Auf der Suche nach der Aura
Immaterialität und Materialität – ein interessanter Aspekt der Angewandten Kunst
(Vortragsmanuskript)

08.11.2025 | Robert Wissmath

Ein kleiner Umweg – konkret die Konfrontation ausgewählter Exponate des GRASSI Museums für Angewandte Kunst mit einem provokanten zeitgenössischen Kunstobjekt – eröffnet faszinierende Perspektiven. Anhand dieser spezifischen Konstellation lassen sich Kernaspekte wie das künstlerische Konzept, tradierte Herstellungsprozesse, Materialität und die Praxis der Symbolisierung prägnant verdeutlichen.

Die Argumentation beginnt mit einer Banane. Es ist aus gutem Grund kaum zu erwarten, dass sie in absehbarer Zeit physisch an den Wänden des GRASSI Museums für Angewandte Kunst haften wird; auf großen internationalen Kunstmessen, in renommierten Museen und global agierenden Megagalerien ist sie hingegen längst präsent gewesen.
Bei dem hier besprochenen Objekt handelt es sich um ein Werk des italienischen Künstlers Maurizio Cattelan. Weithin bekannt ist Cattelan vor allem für seine hyperrealistischen, oft skandalisierten Plastiken: Man denke an die lebensnah gefasste Wachsfigur Adolf Hitlers, die – auf Kindergröße geschrumpft – inständig auf den Knien um Verzeihung fleht, oder an jene Skulptur, die den Papst lebensgroß, vom Einschlag eines Meteoriten getroffen, am Boden liegend darstellt.
Flankiert werden diese Provokationen von einer voll funktionsfähigen, massiv goldenen Toilette mit dem Titel *America* – ein im weitesten Sinne angewandtes, wenn auch höchst exzentrisches Objekt, das 2019 aus einer Ausstellung im Blenheim Palace gestohlen wurde und durch die rücksichtslose Demontage einen erheblichen Wasserschaden verursachte.
In der breiten medialen Wahrnehmung sind all diese Arbeiten untrennbar mit dem Phänomen des Kunstskandals verknüpft. Auch die Banane avancierte wiederholt zum Stein des Anstoßes, wobei sie kurioserweise zum Opfer einer spezifischen Form des konzeptionellen „Kunstvandalismus“ wurde: Im Akt eines ästhetisch motivierten Mundraubs lösten Ausstellungsbesucher die Frucht vom Klebeband und verspeisten sie. So ereignete es sich auf der Art Basel Miami Beach 2019, erneut 2023 während einer Schau in Seoul und zuletzt im Mai 2025 im Centre Pompidou-Metz.
Dieses performative Verzehren evoziert verlässlich ein gewaltiges Echo in den Medien, das bis in die Boulevardpresse hineinreicht. Die damalige Schlagzeile der BILD-Zeitung bringt das Ereignis pointiert auf den Punkt: *„Im Centre Pompidou Metz hat erneut ein Besucher eine Banane gegessen, die Teil eines Kunstwerks ist. Die Frucht war mit einem Stück Klebeband an der Wand fixiert und gehörte zu dem Werk 'Comedian' des italienischen Künstlers Maurizio Cattelan.“*

Ebenso gebetsmühlenartig folgt darauf der kunsttheoretische wie juristische Hinweis, dass im Grunde kein materieller Schaden entstanden sei. Nicht die konkrete organische Frucht konstituiere das Kunstwerk, sondern das schriftlich fixierte und vom Künstler signierte Konzept. Folglich ist der rechtmäßige Besitzer der Lizenz dazu autorisiert, das Arrangement „Banane mit Klebeband an der Wand“ beliebig oft zu reproduzieren. Der Verzehr der Frucht sei insofern schadensersatzrechtlich irrelevant.

