

Manzonis "Kunstexkremente" : Authentizität und das Abjekte

Autor(en): **Fayet, Roger**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **11 (2018)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872103>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Manzonis «Kunstexkremente». Authentizität und das Abjekte

Roger Fayet

Kunstaauthentizität im emphatischen Sinn, also im Sinn einer Authentizität, deren semantisches Feld von Begriffen wie Wahrhaftigkeit, Eigentlichkeit, Kohärenz und Tiefe definiert wird, konkretisiert sich in zwei divergenten Konzepten: in der Idee referenzieller Authentizität, die sich danach bemisst, inwiefern kunstexterne Wirklichkeiten, sprich: die Bestände des «realen Lebens», in das Kunstwerk Eingang finden, und in der Vorstellung, dass sich Authentizität aus der Übereinstimmung des Kunstwerks mit den Gesetzmäßigkeiten des Mediums ergibt – was in die Substitution der Authentizitätsforderung durch das Autonomiepostulat mündet. Für beide Konzepte gilt, dass sie die Setzungen des anderen in der Regel programmatisch verwerfen.¹ Die Binnenstruktur der emphatisch gemeinten Kunstaauthentizität ist ein konfliktives Entweder-oder: entweder wahrhaftige Abbildung kunstexterner gesellschaftlicher und materieller Gegebenheiten oder Rekurs auf kunstimmanente Gesetzmäßigkeiten, entweder authentisches Weltbild (Realismus) oder authentisches Selbstbild, entweder Referenz oder Immanenz.

Einen besonderen Ort im Spannungsfeld zwischen referenzieller und immanenzorientierter Kunstaauthentizität nehmen Werke der *Abject Art* ein. Diesen Ort gilt es hier am Beispiel von Piero Manzoni's *Merda d'artista* zu vermessen.

«Shit Movement»

Der Begriff *Abject Art*, der in den letzten zwanzig Jahren Karriere gemacht hat, verbindet sich eng mit der 1993 im New Yorker Whitney Museum of American Art gezeigten Ausstellung «*Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*» (Abb. 1). Die Kuratoren Jack Ben-Levi, Craig Houser, Leslie C. Jones und Simon Taylor verstan-

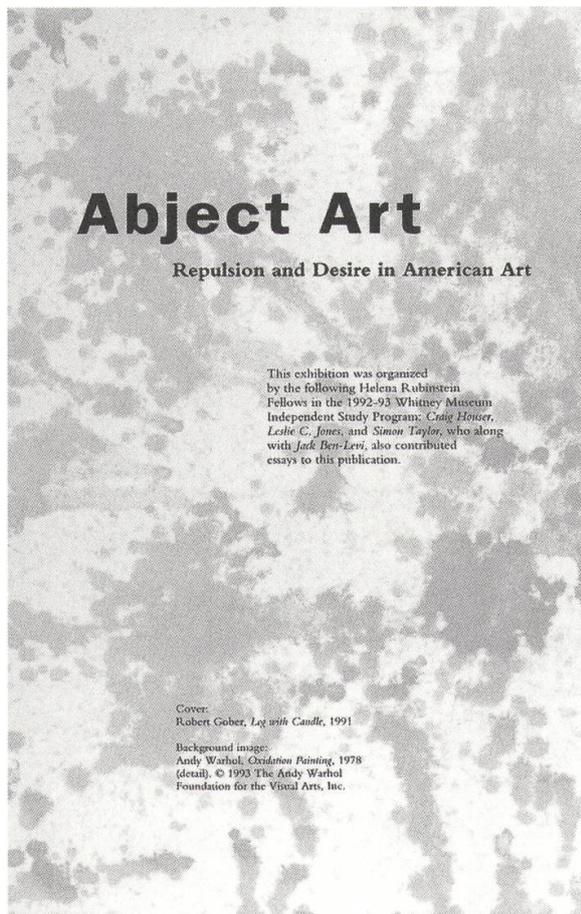


Abb. 1 Titelseite des Ausstellungskatalogs *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, hinterfangen von einem Ausschnitt aus einem *Oxidation Painting* Andy Warhols, 1993

den ihr Vorhaben als Beitrag zur Polemik über die staatliche Kunstförderung in den USA und als Antwort auf die Attacken, die ultrakonservative und homophobe Politiker wie Jesse Helms und Patrick Buchanan gegen das National Endowment for the Arts (NEA) ritten: «Such a project was deemed urgent partly because of a disturbing trajectory of <politics> in America [...]. By 1990, certain aggressive reactionaries – supported by conservative trusts – were arguing that <barbarians> were taking over the museums, <putting on shows that are trivial, vulgar, and politically repulsive.>»² Die Schau war als skandalträchtiges Plädoyer für die Bejahung des von reaktionärer Seite Verworfenen angelegt – «our goal is to talk dirty in the institution and degrade its atmosphere of purity and prudery».³ Anja Zimmermann, Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin, geht gar davon aus, dass nicht nur die Inhalte

der New Yorker Ausstellung sich erst durch ihr Verhältnis zur zeitgenössischen politischen Debatte konstituierten, sondern auch die Kunstwerke selbst ihre Bestimmung als *Abject Art* erst durch konservative Verwerfung und Skandalisierung erhalten: «[...] es sind gerade die Skandale, die schliesslich das *definieren*, was *Abject Art* ist.»⁴

