

Das Bild des unversehrten, reinen Körpers erscheint uns heute *a priori* suspekt. Die Abgründe der Menschheitsgeschichte haben das 20. Jahrhundert gezeichnet und lassen jeden Versuch einer Darstellung des intakten Körpers als ebenso unzeitgemäss wie naiv erscheinen. Von geradezu subversivem Charakter erweist sich daher das Werk von Jeff Koons, in dessen gleichsam «gegenreformatorischer» Tendenz sich eine grundsätzliche Suche nach der Rehabilitation des Menschen durch die Restitution von körperlicher und seelischer Integrität bemerkbar macht.

Das Konzept des «Fragments» als spezifisches Form- und Körperprinzip der modernen Kunst ist bei Koons zwar präsent, doch äussert sich gerade darin die Erkundung eines erneuerten, das heisst vollkommenen, ganzheitlichen Körpers, der zum Ausdruck von Schuldlosigkeit und Reinheit wird. Eng verbunden mit der Idee des intakten, gleichsam «purifizierten» Körpers ist das Prinzip der Busse und Taufe, das in Koons' Werk schon früh evoziert und in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre zum expliziten Thema wird. Die Taufe als Akt der Reinigung und Erneuerung sowie als Mittel zur Abwaschung der Erbsünde fungiert bei Koons als Grundbedingung für die Restitution der Integrität des Leibs und ist die Voraussetzung und Legitimation für die künstlerische Darstellung des Körpers.¹

The New – Vom sterblichen Körperrest zum unversehrten, ewigen Körper

Schon früh zeichnet sich in Koons' Werk ein besonderes künstlerisches Interesse für die Vorstellung des «Neuen» ab, die sich in seiner Werkgruppe *The New* (1980–1987) wohl am deutlichsten zeigt. *The New* besteht aus grossen kubischen Vitrinen, in denen ungebrauchte Staubsauger oder Teppichreinigungsmaschinen über strahlenden, weissen Leuchtröhren auf einer Plexiglasscheibe präsentiert werden (Abb. 1). Wie Koons festgehalten hat, befasst sich *The New* zunächst mit der Geschichte des Readymade und stellt zugleich eine Weiterentwicklung der Ästhetik Marcel Duchamps dar.²

Schon bei Duchamp avanciert das Readymade zum Inbegriff der Idee einer fundamentalen Umwertung der Dinge und kann somit – wie Boris Groys gezeigt hat – als eigentlicher Gestus der Innovation gelesen werden.³ Freilich lässt sich Duchamp darin in die Linie der modernistischen Avantgarden einordnen, die die Neuerung und den Fortschritt zu einem künstlerischen Grundsatz erkoren hatten. Der Rekurs auf Duchamp äussert sich in Koons' *The New* aber nicht nur in der allgemeinen Verwendung des Readymade, sondern in der Anspielung auf Duchamps 1917 entstandenem *Fountain*. So können sowohl die Staubsauger als auch das Urinalbecken in ihrer eigentlichen Hygienefunktion als objekthafte Verkörperungen des avantgardistischen Leitgedankens der Reinheit und Reinigung gelesen werden.⁴

Als Metaphern der Unberührtheit machen die Staubsauger in besonderem Masse deutlich, dass Koons die Wahl des jeweiligen Objekts bewusst trifft, worin auch eine Fortentwicklung des Readymade-Prinzips gesehen werden kann. So äusserte sich Koons in Bezug auf die Staubsauger:

Ich graste alle Geschäfte nach auslaufenden Modellen ab. Staubsauger war für mich nicht gleich Staubsauger. Ich differenzierte durchaus. Ausschlaggebend waren für mich ihre anthropomorphen Eigenschaften, ihre Androgynität. Es sind Maschinen, die atmen. Wenn man sie benutzt, besteht ihre Funktion im Aufsaugen von Staub und Schmutz, dessen Anblick uns so erspart bleibt, aber ihre Unberührbarkeit geht verloren [...]. Diese Arbeiten verkörpern das ideale Neue.⁵

