasche Urin feierlich ausgestellt war, so dass die einfallenden Lichtstrahlen die Flüssigkeit vergoldeten. Außer den Räumen der Reliquienpersiflage gab es solche der Freundschaft und der Heldenverehrung: eine «Arp-Höhle», Schreine für László Moholy-Nagy, Naum Gabo und Piet Mondrian; allerdings war es nur Hannah Höch vorbehalten, sich in einer solchen selbst zu inszenieren.<sup>6</sup> Die anderen Nischen und Hohlräume präsentierten Werke der Namensgeber, die den Status von Künstlerreliquien und Devotionalien erhielten. Im fein säuberlich rekonstruieren *Merzbau* finden sich heute weder historische Realien noch abstoßende Substanzen und Reste. Handelt es sich bei Objekten der Kunst, gefüllt mit Körperausscheidungen, wie Piero Manzonis Konserve und Kurt Schwitters' Glasfirole, um Reliquien oder gar um Reliquiare – oder um eine Parodie ihres profanen Nachlebens?<sup>7</sup>

Das vierte Laterankonzil hatte im Jahr 1215 bestimmt, dass Reliquien nicht mehr außerhalb ihrer Behältnisse zur Anbetung freigegeben werden durften. In der Folge entstanden vielfach Behälter, in denen die Reliquien der Anbetung ausgesetzt und zugleich vor Beschädigung und Diebstahl geschützt waren.<sup>8</sup> In der christlichen Überlieferung rechtfertigt die Heiligkeit von Körper- oder Kontaktreliquien die Umhüllung oder Einschreinerung, und im Gegenzug macht der kostbare Behälter die Bedeutung und den Wert der meist unscheinbaren Relikte sichtbar.<sup>9</sup> Die Aufgabe der rituellen Behälter umfasst also weit mehr als die Lagerung und Präsentation flüchtiger Reste. Die Kultgeräte erfüllen mediale Aufgaben, denn den Resten, die sie bergen – Stofffetzen, unansehnlich verschrumpelte Körperglieder oder Knorpel und Knochensplitter –, ist ihre Wirkmacht nicht anzusehen.

Bei Manzoni geht die perzeptive Aufmerksamkeit vom verborgenen, tabuisierten Inhalt aus. Der Künstler zeigt lediglich, wie es Roland Barthes in Bezug auf den Marquis de Sade formulierte, «geschriebene Scheiße».<sup>10</sup> Zugleich ist aus strategischen wie konservatorischen Gründen der Behälter unabdingbar. Insofern folgt Manzonis Objekt der allen Reliquiaren zugrunde liegenden Verweisstruktur: Zentrales Merkmal dieser Referenz ist die untrennbare Verbindung von Behältnis und Inhalt, ein Wechselspiel zwischen Inhalt und Form, das in der Kunst der Moderne eine zentrale Rolle einnimmt.<sup>11</sup> Damit dieses konstitutive Glaubensspiel in Gang kommt, bedarf es bei allen Reliquiaren eines dritten Bestandteils, der auf die eigentliche Autorität der wirkmächtigen Dinge verweist: die Autorität der Kirche. Manzoni hat die christliche Praxis der Vergabe von Authentiken wiederholt thematisiert: Eine seiner Arbeiten besteht gänzlich aus einem künstlerischen Zertifikat, das dem Besitzer bescheinigt, ein authentisches Kunstwerk erstanden zu haben – ein schnödes Stück Papier. Manzonis Werk enthält viele Anspielungen auf die Praxis der katholischen Kirche, die er mit modernen Verwaltungsvorgängen, den Gesetzen des entstehenden globalen Kunstmarktes und Protokonzepktualismus verbindet. So inszenierte er jene Bedingungen und Geheimnisse der modernen Kunst: die Verdoppelungen, Überlagerungen und Resonanzen, die einen Gegenstand mitbestimmen, sobald er zu einem Kunstwerk wird. Das entscheidende Verfahren ist bei Manzoni die Verbindung zum Körper und seinen Überresten.

