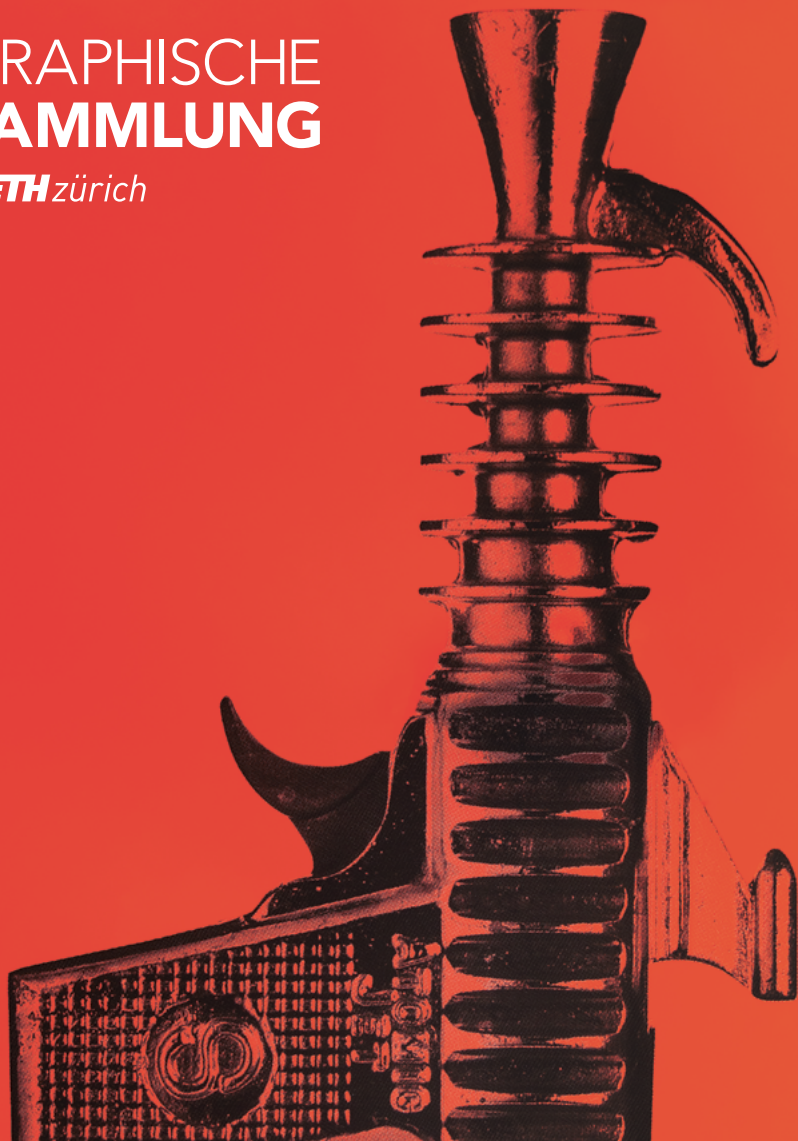


GRAPHISCHE
SAMMLUNG

ETH zürich



Sylvie Fleury (1951), *Regyon*, Blatt aus der gleichnamigen Serie, 2004, Siebdruck auf Montpapier, 50,0 x 69,8 cm, Inv.-Nr. 2011121 A, Graphische Sammlung ETH Zürich / © Sylvie Fleury

IM RAUSCH(EN) DER DINGE: FETISCH IN DER KUNST

GRAPHISCHE SAMMLUNG
ETH ZÜRICH, RÄMISTRASSE 101

10. APRIL–7. JULI 2024

Der Begriff «Fetisch» begegnet uns heutzutage auf Schritt und Tritt und in diversen Kontexten: mal ist die Rede vom «Dialekt-Fetischismus» in den Medien, mal scheint bereits der Fortschritt zum Fetischwort unserer Gesellschaft geworden. Diese verbreitete Fetischisierung geht auf die urmenschliche Obsession für Gegenstände zurück. Klar ist: Dinge erzählen uns Geschichten, davon zeugen nicht zuletzt auch zahlreiche Kunstwerke.

Seit es zur Verkultung von Kunstobjekten und Künstler:innen kam, also seit der Renaissance, ist die Kunstgeschichte voll von ebenso offen zur Schau gestellten wie tiefverborgenen Passionen. Diese fesseln die Rezipient:innen an Objekte der Kunst oder an ihre Urheber:innen – auf durchaus erklärungsbedürftige Weise. Der Begriff Fetisch stammt ursprünglich aus dem kolonialen Kontext, wo er zur Beschreibung heterogener Gegenstände und Praktiken der sogenannten Anderen diente, die damals aus europäischer Perspektive fremd erschienen. Einerseits ein heiliger Gegenstand, dem magische Kräfte zugeschrieben werden oder einfach eine subjektiv besondere Bedeutung beigemessen wird, kommt er dem religiösen oder ethnographisch identifizierten Götzenbild nahe. Andererseits kann darunter auch ein Gegenstand oder Körperteil verstanden werden, der aus psychoanalytischer Sicht für die Sublimierung eines sexuell aufgeladenen Bedürfnisses steht, als Ersatz für ein begehrtes Sexualsubjekt. So erzählt «das gemachte Zauberding» (von lateinisch: *facere* – machen; portugiesisch: *feitiço* – Zauber) trotz unterschiedlichem Gebrauch stets Geschichten von der rauschhaften Obsession von Gegenständen und rätselhaften Fetischisierung der die Menschen umgebenden Wirklichkeit.

