

Die *Box Nr. 10* (1963) des US-amerikanischen Künstlers Lucas Samaras ist dicht mit Metallfedern, Streifen längs ausgerichteter Stecknadeln sowie sorgfältig nebeneinandergelegten Wollfäden in verschiedenen Farben besetzt (Abb. 1). Beim Aufklappen des Deckels blickt den BetrachterInnen zweifach das Porträt eines jungen Mannes im Halbprofil entgegen. Im Inneren der Schatulle lassen sich zwei annähernd quadratische Einsätze zu den Seiten schwenken, die mit transluzenten Gegenständen und Materialien gefüllt sind. Im Fach darunter liegt auf unzähligen Metallkügelchen eine wollumwickelte Gabel, die mit ihrem überstreckten Griff und den fingerartig gespreizten Zinken an einen verbundenen Arm erinnert.¹ Wie in einem bizarren, aufwendig verzierten Reliquiar kann die anthropomorphe Gabel den BetrachterInnen offen präsentiert oder vor ihren Augen verborgen werden.

Ist die assoziative Nähe zum Reliquiar erst einmal hergestellt, konkretisiert sich das armähnliche Fragment zum Verweis auf einen bestimmten Körper. Denn bei dem fotografischen Porträt im Kastendeckel handelt es sich um eine Aufnahme von Samaras. Unterstrichen wird diese Verbindung zwischen dem armähnlichen Gebilde und dem Künstler auch durch die Farbigkeit der Wollumwicklung, die sich in der Rahmung der Fotografien an der Deckelinnenseite wiederholt. Seit 1960 hat Samaras eine große Zahl solcher Kastenobjekte geschaffen, die auf vielfältige Weise auf die Objektgattung des Reliquiars rekurrieren und in die er wiederholt auch sein fotografisches Selbstporträt integriert hat (Abb. 1–4).

Unheimliche Schreine

Bereits die Gestaltung von Samaras' *Boxes* erinnert in verschiedener Hinsicht an die Reliquiare des christlichen Kults: Häufig sind sie mit glänzenden Materialien besetzt, mit einer überbordenden Fülle von bunten Perlen, glitzernden Strasssteinen oder funkelnden Schmuckteilen. Andere Kästen sind mit Wollornamenten versehen, die in ihrer flächigen Dichte an das Gewebe und die kostbaren Stickereien auf jenen Stoffen erinnern, in welche Reliquien oftmals eingeschlagen wurden. In ihrer Farbigkeit rufen die Kästen aber auch die Emailornamentik der Schreine aus den Werkstätten von Limoges auf. Im Inneren vieler Kästen finden sich verschiedenste Formen von Körperrepräsentationen – Fotos, Röntgenbilder, künstliche Skeletteile oder Püppchen. Zudem verweisen Werkzeuge – etwa Bestecke – in ihrer anthropomorphen Form und zugleich als prothetische Verlängerungen auf den menschlichen Körper. Sie sind eingebettet in kleinteilige Dingarrangements, die in ihrer handwerklichen Finesse und Detailverliebtheit an die in Frauenkonventen hergestellten sogenannten Klosterarbeiten erinnern. Darüber hinaus spielen die Kästen ausgiebig mit dem Wechsel von Zeigen und Verbergen, der für den rituellen Gebrauch der christlichen Reliquiare konstitutiv war.



1 Lucas Samaras, *Box Nr. 10*, 1963, verschiedene Materialien, 15,9 x 27,6 x 16,8 cm, Besitz des Künstlers.



2 Lucas Samaras, *Box Nr. 1*, 1962, verschiedene Materialien, 22,9 x 41,9 x 43,2 cm, Sammlung Morton und Linda Janklow.

In der Kunst nach 1945 sind zahlreiche Werke entstanden, die christliche Traditionen zitieren, ohne jedoch unbedingt an die entsprechenden theologischen Implikationen anzuknüpfen. Insbesondere die Objekte und Praktiken des Reliquienkults, der Verehrung leiblicher Überreste von Märtyrern sowie der von ihnen zu Lebzeiten berührten Gegenstände haben auf KünstlerInnen eine so große Anziehungskraft ausgeübt, dass sie in ihren Werken vielfach auf das spezifische Verhältnis von Reliquie und Reliquiar rekurrieren und daran die Möglichkeiten und Grenzen eines profanen Umgangs mit der sakralen Überlieferung erproben. In Kastenobjekten inszenieren KünstlerInnen ärmliche Materialien oder Dinge des täglichen Gebrauchs ebenso wie Repräsentationen, Abdrücke oder Stoffe des menschlichen Körpers.²