Bereits in dieser Bemerkung wird deutlich, welche zentrale Stellung die formale und inhaltliche Vieldeutigkeit seiner Objekte einnimmt. Indem sie das Neue und Reine verkörpern, reflektieren Koons' Reinigungsgeräte zwar das modernistische Prinzip von Fortschritt und Novität, doch fungieren sie vor allem als körperliches und ethisches Ideal der (menschlichen) Existenz. So repräsentieren die Staubsauger den Grundsatz von Unversehrtheit und Vollkommenheit nicht nur materiell in ihrer oberflächlichen Makellosigkeit, sondern auch im Sinne innerer Unbeflecktheit und seelischer Schuldlosigkeit. Die Idee der Intaktheit äussert sich auf der «körperlichen» Ebene auch in der von Koons hervorgehobenen «androgynen» Erscheinung der Staubsauger. Diese Vorstellung der Androgynität lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, die das Androgyne als Bild der (ursprünglichen) Ganzheit und Vollkommenheit nicht nur des menschlichen Körpers, sondern auch der Seele begreift.⁶ Nicht zuletzt darin lässt sich eine weitere Verbindung zu Duchamps Werk im Allgemeinen und zu dessen *Fountain* im Besonderen herstellen, in dem sich das Androgyne ebenfalls als ästhetisches und zugleich ethisches Modell deuten lässt.⁷ So können Koons' Staubsauger gleichsam als Hypostase eines substantziellen Zustands vor der Erbsünde gelesen werden, der hier nicht als reine Utopie, sondern als umsetzbares Ideal präsentiert wird.

Staub als Element der Purifikation

Der Übergang vom schuldbeladenen Stadium der menschlichen Existenz zu einem von jedem Makel befreiten Dasein lässt sich gerade an jener unvermeidbaren Substanz festmachen, deren Sichtbarmachung von Koons am meisten gemieden wird: dem Staub. Gerade in seiner ostentativen faktischen Latenz, die auf die starke Präsenz der Reinigungsgeräte antwortet, wirkt der Staub als Konzeption und Sinnbild hier jedoch umso präsenter. Indem Koons die Staubsauger in den Vitrinen isoliert und durch die Vermeidung ihres Gebrauchs sowohl äusserlich wie auch innerlich vor Staub schützt, werden diese bei ihm zum Inbegriff der Reinheit und ewigen Lebens. Der Staub figuriert bei Koons also zunächst als blosser Schmutz, der von den jungfräulichen Objekten ferngehalten werden muss, und er ist in seiner Bedeutung als Rest zugleich Hinweis auf Vergänglichkeit, die die Neuheit der Objekte ständig bedroht.

Auf symbolischer Ebene erweist sich aber gerade der Staub als derjenige Stoff, der zu jenem idealen und perfekten Zustand führt, den die Staubsauger permanent offenbaren. Tatsächlich scheint der Staub, obgleich er als Abfallstoff aufgefasst werden kann, zugleich dem durch die Staubsauger verkörperten Reinheitsprinzip zu entsprechen, ja dieses zu akzentuieren. Dieser scheinbare Widerspruch geht nicht zuletzt auf die Ambiguität der religiösen Staubmotivik zurück,



1 Jeff Koons, *New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker*, 1981–1986, fünf Staubsauger, Plexiglas, Leuchtstoffröhren, 251.5 x 137.2 x 71.1 cm, Oslo, Astrup Fearnley Collection.

die mit dem sakralen Aspekt in Koons' Arbeit durchaus korrespondiert. So erscheint der Staub in der christlichen Symbolik in unmittelbarem Zusammenhang mit der Asche, als deren Sinnbild er sogar begriffen werden kann.⁸ Staub und Asche erweisen sich als ambivalente Bilder, die in ihrer Dimension als letzter Rest des Körpers zwar für Tod, Vergänglichkeit und Trauer stehen, zugleich aber auch schöpferische, innovative Kraft repräsentieren.⁹ Wie Dorothea Forstner pointiert festgehalten hat, bringt uns die Asche in Erinnerung,

dass alles Irdische, namentlich aber der stoffliche Teil unserer Natur, wie er aus dem Staub und Lehm der Erde gebildet ist, auch wieder in diese Stoffe zerfällt. Da dieser Zerfall aber eine Folge der Sünde ist – erschuf doch der Schöpfer den Menschen mit leiblicher Unsterblichkeit –, bezeugt der, welcher am Aschermittwoch das Aschenkreuz nimmt, dass er mit der büssenden Kirche «umdenken» will, durch Busse und Reue zu Gott zurückkehren will, den er durch die Sünde verlassen hat. Er wird sich bewusst, dass er durch Abkehr von Gott den Tod dem Leben vorgezogen hat, durch Rückkehr zu Gott durch Busse aber Leben und Unsterblichkeit zurückgewinnt. Deshalb ist Asche auch Sinnbild der Läuterung und Auferstehung.¹⁰