Zusammen mit der Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen ist die langjährige Sammlungskonservatorin Alexandra Barcal durch die reichhaltigen Sammlungsbestände gegangen, um dank des fremden Blickes auch der Frage nachzugehen, inwiefern «Fetischismus» mit seiner verwickelten Begriffsgeschichte die Konstruktionen von «Eigenem» und «Fremden» befördert hat. Was lässt sich aus solchem facettenreichen

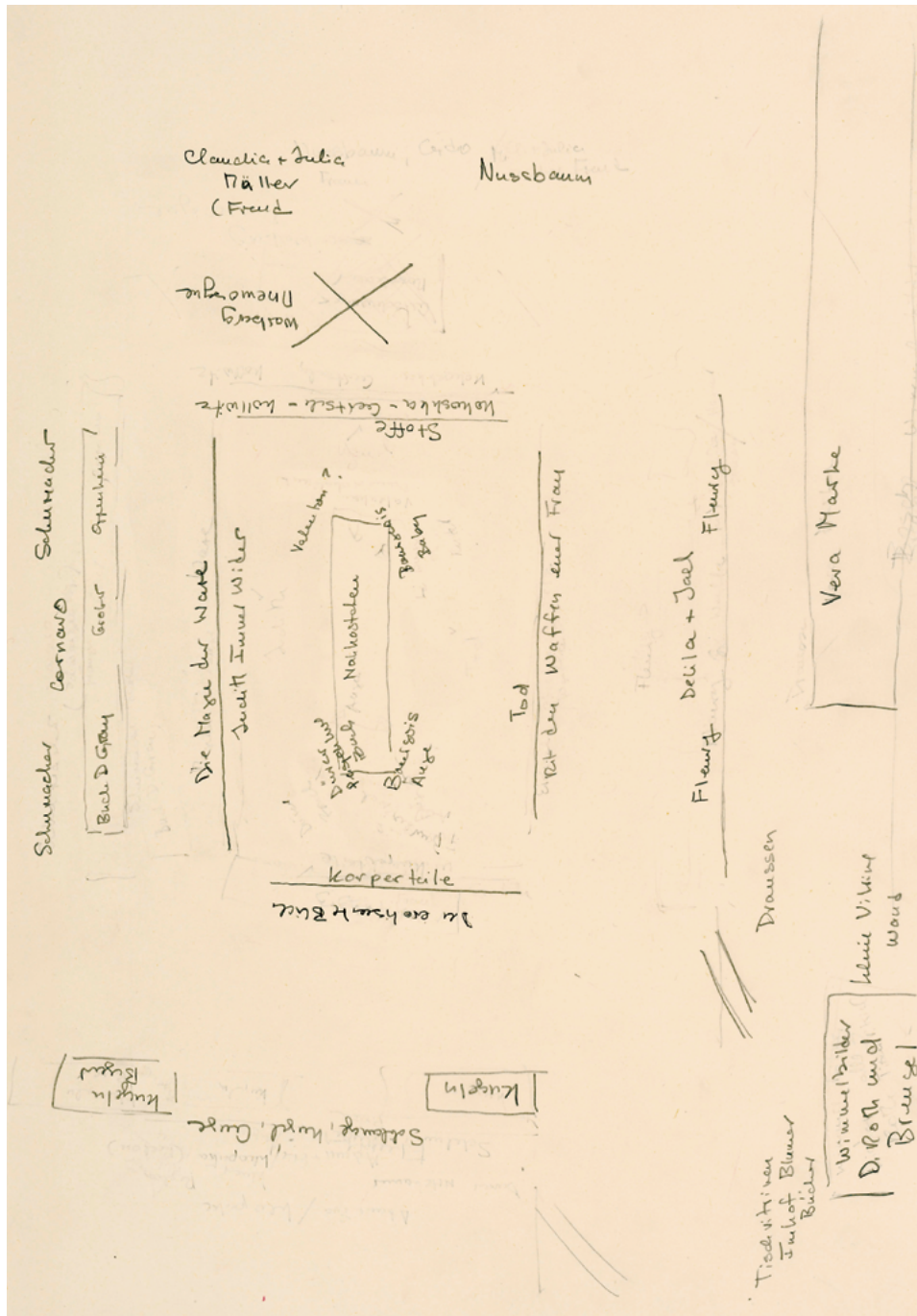
Rückblick für den heutigen Umgang mit «fetischisierten» Dingen, Technologien oder Gesten ableiten? Dabei konnten über die Jahrhunderte thematische Konstanten und überraschende Parallelen ausgemacht werden, die in der Ausstellung im Stile der legendären ikonographischen Studien des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg aufgezeigt werden sollen. Analog zu seinem Mnemosyne-Atlas werden die ausgewählten Werke in einzelnen Kapiteln zusammengefasst:

I	Der erotisierte Blick	S. 12
II	Der parzellierte Körper	S. 13
III	Enthauptungen. In Serie	S. 14
IV	Die Magie der Ware	S. 15
V	Im Dickicht der Stoffe	S. 16
VI	Faszinosum Tod	S. 17
VII	Mit den Waffen einer Frau	S. 18
VIII	Es wimmelt	S. 18

Im nachfolgenden Text führt Elisabeth Bronfen in die Überlegungen ein, die der spielerisch-bezugsreichen Assemblage zugrunde liegen. In diesem Zusammenhang ist auch die hier abgebildete Skizze aufschlussreich: auch Warburg arbeitete mit handschriftlichen Schemas, wie aus dem zum Blättern ausgelegten Faksimile seines Hauptwerkes ersichtlich wird. Zu jedem thematischen «Cluster» findet sich ausserdem ein kurzer Abriss mit Hinweisen zu ausgewählten Werken. Diese wurden auf dem Übersichtsplan in der Mitte der Broschüre gemäss ihrem Standort verzeichnet, wobei das achte Kapitel in den Wandvitruinen draussen auf dem Flur behandelt wird.

Kuratorisches Team:

Alexandra Barcal, Graphische Sammlung ETH Zürich, und Prof. em. Elisabeth Bronfen, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin und ehemalige Professorin für Anglistik an der Universität Zürich



Planungsskizze, auf welcher Elisabeth Bronfen die Verteilung der thematischen Blöcke vermerkt hat.

IM RAUSCH(EN) DER DINGE FETISCH IN DER KUNST

In einer Passage in *Minima Moralia* mit dem Titel «Auktion» bietet T. H. Adorno ein Denkbild für das Faszinosum an, das von einer Assemblage von Edelsteinen ausgeht: «Dem Kind, das über die Lektüre von Tausendundeiner Nacht an Rubinen und Smaragden sich berauschte, stieg die Frage auf, worin eigentlich die Seligkeit im Besitz solcher Steine bestehe, die ja doch gerade nicht als Tauschmittel, sondern als Horst beschrieben werden. In dieser Frage spielt alle Dialektik der Aufklärung. Sie ist so vernünftig wie unvernünftig: vernünftig, indem sie der Vergötzung gewahr wird, unvernünftig, indem sie gegen ihr eigenes Ziel sich kehrt, das dort nur gegenwärtig ist, wo es vor keiner Instanz, ja vor keiner Intention sich zu bewähren hat: kein Glück ohne Fetischismus.»

