

**FABIO MAURI: ERINNERUNG UND IDEOLOGIE.
DIE AUFARBEITUNG VON FASCHISMUS UND SHOAH IN DEN
WERKEN DES ITALIENISCHEN PERFORMANCEKÜNSTLERS**

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN

**VORGELEGT VON:
KATJA ELISABETH LAMBERT
AUS DAHN**

DIESE ARBEIT WURDE 2004 VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN ALS DISSERTATION ANGENOMMEN. FÜR DIE VERÖFFENTLICHUNG WURDE DER TEXT GERINGFÜGIG ÜBERARBEITET UND GEKÜRZT.

Vorwort.....	6
1 Einleitung.....	8
2 Fabio Mauri – Autobiografia come teoria.....	15
2.1 Öffentliche und private Geschichte.....	15
2.1.1 Faschismus als erlebte Geschichte - Trauma und Verarbeitung	15
2.1.2 Das künstlerische Ich und die Zeitgeschichte	19
2.1.2.1 Biografie und Kunst – Möglichkeiten einer Synthese	19
2.1.2.2 Objektivierung der eigenen Lebensgeschichte	24
2.2 Mauris Ideologiebegriff als Zeitzeuge	25
2.3 Geschichte und Erinnerung	29
2.3.1 Theorien der Erinnerung.....	30
2.3.2 Fabio Mauris Verantwortliche Erinnerung	35
2.3.2.1 Erinnerung ohne Wahrnehmung – Ein Paradox?	37
2.4 Controtempo - Fabio Mauris Geschichts- und Zeitbegriff	39
2.4.1 Eine gegenläufige Bewegung	41
3 Geschichte und Ideologie: Die Performance.....	42
3.1 Esercizi Spirituali – Die Performance als Ritual.....	43
3.1.1 Ignatius von Loyola und die religiöse Läuterung	46
3.1.2 Via Tasso – Ein Gottesdienst als Performance	48
3.2 Che cosa è il fascismo? - Das ideologische Initial	51
3.2.1 Erlebte Geschichte wird Kunst	52
3.2.1.1 Das authentische Material	54
3.2.1.2 Assoziative Erinnerungsarbeit - Die Jugend als Opfer	56
3.2.2 Die faschistische Mystik.....	58
3.2.2.1 Die Verstrickung der Elite	59
3.2.2.2 Faszination und Schrecken	61
3.2.3 Das Publikum - Opfer oder Täter?.....	63
3.2.3.1 Die Tribünen	63
3.2.3.2 Der Zuschauer und sein Geschichtsverständnis	64
3.2.4 Repetition und Veränderung - Die Performance	65
3.2.4.1 Die Performance auf der Biennale 1974	66
3.2.4.2 Die 1990er Jahre	68
3.2.5 Objektivierung der Geschichte und die italienische Geschichtsschreibung. <i>Male e bene parlano la stessa lingua?</i>	70
3.2.5.1 Die Modernisierungsdebatte in der Kunst Mauris	70
3.3 Körper und Ideologie.....	72
3.3.1 Ebrea.....	73
3.3.1.1 Nacktheit und Verletzlichkeit	74
3.3.2 Cultura e natura / Ideologia e natura.....	79
3.3.2.1 Körper als ideologiefreier Raum?	81
3.3.2.2 Der Künstler und sein Modell.....	83
3.3.3 Projektionen – Der Körper als Bildschirm	88
3.3.3.1 Senza Ideologia	90
3.3.3.2 Intellettuale – Der Regisseur und sein Film	93
4 Die Deutsche Frage in den Werken Fabio Mauris.....	98
4.1 Heidegger und die Ambiguität der deutschen Kultur	98
4.1.1 Che cosa è la filosofia – Heidegger e la questione tedesca.....	99
4.1.2 Der philosophische Hintergrund.....	101
4.1.2.1 Die Textgrundlage – Der Philosoph als Philosoph	101
4.1.2.2 Die Sprache und der Tod	104