Der Bezug zur Idee der Reinigung wird in Koons' Staubsaugern paradoxerweise gerade durch den Staub zusätzlich bekräftigt, wird doch im Alten Testament beschrieben, wie Moses die Asche der geopfert roten Kuh mit klarem Wasser vermischt und sie zur Herstellung des «Reinigungswassers» für Purifikationsriten verwendet.¹¹

So wie Staub und Asche in der Bussymbolik als Zeichen der materiellen Vergänglichkeit und als Sinnbild der Auferstehung und Unsterblichkeit fungieren, so weisen bei Koons auch die Staubsauger in der gleichzeitigen Betonung von Neuheit und ewiger Erhaltung diese doppelte Bedeutung auf. Koons' Reinigungsap-

parate beanspruchen im Zustand ihrer Ungebrauchtheit und Unberührtheit das permanent Neue, doch rufen sie gerade dadurch auch den Aspekt des Vergänglichen auf. Das immanente Scheitern und die Unmöglichkeit des ewig Neuen werden durch Koons vor Augen geführt, indem er für seine Reinigungsgeräte bewusst Auslaufmodelle wählt, die, obgleich ungebraucht, bereits veraltet sind. Dennoch werden Koons' Staubsauger in ihrer konservierenden Isolierung, die ihre äussere wie innere Makellosigkeit aufrecht zu erhalten erlaubt, auch von einer Aura der Dauer und Ewigkeit umgeben, die das (utopische) Ideal des ewig Neuen bekräftigt.

Bei Koons verweist die perfekte Oberfläche der Objekte stets auch auf das Präkäre in der Erhaltung der körperlichen Intaktheit, die in ihrer Fragilität jederzeit Gefahr läuft, beschädigt zu werden. Eben diese unversehrte und zugleich zerbrechliche Oberfläche lässt die Staubsauger in ihrer unmittelbaren Beziehung zum Staub und dessen Bussymbolik zu einem Bild des stofflich Flüchtigen und zugleich zu einem Zeichen der Unsterblichkeit werden. Dies wiederum unterstreicht den unmittelbaren Bezug zwischen der materiellen und der inneren Integrität der Objekte, die die Staubsauger gleichsam zu geläuterten, von der Schuld befreiten Körpern macht. Koons' Staubsauger führen somit den Idealzustand von Körper und Seele vor Augen, der erst über den Staub als Zeichen der Busse erreicht werden kann: Das Fragment (der versehrte, schuldvolle und sterbliche Körper) hat durch den Rest (den Staub) seine Ganzheit (den intakten, reinen, unsterblichen Körper) zurückerlangt.

Diese Interpretation der Staubmetapher erlaubt einen weiteren Rückbezug auf das Werk von Duchamp, auf das die Reinigungsmaschinen von Koons rekurren. So ruft das Bild und Konzept des Staubs nicht zuletzt Duchamps Staubzucht auf dem *Grossen Glas* (1915–1923) in Erinnerung. Die Staubschicht liess der Künstler 1920 von Man Ray fotografieren und fixierte sie anschliessend mit Firnis auf dem Glas als eine Art Färbung der ‚Junggesellenmaschine‘, wodurch sie gleichsam hermetisch eingeschlossen wurde.¹² Ähnlich wie bei Koons' Plexiglasvitrinen steht der Staub auch bei Duchamp nicht nur in Verbindung mit einem transparenten Material und der Idee der Hermetisierung, sondern gerät auch zum Ausdruck von Zeiterfahrung.¹³ Während der Staub bei Duchamp jedoch kultiviert wird und die Glasscheibe trübt, erfährt er bei Koons seine vordergründige Negation und gerät zum latenten Sinnbild des ‚Reinen‘.