In der Aktion *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* bot Manzoni seine Kunst zum öffentlichen Verzehr an. Im Juli 1960 kochte er in einer Mailänder Galerie Eier, versah sie mit dem Abdruck seines rechten Daumens, um die signierten Nahrungsmittel den Besuchern zur Speisung zu überreichen.<sup>12</sup> Die Aktion wurde oft mit der christlichen Eucharistie verglichen, obwohl fotografische Aufnahmen eher an einen Messestand oder eine Autogrammstunde erinnern. Zwei Aspekte sind bemerkenswert: Zum einen verspeiste das Publikum nicht alle Objekte, der Künstler verwahrte die signierten Eier vielmehr in kleinen Schachteln und führte sie einer anderen Konsumtion zu – die vergänglichen, zum Verzehr bestimmten Nahrungsmittel avancierten zu Dignität garantierenden Kunstobjekten.<sup>13</sup> Vielleicht war es dieser Hang der BesucherInnen zur Schatzbildung, der Manzoni für *Merda d'artista* dazu brachte, das Material selbst zu verschlingen und die transformierten Reste verpackt in Umlauf zu bringen. Zum anderen – und dies ist für *Consumazione dell'arte* wie *Merda d'artista* entscheidend – werden Besucher wie Künstler zu Akteuren, indem sie sich die Kunst einverleiben. Das verwendete Material wird verschlungen und tritt seinen Gang durch die Körper an. Die Verdauung bezeichnet so den Prozess einer künstlerisch aufwertenden Transformation von Materie. Der Weg in und durch den Körper wird in Szene gesetzt, um die künstlerische Konversion, den Medienwechsel, eines Stoffes anzuzeigen. Dieser Vorgang kann zugleich als christliche Transsubstantiation gelesen werden. Skizziert wird für die Kunst ein neues Verhältnis von Material, Künstler und Werk: Die Materialien folgen nicht mehr dem Körper, indem sie ihn gemäß der *idea* eines Schöpfers repräsentieren, sondern das Material geht durch den Körper hindurch und schlägt als realer Rest in Demonstration um.

Es ist bei Manzoni nie klar, ob er eine Sache *ad absurdum* führte oder ob er eine ernsthafte Auseinandersetzung betrieb. So könnte seine Mailänder Speisung als blasphemischer Akt gesehen werden, als kritische Befragung der tradierten

Künstlerrolle des virilen Schöpferkünstlers sowie als Anspielung auf die grotesken spätmittelalterlichen Debatten der Kirche – Auseinandersetzungen, in denen unter anderem zu klären versucht wurde, was mit einer Hostie nach dem Abendmahl passiert. Wird der Leib Christi etwa von den Gläubigen ausgeschieden? In Hinblick auf Manzoni würde die Antwort lauten, dass die *Künstlerscheiße* als Realpräsenz des heiligen Piero fungiert. Solche Spiele mit radikalen Gegensätzen – wie dem Göttlichen und dem Banalen – bestimmen Manzonis Auseinandersetzungen mit somatischen Stoffen und Resten.

Zwischen 1959 und 1960 stellte Manzoni etwa fünfzig pneumatische Objekte mit dem Titel *Corpo d'aria* her. Sie bestanden aus aufblasbaren Gummiballons, befestigt an einem kleinen Metallständer. 1960 folgte mit weißen, roten oder blauen Luftballons von geringerem Umfang *Fiato d'artista*. Diese schwebenden Skulpturen wurden mit einer Kordel an Holzpaneelen befestigt und mit Bleiplomben versiegelt. Luft und Atem – als rein gedachte Elemente des Geistes – vereinen in einem klassischen neoplatonischen Verständnis «das Menschliche und das Göttliche». <sup>14</sup> Als *Pneuma* waren sie traditionellerweise Sitz des Geistes und somit für eine ästhetische Theorie, die den Körper überwinden will, das höchste Material, zumal der Atem an der Schwelle zur Immaterialität gedacht wird. Hier setzt Piero Manzoni an: Müssen diese vermeintlich immateriellen Materialien doch, um nach außen zu gelangen, zunächst den Mund passieren – diesen «Zeugen des Geistes», wie Michel Leiris ihn genannt hat –, wo sie mit dem unförmigen Schmutz des Speichels in Kontakt treten. <sup>15</sup> Der klebrige Auswurf kontaminiert den Mund und mit ihm den reinen Geist, um beide, wie Leiris es formulierte, «hinunter auf die unterste Stufe der Organleiter» zu versetzen und damit auch auf die niedrigste Stufe einer Materialhierarchie, <sup>16</sup> so wie Manzoni die zu Gold verwandelten Exkreme an die höchste Stelle beförderte. <sup>17</sup> Es stehen sich in Manzonis Kunst zwei Körperöffnungen und die dort jeweils austretenden Ausscheidungen gegenüber: Zwei Wege der Kunst, oben der Atem und unten die Exkreme; der Atem als das, was nicht berührt und gesehen werden kann, und die Exkreme als das, was nicht berührt und gesehen werden darf, wobei sich die Abwehr in der Vorstellung manifestiert, dass die reine Idee als das höchste Immaterielle durch den Schmutz befleckt wird. Bei dem zugrunde liegenden Körperverständnis ist kein Unterschied mehr zwischen dem Haupt als traditionellem Sitz des Geistes und den niederen Regionen des Darms auszumachen. Anus und Mund werden angeglich; das heißt, dass die Körperprodukte – sowie die darin materialisierte Idee – untrennbar mit dem Körper verbunden werden.