Die Funktion von christlichen Reliquiaren geht über die Aufbewahrung und Präsentation von Reliquien weit hinaus. Die Kultgeräte müssen mediale Aufgaben erfüllen, denn den Knochen, Stoffen oder Gegenständen, die sie bergen, ist ihre Heiligkeit nicht anzusehen. Wert und Bedeutung der zumeist unscheinbaren Relikte bedürfen daher der visuellen Vermittlung durch das Reliquiar.³ Mehr noch: Die mediale Wirksamkeit der Schreine reicht so weit, dass sie Bedeutung überhaupt erst generieren.⁴ Zu den häufig wiederkehrenden Strategien gehört die Vermittlung von Heiligkeit und Wirkmacht der Reliquie durch die wertvollen, vielfach reflektierenden Materialien, aus denen die Schreine gefertigt sind. Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart transformieren die Medialität des tradierten Reliquiars und machen sie sich für ihre profanen Kastenobjekte zunutze. Wie beim christlichen Vorbild werden zunächst kunstfremde Materialien oder Dinge ästhetisch überformt und so erst als Bedeutungsträger sichtbar gemacht.

Bei Samaras' *Boxes* sind Inhalt und Kasten oft so eng miteinander verzahnt, dass sie schon auf der materiellen Ebene eine untrennbare Fusion eingehen. Dadurch ist die Aufgabenverteilung zwischen Behälter und Inhalt weniger klar zu trennen als beim historischen Modell: Während beim Reliquiar die heilige Reliquie den kostbaren Schmuck des Schreines legitimiert und dieser über seine schützende und demonstrative Funktion hinaus das eingeschlossene Knochen- oder Stoffstück als wertvoll und bedeutsam ausweist, ist in Samaras' Werken nicht zu entscheiden, ob der Kasten die enthaltenen Gegenstände und Bilder als Signifikanten generiert oder umgekehrt.

Durch die schichtweise Überlagerung in den verschiedenen Kompartimenten sowie die Klapp- und Schubmechanismen, die immer wieder andere Dinge dem Blick aussetzen, treten die Gegenstände in Samaras' *Boxes* in ephemere Konstellationen, in denen sich vordergründige Symbolik und weniger offensichtliche Bedeutungsebenen abwechseln. Je komplexer Samaras' Kästen aufgebaut sind, desto stärker verzweigen sich die Assoziationsketten, die durch die einzelnen Bestandteile der Ensembles und ihr Arrangement ausgelöst werden. Samaras legt Spuren aus, lenkt sie um und unterbricht sie wieder; unzählige Variationsmöglichkeiten verschließen sich logischen Zusammenhängen. Der Künstler zielt auf eine Emotionalisierung der Rezeption.⁵

Um diesen Effekt zu erreichen, setzt er neben den optischen auch die mittels des Sehnsinns erschließbaren haptischen Qualitäten der verwendeten Materialien und Gegenstände ein. Diese sensorischen Reize sind von Gegensätzen geprägt: Weiche Wolle steht kantigen Schmucksteinen gegenüber, spitze Nadeln oder Nägel kontrastieren mit runden Murmeln, Kammzinken mit duftigen Tüchern und Blüten. Auch können sich die Betrachter der Eigenschaften bislang vertrauter Dinge nicht mehr sicher sein. Die Schutzfunktion einiger *Boxes* scheint sich fast aggressiv gegen die Rezipienten zu richten: Nadeln bilden in wildem Durcheinander eine wehrhafte, undurchdringliche Barriere. Von ganz alltäglichen Haushaltsgegenständen scheint plötzlich eine Bedrohung auszugehen: Nicht nur Küchenmesser und Rasierklingen, auch Stecknadeln, Heftzwecken und Zeichenstifte verwandeln sich in Waffen.⁶ Wolle wird zu einem unentrinnbaren Labyrinth verknäult, und selbst geordnete, akribisch aufgeklebte Wollfäden erwecken den Eindruck psychedelischer Ornamente aus einer Drogenvision. Die beunruhigende Ausstrahlung ist bei Kästen wie *Box Nr. 1* (1962) besonders stark, in denen der Inhalt seine eigene Begrenzung nicht respektiert, sondern unreguliert aus dem Innern hervorquillt (Abb. 2). Neben dem Einschluss vermeintlicher Körperfragmente sind es die Übersteigerungen oder Entfesselungen des Gewöhnlichen, die vielen von Samaras' *Boxes* eine unheimliche Wirkung verleihen, die, wie Sigmund Freuds Untersuchung von 1919 nahe legt, aus der Ambivalenz des «Heimlich-Heimelig» entsteht.⁷