Die Ausstellungsmacher des Whitney Museums agierten aber nicht nur im Kräftefeld der Culture Wars der 1990er Jahre, sondern auch im Kontext eines kunsttheoretischen Diskurses, der seinen Leitbegriff «Abjektion» Julia Kristevas *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*⁵ entnahm – einem eminent wirkungsmächtigen Buch. Nach Winfried Menninghaus unternimmt es nichts Geringeres als den Versuch, Sigmund Freuds vaterzentrierte Theorie abzulösen, indem es «für eine ähnlich umfassende Reflexion, die gleichermaßen die Felder der menschlichen Sexualität, der Sprache, Kunst und Religion durchquert, eine andere transzendente Referenz an[bietet]: den «absoluten, weil ursprünglichen» Ort des mütterlichen Körpers.»⁶ Allerdings: Die Rezeption von *Pouvoirs de l'horreur* durch die amerikanische und später auch durch die europäische Kunstkritik eignete sich nicht so sehr die grosse kulturtheoretische Erzählung vom «verdrängten Heterogenen, Unassimilierbaren, Nicht-Totalisierbaren des mütterlichen Körpers»⁷ an, sondern den Begriff des Abjekten als solchen, mit dem Kunsttheoretikerinnen wie Rosalind Krauss und Helen Molesworth oder der Kunsttheoretiker Hal Foster eine mit Ekel aus- beziehungsweise abgestossene Entität meinten, materialisiert zur Hauptsache in den Körperausscheidungen, im Schmutz und im Abfall.⁸ Der Abjektion ist inhärent, dass sie die Grenze zwischen innen und aussen, zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Bejahtem und Verneintem porös werden lässt. Es ist diese Ambiguität, aus der, so Kristeva, die Bedrohlichkeit des Abjekten resultiert: «Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte.»⁹

Der expliziten Präsenz des so verstandenen Abjekten im Kontext von Kunst eignet der Charakter eines Epochenphänomens. Würde man – ähnlich wie der Ethnologe John Gregory Bourke, der 1891 eine enzyklopädische, in geografische Weiten und historische Tiefen ausgreifende Darstellung über *Scatalogic Rites of all Nations*¹⁰ veröffentlicht hat – einen umfassenden Katalog von Werken anlegen, die als solche der *Abject Art* aufgefasst werden können, so zeigte der chronologische Schnitt durch die Bestände der westli-

chen Kunst eine besondere Häufung in den Jahren zwischen 1960 und heute. Hal Foster konstatierte 1996 ein «shit movement in contemporary art»¹¹ und führte zum Beleg Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Kiki Smith, Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy und Cindy Sherman an. Das Abjekte gelangte verschärft allerdings bereits in der Kunst der 1960er bis 1980er Jahre zur Darstellung, etwa in Hannah Wilkes keramischen *Phallic and Excremental Sculptures* (1960–1963), in den Performances von Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964), Vito Acconci (*Seedbed*, 1972) und der Wiener Aktionisten, in Judy Chicagos Installation *Menstruation Bathroom* (1972) oder Warhols *Oxidation Paintings* (1977/1978). Zum «shit movement» der Nachmoderne gehörten überdies literarische Werke, etwa Gedichtsammlungen von Dieter Roth, die unter Titeln wie *Scheisse*, *Noch mehr Scheisse* oder *Die gesamte Scheisse* erschienen sind,¹² und Christian Enzensbergers *Größerer Versuch über den Schmutz*¹³ sowie ein markant gesteigertes wissenschaftliches Interesse an der Kulturgeschichte der Hygiene.¹⁴ Als frühes Fanal einer skatologischen Kunst, die später die Bezeichnung «Abject Art» erhalten sollte, stand Piero Manzoni's *Merda d'artista* am Anfang dieser abjektophilen Jahrzehnte.

Sublimierungsverweigerung

Im Mai 1961 füllte Manzoni nach eigenen Angaben je 30 Gramm seiner Exkremente in Konservendosen ab. Die insgesamt 90 Büchsen, 4,8 cm hoch und 6,5 cm im Durchmesser, tragen eine Deckeletikette mit der Aufschrift «PRODUCED BY», mit der Signatur des Künstlers und einer gestempelten Nummer sowie eine Banderole, auf der in italienischer, französischer, englischer und deutscher Sprache zu lesen ist: «Merda d'artista / CONTENUTO NETTO GR 30 / CONSERVATA AL NATURALE / PRODOTTA ED INSCATOLATA / NEL MAGGIO 1961». Die Arbeit wurde erstmals am 12. August 1961 in der Galleria Pescetto in Albisola Marina ausgestellt.¹⁵ (Abb. 2)

Den Verkaufspreis definierte Manzoni über den Gegenwert der Doseinwaage in Gold, was im Entstehungsjahr \$ 34 entsprach. Wäre der Preis der *Merda d'artista* 50 Jahre später noch immer an den Goldpreis gebunden gewesen, so hätte 2011 ein Exemplar \$ 1614 gekostet. Die in der Datenbank www.artnet.com für die Zeit zwischen 2005 und 2011 verzeichneten Auktions-

ergebnisse bewegen sich jedoch zwischen \$ 75'000 und \$ 168'000 – womit die beachtliche Steigerung, die der Goldpreis innerhalb von 50 Jahren erfahren hat, durch die Wertsteigerung der *Merda d'artista* bei Weitem überboten wird. Nimmt man einen mittleren Preis von \$ 120'000 pro Dose an, so kommt den 90 Dosen ein Wert von über \$ 10 Mio. zu, gegenüber \$ 3060 im Jahr ihrer Produktion. Manzoni, der 1963 im Alter von erst 29 Jahren einem Herzinfarkt erlag, erlebte nicht mehr mit, in welchem Ausmass ihm die Transformation von Kot in Gold gelungen war.