Eine solche Umkehrung tradierter Materialhierarchien zielte – bei *Merda d'artista* und *Fiato d'artista* – auf eine radikale Inversion des ästhetischen Systems. Der heutige Zustand der Luftballons scheint diese Umwertung zu bestätigen; nachdem mit der Zeit der «Geist», das vom Künstler einverleibte Leben, aus ihnen entwichen ist, wurden die Relikte selbst zu gestaltlosen Auswürfen. Manzoni hat auch diese Körpersubstanz nach Maßeinheiten verkauft und zwar überraschenderweise für eine Deutsche Mark pro Liter Luft, wenn ein beliebiger Künstler den Ballon aufbläst. <sup>18</sup> Die willkürliche Preisgestaltung durch internationale Wechselkurse hebt die Überführung des niedersten und höchsten Materials, Exkrement und Atem des Künstlers, in das ökonomische System des Westens hervor und beschreibt einen allgemeinen Wertewechsel, bei dem das Kunstwerk als Ware auftritt.

Exkreme sind Unwerte schlechthin, eine Eigenschaft, die sie mit Geld als allgemeinem Äquivalent gemeinsam haben. Der Wert von Geld als vergegenständlichte Arbeit tendiert, vulgärmarxistisch gesprochen, im Verhältnis zum Tauschwert gegen null. Manzoni untersucht mit seinem «Midas-Touch» den kollektiven Apparat, die gesellschaftliche Verfasstheit der europäischen Konsumgesellschaft der 1960er Jahre und damit die Einsicht, dass im Kapitalismus wie in der Kunst jedes Material, jede Tätigkeit, jedes Objekt, ja jeder Rest gleichermaßen interessant erscheint – mit der entscheidenden Einschränkung: wenn sich die Sache vermarkten lässt.

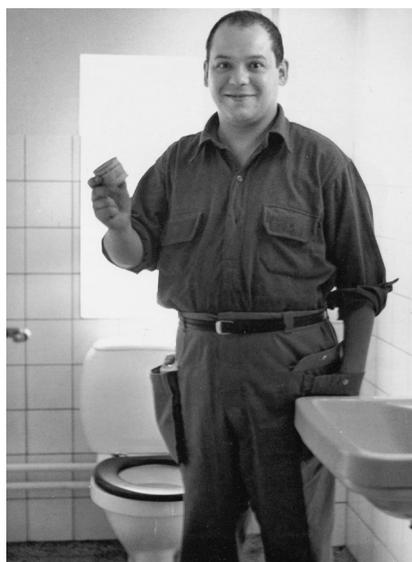
Das Jahrzehnt zwischen 1945 und 1955 war auch in Italien die Zeit des Wiederaufbaus mit den Mitteln des Marshallplans;<sup>19</sup> so erlebte das Land zwischen 1958 und 1962 «ein Wachstum, das es in dieser Größenordnung nie vorher gegeben hat, ein wahres Wirtschaftswunder, das für Gesellschaft und Kultur tief greifende Veränderungen zur Folge hat».<sup>20</sup> Mit dem *miracolo economico* durchdrang die aggressive Expansion der Warenproduktion zum ersten Mal alle sozialen Schichten. Die Gesellschaft begann sich darauf einzustellen, dass bis dahin Unnützes als Serien- und Markenprodukt Verlangen weckte und über dieses Begehren seinen Tauschwert erhielt. Diese wirtschaftlichen Veränderungen wirkten sich auch auf das System Kunst aus. Es fand eine Verschiebung oder Auflösung der Position des Binnensystems Kunst zu einem Außen – der konkrete Kontakt mit dem Markt – statt, was auch ein neues Künstlerselbstverständnis mit sich brachte. Dies führte bei Manzoni dazu, dass er seine Aktionen und Werke, die in diesem Kontext entstanden, zum Kauf anbot: seinen Atem, seine Exkreme, sein Blut, seinen Körper. Der Künstler plante darüber hinaus sein Blut zu veräußern, ja ganze tote Körper in Kunststoffblöcken zu exponieren.<sup>21</sup>