In unserem Versuch, diesem ambivalenten Glücksgefühl nachzuspüren, welches auch Dinge in der Kunst auszulösen vermögen, sind wir von einem kleinen Kupferstich von Barthel Beham ausgegangen. (1) Dieser zeigt den entblössten Körper der alttestamentarischen Judith, die den abgeschlagenen Kopf des von ihr getöteten Holofernes in der linken Hand hält. Sie sitzt mit ihrem nackten Hintern auf dessen Oberkörper und blickt nach rechts aus dem Bild. Ihre stolze Haltung bezeugt ihre Überlegenheit. Das Schwert, das sie in der rechten Hand hält, lässt sich ebenfalls als Zeichen ihres Triumphs über das Böse verstehen. Sie ist am Leben, der Tyrann hingegen liegt tot am Boden. Die Darbietung der beiden Körper lebt von einer weiteren Diskrepanz. Im Gegensatz zu ihrem schönen, ebenmässigen Körper ist seiner visuell verzerrt. Der Kopf passt nicht mehr zu seiner Brust. In ihrer Pose könnte man erotischen Genuss lesen, berührt doch sowohl ihre nackte Haut wie auch ihre Scham den Leichnam. Zugleich dient sie selbst als Objekt eines erotisierten Blickes. Sie schaut den impliziten Betrachter zwar nicht an, doch ihre Brüste, ihr Bauch, ihr Nabel – der in dem des Getöteten eine Entsprechung findet – sind als anmutige weibliche

Nacktheit ausgestellt. Die lockigen Haare, die über ihren Rücken fallen, bilden einen Ersatz für die Schamhaare, die von ihrem linken Bein verdeckt sind. Sie mag den Erschlagenen mit ihrem sitzenden Körper beherrschen, unser Blick aber beherrscht sie.

Die ästhetische Formalisierung enthält einen fetischisierenden Zug, macht aus einer biblischen Szene ein kulturell wie merkantil wertvolles Kunstobjekt. Unser Blick pendelt zwischen den beiden abgebildeten Körperteilen, den Gesten, den Objekten, dem Gebüsch und den meisterlich gezogenen Linien in der Kupferplatte, der eingenommenen Perspektive, dem Licht, das durch den Kontrast zwischen hell und dunkel erzeugt wird. Mal sehen wir das dargestellte Geschehen, mal sehen wir die für diesen Künstler typische künstlerische Ausführung. Doch noch in einem weiteren Sinn operiert dieses Werk mit einem fetischisierend-oszillierenden Blick. Wir sehen eine weibliche Gestalt, die über einer männlichen Leiche thront, und eine aus unserem Bildrepertoire vertraute mythopoetische Figuration. Der ästhetische Genuss der Darstellung erfährt dadurch eine Erhöhung, dass den Betrachtenden bewusst ist: Es handelt sich nicht um eine gewöhnliche Frau, sondern um eine biblische Gestalt. Deren Schönheit verdeckt zwar nicht ihr bedrohliches Aufbegehren, dennoch hat ihre Nacktheit eine entschärfende Wirkung. Wir können von der Gewalt, die von dem aufrechten Schwert ausgeht, absehen: Einerseits, weil wir in Judith eine Allegorie für aufopferungsvolle Vaterlandsliebe wissen, andererseits weil sie uns als Inbegriff des damaligen weiblichen Schönheitsideals angeboten wird.

Kein Glück ohne Fetischismus heisst für die von uns getroffene Auswahl von Werken aus der Graphischen Sammlung, ein eigentliches Rauschen der Dinge zu inszenieren, in der die von Adorno thematisierte Dialektik zwischen Genuss und kritischer Distanz zum Tragen kommt. Die Objekte, die in den Arbeiten dargeboten werden, übersteigen jeweils ihre übliche Bedeutung, ihren tatsächlichen Wert, und regen uns dazu an, diese kraft der ästhetischen Formalisierung

produzierte Erhöhung mitzubedenken. Wir sind berauscht und sollen zugleich das Rauschen des Soges, in den wir beim Betrachten der Bildassemblage hineingezogen werden, mithören. Dabei handelt es sich sowohl um Schmuckstücke wie kuriose Gegenstände, um Kleidungsstücke wie Körperteile, um Gesten und leidenschaftliche Attitüden, die allesamt eine ebenso erotische wie merkantile, konzeptionelle wie taktile Verdinglichung zur Schau stellen.

Der Begriff Fetisch wird dabei vorwiegend im psychoanalytischen Sinne einer Substitution verstanden: Als Ding, das ein Ganzes ersetzt oder das an die Stelle von etwas anderem getreten ist. Entscheidend bei diesem Ersatz ist folgender Umstand: Die Energie und die Leidenschaft, die in dem Körper, der Figur oder dem Gegenstand, der ausgetauscht wurde, enthalten war, wird im Zuge der Fetischisierung erhalten. Wenn auch entstellt, verdichtet oder entortet. Darin arbeiten wir mit einer Rekonzeptualisierung dessen, was Sigmund Freud in seinem Aufsatz zum Fetisch aus dem Jahr 1927 festhält: «Etwas anderes ist an seine Stelle getreten, ist sozusagen zu seinem Ersatz ernannt worden und ist nun der Erbe des Interesses, das sich dem früheren zugewendet hat.» Im Gegensatz zu Freuds Konzentration auf die Abscheu vor der Kastration, die er im Kern dieser psychosexuellen Substitution lokalisiert, interessiert uns bei der Frage nach dem Fetisch in der Kunst nicht nur der Akt der Sublimierung. Vielmehr geht es in dieser Ausstellung um eine Vielzahl an Fragmentierungen, Verdinglichungen, Verzauberungen und Erhöhungen, denen die Geste der Ersatzproduktion gemein ist. Etwas steht für etwas anderes ein, wobei die Bedeutung dieses Abwesenden und nun in veränderter Form Anwesenden nicht notwendigermaßen ein für alle Mal festgelegt ist.