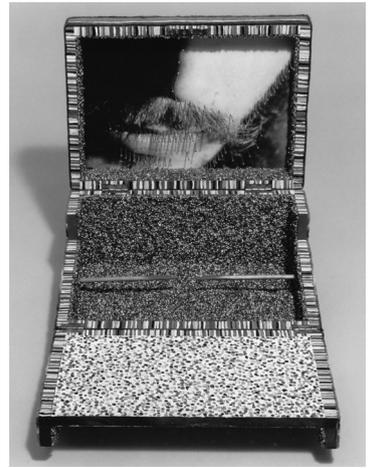
Inszeniertes Martyrium

Über die zahlreichen spitzen und scharfen Gegenstände, die zur Penetration der Körpergrenzen dienen können, sowie über die vielen Utensilien aus der Medizin, die der heilenden Verletzung des Körpers dienen sollen, wird in Samaras' *Boxes* immer wieder der verwundete, leidende Körper aufgerufen (Abb. 3). Eine diffuse Ahnung des Martyriums ist durch die Nadeln und Klingen, die an Foltermethoden erinnern, in einem Großteil der Kästen präsent. Diese enthalten vielfach Bilder aus dem Anatomieatlas, die den Blick auf ein vom Skalpell zergliedertes Körperinneres freigeben und die häufig über ein Foto an den Künstlerkörper als Ursprung des Bildes zurückgebunden sind.⁸

Zwischen den Bildern des Künstlers und den BetrachterInnen werden intensive Blickbeziehungen hergestellt. So kann bei BetrachterInnen, die beim Öffnen eines Kastens überraschend dem Blick des Künstlers begegnen, der Eindruck entstehen, sie hätten unbefugt eine Grenze überschritten und seien ungewollt in die Privatsphäre des Künstlers eingedrungen. Das dadurch ausgelöste Unbehagen wächst, wo Nadeln oder andere spitze Gegenstände in die fotografierten Gesichtszüge des Künstlers eindringen (Abb. 4). Hier wird der Repräsentation von



3 Lucas Samaras *Box Nr. 38*, 1965, verschiedene Materialien, 20.3 x 30.5 x 20.3 cm, Sammlung Milly und Arne Glimcher.



4 Lucas Samaras, *Box Nr. 61*, 1967, verschiedene Materialien, 34.3 x 29.9 x 48.3 cm, London, Tate Collections.

Samaras' Körper die künstlerische Spur regelrecht eingeschrieben. Der Künstler präsentiert sein Abbild auf eine sadomasochistisch konnotierte Weise und macht die Betrachter zu Voyeuren.⁹ Samaras knüpft damit an die lange Darstellungstradition des Künstlers als Märtyrer an.¹⁰ Mehr noch: Mithilfe der Porträtfotografie stellt er sich in die Nachfolge des gemarterten Christus.