Manzonis Überreste werden somit als Matrix eines Wertesystems erkennbar, das zu den Kräften gehört, die jegliche Kunstproduktion seit den 1960er Jahren entscheidend mitbestimmen. Für *Merda d'artista* hat sich Manzoni an einer nach dem Zweiten Weltkrieg neu eingeführten Ware orientiert und deren Platzierung als Markenprodukt für die Etablierung seiner eigenen Hervorbringungen übernommen, und zwar an den durch die USA in ganz Europa etablierten Cornedbeef-Dosen, die in Italien von der Firma Manzotin vertrieben werden (Abb. 2).<sup>22</sup> Was Manzoni mit seinem Produkt in Gang setzt, erscheint als künstlerische Praxis auf den Gebrauch, den Karl Marx von Begriff und Sache des «Fetisch» machte, zu rekurrieren, ja diese Analyse von Ware, Wert und Gebrauchswert buchstäblich zu materialisieren. Fetisch kann *alles* sein: Er ist einzigartig, befriedigend, schön – ein Objekt, das einen niemals enttäuschen kann. Marx beobachtet die Macht der Waren und die Ausstrahlung der gesellschaftlich hergestellten Produkte und beschreibt diese als eine Epiphanie der Dinge. So heißt es im ersten Buch des *Kapitals* über den *Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis*: «Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, dass sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken. Soweit sie Gebrauchswert, ist nichts Mysteriöses an ihr»; doch in dem Moment, da die Dinge als Ware auftreten, verwandelt sich «ein ordinäres sinnliches Ding [...] in ein sinnlich übersinnliches Ding».<sup>23</sup>

Marx' berühmte Beschreibung, diese selbstreflexive Spiegelung vom «Geheimnis der Ware», liest sich in ihrer eigensinnigen Verstiegenheit wie «die gespenstige Bewegung einer Kette» von Halluzinationen.<sup>24</sup> Zum Vorschein kommt auch bei



2 Werbeanzeige der Firma Manzotín, um 1960.



3 Piero Manzoni mit einer Dose *Merda d'artista*, Aufnahme von 1961, wohl auf der Werkstoilette einer Textilfabrik in Herning, Dänemark.

Manzoni dasjenige, was Marx als die «theologischen Mucken» einer Ware bezeichnet hat, und dieses Geheimnis lässt sie als «ein sinnlich übersinnliches Ding» erscheinen. So gesehen sind Manzoni's Überreste zwischen Reliquie und Fetisch auch ein Lehrstück zur Dialektik der Moderne: Die Sterilität des Produkts *Künstlerscheiße* mit seiner affektlosen Distanz und Serialität lässt das Kunstwerk zur Ware, zum Konsumartikel werden, jedoch zu dem Zweck, dass in diesem vermeintlichen Verlust – der Gewinn bringt – eine kritische und zugleich quasireligiöse Dimension innerhalb der kommerziellen Warenwelt aufleuchtet. Allerdings klagte Manzoni weder ein falsches Bewusstsein an noch praktizierte er eine didaktische Aggressivität, sondern operierte – wie es fotografische und filmische Selbstinszenierungen unterstreichen – inmitten der Produktionsstätten: So posierte Manzoni mit einer Dose *Merda d'artista* lächelnd vor der vermeintlichen Produktionsstätte, einer Toilettenschüssel (Abb. 3). Das angefertigte Foto wurde jedoch nicht, wie oft behauptet, im Atelier des Künstlers aufgenommen, sondern in der Werkstoilette der dänischen Textilfabrik Angli Shirt in Herning – die Besitzer waren eine der Hauptförderer und Finanziere des Künstlers. Die maschinelle Versiegelung, das Festschreiben der Maßeinheit und die Preisbindung durch den internationalen Devisenmarkt sowie die Gestaltung zeigen, wie unmittelbar Manzoni seine Arbeit in ein Verhältnis zum historischen Wandel der Produktionsweisen der Zeit setzte. Die Automatisierung der Warenproduktion, ihr Marketing, ihre Formgebung im Produktdesign und die monopolisierende Macht der Marke werden als die entscheidenden Kräfte eines Wirtschaftswunders und seiner Auswirkungen auf die Kunstproduktion vorgeführt: *PIEROMANZONIPIEROMANZONIPIEROMANZONI...*

