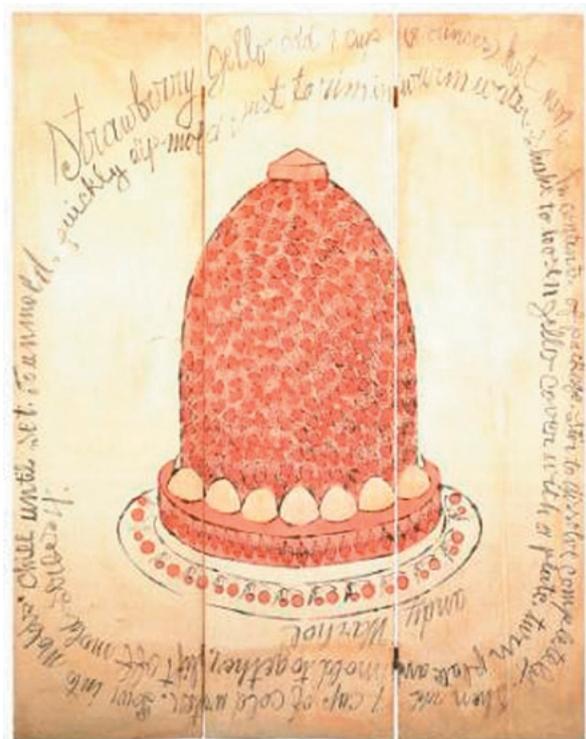


Tobias Lander

The Crisis of Culinaría – Pop Art und das Nahrungsmittel als Vanitassymbol

Wenn sich die Pop Art grosso modo über die Nahrungsmittel-Motivik definiert, so ist die von Andy Warhols für bildwürdig erklärte Dosensuppe wohl das ‚Pop-Lebensmittel‘ schlechthin: Ausgerechnet Warhol, welcher in seinen frühen kolorierten Zeichnungen und Gouachen für eine kreative Koch-‚Kunst‘ plädierte, die so gar nichts mit der bequemen Fix-und-fertig-Küche zu tun hatte, welche die Werbung als zeitgemäß propagierte, irritierte sein Publikum 1962 mit der lakonischen Wiedergabe von 32 auf einzelne Leinwände gemalten Suppendosen der Marke *Campbell's* (Abb. 1 u. 2). Man kann sich kaum einen größeren Kontrast von den überbordenden, geradezu barock anmutenden Tuschezeichnungen phantastischer Speisen, welche den Ausspruch Marie Antoine Carêmes zu bestätigen scheinen, wonach, „gäbe es keine Küche mehr, [...] es auch keine Literatur, keine geistige Produktivität, keine Phantasie“ gäbe, zu den das Gericht verbergenden Blechbehältern mit ihrem typischen, ebenso graphisch reduzierten wie plakativen Design vorstellen. Die ersten Betrachter hielten die Suppendosen Warhols dann auch für eine Art „plakative Warentypenmuster“, denen sie eher mit Spott denn kritischer Beachtung begegneten, und bis heute stehen uns die Konserven vor allem als Versatzstücke der Alltagskultur vor Augen, welche den Konsum mittels aufmerksamkeitsheischender Verpackungen zelebriert.¹ Heutzutage ist die rot-weiße Dose allerdings zum Inbegriff der Pop-Kultur geworden, welche beinahe vier Jahrzehnte, nachdem Warhol die *Campbell's*-Konserve zum Pop-Produkt umgedeutet hat, noch über die Qualität verfügt, das jugendliche Lebensgefühl des Pop zu transportieren.² Daß die *Campbell's*-Konserve als durchaus traditionelles, konservatives Produkt vermarktet wurde und wird, ist darüber völlig in Vergessenheit geraten: Dem Besucher der ersten Präsentation der *Soup Cans* in der Ferus Gallery in Los Angeles war dieses Markenimage bewußt, und er mußte sich fragen, warum ihm in einer Kunstausstellung ausgerechnet ein Produkt vor Augen gestellt wurde, welches nun gar nichts mit der

Aufbruchsstimmung der frühen 1960er zu tun hatte, in denen Mondflüge nur noch eine Frage der Zeit zu sein schienen und der Durchschnittsamerikaner mit den in Aluminiumfolie eingeschweißten *TV Dinners* bereits einen kulinarischen Vorgeschmack auf das Raumfahrtzeitalter genießen konnte. Robert Watts wendet sich mit *TV Dinner* von 1965 (Abb. 3) gerade diesem hypermodernen Fertiggericht zu: Jedes zum Essen notwendige Element, von der unberührten Speise im Alubehälter (augenscheinlich haben wir hier die konfektionierte Variante des *Thanksgiving*-Truthahnbratens mit *Mash* und *Cranberries* vor uns) bis zum Besteck und dem gefüllten Glas, ist einzeln aus einer Photographie herausgeschnitten und auf jeweils eine eigene Platte montiert. Wie seine Kollegen Wesselmann und



(Abb. 1) Andy Warhol: *Folding Screen (Strawberry Jell-O)*, 1955-57, Paravent aus drei hölzernen Tafeln, Abdruckverfahren, Gouache, 163,8 x 127,6 x 1,9 cm, Privatsammlung, aus: Kellein, Thomas, Lampe, Angela (Hrsg.): *Das Große Fressen. Von Pop bis heute*, Bielefeld 2004 (= Ausst. kat. Bielefeld 2004), S. 31.

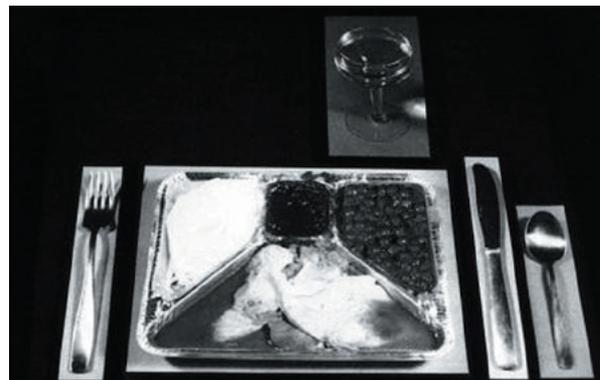
Lichtenstein mit ihren künstlichen Truthähnen verweist er auf das Klischee des *Thanksgiving*-Mahls *en famille*, wie es Norman Rockwell in die Köpfe der Amerikaner gepflanzt hat, und entlarvt die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit des einfach zubereiteten *TV Dinners* (Abb. 4-6).³ Watts zeigt allerdings nicht nur, daß die bloße Nahrungsaufnahme das Essen als sozialen Akt ersetzt hat, er geht noch weiter: Bei ihm wird sogar die Nahrung selber nur noch simuliert.

