



Das vorliegende Heft präsentiert den Ertrag der Tagung *Reste: Künstlerkörper und Kunstwerk als Fetisch und Reliquie*, die am 7. Dezember 2007 an der Universität Bern stattgefunden hat. Den Studierenden Jasmine Wohlwend und Andreas Rufenacht sei an dieser Stelle für die Mitorganisation des Kolloquiums gedankt.

*Johannes Endres* entfaltet die Historizität der Begriffe «Reliquie», «Rest» und «Fetisch» im Kontext der goetheschen Reflexionen über Gebeine und insbesondere den Schädel Friedrich Schillers. In aufklärerisch-protestantischer Perspektive tendiert der Dichter zur Entauratisierung von christlichen Reliquien zu blossen Körperfragmenten und zu Zeugnissen eines vergangenen oder atavistischen Götzendienstes. In Anlehnung an die späteren Überlegungen von Johann Gustav Droysen und Ernst Bernheim kann der «Rest» von der stellvertretenden und vergegenwärtigenden «Reliquie» als dasjenige unterschieden werden, welches ohne Erinnerungsintention erhalten bleibt und als ein historisches, fragmentarisches Zeugnis verlorener Funktionen und allein als eine Spur vergangener Lebenskontexte aufbewahrt wird. Schillers Schädel, der sich zeitweilig in Johann Wolfgang von Goethes Obhut befand, gibt Anlass, an einen positiv konnotierten Begriff des «Fetischs» zu denken, der einerseits jenen religiösen der «Reliquie» überwindet und der andererseits denjenigen, an sich sinnlosen «Rest» bezeichnet, welcher mit historischer Bedeutung aufgeladen und als Denkmal aufgewertet wird. Für Goethe ist Schillers Schädel weder eine kuriose, Wunder wirkende und lebendige Reliquie noch ein zufälliges, bloss historisch interessantes und lebloses Überbleibsel, sondern ein Rest, der als *memento mori* zu einer bewussten künstlerischen und historischen Vervollständigung, Verlebendigung und Einverleibung in das kulturelle Gedächtnis auffordert. Der «Fetisch», abgeleitet von lateinisch *factitius*, erscheint als das künstlich Gemachte: Aus dem sinnentleerten Rest der Vergangenheit stellen der Künstler und der Historiker einen Fetisch her, einen narzisstischen Gegenstand, der den kulturellen Akt eben dieser Sinnggebung selbst ausstellt und der als *pars pro toto* ein Begehren nach Ganzheitlichkeit zu befriedigen verspricht. Die Konstruktion des historischen Fetischs symbolisiert den Kampf gegen die unweigerliche «Rest-Werdung» der Welt, die Desintegration und das Vergessen, sowie die Idee eines Kults des Menschen als Kulturwesen.

*Marianne Koos* untersucht die ästhetische und kunsttheoretische Bedeutung einer besonderen Körperabsonderung: des Künstlerbarts. Zusammen mit einer Türkenkleidung diente dem Hofkünstler Jean-Etienne Liotard der Vollbart sowohl als exotisches, extravagantes Markenzeichen wie auch als Ausdruck «orientalischer» Männlichkeit. Die Analyse seiner Selbstbildnisse und seines Kunsttraktats zeigt, dass die Darstellung des Barts, wie etwa schon bei Albrecht Dürer, für Liotard als Symbol und Beweis der Zartheit, Feinheit, Exaktheit und «Wahrheit» sei-

ner naturalistischen Pastellmalerei gilt. Die grosse Aufmerksamkeit, die er der Darstellung seines eigenen Barts widmet und auch dem Betrachter abverlangt, drückt eine Lust am Detail und am taktil anregenden Einzelstrich aus, der zu fetischistischer Grösse anschwillt und sich selbst genügt. In das calvinistische Genf gezogen soll Liotard auf Wunsch seiner Gattin seinen Künstlerbart abrasiert, doch eigens als Reliquie seines früheren Selbst aufbewahrt haben. Damit ist die Frage nach der ikonischen Verwertung des Künstlerkörpers und seiner Bekleidung gestellt, die sich seit der frühen Neuzeit beobachten lässt und von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern vermehrt als Medium der Identität und Authentizität eingesetzt wird.