Exkreme erscheinen als Material des Kapitalismus deshalb so einleuchtend, weil mit ihrer Zirkulation eine maximale Nivellierung von Wertunterschieden erreicht ist.<sup>25</sup> Dieser Vorgang kann mit dem in Anlehnung an Gilles Deleuze und Felix Guattari entwickelten Begriff des «anal Kapitalismus» bezeichnet werden, der

dazu dient, «das Wirken und die Funktion eines allgemeinen Äquivalents aller Waren zu beschreiben» und zugleich den Lustgewinn an den eigenen Produkten zu verdeutlichen: ihre Übergabe an den Markt, die damit einhergehende Fetischisierung und ihre Rückkehr als imaginäre Beziehung des Produzenten zu seinen realen Existenzbedingungen.<sup>26</sup> Das Parodistische, das Manzoni seiner *Merda d'artista* als Kunstprodukt verleiht, und deren Wertverschiebungen auf dem Feld der Waren, in dem es ihm möglich wird, Scheiße für Gold zu tauschen, lassen die impliziten und unbewussten Regeln eines solchen «analen Kapitalismus» hervortreten.

In seinen einleitenden Bemerkungen zum Konzept des Fetischs betrachtet Freud diesen aufgrund seiner zweifachen Natur als «Ersatz» oder «Deckerinnerung».<sup>27</sup> Deshalb sind die Begriffe «Fetisch» und «Reliquie» nur schwer zu vereinen. Vor allem ist der Fetisch ein stillgestelltes Ding oder Objekt. Jacques Lacan hat diese Bestimmung wiederholt beschrieben; so heißt es in seiner Abhandlung *Die Objektbeziehung*:

Im Fetischismus sagt das Subjekt selbst, dass es letztlich sein Objekt, sein ausschließliches Objekt umso befriedigender findet, wenn es unbelebt ist. Als dieses wird es zumindest recht still sein, so dass man sich dessen wohl sicher sein kann, von seiner Seite keinerlei Enttäuschung zu erfahren. [...] Ein jeglicher subjektiven, intersubjektiven, ja transsubjektiven Eigenschaft beraubtes Objekt ist das sicherste Objekt.<sup>28</sup>

Diese Bestimmung des Fetisch als «ausschließliches Objekt» ist für Manzonis Arbeit nur bedingt geeignet: Diese Objekte können schwerlich unter dem Gesichtspunkt der «Ruhe», des «Unbelebten», der völligen «Befriedigung», der «Schönheit» betrachtet werden und nur eingeschränkt als ein nach Belieben manipulierbares Objekt, dem jegliche subjektive und intersubjektive Eigenschaft abgeht. Noch entscheidender aber ist wohl der Umstand, dass es sich um neunzig identische Dosen handelt, die alle zirkulieren und die Vorstellungen ihrer BesitzerInnen diversifizieren, was Kunst oder der Wert von Kunst seien. Indem Manzoni seine Exkremente in den Warenkreislauf einbringt, wird im vermeintlichen Mehrwert des Tausches das Fließen von Kapital sichtbar und die Paradoxie des Kapitalismus – «seine außerordentliche und befreiende Dynamik» – offen gelegt.<sup>29</sup>

Die *Künstlerscheiße* ist eine Metapher des kreativen Akts, in dem der Künstler etwas Verborgenes von sich dem Kreislauf des Marktes übergibt – der faszinierende Rest eines künstlerischen Schaffensprozesses. Der französische Künstler Bernhard Bazile spürte eben diesem Aspekt nach: In einer aufwendigen Recherche hat er über zehn Jahre hinweg zahlreiche BesitzerInnen der Dosen ausfindig gemacht.<sup>30</sup> Ziel ist es, einem Kunstwerk, das im Laufe der Jahre «seinen Sinn verloren hat, wieder Sinn» zu geben:<sup>31</sup> eine Ikone des Ikonoklasmus wieder in all ihrer Radikalität sichtbar werden zu lassen, die Reste wieder in Bewegung zu versetzen. Bazile hat SammlerInnen und KuratorInnen über ihr Verhältnis zu Manzonis *Merda d'artista* befragt: zu den Umständen des Erwerbs, zum Preis, zum Sinn, zum Inhalt und ob man oder frau eventuell gedenkt, sich eines Tages von ihr zu trennen. Die Mehrzahl der SammlerInnen gibt vor, sich vom Objekt nicht trennen zu wollen. Trotzdem zirkulieren die Dosen, und die meisten haben das Werk sogar erst vor kurzem erworben (Abb. 4). Der peinliche Rest zwischen Reliquie und Fetisch ist zum Mehrwert mutiert. *Merda d'artista* ist Symptom und Matrix für die Devise des aktuellen Kunstmarkts: «Bereichert euch».<sup>32</sup> René Block hatte 1962 vier Objekte für hundertfünfzig Deutsche Mark gekauft. Gut fünfzigtausend Euro ist