In *Charakter und Analerotik* vermutet Freud, dass im Zug der erzieherischen Entwöhnung von analerotischen Trieben das Interesse am Kot sublimierend auf das Geld verschoben wird, da «der Gegensatz zwischen dem Wertvollsten, das der Mensch kennengelernt hat, und dem Wertlosesten, das er als Abfall (<refuse>) von sich wirft»,¹⁶ diese Gleichsetzung befördert. Die Identifikation von Kot und Geld sieht Freud durch eine Vielzahl von Verschränkungen in Mythen und Märchen bestätigt: «Es ist bekannt, dass das Gold, welches der Teufel seinen Buhlen schenkt, sich nach seinem Weggehen in Dreck verwandelt, und der Teufel ist doch gewiss nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewussten Trieblebens. Bekannt ist ferner der Aberglaube, der die Auffindung von Schätzen mit der Defäkation zusammenbringt, und jedermann vertraut ist die Figur des <Dukatenscheissers>.»¹⁷ In späteren Texten, so im Geleitwort zur deutschen Übersetzung von Bourkes *Scatologic Rites*¹⁸ oder in der Vorlesung über das menschliche Sexualleben von 1916/1917 erklärt Freud die Verschiebung des Interesses am Kot auf das Geld nicht mehr aus ihrer antipodischen Bewertung, sondern aus dem ungebrochen positiven Verhältnis, das das Kleinkind zu seinen Exkrementen einnimmt: «Er [der Säugling] empfindet keinen Ekel vor seinem Kot, schätzt ihn als einen Teil seines Körpers, von dem er sich nicht leicht trennt, und verwendet ihn als erstes <Geschenk>, um Personen auszuzeichnen, die er besonders schätzt. Noch nachdem der Erziehung die Absicht gelungen ist, ihn diesen Neigungen zu entfremden, setzt er die Wertschätzung des Kotes auf das <Geschenk> und auf das <Geld> fort.»¹⁹ Manzoni vollzieht mit der *Merda d'artista* den zivilisatorischen Tausch von Kotinteresse gegen Geldinteresse symbolisch nach, beharrt dabei jedoch auf der Sichtbarkeit der Beziehung zwischen ihnen. Das Gold bleibt, was es ursprünglich war: das verneinte Eigene, das Abjekte (Abb. 3).

In Produktion und Rezeption von *Merda d'artista* erschliesst sich ein Prozess, für den sich der von der Sozialanthropologin Mary Douglas verwen-

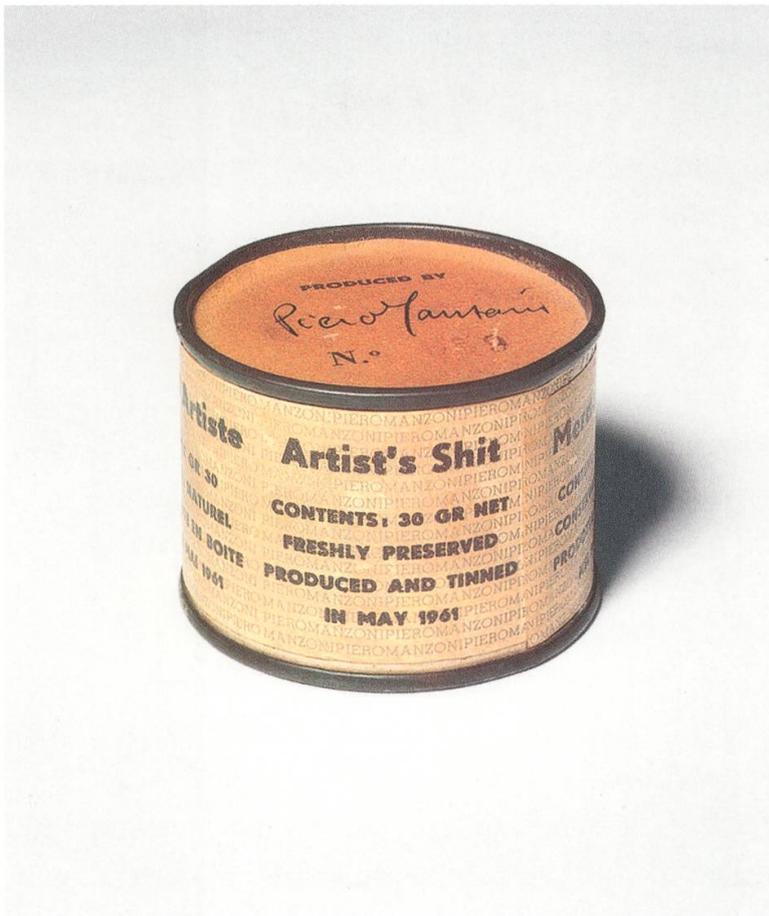


Abb. 2 Piero Manzoni, *Merda d'artista*, Nr. 59/90, 1961, Metall und Papier, Höhe: 4,8 cm, Durchmesser: 6,5 cm, Privatbesitz

dete heuristische Begriff der «Kompostierung» nutzbar machen lässt – «Kompostierung» im Sinn der Re-Integration des Verworfenen in die Sphäre des Wertvollen mit dem Ziel, reinheitsbedingten Verarmungen entgegenzuwirken.²⁰ Wie Douglas an Beispielen aus der jüdisch-christlichen Überlieferung und aus aussereuropäischen Stammesgesellschaften zeigt, vollzieht sich die Verneinung des Unreinen selbst in rigiden Gemeinschaften nicht mit absoluter Konsequenz, sondern sie wird oftmals durch punktuelle Rückführungen des Verworfenen in den Bereich des Bejahten relativiert. Kristeva, die sich in *Pouvoirs de l'horreur* ausführlich auf Douglas bezieht, blendet diesen für die Religionsethnologin zentralen Gedanken aus.²¹ Douglas sieht in den Kompostierungen, bei denen Verworfenes entgegen der Logik der herrschenden Ordnung als Wertvolles behandelt wird, die «psychologisch befriedigende Aufgabe» bewältigt, die «gesamte Erfahrung zusammenzuführen und Unterscheidungen und Trennungen in Akten der Versöhnung zu überwinden»,²² um