Peter Geimer fragt am Beispiel von Eugène Delacroix' Nachlass, der heute museal ausgestellt wird, nach den historischen Voraussetzungen und Kulturtechniken, die nötig sind, um einen «Rest» zur bedeutsamen und lesbaren «Spur» zu machen. So wird erst durch die Grafologie ein Brief, über seine Mitteilungsfunktion hinaus, zum Zeugnis seines Autors, während die Linien einer Zeichnung entsprechend zur Lebensspur oder der Fingerabdruck des Künstlers durch die Kriminalistik zum Indiz seiner Existenz und zu einer Signatur. Das Museum selbst gehört zu jenen Dispositiven, die den nutz- und bedeutungslosen «Abfall» der Vergangenheit zu «Semiothern» aufzuwerten vermögen, die Geschichte erzählen. Allein Alltagsgegenstände, etwa Delacroix' Becher oder Stuhl, die weder nützlich noch informativ sind, lassen sich nicht diesen beiden Kategorien zuordnen. Ihr Mehrwert liegt eher in ihrer faktischen, auratisch wirkenden Zeugenschaft, «damals» angeblich «dort» gewesen zu sein, worin die historische Vorstellungskraft Halt sucht. An diesen Umwertungen zeigt sich, wie die Bedeutung der Dinge mit den Vorstellungen und Kulturtechniken kommt und geht. Eine zur Objektgeschichte erweiterte Kunstwissenschaft, die auch «Reste» und nicht nur künstlerische Monumente zu untersuchen sich anschickt, wird so herausgefordert, sich selbst als historische Kulturtechnik zu begreifen, die ihre Gegenstände in jeweilige Narrationen einfügt und in imaginäre Museen stellt.

Daniela Mondini untersucht Daniel Spoerris Auratisierung und Musealisierung von Resten des Alltags und *objets trouvés* zu Kunstwerken. Er bedient sich dabei dreier Dispositive, des Ladens, des Museums und des Reliquiars, um die Fetischisierung der Dinge durch die Marktwirtschaft, die Kunstgeschichte und die Religion vorzuführen. In der *Boutique aberrante* und dem *Musée sentimental* wurden Alltagsgegenstände verkauft oder ausgestellt, die dank der Selektion, Berührung oder Verarbeitung durch KünstlerInnen in Kunstwerke verwandelt wurden. So spielt Spoerri mit der Ausstellung der angeblichen Nagelzange des kurz zuvor verstorbenen Constantin Brancusi sowohl auf Praktiken des Reliquienraubs, der Fälschung, Authentifizierung und Hagiografie sowie auf die Tradition der Kunst- und Wunderkammern an. Indem der Künstler als Geschäftsmann, Historiker und Priester die Felder des Handels, des Wissens und des Glaubens unter dem gemeinsamen Nenner des Fetischs zusammenführt, gelingt ihm nicht nur eine Kritik dieser vermeintlich inkompatiblen Systeme, sondern er vollzieht zugleich, durch das erfolgreiche Ausstellen und Verkaufen jener «Werke», den performativen Beweis, dass Kunst in dieser Schnittmenge residiert, ja dass umgekehrt der Kunstfetisch für diese Kulturformen konstitutiv ist.

Dorothee Böhm stellt Lucas Samaras' *Boxes* vor, die als Kastenobjekte christliche Reliquiare imitieren. Durch glitzernden Schmuck, durch Zeigen und Verber-

gen sakralisieren sie nicht nur scheinbar ihren Inhalt, sondern stellen zudem, wenn dieser nicht identifizierbar ist, ihre eigene Funktion als Ostensorien explizit aus, ungeachtet ihres Inhalts. Bei manchen *Boxes* werden fotografische Selbstbildnisse des Künstlers beim Öffnen und Schliessen durch potentiell verletzende Gegenstände wie Nägel oder Spritzen bedroht, wodurch Bewahren und Zerstören zusammengeführt und die Kisten zum Ersatz eines sich selbst schindenden Leibes werden. Gegenstand des zum Voyeurismus gezwungenen Blicks ist daher der Körper des Künstlers, der sich als Nachahmer des heiligen Sebastians sadomasochistisch und narzisstisch, selbstzerstörerisch und selbstbemitleidend als Märtyrer des Blicks inszeniert. Dadurch, dass der Künstlerkörper nur als fotografischer «Abdruck», Puppe oder anthropomorphes Relikt präsent ist und zudem die kitschige Rahmung unverkennbar aus billigem Dekormaterial besteht, muss von einem bewussten und blossen Zitieren des Heiligen- und Reliquienkults gesprochen werden, die die Reliquienpräsentation selbst als Zitieren begreift.

*Marco Costantini* geht den dauerhaften Nebenprodukten und Ablagerungen ephemerer Performance- und Körperkunst nach, die den Anspruch erheben können, Dokument und Kunstwerk zu sein. Oft stellen Fotografien die einzigen Zeugnisse der Aktionen dar, die auf diese Form des Belegs ausgerichtet zu sein scheinen, auch wenn der fotografische Abdruck gerade die Dauer, den Ablauf und den Kontext der Performance nicht wiederzugeben vermag. Chris Burdens masochistische Rituale, die eine sinnliche Faktizität und Begrenztheit des Körpers und der Psyche erkunden, evozieren zuweilen christliche Martyrien, wenn er sich etwa an einen Volkswagen nageln lässt. Diese religiöse Ikonografie, die jedoch gerade keine Transzendierung des Körpers und Erlösung des Geistes anstrebt, wird durch die ikonische Wirkung der Fotografie verstärkt, auch wenn sie das Ereignis nur dokumentieren sollte, sowie durch die authentifizierende Ausstellung der verwendeten Werkzeuge, etwa der Nägel, die an die Präsentation von Reliquien gemahnt. Was bei Burden angelegt ist, macht Orlan zum Programm: Sie verwerdet, bearbeitet und nobilitiert ihren Leib zu Kunst und nennt ihre Performance-Operationen eine «Reinkarnation der heiligen Orlan», eine Fleischwerdung durch plastische Umformung. Aus den Resten und Abfallprodukten der chirurgischen Interventionen, aus Haut, Fett, Blut und Fleisch, stellt sie Reliquien und «Schweisstücher» her, die die Heiligung des Körpers bezeugen und einfordern. Obwohl Burden und Orlan durch die Performance eine Entmaterialisierung der Kunst suchen, setzen sie dennoch altbewährte Formen der Dokumentation und ikonischen Präsentation ein, weil sie effektiv ein Fortdauern der emphatischen Wirkung ermöglichen.