4 Bernard Bazile, Besitzer von *Merda d'artista* (Libero Grande, no. 051; Marina Fossati, no. 060; Paolo Consolandi, no. 016 und 034).

jede Dose im Jahre 2008 wert, was den Goldwert um ein Vielfaches übertrifft. Beim Lesen der Interviews ist viel über «den Habitus einer spekulativen Bourgeoisie zu erfahren».<sup>33</sup> Ein steif wirkender Urheberrechtsanwalt sichert das Sammlergut in einem Banksafe. Von dort holt er es manchmal heraus, um die «berühmte Dose», wie er sagt, als Höhepunkt eines Dinners, seinen Gästen vorzuführen.<sup>34</sup> Aber es kommt auch zu faszinierenden Aussagen, so wie derjenigen der italienischen Sammlerin Marina Fossati:

If you can catch the meaning, if you can understand and penetrate the nuances of a work, the thinking behind the work, then it's yours. I don't think an art work belongs to a person just because he bought it. I think it belongs to the person who's capable of keeping it, and its meaning, in his heart, in his mind. It's not an object – artist's shit is an idea, because of the nature of the art shit. I can't have it in my hand, I can have it only in my mind. This is important. So if you need an image of me you can photograph me, here, alone, because I have the artist's shit in my mind, and you should explain that, with a brief comment: «This woman has the shit and the meaning of the shit in her mind».<sup>35</sup>

Für ihre Besitzer ist *Merda d'artista* das ausschließliche Objekt, das einen niemals enttäuschen kann, solange das Geheimnis der Ware erhalten bleibt.

An Manzonis *Merda d'artista* kann die Fetischisierung der Ware, die Aufladung mit einem Versprechen als Verwandlung in ein ökonomisches Phantom, nachvollzogen werden. Eine tabuisierte, ekelerregende Körperausscheidung verwandelt sich vom Kunstwerk in sein Traumbild. Dies resultiert auch aus der ästhetischen Doppelpräsenz von *Merda d'artista* als gewöhnlichem Gegenstand und Kunstobjekt. Als Objekte der Kunst sind die Dosen mit den Künstlerresten Doubles, beunruhigende Doppel- oder Wiedergänger der Gegenstände des täglichen Lebens.<sup>36</sup> Aus den Angaben der Besitzer und Besitzerinnen wird deutlich, dass es ihnen um den Ausgleich von Luxus, Status und Verfügungsgewalt geht. Gesucht wird ein unersetzbares Etwas, das über die Produktionskraft jener Mitmenschen geht, die dem komplexen System der ökonomischen Ausbeutung nicht so kostbare Ressourcen zu bieten haben wie ein, in ihren Worten, «genialer Künstler». Nicht die Kunst vollführt dabei eine Transgression, vielmehr ist es das Geld, das

den eigenen Schmutz akzeptiert. Da der Marktwert der Dosen weiter steigt, lässt sich der Mythos des Objekts nur durch Benennung durchbrechen, nur durch die Entmythologisierung des Inhalts. Doch keiner der KunstliebhaberInnen hatte den Mut beziehungsweise das Interesse, den Resten tatsächlich zu begegnen. Es war einem Künstler vorbehalten, das Geheimnis von *Merda d'artista* zwischen Reliquie und Fetisch zu lüften. So öffnete Bernard Bazile 1992 eine Dose in einer als *«détournements»* bezeichneten Aktion – doch dieser Rest von einem Rest ist ein anderer Weg, zwei weitere Erzählungen.

## Anmerkungen

Mein Dank gilt Petra Lange-Berndt, Bettina Uppenkamp, Angela Matyssek, Angelika Fricke und allen anderen Skatologinnen.