Der französische Psychoanalytiker Octave Mannoni hat es auf die Formel reduziert: «Je sais, mais quand même.» Ich weiss, es ist nur ein Handschuh, ein Pelzmuff, aber ich genieße ihre Präsenz, als wäre es der erotisch aufgeladene Körperteil einer begehrten Person. Ich weiss, es ist nur das Abbild einer Waffe, für mich aber stellt es einen Phallus dar. Ich

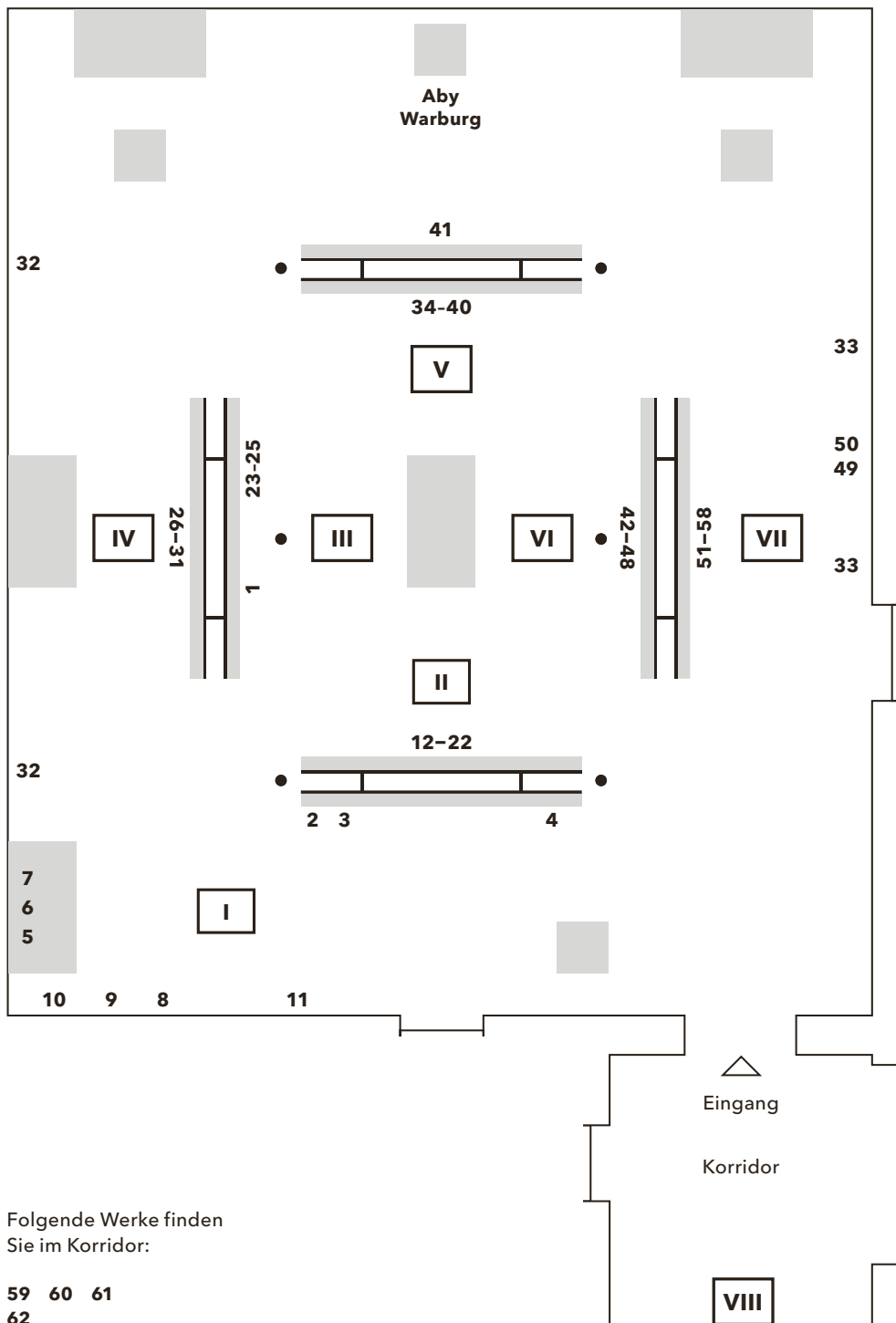
weiss, es ist ein Schädel, aber für mich macht es die Erfahrung des Todes, die ich mit meiner Vernunft nicht greifen kann, begreifbar. Ich weiss, es ist ein gewöhnliches Alltagsobjekt, das mir normalerweise nicht auffallen würde, aber in seiner künstlerischen Umgestaltung ist es zu einem Kultobjekt geworden. Die intendierte Aussage der Ausstellung «Im Rausch(en) der Dinge» besteht auch darin, dass die Kunst selbst sich der rhetorischen Geste des Fetischs bedient. Ich weiss, es sind nur Striche und Farbtupfer auf einem Stück Papier, meine Vorstellungskraft aber erlaubt mir, darin Gestalten, Szenen und Geschichten ausfindig zu machen, auf die ich mich projizieren kann, die meinen Voyeurismus befriedigen, die ich mit meinem Blick beherrschen kann, die mich aber auch in ihren magischen Sog ziehen. Ich weiss, es ist nicht die Wirklichkeit, die sich vor meinem Blick auf tut, sondern diejenige einer künstlerischen Gestaltung. Für mich aber entsprechen diese rauschenden und rauschhaften Dinge einer psychischen Realität, einer Wunschfantasie.

Die Dinge, die in den Arbeiten zu sehen sind, stehen für sich und gehen zugleich über sich hinaus. Sie sind anders, sind gar keine Objekte mehr, verweisen auf Gedanken und Gefühle. Als Ausstellungsobjekt produzieren sie einen Wirkungseffekt, bezeugen einen kulturellen Wert. Der Fetisch in der Kunst, den wir mit dieser Ausstellung inszenieren, lässt sich im Sinne der Bildtradition der Double Vision verstehen. Einerseits richten wir die Aufmerksamkeit auf Objekte, Körperteile, Gesten und Szenen, die mit der visuellen Logik des Ersatzes operieren. Eine Abwesenheit wird durch die Substitution markiert, das Anwesende ist mehr als es darstellt. Andererseits lassen sich die ausgewählten Graphiken, Bücher und Kunstobjekte als kritische Auseinandersetzung mit dem fetischisierenden Zug der Kunst verstehen: Als Kultobjekte, welche die ästhetische, merkantile und kulturelle Verdinglichung, die sie erfahren haben, thematisieren, ausstellen und kommentieren.