4.2 Die deutsche Frage als europäische Frage	106
4.2.1 <i>Il muro d'Europa</i> – Die deutsche Mauer quer durch Europa	107
4.2.2 <i>Ebrea</i>	110
4.2.2.1 Kühle Kalkulation des Terrors	110
4.2.2.2 <i>Ebrea</i> auf der Biennale 1993 – <i>Il muro del pianto</i>	113
4.2.3 <i>Europa bombardata</i> – Der Krieg in Europa	115
4.3 „Entartete Kunst“ als Ausdruck deutscher Kunstpolitik	118
4.3.1 Die Theorie des Fehlers	119
4.3.1.1 <i>I numeri malefici</i> : Hommage an Pascal	119
4.3.2 Die Installation <i>Entartete Kunst</i>	123
4.3.2.1 <i>Entartete Kunst</i> und zeitgenössische Kunstpolitik	124
4.3.2.2 Religiöse Implikationen	126
4.4 Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Die deutsche Frage vor und nach der Wiedervereinigung.....	128
4.4.1 Der Rückgriff auf die <i>Schermi</i> der 1950er/1960er Jahre	129
4.4.1.1 Einflüsse Manzonis und Castellanis	129
4.4.2 Die Leere des Bildschirms und der Schrecken dahinter	134
4.4.3 Non esiste l'anima? Se la Germania ne ha due	137
5 Das Künstlerbuch - Die faschistische Vergangenheit in der Gegenwart... 140	
5.1 Das Buch als künstlerisches Ausdrucksmittel.....	141
5.2 Sprache als universales Mittel – (Un)fähigkeit zur Kommunikation.....	143
5.2.1 <i>Crack</i> – Poesie und Kunst	144
5.2.2 Mauri in der <i>gruppo'63</i> - Semiotische Überlegungen.....	146
5.3 Manipulation der Kultur – Manipolazione di cultura.....	148
5.3.1 Manipulierte Bildmaterial	150
5.3.1.1 Die benutzten Materialien	151
5.3.1.2 Die Eindeutigkeit	155
5.3.2 Bildunterschriften – Kommunikation durch Bild und Schrift	157
5.4 Linguaggio è guerra – Language is war.....	161
5.4.1 Die Reihe <i>Ideologia</i> von Filiberto Menna	161
5.4.2 Die Fotografie als Sprache des Kriegs.....	162
6 Fabio Mauris ästhetische Konzeption..... 166	
6.1 Die Tendenz zur „Totalen Kunst“	166
6.1.1 Der Performancebegriff	167
6.1.1.1 Die Performance im Verhältnis zum Theater	169
6.1.1.2 Die Filme	172
6.1.2 Fotografie als Sprache	173
6.1.3 Sprache und Philosophie	176
6.1.4 Geräusche und Musik	178
6.1.5 Nahrung, Kleidung, Orte, Objekte als Zeichen	179
6.2 Zwischen Neo-Dada und Konzeptkunst..... 180	
6.2.1 Das Werk als Collage	181
6.2.1.1 Werkimmanenz	182
6.2.1.2 Die Collage zwischen den Werken	185
6.2.2 Mauris Werk zwischen Arte-Povera und Konzeptkunst.....	186
6.3 Eklektizismus – Intermedia – Gesamtkunstwerk?	192
7 Mauri im italienischen Kontext..... 196	
7.1 Ideologia - Eine kunsthistorische Kategorie?	197
7.2 Der Querdenker Pier Paolo Pasolini – Eine „ideologische“ Freundschaft?	201
7.2.1 Künstlerische und biografische Überschneidungen	202
7.2.1.1 Die Zeit des Faschismus	204
7.2.2 Salò o le 120 giornate di Sodoma - Faschismus und Antifaschismus in den Werken Pasolinis.....	207

7.2.3 Unterschiede und Gemeinsamkeiten der künstlerischen Aufarbeitung	213
7.3 Die Ideologisierung der Kunst im Rom der 1970er Jahre.....	217
7.3.1 1968 in Italien und künstlerische Reaktionen.....	217
7.3.2 Ufficio per la Immaginazione Preventiva – Kunst und Engagement.....	221
7.3.2.1 Die Kunst und Fragen nach der Ideologie	223
7.3.2.2 Vergangenheit und italienische Gesellschaft.....	227
7.3.2.3 Kunst und militante Gruppen.....	230
8 Mauris Deutschlandbild im Vergleich.....	237
8.1 Auschwitz, die Schuldfrage und die deutsche Gesellschaft.....	237
8.2 Deutsche Selbstwahrnehmung.....	241
8.2.1 Joseph Beuys – Trauma und Verarbeitung	242
8.2.2 Hans Haacke – Distanz ohne Tabus	256
8.2.3 Anselm Kiefer – Ironie und Selbstbrechung.....	266
8.3 Mauris Deutschlandbild im Vergleich	279
9 Fabio Mauri – Schlussbemerkungen	294
<i>Literaturverzeichnis:.....</i>	297
Abbildungen und Interview	