**1** Roland Barthes, «Was dem Signifikanten widerfährt» (1972), in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006, S. 265–278, hier S. 270.

**2** Nach Germano Celant wurden die Exkremente vor ihrer Abfüllung getrocknet, so dass nach dem Verkauf keinerlei Material- bzw. Werteverlust durch Dehydrierung eintreten konnte. Vgl. Germano Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Mailand 1975, S. 52–55, und zu einer Lesart jenseits des Mythos siehe Martin Engler, *Piero Manzoni – Metonymien des Körpers*, PDF/Dissertation, Albrecht-Ludwigs-Universität Freiburg 2002, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/421>, Zugriff am 22. Juni 2008.

**3** Die Dosen wurden zum ersten Mal im August 1961 in der Galleria Pescetto in Albisola ausgestellt; vgl. Freddy Battino u. Luca Palazzoni, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Mailand 1991, S. 84–87.

**4** Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*, hg. v. Erich Trunz, München 1982, Vers 11954–57; *Mose* 5, Vers 12 und 13: «Und sollst ein Schäuflein haben und wenn du dich draußen setzen willst, sollst du damit graben und wenn du gegessen bist, sollst du zuscharren, was von dir gegangen ist.» Siehe allgemein Dominique Laporte, *Eine gelehrte Geschichte der Scheiße*, Frankfurt am Main 1991 und Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellung von Verunreinigung und Tabu*, Berlin 1985, insbesondere S. 45–59.

**5** Siehe Jean Pierre Criqui, «Piero Manzoni et ses restes», in: *Piero Manzoni*, hg. v. Germano Celant, Paris 1991, Ausst.-Kat. Paris, Musée de l'art moderne, S. 21–26.

**6** Kate T. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerung aus den Jahren 1918–1930*, Zürich 1963, S. 145–147 und Dietmar Elger, *Der Merzbau von*

*Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie*, 2. Aufl., Köln 1999.

**7** Siehe *La santé des restes*, Paris 2000, Ausst.-Kat., Martigues, Musée Ziem, und *Into Me/Out of Me*, Ostfildern 2007, Ausst.-Kat. Berlin, Kunstwerke.

**8** Siehe etwa Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997 und Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

**9** Siehe *Reliquiare im Mittelalter*, hg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 2005.

**10** Roland Barthes, *Sade–Fourier–Loyola*, Frankfurt am Main 1986, S. 156: «Die Sprache hat die Fähigkeit, das Wirkliche zu negieren, zu vergessen und aufzulösen: geschrieben stinkt Scheiße nicht.»

**11** Siehe Boris Groys, «The Inner Life of a Can Preserves», in: *Piero Manzoni*, hg. v. Germano Celant, Mailand 2007, Ausst.-Kat. Neapel, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, S. 46–53.

**12** Giorgio Zanchetti, *Piero Manzoni: Consumazione dell'arte dinamico del pubblico divorare l'arte*, Mailand 2000.

**13** Siehe Dietmar Rübél, «Nahrung», in: *Lexikon des Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél u. Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 182–186, und Ralf Beil, *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002, insbesondere S. 136–163.

**14** So Francisco Calvo Serraller, «Dire, essere, vivere», in: Celant 1991 (wie Anm. 5), S. 35–38, hier S. 37.

**15** Michel Leiris, «Crachat», in: *Documents*, 1929, Nr. 7, S. 381–382, zit. nach Georges Bataille u. a., *Kritisches Wörterbuch*, hg. v. Rainer Maria Kiesow u. Henning Schmidgen, Berlin 2005, S. 43.

16 Ebd.

17 Siehe etwa das Kapitel «Materialordnungen», in: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Architektur und Design*, hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner u. Vera Wolff, Berlin 2005, S. 34–57 und Bruno Reudenbach, «Gold ist Schlamm: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter», in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Dietmar Rübel u. Monika Wagner, Berlin 2002, S. 1–13.

18 Der Ballon konnte aber auch vom Käufer selbst aufgeblasen werden. Dass der Preis von Manzoni in DM angegeben wurde, verdeutlicht, wie schon die viersprachige Produktangabe von *Merda d'artista*, dass sich diese Kunst in einem Feld des multinationalen Marktes bewegen sollte.