Wir haben Aby Warburgs «Mnemosyne-Atlas» zum Vorbild genommen für die thematischen Bündelungen, die auf den

Tafeln im Zentrum des Raumes, an den Wänden und in den Vitrinen zu sehen sind und die untereinander Verbindungslinien ergeben. In den Blick wollen wir sowohl die Bildformen nehmen, über die eine Intensität formalisiert und tradiert worden ist, und zugleich hervorheben, dass sich dieses kulturelle Fortleben durch die Produktion von Reihungen ergibt. Die einzelnen Dinge erzählen Geschichten, sie tragen aber auch in Verbindung miteinander Geschichte vor. Sie machen Leidenschaften dingfest und lösen durch die Assoziationsketten, die sich ergeben haben, neue Leidenschaften aus. Wie Warburgs Begriff «Pathosformel» besagt: Erst die ästhetische Formalisierung von Leidenschaften erlaubt es, diese Intensitäten zu erhalten, weil sie in der Gestaltung enthalten und somit aufbewahrt worden sind. Die Rhetorik des Ersetzens, die eine Leidenschaft oder eine Vorstellung in eine visuelle Darstellung übersetzt, macht diese nicht nur vermittelbar, sondern erlaubt auch eine Nachreife. Mit den Tafeln, die thematische wie visuelle Korrespondenzen festhalten, die uns beim Sichten der Sammlungsbestände aufgefallen sind, greifen wir das von Warburg in seinem Atlas vorgeführte Denken in Montagen, in seriellen Variationen und in Verbindungslinien auf. Dabei sind wir zwar von dem Aufgreifen und Neugestalten tradierter mythopoetischer Szenen, Allegorien und Attributen ausgegangen. Durch die Inszenierung von Bildassemblagen aber wollen wir sowohl erwartbare wie unerwartete Entsprechungen sichtbar machen, zwischen Vertrautem und Unbekanntem, zwischen Identifikation und Distanz.

Warburgs Begriff der Pathosformel wird allerdings weitergedacht, um transhistorische Korrespondenzen in den Fokus zu rücken. Wenn wir für jeden thematischen Block Werke der frühen Neuzeit mit modernen oder zeitgenössischen Kunstwerken zusammensetzen, dann nicht, weil es uns um eine chronologische Entwicklung geht. Auch geht es nicht um ausgewiesene Einflüsse oder intendierte Nachahmung. Vielmehr haben wir in der Zusammenstellung der Werke eine Bildbetrachtung verfolgt, die die Kulturanalytikerin Mieke Bal mit ihrem Begriff «pre-posterous history» bezeichnet.



Folgende Werke finden Sie im Korridor:

59 60 61
62

- I Der erotisierte Blick**
 Félicien Rops **2**
 Pablo Picasso **3**
 Salvador Dalí **4**
 Cornelis Bos **5**
 Jan Saenredam **6**
 Albrecht Dürer **7**
 Hans Sebald Beham **8**
 Barthel Beham **9**
 Max Klinger **10**
 Odilon Redon **11**
- II Der parzellierte Körper**
 Sarah Margnetti **12**
 Hendrick Goltzius **13 18**
 Markus Raetz **14**
 Urs Lüthi **15**
 Agostino Carracci **16**
 Albrecht Dürer **17**
 Giovanni Giacomo Caraglio **19**
 Yves Netzhammer **20**
 Jan Saenredam **21**
 Erik Desmazières **22**
- III Enthauptungen. In Serie**
 Barthel Beham **1**
 Heinrich Aldegrever **23**
 Hans Baldung Grien **24**
 Paul Bürger-Diether **25**
- IV Die Magie der Ware**
 Ian Anüll **26**
 Robert Gober **27**
 Jim Dine **28 29**
 Monogrammist IB **30**
 Johann Heinrich Füssli **31**
 Hugo Schuhmacher **32**
 Sylvie Fleury **33**
- V Im Dickicht der Stoffe**
 Wenzel Hollar **34 35**
 Max Klinger **36**
 Félix Vallotton **37**
 Richard Deacon **38**
 Fischli / Weiss **39**
 Erik Desmazières **40**
 Oskar Kokoschka **41**
- VI Faszinosum Tod**
 Hans Sebald Beham **42 46**
 Albrecht Dürer **43**
 Edvard Munch **44**
 Francesco Parmigianino **45**
 Louise Bourgeois **47**
 Max Klinger **48**
- VII Mit den Waffen einer Frau**
 Jan Saenredam **49**
 Lucas van Leyden **50 53 54**
 Crispijn de Passe **51**
 Hans Sebald Beham **52 56 57**
 Willem van der Leeuw **55**
 Jacopo de' Barbari **58**
- VIII Es wimmelt**
 Pieter van der Heyden **59**
 Philips Galle **60**
 Dieter Roth **61**
 Vera Marke **62**

Was sehen wir neu, was sehen wir anders, wenn wir historisch frühere Kunstwerke in Bezug setzen zu solchen, die auf sie folgen; wenn wir das Verhältnis von vorher und nachher, von «pre» und «post» zugunsten einer Gleichzeitigkeit aufheben. Das vorgeführte Crossmapping zwischen den Altmeistern und der Moderne rückt nicht nur die Ähnlichkeiten in den Vordergrund, die sich in der Zusammensetzung der thematischen Blöcke ergeben haben, sondern auch die Differenzen, die darin hervortreten. Das Zusammenspiel ist als Produktion von Denkräumen gedacht: als Anregung zu einem visuellen Denken, das sich in der Mischung von fröhlichem Genuss und intellektueller Distanz ergibt.

I Der erotisierte Blick

Der Blick des Voyeurs macht, was er anblickt, zum Gegenstand seiner Lust. Statt zu berühren, betrachtet er. Er projiziert sich auf den Körper, der sich seinem Anblick anbietet. Er tastet ihn mit seinem Auge ab, dringt in seine Öffnungen ein, nimmt ihn in Besitz. In einer Radierung von Félicien Rops betrachtet der Künstler genussvoll sein Werk. (2) Aber ist es nur ein männlicher Blick, der hier zum Fetisch erhöht wird? Gibt es andere Perspektiven der Betrachtung in dem Zwischenspiel von zur Schau gestellten weiblichen Nacktheit und einem Betrachtenden, der manchmal im Bild mit anwesend ist, manchmal nur durch das Blickführen angedeutet wird? Salomé, die in der Kaltnadelarbeit von Pablo Picasso nackt vor ihrem Vater tanzt (3), Medusa, die bei Salvador Dalí unbekleidet auf allen vieren einen Totenschädel in der Hand hält (4), beide führen eine Ambivalenz in diese Blickökonomie ein. Es ist die voyeuristische Lust an diesen mythopoetischen Frauen, die für den Mann tödlich ist. Zum erotischen Anblick formalisiert kann die Bedrohung, die von ihnen ausgeht, jedoch ungestraft genossen werden. Der Voyeur kann aber auch stellvertretend über eine andere Gestalt im Bild eingebunden sein: als Schwan, der sich an Leda schmiegt (5), als Kröte, die bei Jan Pietersz. Saenredam das weibliche Geschlecht visuell ersetzt (6), oder als Reh, das Diana in einem Kupferstich von Albrecht Dürer in der