Saint John the Baptist – Reinheit und Zerbrechlichkeit

Das Thema der rituellen Reinigung, auf das mittels Asche und Staub ebenfalls angespielt wird, nimmt im Werk von Koons eine zentrale Stellung ein und äussert sich namentlich im Motiv der Taufe, das in seinem Werk auf unterschiedliche Weise, wenn nicht visuell so zumindest konzeptuell, immer wieder verhandelt wird. Im Fall der Werkgruppe *The New* kann auch die Idee der Restitution eines ‚paradiesischen‘ Idealzustands des menschlichen Daseins mit dem Prinzip der Taufe als rituellem Akt der Läuterung, Erneuerung und Sündenvergebung verglichen werden. In der Perspektive der Reinigungssymbolik von Staub und Asche und deren Übertragung auf das Taufprinzip scheint auch Koons' Staubsaugern jenes Transformationsvermögen inhärent, das vermeintlich Schmutziges in sich aufnimmt und in etwas Reines und Reinigendes verwandelt, was seinerseits einen schuldlosen Urzustand wiederherzustellen vermag.

Dieser Grundsatz kann nicht zuletzt mit dem Verfahren der Kompostierung verglichen werden, als Prozess der Aufbereitung, Wiederverwendung und Erneuerung von dem, was als Rest oder Abfall zurückbleibt. Dem Prinzip der Kompostierung entsprechend bedeutet der Läuterungsakt der Taufe die Reintegration des ‚Sündig-Unreinen‘ in die Sphäre des ‚Reinen‘ und zugleich die Möglichkeit der Lebenserneuerung.¹⁴ In der Läuterungskraft von Staub und Asche klingen mit der Busse und Taufe in Koons’ *The New* gleich zwei christliche Sakramente an, die später in der Werkgruppe *Made in Heaven* (1989–1991) um das Sakrament der Ehe ergänzt werden. In seiner sakramentalen Dimension lässt sich Koons’ Werk in die christliche Heilskonzeption einschreiben. Sie entspricht nicht zuletzt dem allgemeinen Befreiungs- und Erlösungsangebot des Künstlers an den Betrachter, der durch die makellosen Reinigungsmaschinen, jene objekthafte Inkarnationen des Ewigen im Alltäglichen und Häuslichen, ebenso gestärkt wie erhöht werden soll.¹⁵

Der sakramentale Aspekt in Koons’ Werk findet in der 1988 geschaffenen Werkgruppe *Banalities* nicht nur seine Fortsetzung, sondern erfährt in der zu dieser Serie gehörenden Porzellanfigur *Saint John the Baptist* seine deutlichste Formulierung (Abb. 2). Kurz zuvor entstand eine fotografische Bilderserie unter dem Titel *Baptism*, die Koons 1987 für die Novemberausgabe der amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* realisierte und in welcher der Künstler die Taufthematik zum ersten Mal explizit behandelte. Die in *Baptism* im Porträt des Künstlers selbst nur suggerierte Figur des Täuflers wird in *Saint John the Baptist* zum ausdrücklichen Bild. In diesem programmatischen Werk rekurriert Koons unmittelbar auf Leonardo da Vincis *Johannes der Täufer* von 1508/16, den er in vergrößerter Form in bemaltes Porzellan übersetzt und zugleich durch die Motive des Schweins und des Pinguins als Sinnbilder des Profanen komplettiert wird. Neben der offensichtlichen Reminiszenz an Leonardos Gemälde evoziert Koons’ Täuferfigur – wie schon die Staubsauger in *The New*, jedoch auf einer latenten Ebene – abermals Duchamps’ ‚androgynen‘ Porzellan-*Fountain*, der von Robert Smithson mit einem Taufbecken verglichen worden ist.¹⁶

Koons selber äusserte zu seiner Johannesfigur: «Mein *Johannes der Täufer* geht also von Leonardo aus; abgesehen von der Androgynie gefällt mir daran besonders, dass er das Schwein und den Pinguin ebenso wie ein goldenes Kreuz in den Armen hält. Für mich ist das ein Symbol für die Taufe im Mainstream – eine Taufe in der Banalität.»¹⁷ An anderer Stelle ergänzte er in seiner gewohnt simplifizierenden Weise: «Ich versuche, sie [die Bourgeoisie] in ihrer Banalität zu taufen; sie von ihren Minderwertigkeitsgefühlen zu befreien.»¹⁸