Wie bei so vielen Strömungen der Konzeptkunst steht auch bei Cattelans Banane der Großmeister der Moderne, Marcel Duchamp, Pate – und zwar in dreifacher Hinsicht: Erstens etablierte Duchamp den radikalen Akt, einen vorgefundenen Alltagsgegenstand allein durch die Willenserklärung und Platzierung des Künstlers zum Kunstwerk zu erheben. Wir kennen diese Praxis seit etwa 1917 unter dem Begriff des *Readymade*, wobei es Vorläufer zu dem kunsthistorischen Leitobjekt – dem signierten Urinal *Fountain* – bereits seit 1913 gibt.
Zweitens antizipierte Duchamp die Praxis, Dritten die Erlaubnis zur physischen Herstellung eines „Originals" zu erteilen. So autorisierte er 1962 den Kunsthistoriker Werner Hofmann brieflich dazu, für eine Ausstellung in dessen Namen einen gewöhnlichen Flaschentrockner zu erwerben und auszustellen. Konsequenterweise bedeutete dies eine fortschreitende Entkopplung von physischem Objekt und künstlerischer Idee: Das neu gekaufte Objekt ersetzte qua postalischer Autorisierung des Ideengebers die traditionelle Vorstellung eines meisterlichen, authentischen Originals.
Der dritte Schritt manifestiert sich schließlich in der präzisen Ausführungsanweisung zur Realisierung eines Werkes, wie sie exemplarisch in Duchamps *Grüner Schachtel* (*Boîte verte*) zu finden ist. Die inhärente Serialität dieser Form von „Kunstrezeptur" transformiert jeden Gegenstand, der nach einer solchen Partitur gefertigt wird, in ein legitimes Objekt im Sinne des Autors. Dieses Verfahren nähert sich der Notation eines Musikstücks an, das zeit- und ortsunabhängig von wechselnden Interpreten zur Aufführung gebracht werden kann. Allerdings bleibt dabei die individuelle gestalterische Interpretation weitgehend auf der Strecke, da die lizenzartige Struktur des Konzepts stets nur die exakte Reproduktion des einmal Festgeschriebenen einer vertraglich berechtigten Person erlaubt.

Die Banane fusioniert nun alle drei Aspekte: die Kopplung einer nahezu beliebig verfügbaren Objektgattung – eben jener Frucht – mit einer Art beschreibendem Lizenzvertrag, der den Erwerber der Lizenz zur eigenständigen Herstellung eines „authentischen Originals" unter Verwendung von Banane und Klebeband ermächtigt. Damit wird dem Lizenznehmer zugleich das Recht auf eine beliebig häufige Wiederholung des Werkes eingeräumt. Die Produktion einer dauerhaften, simultan präsenten Großauflage scheitert hierbei jedoch am ephemeren Charakter der Materie. Über das empfindliche organische Material verfügt das Kunstwerk zwar über eine serielle Komponente, diese unterliegt allerdings einer spezifischen zeitlichen Verfassung: Binnen weniger Wochen würde der unaufhaltsame Verfallsprozess die Kombination aus Klebeband und Frucht visuell unkenntlich und olfaktorisch unerträglich machen. Das Werk existiert folglich in einer temporalen Schleife, in der ein physisches Objekt sukzessive das nächste ersetzt.
Die konsequente Delegation sämtlicher zur Arbeitsprozesse Realisation eines Werks an externe Ausführende bildet das fundamentale Fundament im Schaffen Maurizio Cattelans. Der Künstler selbst betont, noch nie ein Objekt mit seinen eigenen Händen hergestellt zu haben, und negiert die Relevanz handwerklicher Produktion für den zeitgenössischen Kunstbegriff. Insofern markiert Cattelan einen Extrempol innerhalb des Kunstbetriebs: Er entkoppelt das schöpferische Subjekt vollständig von der handwerklichen Fabrikation und reduziert das Kunstwerk auf einen primär kognitiven Akt.
Die materiellen Artefakte fallen in dieser Logik vollständig mit der Persona ihres Autors zusammen, da ausschließlich seine disruptive Idee die genuine Kernzelle bildet. Nicht das handwerkliche „Machen" steht im Fokus, sondern das gezielte Veranlassen einer materiellen Manifestation im exakten Kontext einer künstlerischen Intention – eine