Vor dem Hintergrund dieser modernen ‚kulinarischen‘ Errungenschaften mußte Warhols *Campbell's*-Motiv gänzlich altmodisch erscheinen, als Relikt einer Zeit, in welcher nicht Bequemlichkeit im Vordergrund stand, sondern Bevorratung. Denn im Gegensatz zum *convenience food* der konsumistischen Wunderjahre ist das Movens des traditionellen Konservierens die Verhinderung eines Mangels an Nahrung zu bestimmter Zeit: „Konservieren heißt [...] die Jahreszeiten besiegen, Vorräte ansammeln, die Lager auffüllen; sich den Ungewißheiten entziehen, den Veränderlichkeiten, den Unvorhersehbarkeiten der Natur“. Die Rolle der Konserve „ist auf die einer Zeugin vergangener Epochen der Haltbarmachung verderblicher Lebensmittel und auf das Erinnern von Zeiten des Hortens geschrumpft. Auf dem Grunde der leeren Dose lauert immer noch versteckt die Erfahrung des Hungers“.⁴ So gesehen transportiert die Konservendose stets den Gedanken an schlechter werdende Zeiten und steht als Zeichen des zu erwartenden Mangels in deutlichem Widerspruch zum optimistischen Zukunftsglauben des Konsumzeitalters.

Sicherlich: Grund für die Verwendung des *Campbell's*-Motivs durch Warhol dürfte auch die Vielfalt der einzelnen Sorten gewesen sein, da erst die Bezeichnung mit *Turkey Noodle*-, *Black Bean*- oder *Tomato-Soup* eine Unterscheidung der aufgrund des einheitlichen Markenbildes zwangsläufig gleich aussehenden Bilder ermöglicht. Seine Dosen rekurrieren auf die seriellen Gemälde reputierter Maler, welche das einmal gefundene Motiv mehr oder minder variiert beständig wiederholten, um einen größeren Käuferkreis bedienen zu können, dem es mehr um die Virtuosität des Meisters ging als um eine originelle Bildidee.⁵ Der Interessent, welcher eines der zum Einzelverkauf vorgesehenen 32 Warhol-Gemälde aus der Ferus Gallery erwerben wollte, entwickelte seine Präferenz letztlich anhand des Schriftzugs,



(Abb. 2) Andy Warhol: *Campbell's Soup (Turkey Noodle)*, 1962, Kunstharzfarbe auf Leinwand, 50,8 x 40,6 cm, Museum of Modern Art, New York, aus: Shanes, Eric: *Die Pop Art Tradition. Die Antwort auf die Massenkultur*, New York 2006, S. 6.

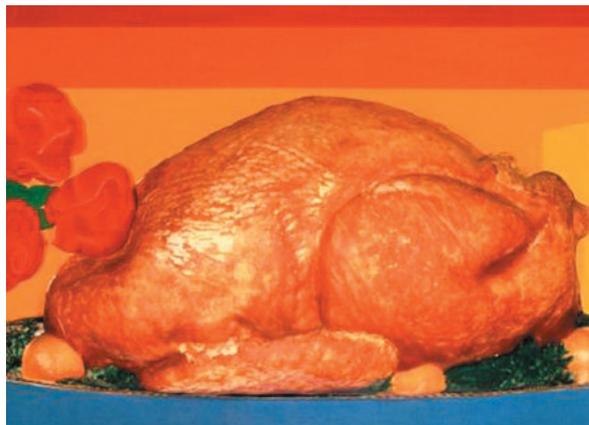


(Abb. 3) Robert Watts: *TV Dinner*, 1965, auflamierte Photographie, Latex, Farbe, 17,8 x 22,9 x 3,2 cm, Besitz des Künstlers, aus: Stich, Sidra: *Made in U.S.A. - An Americanization in Modern Art. The '50s & '60s*, Berkeley / L. A. / London 1987 (= Ausst.kat. Berkeley u.a. 1987), S. 83.

welcher den Doseninhalt benennt, was die zeitgenössischen Karikaturisten mit spitzer Feder zu kommentieren wußten.⁶ Der Kunstliebhaber wird so in die völlig absurde Situation gebracht, seine Entscheidung analog zum Kauf der echten Suppe zu tätigen, was dort auch

Sinn macht, da er ja am Inhalt der Dose interessiert ist: Kunstgeschmack, welcher die nahezu identischen *Soup Cans* nicht gegeneinander werten kann, wird hier ersetzt durch die Vorliebe für eine Geschmacksrichtung des Fertiggerichts. Treffender als Warhol mit seinen 32 *Campbell's Soup Cans* kann man den Warencharakter der Kunst wohl kaum beschreiben. Daneben verbleibt den Bildern aber auch ein Rest an Nostalgie, welcher ein Amerika beschwört, das im Trommelfeuer neuer Warenentwicklungen untergegangen zu sein scheint und dessen Konstanten die 5¢-*Coca-Cola* und die rot-weiß-gestreifte *Campbell's*-Dose gewesen waren.

Dieser Verweis auf das Vergangene gibt den Konservendosen Warhols etwas Melancholisches, und eine Interpretation als *Vanitas*-Symbol scheint denkbar. Kirk Varnedoe verweist auf die eine neue Marketingstrategie ankündigende Veränderung des *Campbell's*-Dosenetiketts, welche auch Warhol in seinen ‚Dosen-Portraits‘ registriert: „Die einzige Abweichung in der Etikettenreihe, der zweiteilige Schriftzug auf der Cheddar-Cheese-Soup-Dose („New!“, „Great As a Sauce, Too!“) ist das fatale erste Anzeichen eines beschleunigten Wandels in dieser ansonsten unerschütterlichen Landschaft: das ‚Et in arcadia ego‘ der Werbung, in der die rasche Innovation und Veraltung zum Gebot wird“. Doch nicht erst die Demontage dieser „Bastion der Beständigkeit“ erzeugt den Gedanken an Vergänglichkeit, sondern bereits der Konsumartikel an sich: „Gerade im Paradies der Verbraucher herrscht der Tod, ist doch Konsum die marktwirtschaftlich sanktionierte Form der *Vanitas*“ (Peter-Klaus Schuster).⁷ Explizit drängt sich der *Vanitas*-Bezug bei Claes Oldenburg auf, der eine Glasvitrine, wie sie in Konditoreien üblich ist, mit vier nebeneinanderstehenden Portionen *Banana-Split*-Eis bestückt, über denen auf einem Glasboden vier weitere Portionen gemischtes Eis stehen (*Banana Splits and glaces en degustation*, 1964, Abb. 7). Im Gegensatz zu den Desserts seines Kollegen Wayne Thiebaud (z. B. *Lunch Table*, 1964), welche sich in redundanter Perfektion aneinanderreihen, nehmen die Oldenburg-Nachspeisen zunehmend ab: Immer größere Teile des Eises sind mit den in den Schalen liegenden Löffeln entnommen worden, was eine zeitliche Abfolge von der vollständigen Portion links zu den kläglichen Resten auf der rechten Seite suggeriert. Damit steht der Künstler in der Tradition der *Painted Bronze* (*Ale Cans*)



(Abb. 4) Tom Wesselmann: *Still Life No. 45*, 1962, Mischtechnik, 91 x 122 cm, Sonnabend Collection, New York, aus: Kellein, Thomas, Lampe, Angela (Hrsg.): *Das Große Fressen. Von Pop bis heute*, Bielefeld 2004 (= Ausst.kat. Bielefeld 2004), S. 57.