Bei Koons verkörpert *Saint John the Baptist* die Aussicht auf eine mit der Taufe vergleichbare Erlösung, die mit einer grundsätzlichen Befreiung von Scham- und Schuldgefühlen über das Humile einhergeht. Diesen Anspruch hatte Koons schon im Zusammenhang mit den Staubsaugern in *The New* formuliert, und zwar als Beleg für die Möglichkeit der Kunst, den Betrachter zu erbauen und dessen Identität zu stärken. Wie bereits bei den zwitterhaften Staubsaugern in *The New* betont Koons auch den androgynen Habitus des *Saint John*. Dabei stellt Koons’ *Johannes der Täufer* gewissermassen an dessen Körper dar, was der Heilige über den Akt der Taufe für andere bewirkt: die Restitution des intakten, schuldlosen Körpers und der Seele. Dass es jedoch heikel sein mag, diesen Idealzustand zu bewahren, darauf weisen *Saint John the Baptist* wie auch die Staubsauger hin: Mit seiner rei-



2 Jeff Koons, *Saint John the Baptist*, 1988, bemaltes Porzellan, 143.5 x 76.2 x 62.2 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

nen, glänzend-glatte Oberfläche materialisiert das Porzellan in besonderer Masse Unversehrtheit und Unbeflecktheit, doch verweist es in seiner Zerbrechlichkeit auch auf seine potentielle Beschädigung und Zerstörung hin.¹⁹ Analog zum Staub und der Asche deutet auch das Porzellan – als eine Essenz der Erde – darauf hin, dass alles Irdische, namentlich der stoffliche Teil der Natur, wie er aus dem Staub und dem Lehm der Erde gebildet ist, schliesslich auch wieder in diese Stoffe zerfallen muss. Ähnlich wie der Staub verweist auch das Porzellan als Erds substanz auf die beiden konträren christlichen Grundkonditionen der menschlichen Existenz vor und nach dem Sündenfall, die mit der Dichotomie von Ewigkeit und Sterblichkeit einhergehen.

***Made in Heaven* – Die Suche nach der Restitution des Paradieses**

Die Beschäftigung mit der Frage von Schuld und Unschuld im direkten Zusammenhang mit dem christlichen Bild des Sündenfalls erfährt in Koons' Werk ihre evidenteste Formulierung in der unmittelbar nach der *Banality*-Serie entstandenen Werkgruppe *Made in Heaven* von 1989–1991.²⁰ Darin schuf Koons eine Rekonstruktion des Gartens Eden, die sich zum grossen Teil aus Darstellungen des Künstlers beim Liebesakt mit dem legendären Pornostar Ilona Staller, *alias* Cicciolina, zusammensetzt. Dazu gehören neben grossformatigen, bunten Öldrucken monumentale Skulpturen aus gefasstem Holz und Kunststoff wie auch zierlichere aus farbigem Glas, die das Paar gleichsam als neuer Adam und neue Eva in einem paradiesisch-üppigen Szenarium und in verschiedenen Liebesstellungen zeigen.

Der Rückgriff auf den oben erwähnten, dem Prinzip der Busse und Taufe inhärenten Leitsatz einer Erlösung von Schuld- oder Minderwertigkeitsgefühlen durch die Kunst scheint für die Weiterführung von Koons' Körperkonzept und dessen bildliche Umsetzung in *Made in Heaven* eine Grundvoraussetzung darzustellen. So wird in dieser Werkgruppe mit der zunächst allegorischen, dann tatsächlichen Vermählung von Koons und Staller die sakramentale Dimension im Werk des Künstlers – die mit Taufe und Busse begonnen hatte – mit dem Sakrament der Ehe fortgesetzt und besiegelt. Durch die Taufe von der Erbsünde gereinigt kann Koons in seiner ultimativen Selbstdarstellung einen paradiesischen Zustand zurückerlangen, in dem der erneuerte Leib und die erneuerte Seele in ihrer originären Unschuld wieder als intaktes und reines Ganzes figurieren können.

Unter den erotischen Selbstdarstellungen in *Made in Heaven* sticht die imposante Holzskulptur *Jeff and Ilona* heraus (Abb. 3). Darin ist Koons gänzlich hüllenlos auf einer sockelartigen Felsformation seitlich liegend dargestellt, während er sich über Ilona beugt. In Reizwäsche gekleidet und mit einer Blumenkrone im Haar liegt diese – gleichsam als «entkleidete Neuvermählte» (um es in einer Duchamp'schen Wendung zu formulieren) – auf dem Rücken unter ihm, während die geschlossenen Augen und der offene Mund ihre Hingabe und Ekstase ausdrücken. Unmittelbar unter Ilonas Haupt ruht bedrohlich der Kopf einer züngelnden Schlange, deren gewaltiger, bronzefarbener Körper den gesamten Felssockel umringt.