Inszenierung, die sämtliche Dimensionen bis hin zu den kalkulierten Formen der Rezeption antizipiert. Wenn die Banane 2019 im Zuge einer vermeintlich subversiven Performance des Künstlers David Datuna verzehrt wurde, so diente dieser Akt letztlich nur dazu, über das vorgefertigte ästhetische Dispositiv Cattelans auf die eigene künstlerische Persona zu lenken: Es ist eine spezielle Qualität dieser Arbeit, dass sie ihr Konzept immer wieder – geradezu zwingend – weiterzugeben vermag. Jeder Umgang mit ihr verbleibt dabei stets im Kontext des zugrunde liegenden Systems. Bei allen Aktionen mit oder gegen die „Kunstbanane" bleibt die lizenzierte Idee (insgesamt wurden drei Zertifikate inklusive Installationsbeschreibung verkauft) als „ästhetisches" Rechtsobjekt unberührt. So entsteht ein zirkuläres Spiel in der Sphäre des Diskurses, da das „eigentliche" Kunstobjekt materiell nicht greifbar, sondern als provokative Ironie konzipiert ist und diese schließ alle mit der Idee verbundenen Aktionen mit ein.

Die manuelle Herstellung als wesentlicher Akt des künstlerischen Werks

Einen radikalen Gegenpol zu der hier beschriebenen Theorie und Praxis Maurizio Cattelans bilden Arbeiten, die untrennbar mit physischen und dauerhaften Objekten verbunden sind. Und mit Objekten, die ohne die unmittelbar in den Arbeitsprozess involvierten Autoren nicht denkbar sind; er ist qua Definition an die Einmaligkeit und die physische Besonderheit der Beziehung zwischen Schöpfer und Artefakt gekoppelt. Zugleich vollzieht sich hier eine Reduktion von Komplexität: Weg von der selbstreferenziellen, kunstdiskursiven Bezugnahme, hin zu einem Objekt, das in der Interpretation idealerweise für sich selbst steht – eine Art idealer Form, befreit von den Zwängen alltäglicher Verwendungszwecke. Dass auch ein derartiges Objekt nicht ohne theoretische und praktische Implikationen wäre, manifestiert sich exemplarisch in einer Arbeit von Laurenz Stockner.

Der Rohstoff für Stockners Schalen entspringt den Niederschlägen im Wasser gelöster Kupfersalze, dem sogenannten Zementkupfer. Aus diesem Material schmilzt der Künstler in einem eigens dafür konstruierten Ofen reines Kupfer aus, gießt kleinere Brammen und schmiedet diese zu Blechen. Aus diesen Blechen werden schließlich in reiner Handarbeit differenzierte Schalenobjekte getrieben. Es ist ein monumentaler, archaischer Aufwand, der historisch weit vor den ökonomischen Überlegungen Adam Smiths in dessen Werk *Der Wohlstand der Nationen* zu verorten ist. Nach Smiths Theorem ist es erst die arbeitsteilige Produktion, die signifikante Produktivitätsfortschritte generiert – eine zivilisatorische Erkenntnis, von der unsere Wirtschaftsordnung bis heute profitiert. Wohin der bewusste Verzicht auf diese Effizienz führt, lässt sich aus einer rein ökonomischen Perspektive vergleichsweise simpel formulieren: in das hohe finanzielle Risiko des Produzenten. Dieses ökonomische Axiom greift nur dann nicht, wenn es Märkte gibt, die dieses archaische Verhalten explizit honorieren. In diesem Fall mutiert das Objekt zu einer Singularität; es entzieht sich dem klassischen Produktwettbewerb, da sein Nutzen in einer völlig anderen Dimension liegt.
Ein denkbares Szenario für einen solchen Markt wären Lehr- und Beispielsammlungen, die derartige Arbeiten zur Dokumentation vergangener oder gegenwärtiger Werkprozesse benötigen. Das Objekt fungiert dann als physische Abbildung eines geschlossenen Transformationsprozesses, der von der genuinen Materialgewinnung über die