(Abb. 5) Roy Lichtenstein. *Turkey*, 1961, Öl auf Lw., 66 x 76,2 cm, Privatsammlung, aus: Hollein, Max, Grunenberg, Christoph (Hrsg.): *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum, Ostfildern-Ruit 2002* (= Ausstkat. Frankfurt / Liverpool 2002/03), S. 176.

von Jasper Johns (1960), welcher durch die Simulation eines vollen und eines geöffneten und zum Teil geleerten Gefäßes ein klassisches *Vanitas*-Motiv bedient.⁸ Neben den ‚Dosenportraits‘ in fabrikneuem Zustand, welche Vergänglichkeit lediglich in der Konfrontation mit modernen, konfektionierten Lebensmitteln symbolisieren, existieren einige herausragende Darstellungen von Warhol, in welchen der Verfall explizit wird, da er die mannshohen Dosen deformiert oder mit abgelösten Etiketten zeigt, wobei er das darunter zum Vorschein kommende angelaufene Blech der verzinnten Dosen mit einer außergewöhnlichen malerischen Finesse imitiert (*Big Torn Campbell's Soup Can (Vegetable Beef)*,

1962, Abb. 8):

„Neben [den] makellosen Dosen malte Warhol auch eine kleine, vergleichbar morbide Serie von mißhandelten oder beschädigten Exemplaren. So ist eine ansonsten unbeschädigte Gemüsesuppendose genau in dem Augenblick festgehalten, in dem der Dosenöffner in sie eindringt [...] – ein etwas beunruhigender Anblick, denn das Gerät scheint zu Werke zu gehen, ohne daß eine menschliche Hand es führt. Dann gibt es da die ‚Leiche‘ einer Campbell’s Suppendose, Nudeln mit Rindfleisch [...], in uncharakteristischem Profil, die obere Hälfte des Torsos beinahe flachgedrückt. Während die Banderole unverletzt blieb, ist der geöffnete Deckel zur Hälfte in die Öffnung hineingesteckt worden. Die charaktvollsten, sozusagen tragischsten unter Warhols Suppendosen sind diejenigen mit zerrissenen Etiketten; sie zählen zu seinen eindrucksvollsten Werken überhaupt. In ihrem Memento mori-Charakter gemahnen sie metaphorisch an die Sterblichkeit aller Dinge [...]. Diese handgemalten Bilder vermitteln die Idee der Sterblichkeit weitaus effektiver als die Siebdrucke nach Abbildungen menschlicher Schädel, die Warhol 1976 anfertigte“.⁹

Die Konservendosen sind hier endgültig zum beeindruckenden Todessymbol geworden. Ein Jahr später verändert Warhol die Vorzeichen, denn in *Tunafish Disaster* (1963) ist es nicht mehr die Konservendose, welche ihr Leben in Verfall und Zerstörung beschließt: Sie ist es nun, die statt lebensspendender Nahrung den Tod bringt.¹⁰ Der Künstler vorformuliert hier einen Zusammenhang zwischen Konsum und Tod, welchen Gilles Deleuze 1968 als Zeichen unserer Zivilisation begriff:

„Je mehr unser tägliches Leben standardisiert, stereotyp und in einer immer schnelleren Reproduktion von Konsumgegenständen unterworfen erscheint, desto mehr muß die Kunst ihm sich verpflichten und jene kleine Differenz entreißen, die überdies und zur gleichen Zeit zwischen anderen Extremen der Wiederholung wirksam ist, sie muß noch die beiden Extreme der der gewöhnlichen Konsumreihen in den Triebreihen der Zerstörung und des Todes widerhallen lassen und damit das Bildnis der Dummheit um das der Grausamkeit ergänzen; sie muß im Konsum ein hebephrenes Klappern der Kiefer und in den abscheulichsten Zerstörungen des



(Abb. 6) Norman Rockwell: *Freedom From Want*, 1943, Öl auf Lw., 116,2 x 90,2 cm, The Norman Rockwell Museum of Stockbridge, MA, aus: Meyer, Susan E.: *Norman Rockwell's People*, New York 1987, S. 131.



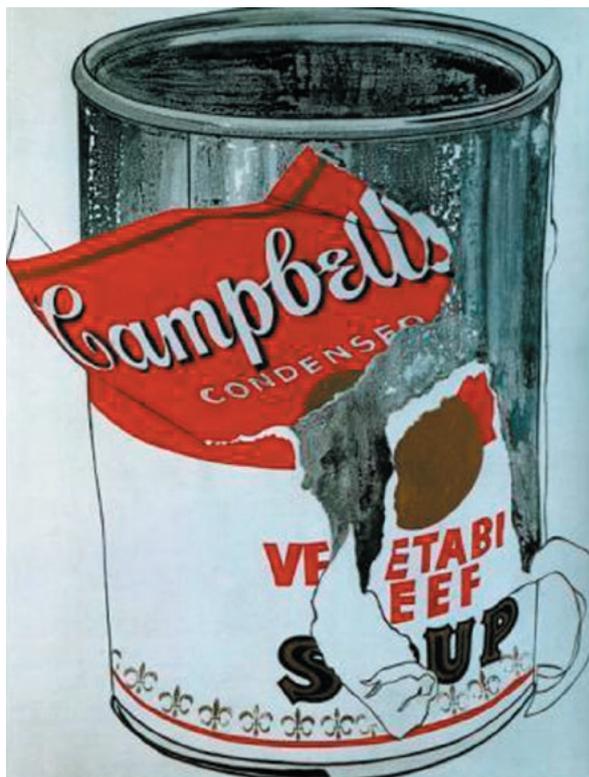
(Abb. 7) Claes Oldenburg: *Banana Splits and glaces en degustation*, 1964, Bemalter Gips, Glasvitrine, 39,1 x 84,6 x 48,1 cm, Staatl. Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Hollein, Max, Grunenberg, Christoph (Hrsg.): *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Ostfildern-Ruit 2002 (= Ausstkat. Frankfurt / Liverpool 2002/03), S. 157.

