

Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen
und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in
der Gegenwartskunst

Fabiana Senkpiel

S. 27–39

aus:

Metabolismen

Nahrungsmittel als Kunstmaterial

Herausgegeben von
Isabella Augart und Ina Jessen

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung
und der Geschwister Dr. Meyer Stiftung

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar. DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.199>

ISBN 978-3-943423-71-6

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Press

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: Dieter Roth, *Zuckerturm* (Schimmelmuseum), 1994. Fotografie: Heini Schneebeli, 1999
© Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2019
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

Metabolismen. Zur Einführung <i>Ina Jessen und Isabella Augart</i>	1
Don't be a Chocolate Soldier – künstlerische Positionen zur Nahrungsmittelpolitik in Israel und Palästina <i>Isabelle Busch</i>	11
Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst <i>Fabiana Senkpiel</i>	27
The Pages of Day and Night – von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönickes Arbeit <i>Magdalena Grüner</i>	41
Plastik. Ein spekulativer Metabolismus <i>Inka Lusic</i>	55
Lebensmittel als Medium und Material in Kunst und Küche <i>Felix Bröcker</i>	65
Entschuldigung – Sie haben da ein totes Tier im Essen <i>Barbara Uppenkamp</i>	81
Die Stadt als Organismus – Atelier van Lieshouts Slave City zwischen Nachhaltigkeitsdiktum und künstlerischer Selbstbefragung <i>Anita Hosseini</i>	99
Geschmacksdifferenzen – Kochen als künstlerische Praxis bei Rirkrit Tiravanija <i>Mirja Straub</i>	115
Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus als künstlerische Befragung <i>Dirk Dobke</i>	129

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander	145
<i>Johanna Moczny</i>	
Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung	161
<i>Tobias Weilandt</i>	
Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth	173
<i>Ina Jessen</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	193

Einverleibungen

Interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst

Fabiana Senkpiel

Lebensmittel und Medienkritik in der Kunst

Seit 1960 experimentieren Künstlerinnen im Sinne eines radikal erweiterten Materialbegriffs mit neuen Materialien – vorwiegend aus dem Alltag –, wobei auch instabile bzw. verderbliche Materialien wie Lebensmittel gattungsübergreifend vermehrt in künstlerischen Arbeiten eingesetzt werden, in denen ihre sinnlichen und organischen Eigenschaften sowie ihre Wandlungsfähigkeiten im Vordergrund stehen.¹ Topische, zeitbestimmte Motive dieser Arbeiten sind Vergänglichkeit und Verfall aufgrund des eingesetzten Materials und somit der Kunstwerke selbst, was eine Parallele zur Endlichkeit von Lebensprozessen darstellt. Allan Kaprow realisierte 1960 in der Judson Gallery in New York eine installative und partizipative Arbeit mit dem Titel *Apple Shrine*, die aus Zeitungen, Maschendraht, Holzleisten, frischen Äpfeln sowie Kunststoffäpfeln bestand.² In einem halbdunklen Raum lagen Zeitungen auf dem Boden und auch die Wände waren mit zerknitterten Zeitungen tapeziert. Auf diese waren u.a. das Wort *Apple* oder stilisierte Äpfel gemalt. Beim Betreten des Raumes kamen die Besuchenden in körperlichen Kontakt mit den Zeitungen. Am Ende des

¹ Lebensmittel schließt hierbei definitionsgemäß „Nahrungs- und Genussmittel [...] alle Stoffe, die von Menschen gegessen und getrunken werden, soweit sie nicht Arzneimittel oder Rauschgifte sind“ mit ein, die zum täglichen Lebensbedarf gehören, vgl. Ralf Beil: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial. Von Schiele bis Jason Rhoades, Köln 2002, S. 9; Dietmar Rübel: Nahrung, in: Monika Wagner (Hg.): Blätter der Materialikonographie, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg 2001.

² Vgl. (mit Abbildungen) Katharina Hoins: Zeitungen. Medien als Material der Kunst, Berlin 2015, S. 112–114; Claire Bishop: Installation Art. A Critical History, London 2012, S. 26; Allan Kaprow. Art as Life, Ausst. Kat., Haus der Kunst, München et al., London 2008, S. 17–18.

Gangs durch das *Environment* befand sich ein altarartiger Tisch, auf dem frische und künstliche Äpfel verteilt waren, an denen sich die Besuchenden bedienen konnten, wobei das Halbdunkel die visuelle Unterscheidung zwischen essbaren und nichtessbaren Äpfeln erschwerte. Der Raum war übrigens gesättigt von Apfelgeruch.³ Folglich waren dabei die Sinne der Besuchenden angesprochen: Riechen, Fühlen / Tasten sowie Schmecken sollten zum Einsatz kommen.⁴ Wenig ist bekannt über die Bedeutung dieser nicht erhaltenen künstlerischen Arbeit: Was den Zusammenhang zwischen echten und künstlichen Früchten und Zeitungen anbelangt, wird darauf hingewiesen, dass die echten und künstlichen Äpfel für das Verhältnis von Wahrheit und Schein sowie Original und Kopie standen, was eine Anspielung an die sich wandelnde Medienlandschaft in den 1960er Jahren im Spannungsfeld von physischer Präsenz und Materialität der Printmedien und visuellem Vorrang des Fernsehens darstellen soll.⁵