19 Zwischen 1944 und 1952 erhielt Italien über drei Milliarden Dollar, etwa soviel wie Deutschland; doch erst zwischen 1958 und 1963 konnte Italien seine Exporte steigern. Vgl. Friederike Hausmann, *Kleine Geschichte Italiens seit 1943 bis zur Ära nach Berlusconi*, erw. Neuaufl., Berlin 2006.

20 Germano Celant, «Auflösung und Überblendung», in: *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, Ostfildern 1995, Ausst.-Kat. Wolfsburg, Kunstmuseum, S. XVIII.

21 Manzoni plante, sein eigenes Blut ebenfalls nach exakt festgelegten Einheiten zu verkaufen und wollte darüber hinaus seinen toten Körper in Kunststoff eingegossen ausstellen. «Im Mai 1961 habe ich 90 Dosen Künstlerscheiße [*merda d'artista*] produziert und verpackt (30 g pro Stück), die in natürlichem Zustand konserviert war [*made in Italy*]. [...] Diesen meinen Werken gebe ich ein Echtheitszeugnis mit. [...] In einem vorausgehenden Plan dachte ich daran, Fläschchen mit Künstlerblut [*sangue d'artista*] herzustellen. [...] tote Personen will ich unter Verschluss bringen und in durchsichtigen Plastikblöcken konservieren.» Piero Manzoni, «Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti» (November 1962), in: *Piero Manzoni*, hg. v. Germano Celant, Mailand 1998, Ausst.-Kat. London, Serpentine Gallery, S. 220–223.

22 Es besteht ebenfalls ein Wortspiel mit der Wurzel von Manzonis Nachnamen, denn *manzo* meint im italienischen (Rind)Fleisch. Vgl. Angela Vettese, «Piero Manzoni and the Peculiar Origins of Italian Conceptual Art», in: *Piero Manzoni: Line Drawings*, Ravenna 1995, Ausst.-Kat. Los Angeles, MOCA, S. 33–45, hier S. 40.

23 Karl Marx, «Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis», in: ders., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), 3 Bde., Berlin 1962, Bd. 1, Buch 1, *Der Produktionsprozess des Kapitals*, S. 85.

24 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 1995, S. 204 und

Horst Bredekamp, «Die Kunsthistorische Metaphorik der politischen Ökonomie», in: *Berliner Debatte. Zeitschrift für sozialwissenschaftlichen Diskurs*, 1997, Nr. 1–2, S. 24–33.

25 Ob diese Nivellierung auch auf die Frage einer Geschlechterdifferenz übertragbar ist, kann hier leider nicht weiter diskutiert werden: Gelten Exkremente als geschlechtsloses Material, das einem Körperteil entstammt, das beiden Geschlechtern zur Verfügung steht oder bleiben sie einer schwulen Kunst vorbehalten?

26 Zuerst wurde diese Fortschreibung der Gedanken aus Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main 1974, von Guy Hocquenghem in seinem Buch *Das homosexuelle Verlangen*, München 1974, vorgenommen, bis Kaja Silverman und Harun Farocki in *Von Godard sprechen*, Berlin 1998, diese Kapitalismuskritik erneut aufgriffen, insbesondere S. 103–133, hier S. 128.

27 Eine Lektüre von *Merda d'artista* in Bezug auf die Schriften Sigmund Freuds gibt Gerald Silk, «Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'artista*», in: *Art Journal*, 1993, Herbst, Bd. 52, S. 65–75.

28 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch IV. Die Objektbeziehung*, Wien 2003, S. 97. Siehe allgemein Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006.

29 Frederic Jameson, «Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus», in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek 1986, S. 45–102, hier 92.

30 Siehe *Bazile: Ein Maß für alle*, Marseille 2004, Ausst.-Kat. Karlsruhe, ZKM.

31 Bernard Bazile im Gespräch mit Ralph Ubl <http://www.mip.at/de/autoren/39.html>, Zugriff am 23. Juni 2008.

32 Gisliind Nabakowski, «Bernard Bazile: *Ein Maß für alle*», [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=1497&lang=de](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1497&lang=de), Zugriff am 23. Juni 2008 und John Miller, «Excremental Value. Piero Manzoni's *Merda d'artista*», <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue10/excrementalvalue.htm>, Zugriff am 23. Juni 2008.

33 Nabakowski 2008 (wie Anm. 32).

34 Ebd.

35 Zit. nach Bazile 2004 (wie Anm. 30), S. 74.

36 Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Wien 1998 und Dietmar Rübel, «Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt», in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Dietmar Rübel u. Monika Wagner, Berlin 2002, S. 118–137.