Vorwort

In der vorliegenden Dissertation wird die Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus, Faschismus und Shoah analysiert. Im Zentrum steht dabei das OEuvre des italienischen Performancekünstlers Fabio Mauri. Seine intensive Beschäftigung mit der deutschen Geschichte führt zur Ausformung eines spezifischen Deutschlandbildes, in dem nicht nur der Nationalsozialismus beleuchtet wird.¹ Obwohl Fabio Mauris Arbeiten von in Deutschland wenig bekannt sind, konnte ich seit Jahren sein Schaffen verfolgen und ich habe seine Performances und Installationen in Italien gesehen. Während eines Volontariats an der Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom bot sich mir die Gelegenheit, den Künstler persönlich kennenzulernen. Seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und des Faschismus verband sich mit meinem persönlichen Interesse an diesem dramatischen Abschnitt der europäischen Geschichte. Mauris breit gefächerter Einsatz von künstlerischen Ausdrucksmitteln - er arbeitet mit Performances, Installationen und Environments, aber auch Collagen und Fotografien - eröffnet eine vielfältige Rezeption.

Um die Dissertation realisieren zu können, war ich auf die fachliche, finanzielle und ideelle Hilfe vieler Menschen angewiesen. Ein besonderer Dank gilt meiner Mutter, die mich immer und in jeder Hinsicht unterstützt hat. Mit vielen fachlichen Gesprächen, Anregungen, Geduld und Zuneigung ist mir Stephan Finkbeiner zur Seite gestanden. Danken möchte ich auch Frau Professor Doktor von Graevenitz, die meine Dissertation betreut hat und dem Land NRW, das mich durch ein Graduiertenstipendium finanziell unterstützt hat. Gedankt sei auch Herrn PD Dr. Herzog, der das Zweitgutachten übernahm.

Als besonders wertvoll erwiesen sich die Recherchen im Atelier des Künstlers. Hier standen mir die Türen immer offen. Dafür sei Fabio Mauri und seinen MitarbeiterInnen Marcella Campitelli und Claudio Cantelmi herzlich gedankt.

¹ Das führt zu einer Umkehrung der tradierten Receptionsgeschichte der Kunst und Kultur der Länder Italien und Deutschland. Normalerweise ist es eher die italienische Kultur, die in Deutschland und weniger die deutsche, die in Italien wahrgenommen wird. Übereinstimmung gibt es jedoch mit den Vorstellungen der unterschiedlichen Kulturlandschaften: Deutschland erscheint als das negative Kühle, das auch eine gewisse Faszination ausübt. Ausst. Kat. München. 1988

Bereitwillig beantworteten sie meine Fragen und ich verdanke ihnen viele Anregungen.

Darüber hinaus bin ich in der Bibliothek der *Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea* auf nützliche und seltene Dokumente aus Galerien und Off-Räumen in Rom gestoßen, die mir sehr weitergeholfen haben. Mein Dank gilt hier vor allem Frau Dr. Cinzia Salvi, die mir wertvolle Hinweise gegeben hat. Während der Erstellung der vorliegenden Arbeit ist mir die Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln zu einem sehr angenehmen Arbeitsplatz geworden. Mein besonderer Dank gilt hier den Bibliothekarinnen Frau Gesina Kronenburg und Frau Elke Zims-Gerhardt, die jede Recherchearbeit erleichtert und eine angenehme Arbeitsatmosphäre geschaffen haben. Ferner möchte ich mich bei dem *Archivio Pier Paolo Pasolini* und dem Archiv der Biennale in Venedig bedanken, die mir Einblicke in ihre Bestände gewährten.