Die kunstwissenschaftliche Forschung widmet sich seit der Jahrtausendwende verstärkt dem Thema der Medienreflexion in der Kunst, insbesondere in der Avantgarde und im Rahmen der intermedialen Ausrichtung ab den 1960er Jahren, als die Print- und Massenmedien selbst nicht nur zum Thema, sondern auch zum Material der Kunst wurden.⁶ Bisher wurde allerdings nicht ausführlich thematisiert, dass dabei auffallend häufig Lebensmittel und Printmedien als Material zum Einsatz kamen. Man denke beispielsweise an Mario Merz' *Tavola a spirale in tubolare di ferro per festino di giornali datati il giorno del festino* (Turin 1976, mit Zeitungen und Obst) sowie Wolf Vorstell *Energia* (Mailand 1973, mit Zeitungen und Brot).⁷ Kaprows *Apple Shrine* erlaubt zentrale Aspekte dieser Kopplung von Medienkritik und Lebensmitteln in der Kunst exemplarisch zu veranschaulichen: Dabei erweist sich die von Katharina Hoins in einem anderen Zusammenhang hervorgehobene Parallele zwischen dem aus dem Material der Kunstwerke ausgehenden „kurzen Zeitraum der Reife“⁸, der sowohl für die Aktualität von Tageszeitungen als auch für die Frische von Obst gilt, von zentraler Gültigkeit. Leben Aspekte der ‚frühen‘ Elaborationen des Zusammenhangs von Lebensmitteln und Medien

³ Vgl. Clare Bell: *Eat up: La Pop Art e il cibo come genere*, in: Arts & Foods. Rituali dal 1851, Ausst. Kat., Triennale di Milano und Expo Milano 2015, S. 544–556, hier S. 548.

⁴ Vgl. Hoins 2015, S. 114, in Anlehnung an Jeff Kelley.

⁵ Ebd., S. 112–114.

⁶ Vgl. Hoins 2015; Art and Press. Kunst Wahrheit Wirklichkeit. Ausst. Kat., Martin-Gropius-Bau, Berlin und ZKM Karlsruhe, Köln 2012; *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*: Roy Arden, John Baldessari, Sarah Charlesworth, Ausst. Kat., Kunstmuseum Basel 2005.

⁷ Vgl. Hoins 2015, S. 112–116, S. 122–123, S. 151–157, die nicht stärker auf werkspezifische Eigenschaften oder materialästhetische Zusammenhänge eingeht; Beil 2002, S. 178–180. Für eine weitere Variante der Verbindung eines organischen Materials – im spezifischen Fall Pflanzen – mit Zeitungen sei hingewiesen auf den Beitrag von Magdalena Grüner *The Pages of Day and Night. Von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönicke's Arbeit* in diesem Band.

⁸ Vgl. Hoins 2015, S. 153.

in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre im Zeitgenössischen fort? Im Fokus des vorliegenden Beitrages stehen einige künstlerische Positionen der Gegenwart, die innerhalb derartiger Zugriffe auf das Kunstmaterial Lebensmitteln gerade auf Medienkritik abzielen, indem sie sich mit den Massenmedien (darunter etwa Presse, Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen, Internet) über deren Inhalte, Arbeitsweise und Rezeption kritisch auseinandersetzen. Wie es anhand einiger Fallbeispiele zu zeigen sein wird, kommt der einverleibenden und ‚metabolistischen‘ Wirksamkeit des eingesetzten Kunstmaterials Lebensmittel eine zentrale Rolle zu, um insbesondere die spezifische massenmediale Bildlichkeit zu hinterfragen. Im Folgenden gilt es der Frage nachzugehen, auf welche Weise der Modus bildlicher Sinnstiftung unter Berücksichtigung materialästhetischer Aspekte funktioniert.

Die Künstlerin Isabelle Krieg (geb. 1971 in Fribourg, Schweiz) ist in den Bereichen Installation, Objekt, Fotografie und Performance tätig, wobei auch Interventionen im öffentlichen Raum zu ihren Ausdrucksmitteln gehören. Sie lebt und arbeitet zurzeit in Dresden und Zürich. Krieg setzt konsequent in ihrem künstlerischen Schaffen Lebensmittel als Kunstmaterial ein.⁹ Im Mittelpunkt steht hier ihre Arbeit *Unerledigt I–III* aus den Jahren 2003–2011 (Abb. 1), die aus Cappuccino-Schaum und Kakao in Porzellantassen, Löffeln, Plastikschüsseln, Wasser sowie Küchenmöbeln in variabler Größe besteht und aus den Teilen *Unerledigt I* von 2003–2008, *Unerledigt II* von 2009–2010 und *Unerledigt III* von 2010–2011 zusammengesetzt ist. Mit der Künstlerin formuliert:

Auslöser dieser Arbeit war der Beginn des zweiten Irakkriegs im Jahre 2003. Als ich bemerkte, dass ich diesen Krieg, der mich wütend machte, morgens zeitungsliegend genauso „konsumierte“ wie meinen Kaffee und wie alle übrigen Nachrichten, sei es aus dem Weltgeschehen, aus Kultur, Politik, Wissenschaft, Sport oder People, begann ich als Reaktion darauf, diese aktuellen Zeitungsbilder mit Kaffee und Kakao in Tassen zu malen und das „schmutzige Geschirr“ aufzutürmen. Bis Ende 2011 – dem Datum des Abzugs der amerikanischen Truppen aus dem Irak, das ich als Schlusspunkt für die Arbeit nahm – entstanden immer neue Tassenbilder.¹⁰

Das Zitat beleuchtet die kritische Auseinandersetzung seitens der Künstlerin mit dem eigenen ‚ritualisierten-habitualisierten‘, ja konsumierenden Umgang mit der Informations- und Bilderflut aus den Massenmedien. Die Tassen mit den aus Zeitungsfotos durch den Einsatz von Kakao und Kaffee abgemalten Hauptdarstellern des Irakkrieges,

⁹ Vgl. Website Isabelle Krieg, 2019, <http://www.isabellekrieg.ch/> (Zugriff am 29.01.2019); Kathleen Bühler: Krieg, Isabelle [2012, 2018], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=10461286> (Zugriff am 29.01.2019).

¹⁰ Website Isabelle Krieg, 2019, <http://www.isabellekrieg.ch/record/work/155> (Zugriff am 29.01.2019).



Abb. 1 Isabelle Krieg, *Unerledigt I-III*, mit Kakao und Cappuccino bemalte Porzellantassen, Löffel, Plastikschüsseln, Wasser und Küchenmöbel, variable Größe, 2003–2011



Abb. 2 Isabelle Krieg, *Unerledigt I-III*, mit Kakao und Cappuccino bemalte Porzellantassen, Löffel, Plastikschüsseln, Wasser und Küchenmöbel, variable Größe, 2003–2011 (Detail)



Abb.3 Celia Sidler und Nathalie Sidler, *Lazy Afternoon*, Himbeerquarktorte, Zuger Kirschtorte, Truffestorte, Rahmgarnitur Zürinüssli, Tortenvitrine, Verlängerungskabel, Pfistern Alpnach-Dorf, 59,5 x 61,5 x 181 cm, 2011

die sich in der massenmedialen Bildlichkeit mit anderen Figuren des politischen und kulturellen Alltagsgeschehens vermischen (Abb. 2), werden dabei im Modus des schmutzigen, noch abzuwaschenden Geschirres in mit Wasser gefüllten Spülbecken gestapelt, wo sie dem bevorstehenden Abwaschen und somit Auflösen ausgesetzt werden.¹¹ Das in einem beinahe archivarischen Gestus gesammelte Geschirr steht als Zeitdokument da wie gestapelte alte Zeitungen, die bald in die Altpapiersammlung gehören – zum Entsorgen bereit, wobei deren Inhalte, vermutlich unverdaut, bald in Vergessenheit geraten werden.

Im Werk *Unerledigt I–III* von Isabelle Krieg bezieht sich der Einsatz von Kaffee und Kakao zunächst auf den biographischen Kontext der Arbeit, wobei Kaffee und Kakao – Produkte, die ursprünglich aus Amerika bzw. aus dem Vorderen Orient als Kolonialware nach Europa kamen –, als Lebens- und Genussmittel die Wandlung vom Luxus zum Massenprodukt verkörpern und heutzutage sinnbildlich für Konsum stehen.¹²

¹¹ Vgl. Sabine Rusterholz: Speicher fast voll, in: Speicher fast voll. Sammeln und Ordnen in der Gegenwartskunst, Ausst. Kat., Kunstmuseum Solothurn, Zürich 2008, S. 14; Elio Schenini: Lo sguardo vagabondo di Isabelle Krieg, in: Isabelle Krieg. Wandering through Soul Provinces, Ausst. Kat., Museo Cantonale d'Arte Lugano 2010, S. 23–34, hier S. 32.

¹² Vgl. Roman Sandgruber: Genussmittel. Ihre reale und symbolische Bedeutung im neuzeitlichen Europa, in: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte 1/1994, S. 73–80.



Abb. 4 Celia Sidler und Nathalie Sidler, *Lazy Afternoon*, Himbeerquarktorte, Zuger Kirschtorte, Truffestorte, Rahmgarnitur Zürinüssli, Tortenvitrine, Verlängerungskabel, Pfistern Alpnach-Dorf, 59,5 x 61,5 x 181 cm, 2011 (Detail)

Wie ein roter Faden zieht sich der Einsatz von Lebensmitteln durch das künstlerische Schaffen der als Duo arbeitenden Celia Sidler und Nathalie Sidler (geb. 1983 in Sarnen, Schweiz).¹³ Die in Basel lebenden und arbeitenden Künstlerinnen sind in den Bereichen Performance / Aktion sowie Installation tätig, häufig ortsspezifisch und immer wieder im öffentlichen Raum. In der installativen Arbeit *Lazy Afternoon* von 2011 (Abb. 3, Abb. 4) stellte das Künstlerduo essbare Torten in Vitrinen (Himbeerquarktorte, Zuger Kirschtorte, Truffestorte, Rahmgarnitur Zürinüssli, Tortenvitrine, Verlängerungskabel, Größe: 59,5 x 61,5 x 181 cm) in die in ein Restaurant umgestalteten Räumlichkeiten eines ehemaligen Nonnenklosters im römisch-katholisch geprägten Alpnach-Dorf (Kanton Obwalden, Schweiz). Die Künstlerinnen erteilten einem Konditor den Auftrag, die Torten mit Fotografien von Playmates aus den Zeitschriften *Playboy* und *Penthouse* zu bedrucken; diese bewusst plakativ durch bzw. als Lebensmittel wiederaufgenommen Pin-ups wurden in ein kulinarisches Angebot transformiert und luden die Besuchenden der Ausstellung zum Verzehr ein.¹⁴