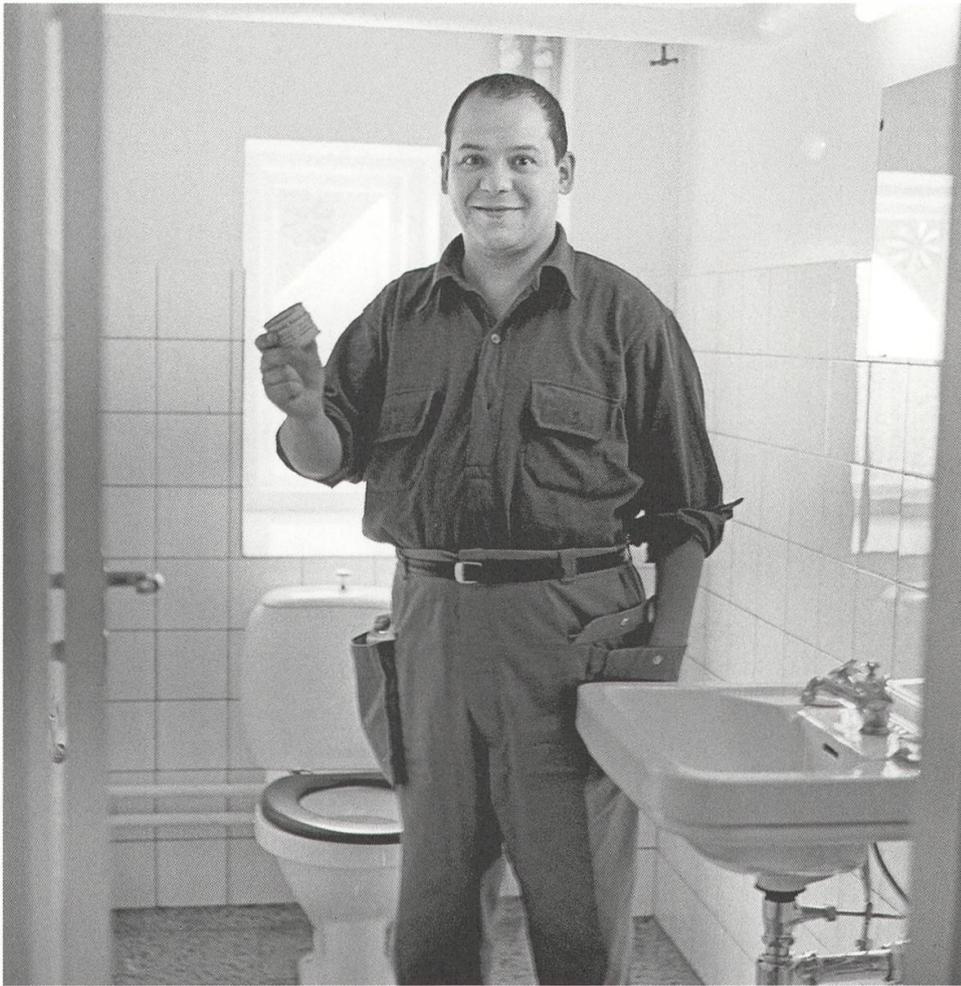


Abb. 3 Piero Manzoni posiert mit *Merda d'artista* in einer Toilette der Angli Hemdenfabrik in Herning, 1961 (Foto: Ole Bagger)

so der Wirklichkeit auch in ihren bedrohlichen Aspekten gerecht zu werden. Dem entspricht, dass der kunstkritische Diskurs über *Object Art* wiederholt um die Frage kreist, inwiefern über die abjekten Spuren des Körpers für Wirklichkeit als solche gebürgt werden soll – dies im Kontext eines epochencharakteristischen *Return of the Real*,²³ wie es der programmatische Titel des Buches von Hal Foster für die Kunst des späten 20. Jahrhunderts postuliert. So deutet Helen Molesworth die *Object Art* als das Aufbegehren gegen eine poststrukturalistische Körperauffassung, die «die Existenz eines <realen> Körpers oder dessen Wesenhaftigkeit generell leugnet».²⁴ Und Rosalind Krauss beschreibt Kristevas Philosophie der Abjektion als Zuwendung zu bestimmten Dingen und als deren positive Bewertung: «Kristeva's project is all about recuperating certain objects – waste products, filth, body fluids, etc.»²⁵

Verklammerung von Referenzauthentizität und Kunstautonomie

Dieser Logik folgend würde sich der emphatische Authentizitätsgehalt von Manzonis *Merda d'artista* aus der Präsenz kunstexterner Wirklichkeit speisen. Nur – und dies ist das authentizitätstheoretisch Intrigierende – handelt Manzonis Œuvre eigentlich vom Gegenteil: vom Ausschluss des Fremdreferenziellen aus der Kunst. Nach den figurativen Gemälden bis 1953, nach Werken mit organischen und anthropomorphen Formen in den Jahren 1956 bis 1958 und nach zeitgleich entstandenen Arbeiten, bei denen Manzoni Alltagsobjekte wie Schlüssel, Scheren und Zangen in die noch weiche Farbschicht drückte,²⁶ gerät ab 1958 die Leinwand selbst zum Bild: gerafft oder zerknittert, mit Gips in ihrer Materialität gesteigert, durch gefaltetes Papier, Filz, Baumwollflies, Baumwollknäuel, Kunstfell oder synthetische Fasern ersetzt (Abb. 4).²⁷ In der mit Enrico Castellani herausgegebenen Zeitschrift *Azimuth* schrieb Manzoni 1960 unter dem Titel *Freie Dimension*: «Andeuten, Ausdrücken, Darstellen sind heute nicht vorhandene Probleme [...], gleichgültig ob es sich um die Wiedergabe eines Gegenstandes, einer Tatsache, einer Idee, eines dynamischen Phänomens handelt oder nicht. Ein Bild ist nur gültig in seiner Eigenschaft als totales Sein; es muss nichts sagen, nur sein [...].»²⁸ Das Problem sei für ihn, «eine gänzlich weisse (vielmehr gänzlich farblose, neutrale) Fläche ausserhalb jedes malerischen Phänomens, jedes dem Flächenwert fremden Eingriffs zu bieten [...].» Zum Thema der Linie ergänzt er: «Die Linie entwickelt sich nur in der Länge [...]. Es versteht sich von selbst, dass eine Linie weder Horizont noch Symbol ist und nicht deshalb Gültigkeit hat, weil sie mehr oder weniger schön ist, sondern weil sie mehr oder weniger Linie ist: weil sie ist [...].» 1959/1960 zeichnete Manzoni Linien auf Papierbänder und verpackte diese in Zylinder aus Karton oder Metall, die mit der Länge der Linie und dem Datum der Herstellung bezeichnet sind (Abb. 5).²⁹ Die Linien sind, jedenfalls solange der Betrachter der Anweisung Manzonis folgt und den Zylinder verschlossen hält,³⁰ nur als «Idee der Linie»³¹ präsent, frei von Heteronomien wie Breite, Farbe und Nuancierung und von der Funktion als Umrissform.