Für die Möglichkeit, intensive Gespräche über den Künstler, die Zeit und die künstlerischen Zusammenhänge zu führen, sei hier gedankt: Maurizio Benveduti, Achille Bonito Oliva, Cecilia Casorati, Carolyn Christov-Bakargiev, Mauro Folci, Licia Galizia, Daniela Lancioni, Giacomo Marramao, Achille Mauri, Silvana Ottieri Mauri, Roberto Pietrosanti und Domenico Scudero.

1 Einleitung

Für Fabio Mauri stellt die künstlerische Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Faschismus eine existentielle Frage dar. Das Regime prägte unmittelbar seine ersten Kindheitsjahre und seine Jugend, die Folgen von Diktatur und Faschismus bestimmen bis heute sein Leben und Werk. Der 1926 in Rom geborene Künstler erlebte den Faschismus in seiner inszenierten Wirkung und seinem Schrecken von Anfang an. Er teilte das Schicksal vieler Jugendlicher, die für die faschistischen Machthaber ein wichtiges Potential ihres Machterhaltes darstellten und die später für den Kriegsdienst missbraucht wurden. Spezifisch an seiner Situation war, dass er aus einem gutbürgerlichen und hoch gebildeten Elternhaus stammte. Es verkehrten Literaten und Künstler im Hause der Familie und so scheint es selbstverständlich, dass der junge Mauri selbst literarisch und künstlerisch tätig wurde. Da in der damaligen Zeit alle offiziellen kulturellen Aktivitäten durch die faschistischen Machthaber kontrolliert wurden, entstand auch seine erste kulturelle Produktion unter Aufsicht der Faschisten.² Mauri greift in seiner Kunst den Aspekt der selbsterlebten Geschichte auf, und zeigt die Formen der Vereinnahmung, denen er sich selbst ausgesetzt sah. Vor allem beleuchtet er die Folgen von Ausgrenzung, die in einer totalen Negierung jeder humanen Moral gipfelten. Seine Identifikation mit den Opfern geht dabei so weit, dass er sich selbst als Jude betrachtet, auch wenn keine jüdischen Vorfahren nachweisbar sind.³ So ist Fabio Mauri ein Zeuge der Zeit, der seine Zeugenschaft in die Kunst trägt.

Im Jahr 1971 entstehen zwei Schlüsselwerke Mauris, die auf der einen Seite den Aspekt der Vereinigung - *Che cosa è il fascismo* - auf der anderen Seite den der Ausgrenzung - *Ebreo* - versinnbildlichen. Beide zeugen von der Konfrontation mit Gewalt, die er selbst im Krieg erleben musste. Auf subtile, aber doch eindringliche Art und Weise setzt er diese Erfahrung in seinen Werken in Szene. In der theatralen Inszenierung *Che cosa è il fascismo* stellt er eine von ihm miterlebte Zusammenkunft von Hitlerjugend und faschistischer Jugend nach, und spiegelt die Propaganda wider, die Hass und Gewalt predigt, dies aber unter den Vorzeichen von Frieden und Toleranz zu verschleiern sucht. In seinen Arbeiten adaptiert Mauri die ästhetische

² Er hat die Zeitschrift „Il Setaccio“ redaktionell mitbetreut, die von der faschistischen Jugend Bolognas herausgegeben wurde. Siehe hierzu Kapitel 7.2

³ Vgl. Mauri, 1973a, S. 40

Propaganda der Faschisten und Nationalsozialisten, die durch Gleichförmigkeit und Geometrie zu beeinflussen suchten. In dem Environment *Ebrea*, das auch performative Elemente beinhaltet, wird die Shoah⁴ kühl und scheinbar emotionslos präsentiert. Das komplexe Werk besteht aus einzelnen Objekten, die angeblich aus jüdischer Haut hergestellt sein sollen, aber auch aus Collagen von Zähnen, diversen Materialien und Dokumenten. Ohne Blut oder Gewalthandlungen zu zeigen, wird nur über die Objekte und die Sprache, die die Objekte bezeichnet, der Schrecken transportiert. An den Entstehungsdaten der Arbeiten wird deutlich, dass Fabio Mauri erst über fünfundzwanzig Jahre nach Kriegsende die direkte künstlerische Konfrontation mit Faschismus und Nationalsozialismus wagt. Diese *Leerstelle* ist aus der psychischen Verfasstheit des Künstlers, aber auch auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung heraus zu verstehen,⁵ die es in der Dissertation zu beleuchten gilt.