Krieges noch Prozesse der Konsumtion entdecken“.¹¹

Nach dieser Interpretation reihen sich die Konserven Warhols in eine Themengruppe ein, welche im weitesten Sinne dem Konnex von Nahrung/Leben und Tod als elementaren Bedingungen des menschlichen Seins nachspürt. Claes Oldenburg behandelt das Thema in *Life Mask* (1966) mit der Abformung seines eigenen Gesichts

als „ephemeral multiple“ aus *Jell-O-Götterspeise*:¹² Mit dem Verspeisen des Selbst bis zu seinem Verschwinden entwirft der Künstler ein poetisches Bild des Todes als Ergebnis eines aufgezehrten Lebens. Weitaus plakativer sind hingegen die Arbeiten von Robert Indiana, welcher das aus holländischen Stilleben sattem bekannte Vanitasmotiv in den *EAT / DIE*-Diptychen auf seine fundamentale Aussage eindampft und diese dem Betrachter im Kommandoton entgegenschleudert (Abb. 9). In Indianas Nachfolge überführen Bruce Nauman und Tim Ulrichs – wohl unabhängig voneinander – diese Aussage in das werbetypische Medium der Leuchtreklame, wodurch sie einerseits den appellativen Charakter, welcher den Tafeln Indianas bereits inhärent ist, noch forcieren, andererseits auch mit den Bedeutungen von Zeichen experimentieren, da das im Wechsel mit dem ‚DEATH‘ aufleuchtende Wort ‚EAT‘ in das längere Wort eingebettet ist.¹³ Das Thema ‚Essen und Tod‘ ist hier geradezu klinisch behandelt, als distanzierendes, intellektuelles Spiel mit Chiffren. In diesem Umfeld entfalten die Konserven-‚Leichen‘ Warhols eine sinnlich-morbide Potenz, welche berührt und verunsichert.

Gesteigert wird diese Verunsicherung zudem durch die schiere Größe der Dosen: *Big Torn Campbell's Soup Can (Vegetable Beef)* (Abb. 8) ist mit knapp 183 cm Höhe mannshoch. Denn bereits die Entfremdungsgeste der relativen Größenverschiebung (zu anderen Bildelementen oder, wenn nicht vorhanden, zum Betrachter) macht uns Vertrautes unvertraut: Dies trifft auch auf die Truthähne von Lichtenstein und Wesselmann zu, welche – wie bereits erwähnt – nichts mehr mit der Familienidylle des amerikanischen *Thanksgiving*, wie sie uns Norman Rockwell schildert, gemein haben (Abb. 4-6). Sie mögen noch zeichenhafter Verweis auf Amerikas Festtagsfolklore sein, doch von der Welt der Menschen haben sie sich entfernt. Aber dadurch, daß Lichtensteins *Turkey* seinen Status als gedrucktes Surrogat durch die *Ben Day Dots* offen verkündet und Wesselmann ein sinnlich-lustvolles Werk schafft, indem er seinen übergroßen Braten mit drei roten Rosen in eine Komposition aus Farbflächen bettet, verliert diese Entfremdungsgeste an Wirkung: Obwohl man sich nur schwer vorstellen kann, das monströse Geflügel zu verspeisen, ist Wesselmanns Truthahn für Angela Lampe gar „zum Anbeißen“.¹⁴ Im Gegensatz zu Wesselmann verzichtet Warhol gänzlich auf einen Umraum und damit



(Abb. 8) Andy Warhol: *Big Torn Campbell's Soup Can (Vegetable Beef)*, 1962, Acryl auf Leinwand, 182,9 x 137 cm, Kunsthaus Zürich, aus: Bourdon, David: Warhol, Köln 1989, S. 93.



(Abb. 9) Robert Indiana: *EAT / DIE*, 1962, Öl auf Leinwand, 2 Tafeln, je 182,9 x 152,4 cm, Privatsammlung, aus: Ryan, Susan Elisabeth: Robert Indiana. *Figures of Speech*, New Haven / London 2000, S. 183.

auf eine innerbildliche Referenz: Seine Suppendosen treten in ihrer monolithischen Isolation – gewohnt sind wir gruppierte Waren *en masse* im Supermarktregal – mit der Autorität eines Gegenübers auf. Diese eigenartig suggestive Bezogenheit des Gegenstands auf den Menschen schafft eine surrealistische Dimension der Bedrohung, welche umso stärker wirkt, je geläufiger uns die Dinge sind. Im zeitgenössischen Kunstschaffen exemplifiziert Mona Hatoum dies am dreidimensi-

onalen Objekt, indem sie den Betrachter mit riesigen Küchengeräten konfrontiert: Ihre Käsereiben und Eierschneider (z. B. *Grater Divide*, 2000) bedienen sich einer vergleichbaren künstlerischen Strategie wie die Suppendosen Warhols, potenziert durch die gefährliche Schärfe der stählernen Klingen.¹⁵

Vielleicht kommt in Warhols bedrohlicher Subjektivierung der Dingwelt mittels der im leeren Bildraum schwebenden hieratischen *Campbell's*-Konserven eine vage Kritik an der uns umgebenden Warenkultur zum Ausdruck, diesem modernen Schlaraffia, in welches sich der Betrachter angesichts von Errós *Foodscape* (1962, Abb. 10), einem großformatigen Gemälde, welches über und über mit verschiedensten Lebensmitteln bedeckt ist, unvermittelt versetzt sieht. Zwar fliegen hier keine gebratenen Vögel direkt in den Mund des Faulenzers, stattdessen ergießen sich aber Saucen ohne menschliches Zutun auf die Speisen, Schüsseln füllen sich selber mit Sahne, und ein Kochlöffel glasiert von allein einen Kuchen. Gegenüber dieser Fülle wirkt das berühmte Gemälde *Schlaraffenland* von Pieter Bruegel geradezu wie ein Aufruf zur Askese, sind bei Erró doch nicht nur die Häuser aus Kuchen, vielmehr ist die ganze Welt mit Nahrungsmitteln bedeckt: Sich perspektivisch verkleinernd erstrecken sich die Speisen bis an den schmalen Horizont. Hier frönen keine Müßiggänger mehr der Völlerei wie bei Bruegel, vielmehr sieht sich der Betrachter bei Erró in deren Rolle versetzt. Die Speisen und Getränke fließen als stetiger Strom in seine Richtung, das gargantueske Ausmaß der Nahrungsflut droht ihn aber eher zu ersticken als zu sättigen. Zuweilen ist der Bildraum auch in tradierten Kunstwerken beinahe völlig mit Nahrungsmitteln gefüllt, z. B. in einem Frans Snyders zugeschriebenen Gemüsestillleben aus der Kunsthalle Karlsruhe (um 1610).¹⁶ Doch obwohl die Feldfrüchte einen Großteil der Leinwand bedecken, bleibt hier der Gemüseberg zum einen überschaubar, zum anderen ist eine kleine Partie in der oberen rechten Ecke für eine kleine Landschaft freigehalten, in der ein Bauernpaar mit Pferd und Karren den Acker bestellt. Stets bleibt dem Betrachter so bewußt, daß der überreiche Erntesegen das Resultat menschlicher Anstrengung ist. Dadurch, daß der Pop-Künstler den Ursprung des Nahrungsstroms verschleiert, wird das Fehlen jedes menschlichen Maßes, welches schon durch die schiere Fülle der Nahrung vermittelt wird, zusätzlich gesteigert. Ähnliches findet