Nähe ihrer Scham hält und mit der Hand streichelt, während Apollo einen Pfeil, der dessen verdecktes Glied symbolisiert, über ihrem Kopf abschießt (7). In anderen Arbeiten bietet die Schlange einen Fetischersatz für den Phallus. Als visuelles Gegenstück zum verbotenen Apfel, den Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis pflücken, dient sie in mehreren Darstellungen dieser biblischen Szene zur Verschränkung von erotischer Lust mit Schuldbewusstsein. (8) Bei Kleopatra erotisiert das Reptil den Selbstmord der Pharaoin und verleiht ihr phallische Macht. (9) Auf dem Blatt von Max Klinger wird die Schlange schliesslich explizit zum Zeichen autoerotischer Lust. (10) Sie hält der Eva der Zukunft einen Spiegel vor das Gesicht, in dem diese ihren eigenen Anblick geniessen kann. Die Kugeln, Augäpfel und die vom Körper abgetrennten Köpfe – wie etwa bei Odilon Redon (11) – lassen sich ihrerseits als Teilobjekte lesen, die sich verselbständigt haben: Eine visuelle Darbietung davon, wie der Blick selbst zum Fetisch wird.

II Der parzellierte Körper

Der Blick des/der Künstler:in tastet einen Körper ab, teilt ihn in Einzelstücke auf, hebt bestimmte Teile hervor, nimmt Mass. Er vergleicht einzelne Körperfragmente mit anderen Gebilden – wie Sarah Margnetti dies in ihren «Nose» und «Body Moldings» tut. (12) In einer Allegorie des christlichen Glaubens entsprechen die bröckelnden Körperteile ihrerseits architektonischen Gebilden: dem Sturz heidnischer Gebäude. (13) Andere Künstler wie Markus Raetz isolieren in ihren Werken einzelne Körperteile und verschränken sie mit Gegenständen. (14) Oder sie vergrössern einen Körperteil mit einem Zusatzobjekt, wie Urs Lüthi seine zum Penis umgestaltete Nase. (15) Oder sie heben visuell einen Körperteil besonders hervor: In einem Kupferstich der Heiligen Lucia von Agostino Carracci betrachtet uns das in einer Schale liegende Augenpaar eindringlich. (16) Albrecht Dürers verzückten Maria Magdalena haftet eine Vielzahl an Engelsköpfen an. (17) Bei Hendrick Goltzius' Wiedergabe der Juno stehen der Sack und die Geldschatulle in

der Rahmung für das männliche und weibliche Geschlecht. (18) Giovanni Giacomo Caraglio versieht die Muschel, auf der seine Venus steht, mit einem rüsselartigen Tiergesicht. (19) Der Blick des/der Künstler:in fragmentiert den Körper aber auch, um dessen Teile zu einem neuen, rein «malerischen» Ganzen zusammensetzen. Bei Yves Netzhammer werden fünf Finger zu einem Gesicht. (20) Im Kupferstich «Allegorie der visuellen Wahrnehmung» von Jan Pietersz. Saenredam wird der nackte weibliche Oberkörper mehrfach wiedergegeben: als Bild auf einer Staffelei, als Spiegelung und über die kuriosen Gegenstände, die das Model umgeben. (21) So ersetzt die Katze vorne im Bild die Scham der Frauengestalt, die diese mit einem Tuch bedeckt hält. Nicht wenige Künstler:innen sammeln Körperteile als Vorbild für ihre Skulpturen oder als Trophäen in einer eigentlichen Wunderkammer – wie Erik Desmazières insinuiert. (22) Diese erotisch besetzten Körpergegenstände sind zugleich Ausdruck künstlerischer Macht. Es ist der Blick und die Hand des/der Künstler:in, die über das Zerlegen und die Assemblage verfügen, in Zuge welcher Bildkörper entstehen, die es nur auf dem Papier bzw. in ihren Werken geben kann.

III Enthauptungen. In Serie

Immer wieder enthauptet Judith den Tyrannen Holofernes mit seinem eigenen Schwert. Es ist eine Geste der Ermächtigung. Mal sieht man sie nur allein mit ihrer Trophäe, mal übergibt sie das Haupt einer Dienerin. Mal sieht man den geköpften Feldherrn tot hinter ihr liegen. Sie thront über ihm. Ob nackt oder bekleidet, ob forsch herausfordernd, andächtig oder verzückt, immer hat sie das Schwert noch immer bei sich. Sie hat sich den Fetisch männlicher Herrschaft angeeignet. Zugleich ist der abgeschlagene Kopf visuell oft in die Nähe ihres Bauches gerückt. Dies bezeugt eine gewaltsame Geburt. Er stellt als Beute ihre Macht dar. Die Gegenüberstellung von zwei Blättern – das eine von Heinrich Aldegrever (23), das andere von Hans Baldung Grien (24) – rückt diese Pathosformel in die Nähe einer anderen biblischen Gestalt. In beiden liegt das abgeschlagene Haupt auf einer Schale.