In der Petersbasilika zu Rom wird ein Tuch aufbewahrt, das Veronika – der Legende zufolge – Jesus auf dem Kreuzweg angereicht und auf dem sich aus Schweiß und Blut das wahre Bild Christi abgedrückt haben soll.¹¹ Roland Barthes hat in seinem Essay *Die helle Kammer* die Verwandtschaft der Fotografie zur *Vera Icon* herausgestellt: «Kann man von ihr [der Fotografie] nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißtuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich dass sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos?*»¹² Auf dem legendären Schweißtuch der christlichen Überlieferung haben sich Spuren und Abbild des Körpers Christi vermischt. Gerhard Wolf charakterisiert die *Vera Icon* als «bildgewordene Spur».¹³ Georges Didi-Huberman zufolge ist darin das «Paradox von Repräsentation und Präsentation» ebenso aufgehoben wie die «Hierarchie von *bildhafter Ähnlichkeit* und *spurhafter Ähnlichkeit*», denn «der Abdruck überträgt physisch – und nicht nur optisch – die Ähnlichkeit der Sache oder der Person, von der der Abdruck gemacht wird».¹⁴

Die Idee von der mittels Abdruck bildgewordene Spur eines Körpers hat sich, anhand der *Vera Icon* über historische druckgrafische Reproduktionsverfahren vermittelt und bis ins Zeitalter der Fotografie erhalten. So hat die Kirche im Lauf der Jahrhunderte die Herstellung von Kopien des Veronika-Bildes in den unterschiedlichsten Drucktechniken befördert. Legitimation für diese Vervielfältigungen war der Glaube, dass der Kontakt des Urbildes mit dem Körper Christi an die Reproduktionen weitervermittelt wird. Dadurch erlangte, wie Hans Belting aufzeigt, jeder neuerliche Abdruck den Status einer Berührungsreliquie:

Der Kontakt zwischen Bild und Bild, wie einst jener zwischen Körper und Bild, wurde damit zum rückwirkenden Beweis für die Entstehung des ersten Bildes. Er übertrug auch

die Wunderkraft auf die neue Kopie, wie bei jenen Reliquien, die in den Stoffen und Flüssigkeiten fortwirkten, die mit ihnen in Berührung gekommen waren.¹⁵

In jeder technisch hergestellten Kopie ist also die Aura des *acheiropoietischen* Urbildes fortgesetzt wirksam. Eine moderne Entsprechung dieser historischen Reproduktionsverfahren ist die Fotografie. Auch das fotografische Porträt kann demnach als Spur, als körperliches Relikt des Abgebildeten betrachtet werden. Hier setzt Samaras' Selbststilisierung zum christusgleichen Künstlermartyrer an.¹⁶

Wo sein fotografisches Abbild von Nadeln durchstochen wird, stellt sich Samaras jedoch nicht allein in die Nachfolge der künstlerischen *imitatio Christi*. Hier spielt er auch auf eine andere Identifikationsfigur an, die vor allem unter Künstlern des 19. Jahrhunderts beliebt war: Sankt Sebastian. Die empfundene Entfremdung der Künstler von der Gesellschaft hatte in dieser Zeit eine moderne Aneignung des Heiligen eingeleitet. Wurde die Figur des Sebastian zunächst als «Personifikation des Leidens an der Welt und die Hoffnung auf Erlösung durch die Kunst» eingesetzt, galt sie wenig später – allgemeiner – als Sinnbild für eine läuternde Kraft des Leidens.¹⁷ Die erotische Spannung, mit der viele Künstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Adaptionen des Motivs aufluden, war in den androgyn-sinnlichen Darstellungen von Renaissance und Barock – etwa bei Andrea Mantegna oder Guido Reni – bereits angelegt. Auch Samaras verortet seine Anspielung auf das im Pfeilhagel erlittene Martyrium des Heiligen in der Ambivalenz von Leid und Erlösung, Schmerz und Ekstase. Da dem Künstlermartyrium jedoch die Sublimierung durch christliche Sinnstiftung fehlt, bleibt für die BetrachterInnen von Samaras' *Boxes* die Spannung zwischen voyeuristischer Faszination und abstoßendem Unbehagen ungelöst. Von der Gestaltung der Kastenobjekte, die an minderwertigen Devotional-Nippes erinnert, wird diese Spannung noch verstärkt, gehen doch Samaras' vermeintlich pathetische Selbststilisierungen als Märtyrer eine irritierende Komplizenschaft mit der Umgebung ein, in die sie eingebettet sind.