(Abb. 10) Erró: *Foodscape*, 1964, Öl auf Leinwand, 201 x 302,5 cm, Moderna Museet, Stockholm, aus: Moulin, Leo: *Augenlust und Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa - Eine Kulturgeschichte*, München 2002, S. 60.



(Abb. 11) Frans Snyders: *Obst und Gemüse mit Affe, Papagei und Eichhörnchen*, 1. Hälfte 17. Jhdt., Öl auf Holz, 79 x 108 cm, Musée du Louvre, Paris, aus: Moulin, Leo: *Augenlust und Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa - Eine Kulturgeschichte*, München 2002, S. 290.

man auf einem weiteren Gemälde des Niederländers, in welchem er einen üppigen Haufen exotischer Früchte ohne Personen zeigt (Abb. 11); stattdessen machen sich Papageien, Eichhörnchen, Insekten und Affen über die Nahrung her. Während Snyders Anfang des 17. Jahrhunderts den Naturreichtum der Kolonien als wilde Gegenwelt des Kultivierten feiert, in der auch jene ernten, welche nichts gesät haben, präsentiert uns Erró das Füllhorn unserer Konsumkultur. Offenbar scheint Erró den modernen Menschen mit diesen Tieren gleichzusetzen, die hie und da picken, ohne den Wert des Dargebotenen zu begreifen. „Unseren Hunger nehmen wir wahr, die Signale der Sättigung vermögen wir nicht mehr zu vernehmen“, resümiert Gérard Vincent unsere Einstellung zum Nahrungsangebot der

Wohlstandsgesellschaft, „die Überflutung mit externen Signalen, die unablässig unseren Appetit reizen, hat dermaßen überhand genommen, daß die internen Signale der Sättigung nicht mehr wahrgenommen werden [...]; die Weisheit des Körpers läßt sich von der Torheit der Kultur täuschen“.¹⁷ Und tatsächlich steht in unserer Kultur des Überflusses der Notwendigkeit des Essens eine unverfügbare Masse an Lebensmitteln gegenüber, welche um die Aufmerksamkeit des Konsumenten buhlen; und zwangsläufig ist der verschmähte Großteil der kostbaren Nahrung von vornherein für die Müllkippe bestimmt. Daß diese Deutung nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt ein kleines Detail über der großen Käseplatte rechts im Vordergrund: Dort sind auf einer Schwarz-Weiß-Photographie drei Köche mit hohen Kochmützen und buschigen Schnaubbärten zu erkennen. Jeder hält einen Teller mit ausholender Gebärde, ohne Zweifel kurz davor, ihn dem Gegenüber ins Gesicht zu schleudern. Es sind Charaktere aus den alten *Slapsticks* der Stummfilmzeit, deren komische Handlung sich zum Teil in ausufernden Tortenschlachten – also letztlich der exzessiven Vernichtung von Lebensmitteln – erschöpft. Daß diese Personendarstellung – abgesehen von den notwendigen Verpackungen, Schüsseln und Schalen – das einzige nicht Eßbare auf der ganzen Tafel und zudem als einziges Element nicht farbig ist, unterstreicht deren Wichtigkeit: Der Künstler liefert damit den Schlüssel zu einer Interpretation, welche als Kritik an unserer Konsumgesellschaft zu begreifen ist, hat diese doch aus der Nahrung buchstäblich einen Wegwerfartikel gemacht. Der Überfluß, den uns Erró vor Augen stellt, wirkt wie die Vorgeschichte der von Italo Calvino erdichteten wuchernden Müllberge der „fortdauernden“ Stadt *Leonia*:

„Mehr noch als an den Dingen, die jeden Tag fabriziert, verkauft und gekauft werden, bemißt sich Leonias Wohlstand an dem, was jeden Tag weggeworfen wird, um Platz für Neues zu machen. So sehr, daß man sich fragt, ob die wahre Leidenschaft von Leonia wirklich, wie es heißt, der Genuß neuer und anderer Dinge ist und nicht eher das Ausstoßen, das Von-sich-Entfernen, das Sich-Reinigen von einer wiederkehrenden Unreinheit [...]. Eine Festung aus unzerstörbaren Überresten umgibt Leonia, überragt es auf allen Seiten, hoch wie ein Kranz von Bergen [...]. Leonias Müll würde langsam die ganze Welt überfluten, wären nicht jenseits der äußers-



(Abb. 12) Will Cotton: *Pudding Flood*, 2003, Öl auf Leinwand, 122 x 203,5 cm, Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris, aus: Kellein, Thomas, Lampe, Angela (Hrsg.): *Das Große Fressen. Von Pop bis heute*, Bielefeld 2004 (= Ausst.kat. Bielefeld 2004), S. 98 f.

*ten Ränder seiner endlosen Müllberge die Müllhalden anderer Städte, die ebenfalls Berge von Abfällen immer weiter hinausschieben. Vielleicht ist die ganze Welt außerhalb der Grenzen Leonias bedeckt von Kratern aus Müll, in deren Mitte jeweils eine ununterbrochen speisende Metropole liegt“.*¹⁸

Im übertragenen Sinne schafft Erró mit seiner bis ins Unendliche reichenden, von Lebensmitteln bedeckten Landschaft die Vorstellung vom ‚Input‘ einer solchen fiktiven Metropole. Als Sinnbild unseres Umgangs mit Nahrung wird *Foodscape* zu einem Menetekel des zum Selbstzweck pervertierten Konsumierens in der westlichen Welt.