*Raphaël Bouvier* stellt eine heilsgeschichtliche Lektüre der Werke von Jeff Koons vor. Readymade-Fetische wie ungebrauchte, staubfrei ausgestellte Staubsauger drücken die utopische Sehnsucht nach ewiger Reinheit und Neuheit aus sowie die Einsicht, dass Reinigung nur durch Beschmutzung möglich ist. Staub und Asche als sinnloser Rest der Existenz stellen zugleich Ende und Neuanfang dar, Schmutz und Reinigungsmittel. «Kitschige», makellose und abwaschbare Porzellanfiguren etwa nach Leonardo da Vincis *Johannes der Täufer* predigen eine Erlösung vom Jenseitsgedanken durch Wiederholung statt Teleologie und bieten eine Taufe in der Banalität und im Mainstream statt im Jordan, ein Bekenntnis zur Mediokrität, Oberflächlichkeit und Diesseitigkeit. Das Paradies und die Unschuld können wiedererlangt werden, indem sie hier und jetzt als stereotypes Kunstpro-

dukt wieder hergestellt werden, um den Massengeschmack und Durchschnittsmännertraum, etwa den Liebesakt mit einer mediatisierten, fetischisierten und Heil versprechenden Porno-Eva-Maria, zu erfüllen.

*Dietmar Rübel* widmet seinen Beitrag einem kunstgeschichtlichen Idol, Piero Manzoni's *Merda d'artista*, das er in der Perspektive der Reliquienökonomie betrachtet. Der «alchemistische» Prozess, durch den der ausgestossene, wertlose «Rest» zur «Reliquie» wird, benötigt neben der Berührung durch den Artifex oder der Abtrennung vom Künstlerkörper die Legendenbildung, die Authentik, die mediale Ikonisierung und vor allem das makellose Schaugerät, das das Unansehnliche umso wirkmächtiger präsentiert, als dieses sich zurückzieht und verbirgt. Doch ist es nicht allein die leibliche wie konzeptuelle Verarbeitung der Materie, die aus wertloser Materie ein begehrtes Kulturprodukt macht, sondern vor allem auch die Autorität des Kapitalismus. Indem Manzoni die *Künstlerscheisse* so verpackt und vermarktet wie jene sterilisierten, vollumfängliche Befriedigung versprechenden Cornedbeef-Dosen der Firma Manzotin, welche für das italienische Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit stehen, verweist er, mit Rückgriff auf Karl Marx' Bezeichnung der Ware als «sinnlich übersinnliches Ding», auf den quasi-religiösen Warenfetischismus, der die Konsumtion als Kreativität ausgibt. Indem Manzoni nicht nur seine Exkremente, sondern auch seinen Atem, sein Blut, ja seinen Körper und Geist feilbietet, führt er vor, dass das Kunstsystem vom Kapitalismus als allumfassender Ideologie aufgenommen und verwertet worden ist.

*Valentin Nussbaum* zeigt an Wim Delvoyes *Cloaca*, einer Maschine zur Produktion anthropoider Fäkalien, die konsequente Weiterentwicklung von Manzoni's Versuch, Kunst, Religion und Kapitalismus um den Fetisch zu versammeln. Delvoye, der als Unternehmer auftritt, ersetzt gar den Künstlerkörper durch die technische, automatisierte Serienproduktion luftdicht verpackter «Kunstscheisse». Einerseits bedient er sich christlicher Ikonografie, um auf die Vermarktung und inhärente Wirtschaftlichkeit von Religion zu verweisen: So bezeugen glückliche BesitzerInnen die Wunder, die durch den Besitz der *multiples* geschehen seien, und preisen Gott als den grossen Skatologen. Andererseits setzt Delvoye die Symbolik und die Produktionsweisen des globalen Kapitalismus modellhaft und karikatural ein, um diesen als neue Religion zu entlarven: Selbst das Wertloseste kann gewinnbringend vermarktet werden. Delvoyes zitatreiche Reliquienfabrik kann daher als ein Modell des Kunstsystems verstanden werden, das als heiliger Verdauungsapparat seine eigene, marktwirtschaftliche Funktionsweise vorführt und der Kunstwissenschaft zu bedenken gibt, ob sie nicht ebenfalls an der Veredlung von Resten zu Fetischen und Reliquien beteiligt ist.