Phasen der handwerklichen Bearbeitung bis hin zum fertigen Artefakt reicht. In diesem spezifischen Kontext wäre das Objekt in seiner Nutzung zwar zweckfrei, aber untrennbar mit der Demonstration seiner eigenen Genese verbunden. Die Bearbeitungsphasen würden anhand verschiedener Teilschritte ausgestellt und visualisierten als Objektreihe den gesamten Prozess – durchaus unter Entfaltung erheblicher ästhetischer Potenziale. Der konkrete Urheber solcher musealen „Modelle“ träte in diesem Fall allerdings in den Hintergrund.

Laurenz Stockners Schale präsentiert sich jedoch gänzlich anders: Sie verortet sich dezidiert im Feld der Kunst – als ein von ihm selbst in singulärer Handarbeit gefertigtes, zweckfreies Einzelobjekt. Dennoch verbleibt sie in einem tieferen Sinne im Zustand des Unfertigen und entzieht sich dem praktischen Alltagsgebrauch. Sie fungiert ebenso wenig als bloßes Schauobjekt eines didaktischen Herstellungsprozesses, da sie den Großteil der formgebenden handwerklichen Transformation bereits durchlaufen hat. Verzichtet wird hierbei konsequent auf die finale Veredelung der Oberflächen – sei es durch das Schleifen des Randes, das Schaben oder die abschließende Politur. Genau diese Arbeitsschritte wären jedoch unabdingbar, um ein Gebrauchsgefäß trotz fortwährender Nutzung ästhetisch zu konservieren. Zudem fehlt die klassische Verzinnung des Innenraums, die bei allen funktionalen Kupfergefäßen aus gesundheitlichen Gründen zwingend erforderlich ist.
Das Objekt manifestiert sich in diesem Kontext als bewusst roh. Diese intendierte „Rohheit“ sowie die unausweichliche farbliche Veränderung der Kupferoberfläche fungieren als zentrales Stilmittel: Sie betonen einerseits den physischen, kraftvollen Akt der plastischen Formgebung und befreien andererseits die Gestalt von ihren Funktionen für den Gebrauch.
Diese Tendenz korrespondiert mit einer aktuellen ästhetischen Vorliebe für eine solche archaische Unmittelbarkeit. Ein analoges Phänomen lässt sich in der zeitgenössischen Bildhauerei beobachten: Hier werden die rauen, durch den Sandguss entstehenden Oberflächenstrukturen oft bewusst nicht nachbearbeitet, ziseliert oder künstlich patiniert. Auch Gusskanäle oder die für den Abformprozess charakteristischen Risse und Grate bleiben sichtbar und verändern die Geometrie des Objekts nachhaltig. Unkontrollierte Verfärbungen, die aus Korrosion oder Oxidation resultieren, werden dabei nicht als Mangel begriffen, sondern explizit in Kauf genommen.
Die traditionell im Kunstbetrieb übliche, meisterhaft aufgebrachte Patina – für deren Erzeugung Gießereien spezialisierte Fachkräfte beschäftigen – zielt darauf ab, eine homogene, dauerhafte Oberfläche zu schaffen, die den unregelmäßigen Alterungsprozess des Metalls unterbindet. Im prägnanten Gegensatz dazu stehen die hier kultivierten Anlauffarben und Oxidationsspuren: Sie sind transient, äußerst fragil und von inhärenter Instabilität geprägt.