Stilistisch nimmt der Isländer Erró eine geradezu ‚amerikanische‘ Haltung ein: Während die meisten europäischen Künstler Nahrung als Material begreifen, wie Daniel Spoerri mit seinen Fallenbildern oder Dieter Roth, der Schokolade oder Schnitzwurst in seinen Werken verarbeitet, also dem Kunstpublikum reale, zumeist verderbliche Lebensmittel vorsetzen, bevorzugen ihre Kollegen aus Übersee Repräsentationen. Finden die Europäer ihre Alpträume vorwiegend unter der Oberfläche, „wo Verfall und Verwesung am Werk sind, bleiben die amerikanischen Künstler [...] an der Oberfläche, die selbst monströs genug ist. Ob Oldenburgs Bananenschale, Wesselmanns Eisbecher, Warhols Torten oder Rosenquists Toastbrote, Fruchtsalate oder Spaghetti, stets hat die Nahrung eine Tendenz, sich überdimensional aufzublähen, ihre Farbigkeit zu unterstreichen und damit ihre Künstlichkeit auszustellen“.¹⁹ Auch Erró schwelgt in der Buntheit der Produkte, ergänzt aber das Riesige – die Käseplatte im Vordergrund mißt einen

knappen Meter – zudem durch Zahllosigkeit. Ein wenig erinnert das *all-over* der Lebensmittel in *Foodscape* an die vollkommen mit Konservendosen bedeckten Tafeln Warhols (z. B. *Two Hundred Campbell's Soup Cans*, 1962), freilich ohne deren strenges Ordnungsprinzip zu übernehmen.²⁰ Wie bei den Amerikanern entdecken wir auch auf Errós Gemälde die alten Bekannten aus den Supermarktregalen, jedoch nicht im Vordergrund: Eine Armee von Dosen, Flaschen und Kartons erstreckt sich vom oberen Bilddrittel bis zum Horizont. Als Vertreter der auf vorgefertigtes *convenience food* setzenden Nahrungsmittelindustrie amerikanischer Prägung folgen sie den zubereiteten und ansprechend angerichteten Speisen wie dem mediterranen Salat in der linken unteren Bildecke oder der gemischten Käse- und Obstplatte rechts daneben: Man kann diesen Wandel von fernen verpackten zu nahen zubereiteten Speisen zeitlich verstehen, indem man ein weiteres Mal dem Gedanken an ein Schlaraffenland folgt, in dem sich die rohen Speisen ohne sichtbares Zutun in appetitliche Gerichte verwandeln; ebenso wird hier aber die Auseinandersetzung zwischen einem modernen amerikanischen und einem traditionellen europäischen Verständnis des Essens formuliert, wobei Erró letzterem die Verdrängung prophezeit. Mit *Foodscape* wird der Pop-Künstler zu einem Vorläufer der zeitgenössischen Dessert-Landschaften Will Cottons, dessen delikate Malerei ein Schlaraffenland in Auflösung zeigt, in dem Pudding einem bedrohlichen Hochwasser gleich Lebkuchenhäuser und andere Süßigkeiten mit sich reißt (*Pudding Flood*, 2003, Abb. 12).

Pop Art vermittelt in ihrer Position zu den gesellschaftlichen Umbrüchen ihrer Zeit zumeist den Anschein des Indifferenten. Doch obwohl es Grund genug gäbe, die westliche Konsumwirtschaft der Nachkriegszeit zu feiern, das sie zunächst nahezu allen Bevölkerungsschichten zu anhaltendem Wohlstand verhalf, bejaht sie die wirtschaftliche Entwicklung offenbar weniger, als daß sie die materialistischen Glücksversprechen des Konsums in Frage zu stellen scheint. Was alle angeführten Beispiele verbindet, ist letztlich eine Aura der Vergänglichkeit, welche die Nahrungsmittelpräsentation über den häufig als poptypisch konstatierten affirmativen Warenkult erhebt. Zudem weisen gerade Warhols nostalgische *Campbell's*-Konserven oder Errós *Foodscape* über den tradierten Zusammenhang von Verzehren und Vergehen

hinaus: Sie sind gleichzeitig Seismographen sozialischer Veränderungen, welche sich nicht zuletzt am sich wandelnden Umgang mit unseren Speisen ablesen lassen. In ihrer kritischen Distanz vorformulieren die Werke jenes Mißtrauen des Verbrauchers gegenüber der modernen Nahrungsmittelindustrie, dessen Berechtigung unzählige Lebensmittelskandale bis heute bewiesen haben.