Das Konzept von Authentizität, dem Manzoni hier folgte und das er rhetorisch gewandt verfocht, ist das der Autonomie. Wahrhaftigkeit soll sich dadurch realisieren, dass sich das Werk der Referenz auf kunstexterne Wirklichkeiten enthält und sich stattdessen tautologisch nur auf sich selbst bezieht. In welchem Verhältnis hierzu steht *Merda d'artista*?

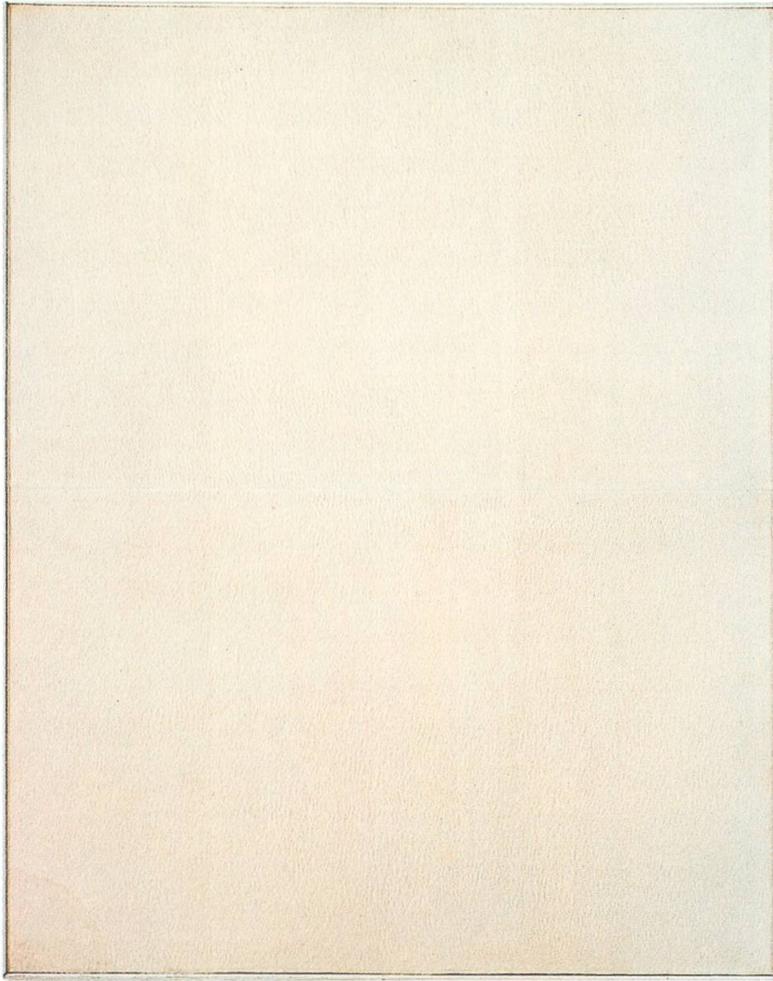


Abb. 4 Piero Manzoni, *Achrome*, 1960,
Filz, genäht, 90 × 70 cm, Privatbesitz

Möglicherweise markiert sie einen Ausweg aus dem Problem, das dem Konzept der Kunstautonomie notwendig inhärent ist: das Problem diminuierender Inhaltlichkeit. Nicht unähnlich der prekären Situation, in die sich das cartesische Denken begibt, indem es durch den radikalen Zweifel an allen sinnlich wahrnehmbaren Dingen zu einem reinen und sicheren, da nur auf sich selbst bezogenen «cogito» gelangt, sich damit aber um die anderen Inhalte des Denkens bringt, so entkoppelt sich auch das autonome Kunstwerk von den Inhalten der Welt. Es gilt für das Kunstwerk, das, wie Manzoni fordert, nichts sagt, sondern nur ist, eben das, was Hans Heinz Holz für Descartes' «cogito» konstatiert: «[...] genau betrachtet ist das <ich denke> ein sehr steriles Prinzip. [...] Dem reinen cogito fehlt der Inhalt einer sich als objektiv erweisenden Welt.»³² Descartes befreit sich hieraus, indem er über den «Be-