Zwischen Sündenfall und Erlösung

Ähnlich wie in *Saint John the Baptist* bestechen in *Jeff and Ilona* die Körper der beiden Protagonisten durch ihre verführerisch-vollkommene Oberfläche, die in ihrer artifizialen Geschlossenheit, Ebenmässigkeit und Reinheit ein ideales Bild der Unversehrtheit ergeben. In ihrer Farbigkeit und durch die partielle Hinzufügung von textilen Kleidungsstücken muten die Körper dennoch fleischlich-naturalistisch an und erscheinen daher umso greifbarer. Nicht von ungefähr sieht Koons mit dem Material Holz die Möglichkeit, den Menschen «ein Gefühl der Sicherheit [zu] vermitteln, dasselbe, das ihnen die Religion vermittelt».²¹ So wie der Staub (und ferner das Porzellan) weist auch das Holz als Substanz eine religiöse Konnotation auf und ist ebenso durch Ambivalenz geprägt. So verweist das Holz in der christlichen Ikonografie auf das Kreuz Christi, «das uns das Paradies zurückgegeben [hat]. *Das ist der Baum, den der Herr dem Adam als Lebensbaum inmitten des Paradieses bezeichnete...* Darum hat der Herr in Christus das Fleisch mit dem Holze verbunden, auf das der Hunger der Urzeit aufhöre, die Gnade des Lebens wieder geschenkt werde.»²² Ebenso kann im Holz eine Andeutung auf den Baum der Erkenntnis und somit auf den Sündenfall erkannt werden. Als Lebensbaum und Kreuz wird das Holz zum Sinnbild des (ewigen) Lebens und der Erlösung, als Baum der Erkenntnis dagegen zum Zeichen des seelischen und leiblichen Todes.²³

Obgleich *Jeff and Ilona* den Rang eines prototypischen Bildes des intakten Körpers beansprucht, führt der Künstler darin ebenso das Prekäre dieses idealen Zustands vor Augen – ein Zustand, der jederzeit gestört werden und verloren gehen kann. Die Darstellung erinnert auf den ersten Blick an eine Sündenfallszene, das heisst an den Moment der Erkenntnis, dessen Konsequenz im Verlust der Unschuld des Menschen liegt. Zugleich jedoch evoziert die Darstellung auch jenen einschneidenden Moment, in dem der Mensch seine Integrität zurückerlangt und



3 Jeff Koons, *Jeff and Ilona*, 1990, farbig gefasstes Holz, 167,6 x 162,6 x 289,6 cm, Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.

zwar in demselben Rahmen, in dem er sie zuvor verloren hatte. Dieser Moment wird besonders am Körper der Frau und in ihrem Bezug zur Schlange deutlich: Die Szenerie gemahnt zum einen an eine Opferszene, in der Ilona als Opfergabe an die Schlange, die den Menschen in ihrer Gewalt hat, gelesen werden kann; zum anderen lässt die Pose Ilonas aber auch den Eindruck entstehen, als sei die Frau mit ihrem wallenden, blonden Haar im Begriff, die Schlange zu überwinden.

Der Übergang vom Bild des Sündenfalls zu dem der Restitution des intakten Menschen wird auch in der Konfrontation der beiden Hauptfiguren deutlich, deren unterschiedlicher Bekleidungsgrad zwei verschiedene Körper- und Bewusstseinszustände signalisiert: Während sich Koons als Adam vollkommen nackt, ohne jede Scham zeigt, präsentiert sich Ilona in Reizwäsche, mit Blumenkrone und goldenem Pendentifkreuz. Sie trägt Züge der sündigen Eva, die, unter dem Einfluss der Schlange stehend, bereits von der Erbsünde gezeichnet ist und im Bewusstsein der Nacktheit und Sexualität fetischisierende Kleidungsstücke trägt. So inkarniert Ilona auf der einen Seite den versehrten Leib; doch scheint sie im Zustand ihrer Verzückung gleichsam den Himmel zu empfangen und daher das Unschuldsstadium zurückzuerlangen, in dem sich ihr männliches Gegenüber bereits oder noch immer befindet. Ausgehend vom Bild der (lasterhaften) Cicciolina wird Ilona Staller hier in eine neue Eva vor dem Sündenfall verwandelt, in Übereinstimmung mit dem Bild des schuldlosen Adams, *alias* Jeff Koons.