Die durch Lebensmittelfarbe übertragenen Bilder verschränken sich mit der verachtenden sowie sexistisch konnotierten Bezeichnung von ‚Torte‘ oder ‚Schnitte‘ für Frauen, welche dem Werk ebenso provokativ zugrunde liegt. In *Lazy Afternoon* von Sidler / Sidler äußert sich eine kritische Haltung in der Auseinandersetzung mit den massenmedial vermittelten ‚Frauen-Bildern‘. Die Künstlerinnen setzten dabei auf die sinnlichen Anreize der Lebensmittel, um das Verhalten des Publikums vor diesen kulinarischen Verlockungen zu beobachten: Würden die Torten mit den lasziven Frauenbildern aus den medialen Kollektivvorstellungen gegessen werden, würde es beim visuellem Konsum und beim Begehren bleiben oder würden sich die Besuchenden davon abgestoßen fühlen?

Bei der Arbeit *The Show goes on* (Abb. 5) ließ das Künstlerduo vom 19. bis 24. Juni 2015 in den Cafés acht verschiedener Kunsthäuser der Schweiz¹⁵ beim Kauf eines Kaffees oder Tees unentgeltlich je ein Petit Four aus Schokoladenkuchen und -überzug servieren. Dieses wurde mit einem Marzipanaufleger versehen, welches analog zur glänzenden Oberfläche und der Form von Münzen¹⁶ mit Anspielungen zu vor allem im Netz zirkulierenden Werbeslogans aus der internationalen Banken-, Versicherungs- und Finanzbranche beschriftet war („*All you need is us, Invest in you, Our highest interest is you, We listen. You prosper, We're about you, We're all profit, We're good for you, With us... it's personal,*

¹³ Vgl. Website Celia und Nathalie Sidler, 2019, <http://www.celiaundnathaliesidler.ch> (Zugriff am 29.01.2019).

¹⁴ Vgl. Website Celia und Nathalie Sidler, 2019, <http://www.celiaundnathaliesidler.ch/index.php?projects/lazy-afternoon-2011/> (Zugriff am 29.01.2019).

¹⁵ Haus für elektronische Künste Basel, Kunstmuseum Bern, Kunsthalle Bern, Centre Pasqu'art Biel, Kunsthaus Glarus, Kunstmuseum Solothurn, Kunsthalle St. Gallen, Kunsthaus Zürich.

¹⁶ Die Schokoladen-Pralinés in der Größe von ca. 2 x 2/3 x 3 cm wurden von der in Basel lebenden und arbeitenden Berliner Konditorin Wencke Schmid (<http://www.wenckeschmid.ch>) in Kooperation mit den Künstlerinnen realisiert.



Abb. 5 Celia Sidler und Nathalie Sidler, *The Show goes on*, Petit Fours aus Schokoladenkuchen, Schokoladenüberzug versehen mit gestempelten Marzipanauflegern, 2015 (Detail)

*You can count on us, You're in good hands*¹⁷). Lediglich eine Tafel vermittelte dem Publikum die Information, dass es dabei um ein Kunstprojekt ging: Die subtile und folglich bei manchen im Publikum vielleicht übersehene Infiltrierung der Arbeit *The Show goes on* in bestehende Strukturen ließ sie als Teil des museumseigenen Auftritts erscheinen. Die Arbeit hinterfragte das Verhältnis von Kunst(-institutionen) und Geld, indem über eine interessenslose Praxis der Gabe hinaus marketingstrategische Mechanismen wie beispielsweise die Verteilung von Objekten als Geschenken seitens Firmen im Kontext der heutigen Konsumgesellschaft aufgegriffen und eine der Banken-, Versicherungs- und Finanzbranche werbeähnliche Sprache de- und im Kunstbetrieb neu kontextualisiert wurden. Die Arbeiten von Sidler / Sidler erforschen Strategien der sinnlichen Involvierung durch das verführerische Kunstmaterial Lebensmittel und provozieren beim Publikum Formen des Begehrens jenseits eines ‚bloßen Mitessens‘; auf diese Weise erzielt die partizipative Kunstform¹⁸ ein verstärktes Bewusstsein hinsichtlich der Botschaft des Kunstwerkes.¹⁹ Die potenziell essbaren künstlerischen Arbeiten von Sidler /

¹⁷ Vgl. Website Celia und Nathalie Sidler, 2019, <http://www.celiaundnathaliesidler.ch/index.php?ongoinsthe-show-goes-on-2015/> (Zugriff am 29.11.2019).