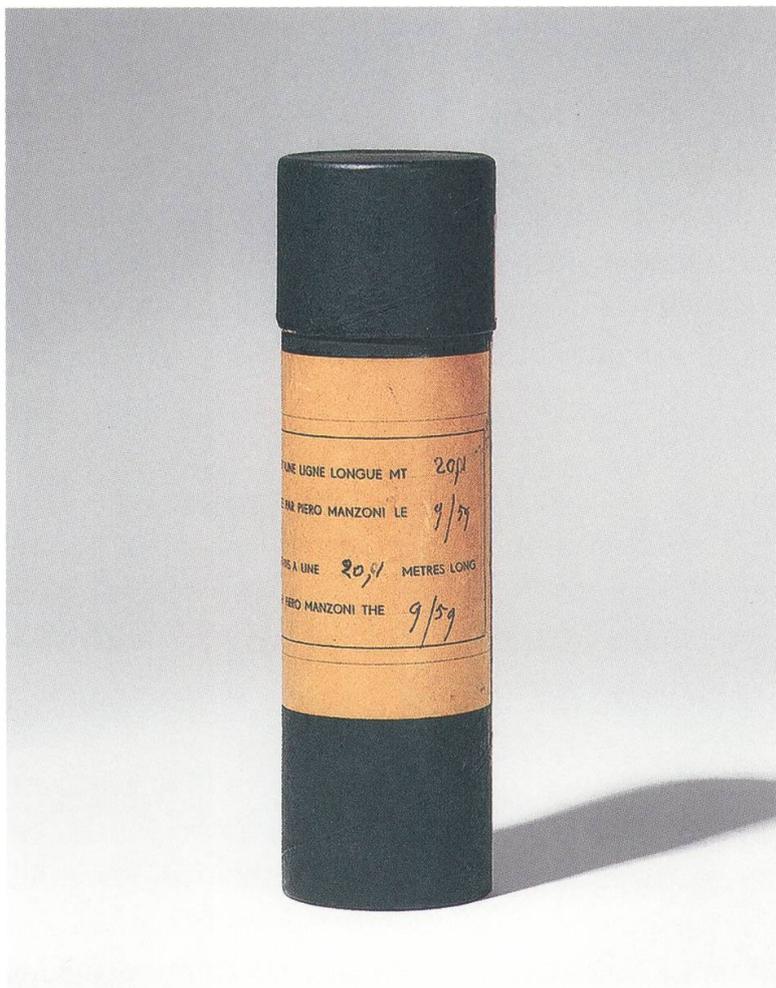


Abb. 5 Piero Manzoni, *Linea m. 20.01*, 1959,
Tusche auf Papier, Karton, Privatbesitz

weis» der Existenz Gottes einen objektiven und sicher erkennbaren Inhalt jenseits des eigenen Denkens restituiert, von dem ausgehend sich alles Weitere herleiten lässt. *Merda d'artista* kommt im Schaffen Manzonis eine vergleichbare Funktion zu: die Sphäre der Kunst wieder an die kunstexterne Wirklichkeit anzuschliessen, ohne dabei zur Abbildfunktion des Kunstwerks zurückzukehren – in dieser Hinsicht leistet sie das, was in den Readymades von Duchamp vorbildhaft realisiert ist, nämlich die Identität von Werk und dargestellter Wirklichkeit.

Die *Merda d'artista*, so bedeutet uns deren Verpackung, kommt frisch aus dem Inneren des Künstlers. Sie repräsentiert sein «Machen», im doppelten Wortsinn sein «Geschäft». Sie hebt das Konzept des autonomen Schaffensaktes nicht aus, vielmehr fungiert sie als seine trotzig Bestätigung,

indem die Produktion von Kunst mit jenem körperlichen Vorgang zusammenfällt, der nach Freud schon beim Kleinkind mit der Erfahrung der Selbstbestimmtheit verbunden ist,³³ zugleich aber befördert sie ostentativ «reales Leben» in die Kunst und konstruiert so eine Klammer zwischen den Polen der Referenzauthentizität und der Kunstautonomie. Auf die von Manzoni angeführte Dichotomie von Sagen und Sein Bezug nehmend: *Merda d'artista* zeigt zwar tatsächlich nur das, was sie ist, aber das, was sie «sagt», führt über das Objekt hinaus in den Kontext der zeitgenössischen Diskurse über das Schmutzige und Unreine, heutzutage würden wir sagen: in den Diskurs über das Abjekte.

In Manzonis Schaffen steht *Merda d'artista* nicht singulär: 1959/1960 fertigte Manzoni pneumatische Skulpturen an, bestehend aus aufblasbaren weissen, roten oder blauen Ballons auf Metallständern (Abb. 6). Der Ballon konnte vom Käufer selbst aufgeblasen oder auf Wunsch – als *Fiato d'artista* – mit dem Atem des Künstlers bestellt werden, was den Grundpreis des Werks von £ 30'000 um £ 200 oder DM 1 pro Liter erhöhte.³⁴ Des Weiteren trug sich Manzoni mit dem Projekt, Künstlerblut-Ampullen abzufüllen.³⁵ In einer anderen Gruppe von Werken geschah die Rekuperation der kunstexternen Realität durch den Sprung in die absolute Referenzialität: 1961 begann Manzoni, lebende Personen zu signieren und Echtheitsbescheinigungen auszustellen (Abb. 7).³⁶ Die Deklaration konnte dabei die ganze Person oder nur einen bestimmten Körperteil respektive ein Kleidungsstück betreffen, oder aber ausschliesslich in bestimmten Situationen gültig sein, zum Beispiel während die Person spricht beziehungsweise schläft. Im selben Jahr präsentierte Manzoni im dänischen Herning den *Socle du monde*, einen Eisenquader, der alles, was unter ihm liegt, zum Kunstwerk erklärt (Abb. 8).³⁷ Die Antinomie von referenzieller und immanenzorientierter Authentizität ist hier endgültig aufgehoben.

Koda

Bleibt die Frage, ob in den Dosen der *Merda d'artista* tatsächlich dasjenige enthalten ist, was die Etiketle verspricht. Zweifel sind möglich und (allein schon aus physiologischen Gründen)³⁸ wohl auch angebracht. Daniel Spoerri erklärte in einem Interview, das Dieter Schwarz 1986 mit ihm führte, er habe eine der Büchsen geöffnet und nichts als Siena-Erde darin gefunden, allenfalls