Erlösender Kitsch

Als «an inventory worthy of Woolworth's or the Cloisters» hat Diane Waldman Samaras' Kästen zwischen billigem Kaufhausramsch und dem Eklektizismus des musealen New Yorker Mittelalter-Pastiches eingeordnet.¹⁸ Samaras verwendet vielfach preiswerte Alltagswaren für seine Objektkästen, macht Artikel aus der Spielwaren- und Dekorationsabteilung, wie glitzernde Zauberstäbe oder marmorierte Bleistifte, zum magischen Baumaterial seiner vielschichtigen Miniaturwelten. Samaras versucht in keiner Weise zu vertuschen, dass ein Großteil der von ihm verwendeten Materialien und Gegenstände preiswerte Massenartikel oder Surrogate sind. Die Brüche zwischen dem Wertvollen und dem Gewöhnlichen, zwischen dem sakral Anmutenden und dem Profanen liegen offen zutage.

Vordergründig sind Samaras' Objektkästen von dem Missverhältnis zwischen ästhetisch-formalem und ethisch-substanziellem Anspruch gekennzeichnet, das Hans-Dieter Gelfert im Unterschied zu Form- als Stoffkitsch definiert: «Stellt die formale Intention einen höheren Anspruch als die inhaltliche einlöst, haben wir es mit Formkitsch zu tun. Ist dagegen der inhaltliche Anspruch höher als die Form bewältigt, liegt Stoffkitsch vor.»¹⁹ Viele von Samaras' Kästen sind völlig überladen, und die Verwendung von billigen Massenartikeln wirkt im Hinblick auf die mittels der Fotografien und Körperfragmente angedeuteten Fragen nach

Gewalt und Begehren unangemessen. Genau in der augenfälligen Übersteigerung von Form und Inhalt liegt jedoch der Schlüssel, der Samaras' Einsatz kitschiger Elemente als kalkulierte Distanzierungsstrategie erkennbar macht: Die *Boxes* sind nicht Kitsch, sondern *camp*, denn, so Susan Sontag:

Camp sieht alles in Anführungsstrichen [...]. *Camp* in Personen oder Sachen wahrzunehmen heißt, die Existenz als das Spielen einer Rolle zu begreifen. Damit hat die Metapher des Lebens als Theater in der Erlebnisweise ihre größte Erweiterung erfahren.²⁰

Samaras muss die Herkunft der von ihm verarbeiteten Dinge aus der industriellen Produktion nicht verstecken, denn «*Camp* – der Dandyismus im Zeitalter der Massenkultur – macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Der *Camp*-Geschmack lässt die Übelkeit hinter sich, die die Reproduktion bewirkt.»²¹ *Camp* ist eine Strategie, den hegemonialen Anspruch der Hochkultur mit dem «guten Geschmack des schlechten Geschmacks» auszuhebeln.²² Mit der Transformation dieses Rezeptions- in einen Produktionsmodus macht Samaras in seinen *Boxes* den Kitsch, der seine Karriere als abgesunkene Kunst begonnen hatte, wieder kunstfähig. Erst im Modus des *camp* lassen sich Samaras' opulente Pseudoreliquiare jenseits egozentrischer Manieriertheit als ludische, aber durchaus substanzielle Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Rolle des Künstlers verstehen. In seinem Spiel mit der Christus- und Sebastians-Ikonografie bewahrt Samaras «das fein ausgewogene Verhältnis von Parodie und Selbstparodie», welches Sontag zufolge für *camp* charakteristisch ist, und offenbart eine komplexere Beziehung zum Ernsthaften, denn, so konstatierte Sontag 1964:²³

Die traditionellen Möglichkeiten, über den unverblühten Ernst hinauszugelangen – Ironie und Satire –, scheinen heute erschöpft, dem kulturell übersättigten Medium, in dem die zeitgenössische Erlebnisweise geschult ist, nicht mehr angemessen. *Camp* führt eine neue Norm ein: das Kunstmäßige als Ideal, das Theatralische.²⁴