Endnoten

- 1 Marie Antoine Carême, zit. n.: Moulin, Leo: *Augenlust & Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa – eine Kulturgeschichte*, München 2002, S. 10; nach Rainer Crone ließ sich Warhol tatsächlich von den Illustrationen zu der amerikanischen Ausgabe von Marie Antoine Carêmes *Le Pâtissier pittoresque* (1815) und Jean Anthelme Brillat-Savarins *Physiologie du Goût* (1825) inspirieren (siehe Lampe, Angela: *Amerika – Pop Art*, in: Dies., Kellein, Thomas (Hrsg.): *Das Große Fressen. Von Pop bis heute*, Bielefeld 2004 (= Ausst.kat. Bielefeld 2004), S. 30); Bastian, Heiner: *Rituale unerfüllbarer Individualität – Der Verbleib der Emotion*, in: Ders.: *Andy Warhol Retrospektive*, Köln 2001 (= Ausst.kat. Berlin/London 2001/02), S. 26; *Photographie der Ausstellung in der Ferus Gallery, Los Angeles, 1962*, in ebd., S. 125.
- 2 So wirbt ein dem *Campbell's-Design* nachempfundenen Flyer beispielsweise 1997 in Freiburg für eine Partyveranstaltung (*Werbeflyer Campbell's Danceteria-Party*, Archiv des Autors).
- 3 Rockwells idyllisches Familienfest ist als 1943 in der *Saturday Evening Post* erschienenen Propagandabild für Kriegsanleihen entstanden. *Freedom from Want* ist eine Tafel von vieren, die alle verschiedene Freiheiten preisen (*Freedom of Speech, Freedom of Worship, Freedom from Fear*), welche es zu verteidigen gilt. „The Four Freedoms have achieved the status of icons in American visual culture [...]. For an American, Thanksgiving dinner seemed the ultimate fulfillment of freedom from want“ (Hennessey, Maureen Hart, Knutson, Anne: *Norman Rockwell. Pictures for the American People*, 2. Aufl., New York 2000 (= Ausst.kat. Atlanta / Chicago / Washington u. a. 1999-2002), S. 95-102, insbes. S. 95, 100 u. 102; siehe auch Meyer, Susan E.: *Norman Rockwell's People*, New York 1987, S. 128-133).
- 4 Montanari, Massimo: *Der Hunger und der Überfluß. Kulturgeschichte der Ernährung in Europa*, München 1999, S. 194 f; Selle, Gert: *Das Prinzip Design. Moderne als Konstrukt ästhetischer Erfahrung*, in: Buchholz, Kai, Wolbert, Klaus (Hrsg.): *Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten*, Darmstadt 2004 (= Ausst.kat. Darmstadt 2004/2005), S. 30.
- 5 Corinna Thierolf führt hier beispielhaft zwei beinahe identische Stillleben Willem Kalfs aus dem Staatl. Museum Schwerin (1658) und dem Szépművészeti Múzeum in Budapest (1656) an (vgl. Thierolf, Corinna: „Mach den Mund weit auf“. Überlegungen zum Thema des Essens in der zeitgenössischen amerikanischen und europäischen Kunst am Beispiel der Sammlung Sonnabend, in: *Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / Staatsgalerie moderner Kunst, München* (Hrsg.): *Amerika / Europa. Sammlung Sonnabend, Ostfildern 1996* (= Ausst.kat. München 1996), S. 25 ff u. 28)
- 6 Eine in der *Los Angeles Times* vom 1. August 1962 erschienene Karikatur von Interlandi zeigt zwei vor den *Soup Cans* Warhols stehende *beatniks* in folgender Unterhaltung: „Frankly, the cream of asparagus does nothing for me, but the terrifying intensity of the chicken noodle gives me a real Zen feeling... Besides, asparagus gives me indigestion...!“ (Abb. in: Brauer, David E. u. a., *The Menil Collection, Houston* (Hrsg.): *Pop Art: U.S. / U.K. Connections, 1956-1966, Ostfildern-Ruit 2001* (= Ausst.kat. Houston 2001), S. 51).
- 7 Varnedoe, Kirk: *Campbell's Soup Cans, 1962*, in: Bastian, Andy Warhol *Retrospektive*, S. 44; Schuster, Peter-Klaus: *Warhol und Goya*, in: Bastian, Andy Warhol *Retrospektive*, S. 57.
- 8 Abb. von Thiebauds *Lunch Table* z. B. in: Shanes, Eric: *Die Pop Art Tradition. Die Antwort auf die Massenkultur*, New York 2006, S. 133; Abb. von Johns' *Painted Bronze (Ale Cans)* z. B. in Varnedoe, Kirk (Hrsg.): *Jasper Johns. Retrospektive*, München / New York 1997 (Ausst.kat. Köln 1997), S. 192.
- 9 Bourdon, David: *Warhol, Köln 1989*, S. 92 u. 96, Abb. der beschriebenen Dosen ebd., S. 92 f u. 96; dagegen Stich, Sidra: *Made in U. S. A.. An Americanization of Art. The '50s & '60*, Berkeley / Los Angeles / London 1987 (= Ausst.kat. Berkeley / Kansas City / Richmond 1987), S. 91: „In several paintings that depict torn Campbell's Soup labels [...], he presses the irony, showing only a tin can beneath the celebrated label – not soup, just another package“; Osterwold spricht von der „Soup Can mit dem ‚ruinenromantisch‘ zerfetzten Logo“ (Osterwold, Tilman: *Pop Art – Eine konzeptionelle Kunst*, in: Knubben, Jürgen (Hrsg.): *3 x Pop Art. Roy Lichtenstein – Robert Rauschenberg – Andy Warhol. Bilder aus der Sammlung Marx im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, und aus der Sammlung Weishaupt, Schwendi, Rottweil 2001* (= Ausst.kat. Rottweil 2001), S. 15); Abb. von Warhols *Scull* (1972) in: McShine, Kynaston (Hrsg.): *Andy Warhol. A Retrospective*, New York 1989 (= Ausst.kat. New York 1989), S. 345.
- 10 Warhol repetiert hier Pressefotos und Textfragmente eines Artikels über eine tödliche Fischvergiftung durch Thunfischkonserven (Abb. z. B. in: McShine, S. 265).
- 11 Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, [1. Aufl. Paris 1968] München 1992, S. 364 f; vgl. Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge / London 1996, S. 60-68.
- 12 Oldenburg, Claes: *The Multiples Store*, London 1996 (= Ausst.kat. London / Cambridge / Belfast u. a. 1996/97), S. 20; Abb. von Oldenburgs *Life Mask in: Ebd.*, S. 20 f.
- 13 Siehe auch die biographische und psychologische Interpretation der Indiana-Tafeln in: Ryan, Susan Elizabeth: *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven / London 2000, S. 182-196; Abb. von Tim Ulrichs *Death-Eat* (1964) und Naumans *Eat / Death* (1972) in: Kellein / Lampe, S. 81 u. 149.
- 14 Lampe, Amerika, S. 56.
- 15 Abb. von Hatoums *Grater Divide* in: Heinrich, Christoph (Hrsg.): *Mona Hatoum, Ostfildern-Ruit 2004* (= Ausst.kat. Hamburg / Bonn / Stockholm 2004), S. 28 f.
- 16 Abb. in: *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* (Hrsg.): *150 Gemälde vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausgewählte Werke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 1988*, S. 73.
- 17 Vincent, Gérard: *Der Körper und das Rätsel der Sexualität*, in: Ders., Prost, Antoine (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 5. Band: *Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart, Augsburg 2000* (= *Geschichte des privaten Lebens*, hg. von Philippe Ariès und George Duby), S. 276.
- 18 Calvino, Italo: *Die unsichtbaren Städte*, [1. Aufl. Turin 1972] München 2007, S. 121 f.
- 19 Althen, Michael: *Das Große Fressen*, in: Kellein / Lampe, S. 16; siehe auch Lampe, Angela: *Europa – Die sechziger Jahre*, in: Kellein / Lampe, S. 104-111; Abb. ebd., S. 112 f, 128-141; ebenso Beil, Ralf: *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002 (zugl. Univ. Diss., Essen 2000), insbes. S. 102-209; Müller, Silke: *Prozess-Kunst: Dieter Roth. Das Zucker-Schoko-Schimmelreich*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 8, August 1999, S. 36-47. 1961 löste Daniel Spoerri einen Skandal aus, als er Abfälle in Brot einbacken ließ, um mit diesem Tabubruch auf die Kehrseite der Konsumgesellschaft aufmerksam zu machen: *Das Wegwerfen der im Überfluß vorhandenen Lebensmittel und die Produktion von Abfall im allgemeinen* (Spoerri, Daniel: *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, Ostfildern / Ruit 2001 (= Ausst.kat. Basel 2001), S. 108 f; zu Spoerri's *Eat Art* siehe: Ebd., S. 183-220).
- 20 Abb. von Warhols *Two Hundred Campbell's Soup Cans* z. B. in: McShine, S. 194.