Salomé hat sich den Kopf von Johannes dem Täufer von ihrem Vater gewünscht. Die Szene ist auf das Überreichen dieses zum Ding reduzierten Hauptes ausgerichtet. Auf dem Teller angerichtet ist dieser Kopf auch Zeichen ihrer zerstörerischen Lust. Bei Bürger-Diether betastet sie gar neckisch das vor ihr aufgetischte tote Gesicht. (25)

IV Die Magie der Ware

Die Pop Art hat nicht nur Gebrauchsgegenstände zu ästhetischen Readymades deklariert, sondern damit auch auf den kultischen Status des Warenkonsums hingewiesen. Diesem Zauber geht Ian Anüll nach, indem er die Hundertfrankenote in einer Serie auf 4 mm breite Streifen in einem blauen Rechteck reduziert. (26) Man muss den Schein kennen, um zu erkennen, was man sieht. Es ist zudem kein merkantiles Tauschmittel mehr, sondern ein kulturell kodiertes Bildzeichen. Robert Gober entfremdet Konsumgüter seinerseits dadurch, dass er akribisch die Werbung amerikanischer Supermärkte nachbildet. (27) Der Zauber geht nicht von den angepriesenen Esswaren aus, sondern von den billigen Preisen, die die Anzeigen dominieren. Die funkelnden Juwelen und das blutende Herz in den Arbeiten von Jim Dine (28 und 29) erlaubt eine unerwartete Querverbindung zu den «Herzensschmiedinnen» in einem Stich des Monogrammistens IB. (30) Die Zauberkraft der Liebesware, die sie produzieren, wird visuell vorweggenommen. Kein Blut fließt wie beim amerikanischen Künstler aus dem Herz, vielmehr wird dieses Körperemblem der Liebe zum Behälter von Tränen. Auch der hinterhältige Claudius in Johann Heinrich Füsslis Darstellung des Königsmords in der Tragödie «Hamlet» operiert mit Zauberkraft. (31) Das Gift in der einen Hand, die Krone in der anderen fungieren beide als Dinge, an welchen sein Macht-hunger sich festmacht. Vis-à-vis weisen uns zwei Blätter von Hugo Schuhmacher den Weg, aus dessen Siebdruck-Serie mit dem Titel «FRAUTO», der mit der fetischisierenden Bild-analogie zwischen dem Busen als erotisiertes körperliches Teilobjekt und der erotisierenden Wirkungsmacht von Autos in der Plakatwerbung spielt. (32) Diese metallischen Brüste

bilden den Kontrapunkt zu Sylvie Fleurys ebenfalls ironisch zum Fetisch erhöhten phallischen Pistolen auf der gegenüberliegenden Seite des Ausstellungssaals. (33)

V Im Dickicht der Stoffe

Pelzmuff und Seide gehören zu den klassischen erotischen Stoffen. Der Muff und die Stola ersetzen bei Wenzel Hollar in der Fantasie den weiblichen Schoss. (34) Auch die vor Stärke starrenden, doch filigranen Halskragen in seinen Radierungen ergeben eine Taktilität, die diese als Teilobjekte geniessen lässt, und zugleich heben sie die Kostbarkeit der Kleidung hervor, die die Frauen an ihrem Körper tragen. (35) Der abgestreifte Handschuh ruft bei Max Klinger in Gedanken die Hand auf, die in ihn schlüpfen könnte. (36) Er steht pars pro toto für die begehrte Geliebte. Der Kaufrausch, den Félix Vallotton darstellt, gilt nicht nur dem Hut oder teurem Tuch an sich, sondern auch der Freude, die das Berühren dieser Ware vermittelt. (37) Und auch die Berührung der nackten Haut mit Decken, Stoffkissen und Geweben aller Art verweist auf einen erotischen Reiz, der andere Berührungsmöglichkeiten andeutet. Richard Deacons Reihe «Portraits» gibt der Denkfigur eine andere Wende. (38) Die kuriosen Gestalten, die ein geheimes Leben führen, scheinen stofflicher Natur zu sein. Zu ihnen gesellt sich zusammen mit dem «Lumpentiti» von Fischli/Weiss (39) auch ein Teddybär (40): Das Substitut par excellence, das es zu beschützen gilt, welches aber auch selbst Trost spendet und seit Anfang des 20. Jahrhunderts für das Glück der Kindheit einsteht. Wie die Pelzstücke ist es zugleich eine käufliche Ware. Wie verstörend echt die Geliebte durch eine Attrappe aus Fell ersetzt werden soll, um mit dem stofflichen Double in Interaktion treten zu können, machen die Fotografien der Fell-Puppe von Oskar Kokoschka deutlich. (41) Nach dem Laufpass von Alma Mahler liess sich der Künstler ein wirklichkeitsgetreues Abbild seiner verflochtenen Liebe erstellen.

VI Faszinosum Tod

Als Bestrafung dafür, vom Baum der Erkenntnis gegessen zu haben, müssen Adam und Eva den Paradiesgarten verlassen. Sie führen Tod und Sünde in die Welt ein. Um visuell hervorzuheben, dass das menschliche Selbstbewusstsein mit einem Wissen um die eigene Sterblichkeit verschränkt ist, lässt Hans Sebald Beham in seiner Gestaltung der biblischen Szene in der «Genesis» die verführerische Schlange sich um einen Knochenmann winden, während Adam und Eva gemeinsam den verhängnisvollen Apfel berühren. (42) Als fetischisierende Figur, die der Vorstellung des Todes eine Gestalt verleiht, nimmt der Knochenmann eine warnende Funktion ein. Er kann jede und jeden mitten aus dem Leben reissen. Mal kommt er als übergriffiger Liebhaber, der die Töchter Evas, die sich nicht zur Wehr setzen können, belästigt. Mal drängt er sich einem Paar auf, mal taucht er als Emblem auf einem Wappen bei Albrecht Dürer auf, das vor einem Liebespaar wie ein anamorphotisches Gebilde ragt. (43) Bei Edvard Munch hingegen gibt sich die schöne Nackte seiner Umarmung hin. (44) Oft aber braucht es die geflügelte Gestalt gar nicht. Es reicht, den Tod durch Dinge zu ersetzen, die ihn in einem Zusammenspiel von Totenschädel und Memento Mori anwesend machen. Er wird durch das, was für ihn einsteht, in seiner zerstörerischen Kraft angedeutet und zugleich aufgehalten. In diesen Bildern dient die anmutige weibliche Nacktheit als bannender Schutz. Wir sollen uns zwar den Verfall des Körpers vorstellen, der nach dem Tod unweigerlich eintreten wird, zugleich aber verdeckt die entblösste Anmut der weiblichen Gestalt dieses Grauen: Die ausgestellte Schönheit nimmt selbst die Rolle des Fetischs ein. Die in der Vanitas-Tradition gefeierte Vergänglichkeit wird als Seltenheitswert in der Zeit dargeboten. Sie löst Andacht und Nachsinnen aus, wie in Francesco Parmigianinos «Astrologie». (45) Die unerwartete Kombination von Stundenglas und Schädel mit der stillenden Heiligen Jungfrau und dem Totenkopf bei Hans Sebald Beham ergibt aber noch eine weitere Verbindungslinie (46): Der sterbliche Körper der Mutter wird einmal zum Ort von neuem Leben. Auch Louise Bourgeois lässt den kopflosen Mutterkörper

durch das Neugeborene ersetzen. (47) Dies ist noch offensichtlicher bei Max Klinger der Fall. (48)