Während das christliche Reliquiar seine Reliquie in einen festen, durch die Dogmen des Glaubens abgegrenzten Bezugsrahmen einbindet, bettet Samaras die von ihm in den Kästen versammelten Objekte in ein weit verzweigtes Netz von Assoziationen ein, die jedes Element zum Fragment eines Bedeutungsuniversums machen, das eine Anreicherung mit persönlichen Interpretationen herausfordert. Eine Spur wird dabei besonders häufig ausgelegt: Die immer wiederkehrenden Repräsentationen von Körperteilen stehen für den abwesenden Körper des Künstlers, und in den Fotografien wird Samaras für die BetrachterInnen zum blickenden Gegenüber. Er tritt mit den RezipientInnen in einen visuellen und emotionalen Dialog, der über eine exzessive Selbstbespiegelung hinaus zu Fragen der Herstellung und Performanz von Identität im Allgemeinen führt.²⁵ In seinen fetischhaften, pseudosakralen Schreinen hat Samaras das von Sontag als Erlebnisweise analysierte Phänomen *camp* in einen Darstellungsmodus verwandelt und inszeniert sich dementsprechend als Künstlermärtyrer in Anführungsstrichen. Vor allem im Hinblick auf die verschiedenen Mechanismen zum Öffnen und Schließen, Klappen, Drehen und Schieben verleiht die implizierte Bewegung den Objektkästen eine fast rituelle Komponente, die Rezipienten im Akt der manuellen und visuellen Erschließung als TeilnehmerInnen eines profanen Kults einbindet. In der Interaktion macht der Künstler die Betrachter zu Voyeuren, Mitleidenden und Verehrern.

Anmerkungen

- 1 «I suppose everything I do has some kind of anthropomorphic character, or component, so that when I work with spoons, let's say, it's in terms of definite human connections with spoons»; Samaras im Interview mit Alan Solomon, in: *Artforum*, 1966, Nr. 2, S. 39–44, hier S. 41.
- 2 Solche Inszenierungsstrategien verschiedener KünstlerInnen habe ich in meiner Dissertation *Sakrale Inszenierungen des Profanen. Die Rezeption des christlichen Reliquars in der Kunst nach 1945* (in Druckvorbereitung) ausführlich untersucht.
- 3 Vgl. Bruno Reudenbach, «Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung», in: *Vorträge aus dem Warburghaus*, hg. v. Wolfgang Kemp u. a., Bd. 4, Berlin 2000, S. 2–36, hier S. 7–8.
- 4 Reudenbach hat diese Materialisierung kirchlicher Autorität im Reliquienbehältnis eingehend untersucht und kommt zu dem Schluss: «Überspitzt könnte man sagen, das Reliquiar erschafft erst die Reliquie.» Reudenbach 2000 (wie Anm. 3), S. 12. Das spezifische Abhängigkeitsverhältnis, in dem das tradierte Reliquiar und sein Inhalt stehen, ist in den letzten Jahren zunehmend Gegenstand mediävistischer Forschung geworden, vgl. etwa *Gesta*, Nr. 36, 1997; Bruno Reudenbach und Gia Toussaint, «Die Wahrnehmung und Deutung von Heiligen. Überlegungen zur Medialität von Reliquiaren», in: *Das Mittelalter*, 2003, Nr. 8.2, S. 34–40 sowie *Reliquiare im Mittelalter* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), hg. v. Bruno Reudenbach und Gia Toussaint, Berlin 2005.
- 5 «I want them to be concerned with – not words, I don't think that when they look at an art work they should be concerned with words. It should be visual: visual-emotional, not verbal-emotional.» Samaras im Interview mit Solomon, in: Solomon 1966 (wie Anm. 1), S. 41.
- 6 «It is just, harmlessly, a thing, but a thing, that one is somehow loath to turn one's back on. Its stillness seems unreliable. [...] What does it do, one wonders, after hours, when the doors are locked, the streets are empty, and the lights are all turned out?» Peter Schjeldahl, «Lucas Samaras», in: *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, 4 Bde., London 1984, Bd. 2, S. 17–19, hier S. 19.
- 7 Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1982, S. 242–274, bes. S. 250.
- 8 Seinem jeweiligen Alter in den verschiedenen Werkphasen entsprechend hat der Künstler dazu auf eine begrenzte Anzahl von, teils ikonenhaft stilisierten, Aufnahmen zurückgegriffen und diese immer wieder eingesetzt.
- 9 Vgl. Diane Waldman, «Samaras: Reliquaries for St. Sade», in: *Art News*, Nr. 6, 1966, S. 44–46 u. 72–75, hier S. 74.
- 10 Dazu ausführlich Eckhardt Neumann, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main/New York 1986, S. 86–100.
- 11 Zur Geschichte des *Vera Icon* vgl. Ewa Kuryluk, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a True Image*, Cambridge 1991, sowie Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- 12 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), Frankfurt am Main 1989, S. 92. Zur Fotografie als Spur oder Index vgl. auch Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 1998.
- 13 Gerhard Wolf, «Vera Icon: Das Paradox des wahren Bildes», in: *Glaube. Hoffnung. Liebe. Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, Ausst.-Kat., Wien, Kunsthalle, 1995–1996, S. 430–433, hier S. 433. Dazu auch Georges Didi-Huberman, «The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)», in: *October*, 1984, Nr. 29, S. 63–81.
- 14 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 47, 48 u. S. 31.
- 15 Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1990, S. 66.
- 16 Samaras operiert in seinen *Boxes* mit dieser veralteten Vorstellung von der Fotografie als unmittelbarem Lichtabdruck, hat sich aber in anderen Arbeiten vielfach mit neueren Theorien und technischen Verfahren der Fotografie und der Bildbearbeitung befasst. Vgl. etwa *Unrepentant Ego. The Self-Portraits of Lucas Samaras*, Ausst.-Kat., New York, Whitney Museum of American Art, New York 2003.
- 17 Joachim Heusinger von Waldegg, *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989, S. 9. Vgl. auch Heiliger Sebastian. *A Splendid Readiness for Death*, Ausst.-Kat., Wien, Kunsthalle, 2003–2004.
- 18 Waldman 1966 (wie Anm. 9), S. 45.
- 19 Hans-Dieter Gelfert, *Was ist Kitsch?*, Göttingen 2000, S. 16. Aus ästhetischer und kunsthistorischer Sicht war Kitsch lange Zeit ein negativ besetzter Begriff. Durch die von Gustav Edmund Pazaureks 1909 verfasstem Stuttgarter Ausstellungsführer initiierte Auseinandersetzung mit Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe fand der kritische Terminus erstmals weitere Verbreitung und blieb in der ästheti-