¹⁸ Vgl. Astrid Wege: Partizipation, in: Hubertus Butin (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2014, S. 275–280.

¹⁹ Vgl. Jürgen Raap (Hg.): *Essen und Trinken I. Kunstforum International 159/2002*, S. 191.



Abb. 6 Isabelle Krieg, *Unerledigt I–III*, mit Kakao und Cappuccino bemalte Porzellantassen, Löffel, Plastikschüsseln, Wasser und Küchenmöbel, variable Größe, 2003–2011 (Detail)

Sidler in Form von ‚kulinarischen Verlockungen‘ fungieren als Vehikel für die Botschaft der Arbeiten und machen diese buchstäblich greifbar – leicht verdaulich bleibt sie trotzdem nicht.

Einverleibungen

In Hinblick auf ein umfassenderes Verständnis der vorgestellten Fallbeispiele mit Lebensmitteln lassen sich einige Bemerkungen zum Modus ihrer bildlichen Sinnstiftung unter Berücksichtigung materialästhetischer Aspekte einwerfen. Durch den Einsatz von Lebensmitteln stellen die vorgestellten künstlerischen Arbeiten vor allem bildliche aber auch textliche Relationen dar, die je mit einer „medialen Grenzüberschreitung“²⁰ einhergehen: Während *Unerledigt I–III* (Abb. 6) als Medienbilder (Printmedien, Internet und TV) übermittelte Fotografien in durch die Künstlerin ausgeführte Zeichnungen aus Kaffee und Kakao transformiert, führt *Lazy Afternoon* Fotografien von Playmates aus

²⁰ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen / Basel: 2002, S. 12; dies.: *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*, in: Joachim Paech und Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 47–60.

Zeitschriften durch Lebensmittelfarbe auf essbare Träger über. Diese zwischenbildlichen Bezüge, also Bilder, die sich explizit oder implizit auf andere Bilder bzw. auf die Bildlichkeit anderer Medien beziehen, realisieren künstlerische Aneignungsstrategien jenseits eines bloßen Formzitats, denn gleichzeitig wandeln sie die sich zu eigen gemachten Bilder um.²¹ *The Show goes on* de-kontextualisiert schließlich als Werbeslogans dienende Sprüche der Banken-, Versicherungs- und Finanzbranche, welche im Netz zirkulieren, und verlegt sie auf geprägte Marzipanauflager für Schokoladenpralinen, dabei eine mediale und materiale Grenzüberschreitung bewirkend. Die Tatsache, dass durch den Einsatz von Lebensmitteln viele Kunstwerke seit den 1960er Jahren häufig solche interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren²² vollziehen, wurde bislang weder in den Forschungsdiskursen zum Verhältnis von Lebensmitteln und Kunst²³ noch in den Debatten zu Intermedialität und Interpikturalität explizit hervor gehoben.

²¹ Vgl. Christoph Zuschlag: Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst. Kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Bielefeld 2012, S. 126–135; Von Bildern. Strategien der Aneignung. John Baldessari, Marcel Broodthaers, Harun Farocki, Andrea Fraser, Nina Kønemann, Louise Lawler, Sherrie Levine, Hilary Lloyd, Michaela Meise, Richard Prince, Cindy Sherman, Ausst. Kat., Kunstmuseum Basel / Museum für Gegenwartskunst 2015 (Manual No. 4).

²² Vgl. Klaus Krüger: Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: Ernst Müller (Hg.): *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg 2005, S. 81–112, hier S. 99, sowie ders.: *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 133–163, hier S. 147; kritisch dazu Victoria von Flemming: *Stillleben intermedial: Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood*, in: dies. und Alma-Elisa Kittner (Hg.): *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden 2014 (Reihe *Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 50), S. 289–313, hier S. 299; zum ‚interpikturalen Wiedererkennen‘ vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 101–104; Christoph Zuschlag: *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln et al. 2006, S. 89–99, hier S. 99. Eine etablierte Theorie der zwischenbildlichen Relationen steht im Grunde noch aus, vgl. Gustav Frank und Barbara Lange: *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*, Darmstadt 2010, S. 47; die kunstwissenschaftliche Forschung befasste sich in den letzten Jahren mit Bild-Bild-Bezügen, wobei auf ein breites Begriffsspektrum zurückgegriffen wurde: Guido Isekenmeier (Hg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image 42); Martina Baleva, Ingeborg Reichle und Oliver Lerone Schultz (Hg.): *Image Match. Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, Paderborn / München 2012; Julia Gelshorn: *Interikonizität*, in: *kritische berichte* 3/2007, S. 53–58; Valeska von Rosen: *Interpikturalität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 161–164. Erwähnte Positionen zu Interpikturalität / Interpiktorialität lehnen sich methodisch stark an die literatur- und medienwissenschaftlich geprägten Theorien der Intertextualität sowie der Intermedialität an: Damit spricht man Bildern ähnliche Strukturen und Strategien der Bedeutungsgenerierung wie Texten zu. Fraglich jedoch ist, ob bildliche Bezüge überhaupt analog zu Bezügen zwischen Texten funktionieren können, vgl. Gelshorn 2007, S. 55–56. Es wurde zu Recht beobachtet, dass eine Theorie der interbildlichen Bezüge parallel zur Entwicklung von Theorien des Bildes verlaufen sollte, vgl. Zuschlag 2006, S. 96.