VII Mit den Waffen einer Frau

Das thematische Supplement zu Judith und Salomé sind die anderen biblischen Frauen, die sich gewalttätig an Männern vergreifen: Jaël, die dem Feldherren Sisera mit einem Hammer einen Zeltpflock durch die Schläfen treibt (49); Delila, die ihrem Gatten mit dem Abschneiden seiner Locken seine übermenschlichen Kräfte nimmt (50). Die Waffe als fetischhaftes Zeichen weiblicher Bemächtigung kann ganz unterschiedliche Funktionen einnehmen. Geschändete und verlassene Frauen wie Lucrezia (51), Dido (52) oder Thisbe (53) wenden das Schwert gegen sich, um ihre Ehre zu retten. Diese Waffe, mit der die Heilige Katharina enthauptet wird, weil das Rad während ihres Martyriums zerbricht, wird in den Blättern zum Emblem ihrer religiösen Entschlossenheit. (54) In der Darstellung der Mater Dolorosa von Willem van der Leeuw erhöht das Schwert in ihrer entblösten Brust die Verzückung ihres Leids. (55) Bei Hans Sebald Beham wiederum bewaffnet Venus sich mit einem flammenden Herz und einem Schwert, um sich im Kampf um die Liebe zu behaupten. (56) Justitia setzt mit ihrem Kampfgerät die Gerechtigkeit durch. (57) Bei Jacopo de' Barbari liegt Viktoria inmitten einer Vielzahl von Waffen und Rüstungen, die als Zeichen martialischer Lust die eigentlichen Krieger ersetzen und stattdessen ihre Macht bezeugen. (58) Sylvie Fleury schliesslich deutet in ihrer Serie «Rayguns» die Pistole zu einem modischen Kaufgegenstand um. (33) Die Handwaffe ist aus einer Szene des Kampfes ganz herausgelöst. Als Kunstobjekt steht sie für eine andere Behauptung – die Macht der Künstlerin.

VIII Es wimmelt

Auf den Blättern der Folge «Die sieben Todsünden» von Pieter van der Heyden wimmelt es nur so vor verschiedenen kuriosen Gestalten, Tieren und Menschen, die mit Dingen versehen sind, die auf ihre Laster verweisen (59): Der

Spiegel, in welchem der Stolz sich seiner Selbst erfreut, die Ware, die der Geiz für sich behalten will, das Essen, das die Völlerei in sich stopft. Die Trägheit zeichnet sich durch müde Körperhaltungen aus, der Neid durch bedrohliche Figuren. Auch «Die sieben Tugenden» bei Philips Galle bieten eine Fülle an Einzelheiten, die einen zwingen mit dem Auge über das Bild zu wandern. (60) Die Nächstenliebe ergibt sich aus einer Vielzahl an Szenen, in denen Figuren anderen helfen, die Tapferkeit aus solchen, in denen wacker gekämpft wird. Setzt man diese «Wimmelbilder» in einen Dialog mit Dieter Roths «Schreibtischunterlagen» ergibt sich ein Spiel zwischen überbordender allegorischer Figuration und ornamentaler Abstraktion. (61) Auch hier wimmelt es vor Gebilden, die das Auge, in dem es über der Oberfläche der Collagen gleitet, langsam in den Blick bekommt. Da ereignet sich auch ein lebhaftes Durcheinander von Gesichtern, Gesten und Bewegungen. Das Material, auf welchem normalerweise gestaltet und gezeichnet wird, erscheint zum Fetisch erhöht. In der langen Vitrine auf der anderen Seite des Korridors ist die Arbeit «Eros ist an Front – Transformation» von Vera Marke zu sehen. (62) Das Anagramm im Titel erklärt auch das Vorhaben. So wie Worte oder Wortfolgen aus Buchstaben eines anderen Begriffes geformt werden, geht es hier um das Zerlegen der eigenen Schmucksammlung und das neue Zusammensetzen dieser materiellen Ware: Die Halsketten, Armbänder, Ohr- und Fingerringe, die die Künstlerin geerbt hat, haben keinen monetären Wert, sondern lediglich einen sentimental. Einerseits werden sie in einer Serie von Aquarellen festgehalten. Andererseits transformiert Vera Marke den von ihr zerlegten Schmuck in Malmaterial, lässt diesen grob mahlen, in einer Kugelmühle zerkleinern und anschliessend zu feinstem Pulver aussieben. Die gewonnenen 17 Pigmente stellt sie in einzelnen Gläsern gleich dazu. Die Legierung aus dem Metall des Schmuckes steht daneben, verwandelt in 6 schmucke Barren. Vor unseren Augen flimmern die verschiedenen Verarbeitungen und deuten an, was abwesend ist: Die ursprünglichen Schmuckstücke.

Impressum

IM RAUSCH(EN) DER DINGE: FETISCH IN DER KUNST

10. April–7. Juli 2024

Kuratorisches Team: Alexandra Barcal, Graphische Sammlung ETH Zürich,
und Prof. em. Elisabeth Bronfen, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin und
ehemalige Professorin für Anglistik an der Universität Zürich

Ausstellungseinrichtung: Livio Baumgartner, Kevin Cilurzo, Olivia Raymann

Presse und Kommunikation: Julia Burckhardt

Gestaltung: Martina Brassel

ETH Zürich

Graphische Sammlung

Rämistrasse 101, E 52, 8092 Zürich, Tel. +41 44 632 40 46

Die Graphische Sammlung befindet sich im Hauptgebäude der ETH Zürich.

info@gs.ethz.ch | www.gs.ethz.ch | facebook.com/graphischesammlung

Sammlungskatalog Online: www.e-gs.ethz.ch

Öffnungszeiten

Täglich 10:00–17:00, Eintritt frei

Geschlossen: 15.4.2024 ab 12:00 Uhr (Sechseläuten), 1.5.2024, 9.5.2024

(Auffahrt), 18.–20.5.2024 (Pfingsten).

gs.ethz.ch

Die Graphische Sammlung ist Teil der ETH-Bibliothek.