schen Theorie lange Jahre negativ besetzt. Erst mit den vom Aufkommen der Pop Art entfalteten Normdebatten in der Kunst geriet auch die bis dahin moralisch geprägte Kitschdefinition in Bewegung. Gelfert konstatiert eine Wende in Folge der 68er-Bewegung, in deren Zuge die Wissenschaften «den Kitschbegriff, in dem man die Verachtung des Bildungsbürgers für die Massenkultur spürte», weitgehend mieden und stattdessen eine wertfreie Annäherung an Phänomene der Populärkultur anstrebten, vgl. ebd., S. 11. Zum Surrogat-Charakter des Kitsches vgl. Carlo Mongardini, «Kultur, Subjekt, Kitsch», in: *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*, hg. v. Harry Pross, München 1985, S. 83–94.

20 Susan Sontag, «Anmerkungen zu «Camp»» (1964), in: dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main 1995, S. 327. Sontag widmet sich in ihrer Erörterung der Erlebnisweise des Camp der spezifischen ästhetischen Ironisierung des Kitsches durch urbane Subkulturen, die sie als eine Spielart des Intellektualismus ansieht, vgl. ebd. bes. S. 322 u. 325.

21 Ebd. S. 337.

22 Ebd. S. 340.

23 Ebd. S. 330.

24 Ebd. S. 336.

25 «In his art, the self is a staged being, one who is embodied in acts of role-playing during which relations between the somatic and psychic, and the visible and the invisible, together with notions of sexuality and gender are continually redefined. Lynne Cooke, «Unrequited Dreams, Signs and Insignia», in: *Lucas Samaras*, Ausst.-Kat., London, Waddington Galleries 1990, S. 5–11, hier S. 6.