Von grösster Zwiespältigkeit erweist sich auch das Motiv der lauernden Schlange, die das innige Liebesspiel der beiden Protagonisten durch ihre Anwesenheit zwar bedroht, als rahmender Teil des Sockels aber zugleich unterstützt. Obschon sie sich in ihrer metallischen, beängstigenden Erscheinung zunächst als puren Inbegriff der Sünde und des Bösen präsentiert, scheint sie gerade durch ih-

re bronzene Haut gleichzeitig auf das Bild der Eherne Schlange, das heisst auf den positiven Aspekt der Schlange als Symbol Christi und Sinnbild der Erlösung, anzuspüren. Zudem entsteht bei genauer Betrachtung der Eindruck, als würde am phallischen Ende ihres Schwanzes die Haut abgestreift werden, ein weiterer Hinweis auf die hoffnungsvolle Dimension der Schlange als Zeichen der Erneuerung des Lebens. Darauf verweist schliesslich auch das Wasser, das aus dem mit Blumen geschmückten Felsen heraussprudelt und den Körper der Schlange quasi reinwäscht oder tauft. So deutet die Schlange in ihrer Symbolik und Materialität – ähnlich wie der Staub und das Porzellan – sowohl auf Sünde und Vergänglichkeit als auch auf Erlösung hin und wird so selbst zum Sinnbild für die Restitution des purifizierten, unsterblichen Körpers. Die Schlange vereint bei Koons somit Verführung und Erlösung im einem und demselben Motiv und vertritt darin einen zentralen Aspekt im Werk des Künstlers: Durch ihre explizit phallische Form stellt die Schlange den Übergang des Sexuellen vom Sündigen zum Geläuterten und Unschuldigen dar.

Ähnlich wie in der Verwendung des Porzellans für *Saint John the Baptist* äussert sich die fortwährende Bedrohung des paradiesischen Zustands schliesslich auch in *Made in Heaven* auf der materiellen Ebene in einer Reihe von kleinformatigen Glasplastiken, die Jeff und Ilona wiederum in unterschiedlichen Liebesstellungen des Kamasutra zeigen. Wie im fragilen Porzellan wird im Glas der potentielle Integritätsverlust eines Körpers materialisiert, der ständig in Gefahr ist, zu zerbrechen und zum blossen Rest zu verkommen.

Mit bemerkenswerter Konsequenz hat Koons in seinem Werk ein unverkennbares Bilduniversum geschaffen, das sich ebenso auf die christliche Symbolik und Ikonografie bezieht wie es diese transformiert. Wenn es in Koons' neu formulierter «Ikonografie» zu Brüchen mit der Tradition kommt, so sind diese nicht als ironischer Kommentar des Künstlers, sondern vielmehr als Ausdruck einer Fortentwicklung überlieferter Bilder zu verstehen, auf denen das allgemeine Bildgedächtnis unweigerlich beruht. Mittels seines neugeschaffenen Bildvokabulars gelangt der Künstler immer wieder zu einer Reflektion über den christlichen Grundtopos der Heilsgeschichte. In seiner damit zusammenhängenden, scheinbar anachronistischen Suche nach der leiblichen und geistigen Integrität des Menschen geht es Koons jedoch nicht um eine Unterminierung des christlichen Erlösungsgedankens durch die Kunst, sondern vielmehr um dessen Reaktivierung. Dennoch gerät der Künstler dabei nicht in die blosse, naive Affirmation seiner Vorstellung von Erlösung, bezieht er doch auch das potentielle Scheitern seines Vorhabens in sein Bildvokabular mit ein.

Anmerkungen

1 Der vorliegende Aufsatz ist im Rahmen meiner Dissertation über Jeff Koons entstanden, die in Kürze abgeschlossen wird.

2 Vgl. dazu «Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest», in: *Jeff Koons*, hg. v. Angelika Muthesius, Köln 1992, S. 12–36, hier S. 15–16.

3 Vgl. dazu Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturanatomie*, Frankfurt am Main 2004.

4 Zum Konzept der Reinheit bei Duchamp siehe etwa Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou le Château de la pureté*, Genf 1967, v. a. S. 101, und Lanier Graham, *Duchamp & Androgyny. Art, Gender, and Metaphysics*, Berkeley 2003, S. 51–53.