²³ Vgl. Cecilia Novero: *Eat Art e Fluxus*, in: *Arts & Foods* 2015, S. 596–608, hier S. 600–602 zu den Bezügen von Spoerri *Henkel Banquet* (1970) zur eigenen Kunst und zur Pop Art, welche die Forscherin aufgrund des – zoologisch ausge-

Während beim biologisch geprägten Terminus des Metabolismus die Umwandlung als Stoffwechsel im Vordergrund steht, liegt an dieser Stelle bezüglich der angestrebten Beschreibung des Modus' bildlicher Sinnstiftung unter Berücksichtigung materialästhetischer Aspekte der interessierenden Fallbeispiele der Akzent auf einem ihm inhärenten Bestandteil: der Einverleibung, das heißt der Art und Weise, wie dieser Prozess initiiert wird. Einverleibung steht an dieser Stelle als ästhetische Kategorie für die genannten künstlerischen Aneignungsverfahren, welche Formate, Techniken und Motive bereits verfügbarer massenmedialer Bildlichkeiten durch veränderte materielle Beschaffenheit nachahmen und folglich transformieren, sowie de- und neu kontextualisieren,²⁴ wobei die ‚metabolistische‘ Umwandlung bzw. Verdauung der vorgestellten künstlerischen Arbeiten bei den jeweiligen Betrachtenden visuell, kognitiv und physisch geschehen kann. Dabei werden demnach zwei Möglichkeiten der Einverleibung als ästhetische Kategorie anvisiert: Auf der Produktionsebene ist die Grundannahme, dass Lebensmittel Material und Akteur besagter künstlerischer Aneignungsprozesse fremder Bildlichkeit sind. Hierbei klingt eine Verbindung zur in der Forschung vielfach diskutierten Handlungsmacht des Materiellen an.²⁵ Über

drückt – Essens von Artgenossen als „kannibalistisch“ bezeichnet; Lara Conte: Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso. Il cibo nelle pratiche artistiche processuali e nell'arte povera, in: Arts & Foods 2015, S. 668–674, hier S. 670; Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst. Ausst. Kat., Kunsthalle Düsseldorf et al., Köln 2009, S. 44–47 zu Daniel Spoerri. Mahlzeit. Essen in der Kunst. Ausst. Kat., Galerie im Traklhaus, Salzburg 2009, S. 7–8; Harald Lemke: Die Kunst des Essens. Zur Ästhetik des kulinarischen Geschmacks, Bielefeld 2007, S. 64 zu Joseph Beuys; Beil 2002, S. 77–83 zu Marcel Duchamp.

²⁴ Während ‚Appropriation Art‘ im engeren Sinne eine spezifische Kunstströmung im New York Ende der 1970er / Anfang der 1980er Jahre kennzeichnet, definiert der allgemeinere Begriff ‚Aneignungskunst‘ epochenübergreifend Verfahren der visuellen Ähnlichkeit. Die so entstandenen Werke verstehen sich nicht als Plagiate, sondern vielmehr als eigenständige Kreationen, vgl. Von Bildern 2015; Zuschlag 2012, S. 126–135; David Evans (Hg.): Appropriation. London / Cambridge MA 2009; Stefan Römer: Wem gehört die Appropriation Art?, in: Texte zur Kunst 7.26/1997, S. 129–137.

²⁵ Im Zuge des *material turn* beschäftigen sich die Geistes- und Kulturwissenschaften verstärkt mit der Frage, wie der jeweilige materielle Träger ihrer Untersuchungsgegenstände deren Bedeutung mitprägt. Damit einher geht die Frage nach dem Erkenntnispotential des Materiellen, also wie durch die Materialität der Artefakte, Dinge und Objekte sowie Medien Wissen generiert werden kann, vgl. Christiane Heibach und Carsten Rhode: *material turn?*, in: dies. (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015 (Reihe HfG Forschung, Bd. 6), S. 9–30; Tony Bennett und Patrick Joyce (Hg.): *Material powers. Cultural studies, history and the material turn*, London 2010. Auch der Materialität der Künste wurde folglich eine neue Qualität zugesprochen: Entscheidend zur Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Materials in den Bildenden Künsten haben Monika Wagner und Dietmar Rübél beigetragen, die das ‚Wie‘ der jeweiligen Materialverwendung in einem Kunstwerk und folglich den Anteil der Materialien nicht nur an dessen Bedeutungskonstitution, sondern auch an dessen Formgestaltung ins Zentrum rückten, vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001; dies.: *Material*, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart et al. 2001, S. 866–882; dies. und Dietmar Rübél (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Reihe Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Bd. 1); Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*,