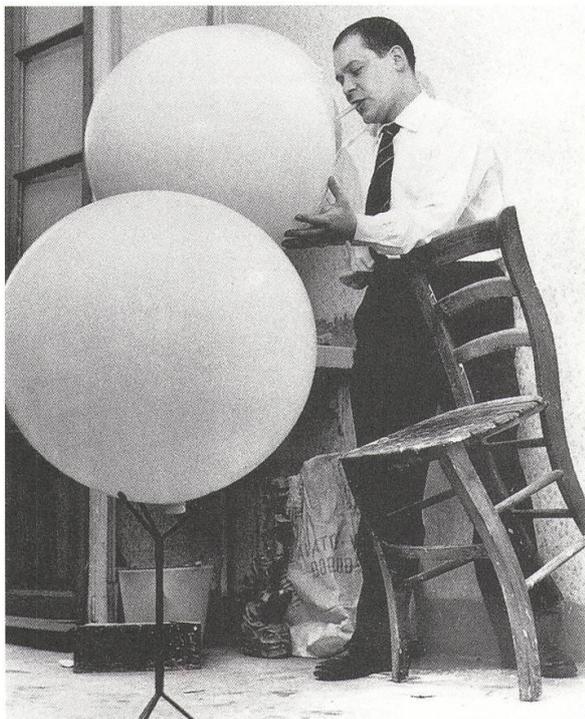


Abb. 6 Piero Manzoni bei der Demonstration von *Fiato d'artista* in seinem Atelier an der Via Fiori Oscuri in Mailand, 1960 (Foto: Giorgio Lotti)

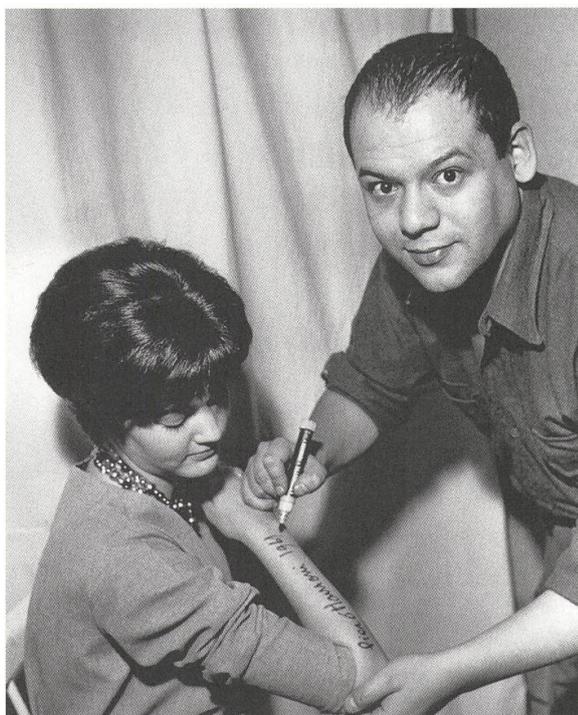


Abb. 7 Piero Manzoni signiert eine Näherin der Angli Hemdenfabrik in Herning als *Lebendes Kunstwerk*, 1961 (Foto: Ole Bagger)



Abb. 8 Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1961, Eisen und Bronze, 82 × 100 × 100 cm, Herning Museum of Contemporary Art, Dänemark (Foto: Ole Bagger)

vermischt mit einer homöopathischen Dosis Kot.³⁹ Im Rahmen einer Performance öffnete 1989 auch der französische Künstler Bernard Bazile eine der Dosen und erklärte sie anschliessend zum Kunstwerk. 2009 in Wien ausgestellt,⁴⁰ liess sie keinen definierbaren Inhalt erkennen. Es steht zu vermuten, dass Manzoni es mit der materialen Authentizität nicht sonderlich genau nahm, sondern *Merda d'artista* als die Formulierung der Idee von «echter Künstlerscheisse» angelegt hatte. Das Aufbrechen der Dosen war ebenso wenig vorgesehen wie die Öffnung der Zylinder der Linien, hier wie dort sollten die Rezipienten auf die schriftliche Inhaltsangabe vertrauen. Authentizität, so lässt sich daraus folgern, ist eines der Probleme, von denen *Merda d'artista* handelt, nicht ihre materiale Voraussetzung.

- 1 So gilt auch die Umkehrung von Susanne Knallers Feststellung, dass «sich Referenz-authentizität dem Autonomiepostulat programmatisch verweigert und Heteronomie akzentuiert – wie im Naturalismus des 19. Jahrhunderts oder in den Realismus-entwürfen von avantgardistischen Bewegungen im 20. Jahrhundert»: Kunstautonomie kann sich Referenzauthentizität nicht leisten, sondern muss sich ihrer im Hinblick auf Immanenzwahrung entledigen. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 23.
- 2 Jack Ben-Levi et al., «Introduction», in: *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York, 23.6.–29.8.1993, S. 7–15, hier S. 7–8.
- 3 Ebd., S. 7.
- 4 Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. <Abject Art> vom Surrealismus bis zu den <Culture Wars>* (Diss. Univ. Tübingen, 2001), Berlin: Reimer, 2001, S. 21 (Hervorhebungen im Zitat).
- 5 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Tel quel), Paris: Seuil, 1980.
- 6 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 547.
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. den Round Table mit Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, Denis Hollier und Helen Molesworth, «The Politics of the Signifier II: A Conversation on the <Informe> and the Abject», in: *October*, Nr. 67, 1994, S. 3–21.
- 9 Kristeva 1980 (wie Anm. 5), S. 12.
- 10 John Gregory Bourke, *Scatalogic Rites of all Nations. A Dissertation upon the Employment of Excrementitious Remedial Agents in Religion, Therapeutics, Divination, Witchcraft, Love-Philthers, etc., in all Parts of the Globe. Based upon Original Notes and Personal Observation, and upon Compilation from over One Thousand Authorities*, Washington: Lowdermilk, 1891.
- 11 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (October Books), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, S. 160. Vgl. auch Donald Kuspit, «The Triumph of Shit», in: *artnet*, 11.9.2008, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-11-08.asp>, Stand 5.9.2017.
- 12 Vgl. hierzu etwa Dieter Roth, *Scheisse. Vollständige Sammlung der Scheisse-Gedichte mit allen Illustrationen* (Gesammelte Werke, Bd. 13), Stuttgart et al.: Edition Hansjörg Mayer, 1972. Vgl. auch Hans Magnus Enzensberger, «Die Scheisse», in: Ders., *Gedichte 1950–1985*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 77, sowie Günter Grass, *Der Butt*, Darmstadt-Neuwied: Luchterhand, 1977, S. 299: «[...] denn unser Kot sollte uns wichtig sein, nicht widerlich. Ist doch nichts Fremdes. Hat unsere Wärme. Wird neuerdings wieder in Büchern beschrieben, in Filmen dargestellt und in Bildern als Stillleben gemalt.»
- 13 Christian Enzensberger, *Grösserer Versuch über den Schmutz*, Frankfurt a. M.: Hanser, 1968.
- 14 Vgl. Dominique Laporte, *Histoire de la merde* (Première livraison), Paris: Bourgois, 1978; Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e–XIX^e siècles*, Paris: Aubier Montaigne, 1982; Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (L'univers historique), Paris: Seuil, 1985; Alfons Labisch, *Homo hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit*, Frankfurt a. M.: Campus, 1992.
- 15 Vgl. Freddy Battino, Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Mailand: Scheiwiller, 1991, S. 123–128, 472–475; die Erwähnung der Ausstellung S. 132 mit Anm. 112, S. 163.
- 16 Sigmund Freud, «Charakter und Analerotik», in: Ders., *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. 7: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, S. 23–30, hier S. 29.
- 17 Ebd., S. 28–29.