5 Muthesius 1992 (wie Anm. 2), S. 16–17.

6 Vgl. dazu Karin Orchard, *Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*, Münster/Hamburg 1992, S. 60.

7 So sah man in Duchamps Urinal etwa die Vereinigung einer männlichen und weiblichen Figur – der Buddha und die heilige Jungfrau Maria – oder erkannte in diesem Behälter einen weiblichen Raum, in den ein männliches Element eindringt und mit welchem es sich verbindet.

8 Erstaunlicherweise beinhaltet das Lexikon der christlichen Ikonografie keinen Eintrag zu «Staub» und «Asche». Vgl. hingegen die Artikel «*cedre*» und «*poussière*» in: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, hg. v. Jean Chevalier, Paris 1969, S. 155–156. und S. 626; sowie den Artikel «Asche» in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. v. Walter Kasper, 11 Bde., Freiburg im Breisgau 1993, Bd. 1, S. 1057.

9 Vgl. dazu etwa Dorothea Forstner, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1967, S. 86; Dorothea Forstner und Renate Becker, *Neues Lexikon christlicher Symbole*, Innsbruck 1991, S. 250.

10 Forstner 1967 (wie Anm. 9), S. 86–87.

11 Vgl. dazu Artikel «Asche» in: Kasper 1993 (wie Anm. 8), S. 1057; und Forstner 1967 (wie Anm. 9), S. 86.

12 Ihre schriftliche Formulierung erfährt Duchamps Auseinandersetzung mit dem Staub unter anderem in der kryptischen Bemerkung: «Staub züchten/Auf Gläsern – Staub/von 4 Monaten. 6 Monaten. den man/hierauf hermet./einschliesst=Transparenz /-Unterschiede. Suchen», in: Marcel Duchamp, *Die Schriften*, übers., kommentiert und hg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 85. Für den Hinweis auf Duchamps Staubzucht danke ich Tristan Weddigen.

13 Vgl. dazu Hans Belting, ««Das Kleid der Braut.» Marcel Duchamps *Grosses Glas* als Travestie des Meisterwerks», in: *Nach der Destruktion des Ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, hg. von Hans Matthäus Bachmayer,

Dietmar Kamper und Florian Rötzer, München 1992, S. 73–74.

14 Zur Beziehung zwischen Taufe und Kompostierung vgl. Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003, S. 64.

15 Diesen Anspruch äussert der Künstler in bewusst vereinfachender Weise, wenn er behauptet: «Die grundsätzliche Philosophie meiner Arbeiten besteht in der Vermittlung einer lebensbejahenden Haltung; die Menschen sollen ihrer eigenen Ingeniosität vertrauen, glauben, dass sie sich sehen lassen können und dass sie ihre Fähigkeiten auch zum Einsatz bringen können [...]. Und man kann auf diese Weise auch sein Leben in den Griff bekommen. Man muss nur bei sich selbst anfangen.» In: Muthesius 1992 (wie Anm. 2), S. 17.

16 Vgl. dazu Raphaël Bouvier, «The Baroque and the New: Jeff Koons and the Concept of Baptism», in: *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, hg. v. Kelly A. Wacker, Newcastle 2007, S. 116–143, hier S. 136–140.

17 Muthesius 1992 (wie Anm. 2), S. 102.

18 Jeff Koons in: Mireia Sentis, «The Importance of Being Banal», in: *International Art Magazine*, 1989, Jg. 6, Nr. 60, S. 38–43, hier S. 40.

19 Gerade auf die Verbindung von Intaktheit und Versehrtheit über das Material des Porzellans spielt nicht zuletzt auch die letzte Seite von Koons' Bildprojekt *Baptism* an.

20 Nicht von ungefähr erklärte Koons Masaccios *Vertreibung aus dem Paradies* (1426/28) zu einer wesentlichen Inspirationsquelle für *Made in Heaven*.

21 Muthesius 1992 (wie Anm. 2), S. 27.

22 Ambrosius zu *Psalm* 35, 2; *Patrologia Latina* 14, 954; zitiert nach Forstner 1967 (wie Anm. 9), S. 162.

23 Vgl. dazu Forstner 1967 (wie Anm. 9), S. 161.