Zur Erklärung dieser transformierten Auffassung gegenüber dem materiellen Werkstück lassen sich mehrere diskursive Entwicklungen identifizieren, von denen im Folgenden zwei prägnante Linien skizziert werden sollen.
Die erste beruht auf dem europäisch geprägten Konzept des „Duktus“ – einer Gedankenfigur, die historisch genuin der Malerei verortet ist. Unter dem Duktus versteht man traditionell die spezifische Spur des Pinsels sowie die Charakteristik des Farbauftrags. Beide Momente visualisieren die individuelle Handschrift und damit die genuine Singularität des Urhebers jenseits des bloß dargestellten Sujets. In der Moderne emanzipiert

sich dieser Duktus und avanciert selbst zur autonomen Ausdrucksform einer gestischen Expression, die die Emotionalität und Unmittelbarkeit des Akteurs manifestiert. Als gestalterisches Verfahren diffundiert der Duktus zunehmend in andere künstlerische Disziplinen und bindet sich folglich an neue Werkzeuge. Ein Paradebeispiel hierfür ist die plastische Bearbeitung metallischer Oberflächen mit dem Hammer. Bei Stockners Schalen ermöglicht dieses Verfahren das Aufscheinen einer inhärenten, mit dem physischen Kraftakt verbundenen „Unregelmäßigkeit", in der sich die individuelle Arbeitsweise des Künstlers gleichsam sedimentiert. Das Objekt emanzipiert sich dadurch radikal von der Masse industriell gefertigter, seriell identischer Gegenstände; es wird über die physischen Spuren seiner eigenen Genese individualisiert.

Eine zweite wesentliche Achse bildet der Einfluss der japanischen Ästhetik, insbesondere jener der Raku-Keramik, die zunächst die westliche Studiokeramik inspirierte und schließlich als übergeordnetes Gestaltungskonzept an Relevanz gewann. Im Raku-Brand entstehen durch das Wechselspiel von extremer Hitze und abrupter Abkühlung unvorhersehbare, irreversible Farb- und Rissstrukturen in den Glasuren. Diese lassen das handwerkliche Objekt in seiner kontingenten Einzigartigkeit über sich selbst hinausweisen: Das anthropogene Artefakt wird durch den bewussten Einzug des Unbeherrschbaren um eine Dimension gegebener Natürlichkeit erweitert. Im Falle der hier besprochenen Kupferschalen handelt es sich allerdings um wesentlich volatilere Oxidations- und Anlauffarben als bei den eingebrannten Glasuren einer Keramik. Die metallische Oberfläche ist folglich extrem vulnerabel gegenüber sämtlichen atmosphärischen Umgebungseinflüssen und würde den Strapazen einer alltäglichen Benutzung keinesfalls standhalten.
Dieses Geflecht an Indizien belegt somit den gänzlich transzendierten Sinn der Schale: Dieser konstituiert sich primär aus der zweckbefreiten Form, der spürbaren handwerklichen Fertigung und den kulturhistorischen Konnotationen eines Sujets, das die gesamte Menschheitsgeschichte begleitet. Gleichzeitig avanciert die materielle Schöpfung aus dem rohen Erz selbst zu einem narrativen, performativen Prozess, der im Werk verhandelt wird. Nach meinem Dafürhalten ist genau dieser letzte Aspekt – die Erzählbarkeit des elementaren Entstehungsprozesses – das zentrale Epizentrum für die ästhetische Wirkung dieses Objekts.

In der Rezeption öffnen sich derartige Arbeiten folglich vielschichtigen Interpretationsebenen. Auch die Schale Stockners entfaltet ein solch diskursives Eigenleben, was sich exemplarisch an den im digitalen Raum zirkulierenden Texten über seine Objekte demonstrieren lässt. Diese für Kunstkataloge und Kunstzeitschriften übliche „Kunstlyrik" sind als Rezeptionsangebote zu verstehen, die direkt oder indirekt Vorstellungen über das Wesen der Kunst transportieren:

„Zwar ist die Schale im Alltag, wo sie zur Schüssel für Nahrung und anderes wird, eng mit ihrer Nutzung verbunden. Doch gleichzeitig wohnt die Schale auch im Reich des Transzendentalen und Symbolischen. In ihrem Grund sammelt sie nichts weniger als das Leben selbst."