- 18 Bourke 1891 (wie Anm. 10); Sigmund Freud, «Geleitwort», in: John Gregory Bourke, *Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker*, hrsg. und übers. von Friedrich Krauss und H. Ihm (Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia, 6), Leipzig: Ethnologischer Verlag, 1913, S. V–VI, besonders S. VI: «Das Kind ist etwa stolz auf seine Ausscheidungen, verwendet sie im Dienste seiner Selbstbehauptung gegen die Erwachsenen. Unter dem Einfluss der Erziehung verfallen die koprophilen Triebe und Neigungen des Kindes allmählich der Verdrängung [...]. Das Interesse, das bisher den Exkrementen galt, wird auf andere Objekte übergeleitet, z. B. vom Kot aufs Geld, welches dem Kinde ja erst spät bedeutungsvoll wird.»
- 19 Sigmund Freud, «Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 20. Vorlesung: Das menschliche Sexualleben», in: Ders., *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, S. 300–315, hier S. 311.
- 20 Vgl. Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, übers. von Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 210–214.
- 21 Vgl. Kristeva 1980 (wie Anm. 5), S. 80–89.
- 22 Douglas 1988 (wie Anm. 20), S. 219.
- 23 Foster 1996 (wie Anm. 11).
- 24 Helen Molesworth, «Wie man Scheisse von Schuhcreme unterscheidet», in: *Texte zur Kunst*, 3 (1993), Heft 12, S. 152.
- 25 Bois et al. 1994 (wie Anm. 8), S. 3.
- 26 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 189–222.
- 27 Vgl. ebd., S. 253–427.
- 28 Piero Manzoni, *Freie Dimension*, übers. von Elke Bernhart et al., zit. nach: *Zero Italien. Azimut / Azimuth 1959/60 in Mailand – und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni und italienische Künstler im Umkreis*, hrsg. von Renate Damsch-Wiehager, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, 3.12.1995–25.2.1996, Stuttgart: Cantz, 1996, S. 163. Für das italienische Original siehe Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 66.
- 29 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 46–47, 50–51, 58–61, 86–92, 95–101, 130–131, 429–441, 467–468.
- 30 Vgl. ebd., S. 46.
- 31 Ebd., S. 92.
- 32 Hans Heinz Holz, *Descartes* (Campus Einführungen, 1080), Frankfurt a. M. / New York: Campus, 1994, S. 84–85.
- 33 Siehe Freud 1997 (wie Anm. 16), S. 26–28. Vgl. auch Alexej Mend, Volker Elis Pilgrim, «Das anale Zeitalter. Vom Verhältnis der Vätergesellschaft zur Scheisse», in: *werk-undzeit*, 1980, Nr. 3, S. 16–17: «Das Anhalten lenkt die Aufmerksamkeit nach innen. Das Kind erfährt seinen Körper als Organismus, in dem etwas Lebendiges vor sich geht. Die Verdauung produziert einen Rest, über den es teilweise verfügen kann, indem es darüber bestimmt, wann es ihn zurückhält und wann es ihn herauslässt. Dieser Vorgang ermöglicht ihm die Erfahrung der Selbständigkeit und der Selbstbestimmung.»
- 34 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 67, 78, 83–88, 443–445, 465–466.
- 35 Vgl. Piero Manzoni, *Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti*, Typoskript, 1962, abgedruckt in: Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 156.
- 36 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 115–117, 120–122, 128–129, 136, 477–478.
- 37 Vgl. ebd., S. 141, 448.
- 38 Das «Produzieren» und Abfüllen von 1800 g Exkrementen in einem einzigen Monat («PRODOTTA ED INSCATOLATA / NEL MAGGIO 1961») ist zwar physiologisch nicht unmöglich, würde aber die Verwertung beinahe der gesamten monatlichen Kotmenge eines erwachsenen Mannes bedingen.
- 39 Vgl. Dieter Schwarz, Daniel Spoerri, «Daniel Spoerri, Überstorf, 15.8.1986. Exzerpte aus einem Interview von Dieter Schwarz», in: 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15.5.–7.9.1986; Städtische

Kunsthalle Mannheim, 27.9.1986–4.1.1987;
Kunstmuseum Winterthur, 25.1.–22.3.1987,
S. 29.

- 40 Ausstellung «The Death of the Audience»,
Secession, Wien, 3.6.–30.8.2009; vgl.
Elisabeth Fritz, «Trauerarbeit. Über <The
Death of the Audience> in der Secession,
Wien», in: *Texte zur Kunst*, 19 (2009), Heft 75,
S. 234–238, bes. 234.