Bibliografie

- Althen, Michael: *Das Große Fressen*, in: Kellein / Lampe, S. 11-17.
- Bastian, Heiner: *Andy Warhol Retrospektive*, Köln 2001 (= Ausst.kat. Berlin/London 2001/02).
- Bastian, Heiner: *Rituale unerfüllbarer Individualität – Der Verbleib der Emotion*, in: Bastian, Heiner: *Andy Warhol Retrospektive*, S. 12-39.
- Beil, Ralf: *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002 (zugl. Univ. Diss., Essen 2000).
- Bourdon, David: *Warhol*, Köln 1989.
- Brauer, David E. u. a., The Menil Collection, Houston (Hrsg.): *Pop Art: U.S. / U.K. Connections, 1956-1966, Ostfildern-Ruit 2001* (= Ausst.kat. Houston 2001).
- Calvino, Italo: *Die unsichtbaren Städte*, [1. Aufl. Turin 1972] München 2007.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, [1. Aufl. Paris 1968] München 1992.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge / London 1996.
- Heinrich, Christoph (Hrsg.): *Mona Hatoum, Ostfildern-Ruit 2004* (= Ausst.kat. Hamburg / Bonn / Stockholm 2004).
- Hennessey, Maureen Hart, Knutson, Anne: *Norman Rockwell. Pictures for the American People*, 2. Aufl., New York 2000 (= Ausst.kat. Atlanta / Chicago / Washington u. a. 1999-2002), S. 95-102.
- Hollein, Max, Grunenberg, Christoph (Hrsg.): *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Ostfildern-Ruit 2002 (= Ausst.kat. Frankfurt / Liverpool 2002/03).
- Kellein, Thomas, Lampe, Angela (Hrsg.): *Das Große Fressen. Von Pop bis heute*, Bielefeld 2004 (= Ausst.kat. Bielefeld 2004).
- Lampe, Angela: *Amerika – Pop Art*, in: Kellein / Lampe, S. 24-103.
- Lampe, Angela: *Europa – Die sechziger Jahre*, in: Kellein / Lampe, S. 104-169.
- McShine, Kynaston (Hrsg.): *Andy Warhol. A Retrospective, New York 1989* (= Ausst.kat. New York 1989).
- Meyer, Susan E.: *Norman Rockwell's People*, New York 1987.
- Montanari, Massimo: *Der Hunger und der Überfluß. Kulturgeschichte der Ernährung in Europa*, München 1999.
- Moulin, Leo: *Augenlust & Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa – eine Kulturgeschichte*, München 2002.
- Müller, Silke: *Prozess-Kunst: Dieter Roth. Das Zucker-Schoko-Schimmelreich*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 8, August 1999, S. 36-47.
- Oldenburg, Claes: *The Multiples Store*, London 1996 (= Ausst.kat. London / Cambridge / Belfast u. a. 1996/97).
- Osterwold, Tilman: *Pop Art – Eine konzeptionelle Kunst*, in: Knubben, Jürgen (Hrsg.): *3 x Pop Art. Roy Lichtenstein – Robert Rauschenberg – Andy Warhol. Bilder aus der Sammlung Marx im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, und aus der Sammlung Weishaupt, Schwendi, Rottweil 2001* (= Ausst.kat. Rottweil 2001), S. 9-16.
- Ryan, Susan Elizabeth: *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven / London 2000.
- Schuster, Peter-Klaus: *Warhol und Goya*, in: Bastian, *Andy Warhol Retrospektive*, S. 53-59.
- Selle, Gert: *Das Prinzip Design. Moderne als Konstrukt ästhetischer Erfahrung*, in: Buchholz, Kai, Wolbert, Klaus (Hrsg.): *Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten*, Darmstadt 2004 (= Ausst.kat. Darmstadt 2004/2005), S. 28-35.
- Shanes, Eric: *Die Pop Art Tradition. Die Antwort auf die Massenkultur*, New York 2006.
- Spoerri, Daniel: *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, Ostfildern / Ruit 2001 (= Ausst.kat. Basel 2001).
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): *150 Gemälde vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausgewählte Werke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Stuttgart 1988.
- Stich, Sidra: *Made in U. S. A.. An Americanization of Art. The '50s & '60*, Berkeley / Los Angeles / London 1987 (= Ausst.kat. Berkeley / Kansas City / Richmond 1987).
- Thierolf, Corinna: *„Mach den Mund weit auf“. Überlegungen zum Thema des Essens in der zeitgenössischen amerikanischen und europäischen Kunst am Beispiel der Sammlung Sonnabend*, in: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / Staatsgalerie moderner Kunst, München (Hrsg.): *Amerika / Europa. Sammlung Sonnabend*, Ostfildern 1996 (= Ausst.kat. München 1996), S. 21-42.
- Varndoe, Kirk: *Campbell's Soup Cans, 1962*, in: Bastian, *Andy Warhol Retrospektive*, S. 41-47.
- Varndoe, Kirk (Hrsg.): *Jasper Johns*.
- Varndoe, Kirk (Hrsg.): *Jasper Johns. Retrospektive*, München / New York 1997 (Ausst.kat. Köln 1997).
- Vincent, Gérard: *Der Körper und das Rätsel der Sexualität*, in: Ders., Prost, Antoine (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 5. Band: *Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, Augsburg 2000 (= *Geschichte des privaten Lebens*, hg. von Philippe Ariès und George Duby), S. 261-343.

Zusammenfassung

The Crisis of Culinaria beschäftigt sich mit den Brüchen im häufig als poptypisch aufgefaßten affirmativen Warenkult. Anhand einiger Nahrungsmittelmotive der Pop Art – von Andy Warhols *Campbell's Soup Cans* bis hin zu Errós *Foodscape* – wird der Dualismus von Konsum und Tod aufgezeigt: Indem dem Verzehr das Vergehen zur Seite gestellt wird, entwerfen die Werke nicht nur den positivistischen Zukunftsglauben der Konsumgesellschaft, sondern dokumentieren zugleich ein aufkeimendes Mißtrauen gegenüber den Glücksversprechen der modernen Lebensmittelindustrie.

Autor

Tobias Lander, geb. 1969, Studium an der Schule für Gestaltung Basel und der Universität Freiburg i. Br., Preisträger der Dr. Peter Deubner-Stiftung für aktuelle kunsthistorische Forschung. 2009 Promotion im Fach Kunstgeschichte über *Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*. Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. Jahrhunderts, Bildwahrnehmung.

Titel

Tobias Lander, *The Crisis of Culinaria – Pop Art und das Nahrungsmittel als Vanitassymbol*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 3, 2009 (11 Seiten).
www.kunsttexte.de