„Die Schalen von Laurenz Stockner, die zahlreiche internationale Preise gewonnen haben, sind die kontinuierliche Arbeit an einer Art ‚Ur-Schale', der Idee der Schale, die Material geworden ist, ein work in progress."

„In ihrer Formgebung, die mitunter an Samenkapseln oder Knospen erinnert, greifen die Schalenobjekte Urbilder der Fruchtbarkeit und der Lebensenergie einer archaischen Natur auf."
Bereits diese kursorische Betrachtung verdeutlicht die semantischen Verweise auf das Archaische, das Transzendente und auf Denkfiguren, die in unmittelbarer Nähe zur platonischen Ideenlehre verortet sind.

Kontrastierend hierzu erweist sich die kunsttheoretische Position von Maurizio Cattelan als fruchtbares Gegenüber. Das Konzept der an die Wand fixierten Banane demonstriert eine große Virtuosität im Umgang mit jenen diskursiven Praktiken, die sich historisch um das Phänomen Kunst etabliert haben – Praktiken, die Kunst von Nicht-Kunst distinktiv abgrenzen und sie überhaupt erst als solche rahmen. Cattelans provokative Inszenierungen attackieren die quasi „kunstreligiösen" Mythen des 19. und 20. Jahrhunderts. Flankiert werden sie von ironischen Spitzen gegen jene ökonomisch motivierten Exklusivitätsstrategien, die den Marktwert eines Werkes generieren. Am Beispiel der goldenen Toilette manifestiert sich diese Ambivalenz besonders pointiert: Ein goldenes Klosett partizipiert qua Materialität immer an einem inhärenten Wert – ganz gleich, ob es institutionell als Kunstwerk nobilitiert wird oder nicht. Das Objekt besitzt aufgrund seiner Ausführung in massivem Edelmetall einen unmittelbaren pekuniären Eigenwert, der beispielsweise einem klassischen Gemälde abgeht. Bei der Banane hingegen ist es der verbindliche, in die Kunst hineinverlagerte Rechtsakt des Lizenzvertrags, welcher den materiell flüchtigen Kunstwert allererst konstituiert – eine Provokation, die vom Kunstmarkt prompt monetär mit zuletzt 6,7 Millionen Euro honoriert wurde. Zugleich eröffnet genau diese Ironie, die das Kunstwerk de facto mit einem bloßen Rechtsgut gleichstellt, eine unerwartete Freiheit der Kunst. Womöglich gänzlich unfreiwillig entstehen in dieser radikalen Demontage des Auratischen wiederum neue, diskursive Gegenwelten.

In einer dieser Gegenwelten stellt sich ein dezidiertes „handgemachtes" Objekt – in diesem Fall die Schale – im Epizentrum. Sie fungiert weder als *Readymade* noch als bloße Auftragsfertigung; sie wird nicht erst durch einen exklusiven institutionellen Akt des Künstlers zum Kunstwerk nobilitiert. Vielmehr entspringt sie dem persönlichen und prozesshaften Nachvollzug einer in dieser Form historisch obsoleten Herstellungsgeschichte, die gleichsam hinter der Sichtbarkeitslinie des modernen Industriezeitalters reaktiviert wurde. Das Objekt konstituiert sich als absolutes Einzelstück und partizipiert existenziell von der Narration seiner Herkunft, die aus der performativen Handarbeit seiner Genese erwächst. Damit tritt es bewusst aus jenen zeitgenössischen, selbstreferenziellen Kunstdiskursen aus, wie sie mit den Arbeiten Cattelans verknüpft sind: Der Schale lässt sich eine genuine Aura zuschreiben, der Banane hingegen nur sehr schwer.