die verschiedenen Ausprägungen des *material turn* hinaus lässt sich seit einigen Jahren eine unter dem Terminus *new materialism* bekannte Wendung hin zur eigenartigen Wirkmacht des Materials bzw. zu einem Materialhandeln feststellen, die in besonderer Weise die Veränderlichkeit und Eigendynamik eines jeden Materials in den Fokus stellt.²⁶ Handlungsfähigkeit bzw. Handlungsmacht (*agency*) ist nach Auffassung der Vertreterinnen dieses neuen Materialismus' nicht mehr ausschließlich dem Menschen zuzurechnen, sondern wohnt auch materiellen Objekten inne.²⁷ Vor diesem Hintergrund werden Materialien als ‚Akteure‘ der künstlerischen Prozesse erkannt und Materie als ein aktives Prinzip begriffen. Damit soll eine besondere Form der Interaktion zwischen der dem Kunstwerk zugrunde liegenden materiellen Beschaffenheit und den Kunst-Rezipierenden ins Auge gefasst werden, bei der das Material eine von dem jeweiligen Künstler abgeleitete Form von Wirksamkeit übernimmt und eine reale Auswirkung zeitigt.²⁸ Lebensmittel als Kunstmaterial stoßen bei den vorgestellten künstlerischen Arbeiten von Isabelle Krieg und Celia und Nathalie Sidler die Verwandlung der Bilder und Inschriften, auf die sie sich beziehen, an: Ihr Einsatz ‚verleibt‘ diese Bilder ‚ein‘ und transformiert sie, sodass sie zu Agenten der zwischenbildlichen Veränderungsprozesse werden. Auf der Rezeptionsebene – und hier scheint ein phänomenologischer Ansatz durch – soll Einverleibung mit der

München 2002; Dietmar Rübél, Monika Wagner und Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005. Lebensmittel als Kunstmaterialien und die Frage, wie sie die Bedeutungskonstitution der künstlerischen Arbeiten mitprägen, wurden punktuell und exemplarisch untersucht, vgl. Beil 2002, der – einen materialikonologischen Ansatz in künstlermonographischen Kapiteln verfolgend – die Annäherung der Bereiche ‚Leben‘ und ‚Kunst‘ im Zuge des verstärkten Einsatzes von verderblichen Lebensmitteln als künstlerisches Gestaltungsmittel seit der Avantgarde darstellt.

²⁶ Vgl. Sarah Ellen Zweig und John H. Zammito (Hg.): *The new politics of materialism. History, philosophy, science*, London et al. 2017; Nick J. Fox und Pam Alldred (Hg.): *Sociology and the New Materialism. Theory, Research, Action*, Los Angeles 2017; Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier (Hg.): *Macht des Materials / Politik der Materialität*, Zürich 2014; Diana H. Coole und Samantha Frost (Hg.): *New materialisms. Ontology, agency, and politics*, Durham 2010.

²⁷ Zu *agency* als einer Eigenschaft, die weder Menschen noch Nicht-Menschlichen eingeboren ist, sondern sich aus deren Interaktion entwickelt und Materialität in einem komplexen sozio-technischen System verortet vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; ders.: *Pandora's Hope. An Essay of the Reality of Science Studies*, Cambridge MA 1999. Daraus wurde die ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ (ANT) geleitet, die mittlerweile in verschiedensten Ausprägungen weiterentwickelt wurde, vgl. John Law: *After ANT: Complexity, Naming and Topology*, in: ders. und John Hassard (Hg.): *Actor Network Theory and After*, Oxford 1999, S. 1–14. Zur ‚indirekten‘ bzw. ‚sekundären‘ *agency* von Kunstwerken aus anthropologischer Perspektive vgl. Alfred Gell: *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, ders.: *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in: Jeremy Coote und Anthony Shelton (Hg.): *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992 (Reihe *Oxford studies in the anthropology of cultural forms*), S. 43, S. 52; vgl. auch den Überblick von Angeliki Karagianni, Jürgen Paul Schwindt und Christina Tsouparopoulou: *Materialität*, in: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin 2015 (Reihe *Materiale Textkulturen*, Bd. 1), S. 33–46.

²⁸ Vgl. Karagianni / Schwindt / Tsouparopoulou 2015, S. 36–37 über *agency* bei Gell, Latour und Law.

aus dem künstlerischen Einsatz von Lebensmitteln hervorgehenden multisensorischen Dimension (Olfaktorik, Gustatorik, Haptik) geknüpft werden, welche mit der ästhetischen Erfahrung bei der Teilhabe an den künstlerischen Arbeiten einhergeht. Dies besitzt allerdings in besonderer Weise für die vorgestellten Arbeiten von Sidler / Sidler Gültigkeit: Dabei kommt den sinnlichen Anreizen, die Lebensmittel als Material der Kunst auslösen, eine wesentliche Rolle zu. Das Künstlerduo stellt das *Einverleibungspotential* der verwendeten Lebensmittel in den Mittelpunkt. Ihre künstlerischen Arbeiten beziehen sich auf und provozieren durch den Einsatz von Lebensmitteln Formen des Begehrens; die Künstlerinnen können somit das Verhalten des Publikums teilnehmend beobachtend erforschen. Die Rezeptionsmöglichkeiten für die Beteiligten erweitern sich und so wird ihr „Körper zum Erkenntnisorgan“²⁹. Angesprochen ist damit auch – mit dem Philosophen Bernhard Waldenfels – jene Leiblichkeit der Sinne, die Reaktion des Leibes auf die Materialität des Bildes.³⁰