Der von Walter Benjamin in die Kunsttheorie eingeführte Begriff der Aura – prägnant verkürzt als das „einmalige Phänomen einer Ferne, so nah sie sein mag" – fand seine kanonische Ausformulierung in seinem epochemachenden Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Ende der 1930er Jahre. Benjamin verortet das ursprüngliche Kunstwerk in einer Sphäre ritueller, nicht-öffentlicher Repräsentanz, in der die bloße Sichtbarkeit der kultischen Präsenz untergeordnet war. Die Benjamin'sche Aura des Kunstwerks ist der ferne Widerschein einer Tradition, der durch die technische Reproduzierbarkeit und die damit einhergehende Mobilität der Artefakte unaufhaltsam

schwindet – in unserer heutigen, hypermedialisierten Gegenwart schlussendlich vielleicht vollständig.
Auf der sozioökonomischen Seite hat eben jene Medienwelt eine Vielzahl von Strategien hervorgebracht, die mit dem Phänomen der Aura simulativ spielen oder diese künstlich zu erzeugen versuchen. Man denke hierbei an die gezielte Auratisierung von Orten oder Begebenheiten in der digitalen Sphäre: Das virale Foto eines einsamen, abgelegenen Bergsees mit einem achtlos abgestellten Rucksack avancierte vor einigen Jahren allein durch die mediale Inszenierung einer vermeintlich authentischen „Entdeckung“ zum realen Sehnsuchtsort, der schließlich von enttäuschten Massen überrannt wurde.

Laurenz Stockners Schale führt uns demgegenüber zurück in einen modernen Kultraum: in jenen der Werkstatt als genuinem Ort der Produktion. In einer als säkulares Ritual interpretierbaren Tätigkeit entsteht hier ein Objekt, um danach als Solitär in die Sichtbarkeit zu treten. Zugleich verweist die Schale aufgrund ihrer rohen Materialität und der in sie eingeschriebenen Entstehungshistorie stets auf den weitgehend verborgenen Raum ihrer Fabrikation. Dies markiert einen der Wege, auf denen das zeitgenössische Kunsthandwerk ein Stück jener autonomen Kunstgeltung zurückzuerobern sucht, die es im Verlauf der Neuzeit an die freien Künste verlor. Es ist ein Akt eines ästhetisch motivierten Widerstands gegen den drohenden Bedeutungsverlust durch ein ubiquitäres Design, das sich im Grunde ähnlicher, konzeptueller Verweisverfahren bedient wie Maurizio Cattelan. Dennoch gibt es kein nostalgisches Zurück. Das Objekt markiert eine Sehnsuchtsposition, die – anders als in vorgängigen Epochen – unentrinnbar den Bedingungen unserer Gegenwart unterworfen ist. Es ist eine Gegenwart, die ein Maurizio Cattelan mit seiner fast zynischen Institutionskritik gleichermaßen für sich reklamieren kann. In dieser unauflösbaren Dialektik flüchtet der Begriff der „Aura“ aus der historisch-materiellen Verankerung Walter Benjamins und zieht sich ganz auf eine inszenierbare Empfindung des zeitgenössischen Betrachters zurück. Auch das Handwerk rettet uns nicht vor dieser Konzeptualisierung. Stockners Schale wird erst dadurch zur autonomen Kunst, dass sie ihre praktische Funktion verweigert. Beide Künstler bedienen damit– auf diametral entgegengesetzten Wegen – dieselbe Sehnsucht nach dem Unalltäglichen. Stockner tut dies mit einem wegen des Aufwands auch als luxuriös zu bezeichnenden Objekt, Cattelan in einer Art von Kurzschluss der Marktmechanismen: Beide Lösungen bleiben Luxusprodukte, Stockners Schale allerdings mit modernen und romantischen Bezügen.