Der Beitrag zeigt auf, dass der Modus bildlicher Sinnstiftung der ausgewählten Fallbeispiele interpiktural und intermedial funktioniert: Durch den Einsatz des Kunstmaterials Lebensmittel greifen die Arbeiten massenmediale Bilder aus Alltagssituationen auf (Einverleibung), werten sie um (Metabolismus) und hinterfragen sie kritisch. Dabei richtete sich der Fokus vor allem auf die form- und bedeutungskonstitutive Rolle der eingesetzten Lebensmittel als Kunstmaterial.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 © Isabelle Krieg & ProLitteris Zürich
 Abb. 2 © Isabelle Krieg & ProLitteris Zürich
 Abb. 3 © Celia Sidler / Nathalie Sidler, Foto: Rob Nienburg
 Abb. 4 © Celia Sidler / Nathalie Sidler, Foto: Rob Nienburg
 Abb. 5 © Celia Sidler / Nathalie Sidler
 Abb. 6 © Isabelle Krieg & ProLitteris Zürich

²⁹ Vgl. *Eating the Universe* 2009, S. 6–7, S. 15–16.

³⁰ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2009; ders.: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Berlin 2010.

Verfasserinnen und Verfasser

ISABELLA AUGART ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar und an der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte bilden die Kunst der Frühen Neuzeit v.a. in Italien und Deutschland, sakrale Kunst und Architektur, die Bildgeschichte der Landschaft und Semantiken von Naturmaterialien.

FELIX BRÖCKER arbeitete nach seiner Ausbildung zunächst als Koch und absolvierte später einen Bachelor in Filmwissenschaft und Philosophie sowie einen Master in Curatorial Studies. Der Master an der Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt ermöglichte es ihm, Verbindungen von Kochen und Kunst praktisch und theoretisch zu betrachten. Derzeit promoviert er an der HfG Offenbach über visuelle Inszenierungsstrategien in der Hochküche.

ISABELLE BUSCH ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war zuvor unter anderem als Co-Direktorin des Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg tätig. 2017 war sie Stipendiatin des Residenzprogramms für Kurator*innen des Goethe-Instituts Tel Aviv.

DIRK DOBKE studierte Kunstgeschichte in Hamburg. Von 1998–2010 leitete er die Dieter Roth Foundation in Hamburg und kuratierte u.a. die internationale Retrospektive des Künstlers. 2001 Mitbegründer der Galerie artfinder in Hamburg und betreute von 2006–2010 das Werkarchiv Sonja Alhäuser. Seit 2010 leitet er die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg. Dobke ist Senior President der Dieter Roth Foundation.

MAGDALENA GRÜNER studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Design. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der Ozeanographie, der feministischen Wissenschaftskritik sowie der Interrelation von Künsten und Naturwissenschaften.

ANITA HOSSEINI studierte Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute in London. Ihre Forschung fokussiert die Migration von Bildern, das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sowie Fragen der Wissensgeschichte.

INA JESSEN Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre widmet Ina Jessen kunstpolitischen Reziprozitäten der Klassischen Moderne sowie dem Prozessualen und Ephemeren in der Kunst. Zu beruflichen Stationen zählen ihre Tätigkeit als Kuratorin (Dieter Roth Museum; Sammlung Hans Holtorf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Forschungsstelle „Entartete Kunst“, UHH / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, UCR).

INKA LUSIS studierte Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften in Kassel und Lüneburg. Derzeit beschäftigt sie sich mit Steinen und Pflanzen. Sie ist freie Kuratorin und im Natur- und Umweltschutz aktiv.

JOHANNA MOCNY Seit Abschluss des Studiums in Schottland und den Niederlanden promoviert Johanna Mocny zum Thema früher niederländischer Stillleben mit Fokus auf künstlerischen Austausch in Europa. Neben der Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana arbeitet sie freiberuflich als Kunsthistorikerin (zum Beispiel Alte Pinakothek München).

FABIANA SENKPIEL ist Kunstwissenschaftlerin im „Institut Praktiken und Theorien der Künste“ an der Hochschule der Künste Bern und leitet seit 2019 das Forschungsprojekt „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, das vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wird.

MIRJA STRAUB lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau. Am dortigen Augustinermuseum zeichnet sie verantwortlich für den Bereich Ausstellungsmanagement. Sie hat in Konstanz, Paris und Braunschweig Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften studiert. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit forscht sie zu den Koch-Aktionen des Künstlers Rirkrit Tiravanija.

BARBARA UPPEKAMP studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Indogermanistik in Hamburg. Sie kuratierte mehrere internationale Ausstellungen und war als Dozentin für Kunstgeschichte an deutschen und englischen Universitäten tätig. Von 2016 bis 2017 vertrat sie die Juniorprofessur für Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg.

TOBIAS WEILANDT studierte Kulturwissenschaften, Jura und Philosophie in Frankfurt (Oder), Malmö und Marburg. 2008 war er eines der Gründungsmitglieder des Museumsprojektes „DenkWelten – Deutsches Museum für Philosophie“ und war dort 10 Jahre Vorstandsmitglied. Er hielt zahlreiche Vorträge und veröffentlichte Aufsätze, vor allem zu bildwissenschaftlichen Themen.