Mauris künstlerische Auseinandersetzung mit Faschismus und Nationalsozialismus beinhaltet historische, politische, philosophische, religiöse und psychologische Aspekte. Daraus ergibt sich, dass in der vorliegenden Arbeit ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt wird. Im künstlerischen Kontext der 1970er Jahre hat sich Mauri vor allem der Ausdrucksformen der Performance und des Environments bedient. Die Verschmelzung der unterschiedlichen Gattungen macht die Analyse komplexer Werkzusammenhänge notwendig. Interpretiert werden in der Dissertation vor allem die Arbeiten des Künstlers, die sich mit Faschismus/Nationalsozialismus, der Shoah und der deutschen Frage auseinandersetzen. Der Gesichtspunkt der Historie ist somit ein Schwerpunkt der Dissertation.⁶ Mauris Aufarbeitung historischer Gegebenheiten lenkt aber vor allem auf die Begriffe des Gedächtnisses und der Erinnerung hin, die in der Arbeit dementsprechend besonders akzentuiert werden.⁷

⁴ In der Dissertation wird bewusst nicht das Wort Holocaust verwendet. Zur Begründung siehe Kapitel 8.1

⁵ So ist sowohl im Italien als auch im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit der Faschismus und Nationalsozialismus verdrängt worden. In Italien wurde vor allem die antifaschistische Tradition gepflegt. Siehe hierzu Kapitel 7 und 8.

⁶ Das verweist auf den Begriff der Historienmalerei. Dieser wird im Zusammenhang mit der Kunst Fabio Mauris jedoch nicht diskutiert, da er feste Implikationen enthält, die nichts mit seinem Schaffen gemein haben. So stellt seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Faschismus nicht in erster Linie eine Nachzeichnung historischer Fakten dar, sondern eine spezifische autobiografische Auseinandersetzung mit dem Sujet, das vor allem auch psychologische Elemente beinhaltet. Außerdem kann seine künstlerische Herangehensweise nicht unter dem Terminus *Malerei* zusammengefasst werden. Dass der Begriff Historienmalerei jedoch auch auf die Kunst des 20. Jahrhunderts Anwendung gefunden hat, zeigen unter anderem folgende Aufsätze: Belting. 1990, S. 407-422; Beaucamp. 1990, S. 423-432. Ausführliche und informative Zusammenfassung zum Begriff Historienmalerei siehe: Gaehtgens. 1996, S. 16-76.

⁷ Zum Thema Gedächtnis sind eine Vielzahl von Publikationen erschienen, die in der Dissertation immer wieder aufgegriffen werden. Unter anderen: Hemken (Hg.). 1996; Ausst. Kat. Frankfurt/Main. 2000/2001

Diese Interpretationsansätze sollen jedoch nicht die vielfältigen Dimensionen der künstlerischen Arbeiten überlagern, die im Sinne eines „offenen Kunstwerks“⁸ analysiert werden, die in viele Richtungen Grenzen überschreiten. Die Interpretation soll Freiräume für das Kunstwerk schaffen und trotzdem die historischen Implikationen und gesellschaftlichen Bezüge darlegen. Die Autorin wird keine stricke Trennung zwischen Beschreibung und Interpretation vornehmen, sondern in fließenden Übergängen die einzelnen Kunstwerke analysieren. In der Weiterentwicklung der so genannten Kritischen Theorie der *Frankfurter Schule*⁹ sollen die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in die Interpretation mit einbezogen werden,¹⁰ die Mauris Kunstschaften beeinflusst haben. Doch auch hier wird der Kontext nicht als Paradigma verstanden, in das die Kunst eingepasst wird, sondern nur als eine Möglichkeit der Annäherung an das Werk begriffen.

Fabio Mauris intellektuelles Umfeld in Italien soll beleuchtet werden, wobei vor allem die politischen und ideologischen Implikationen zu diskutieren sind, die seine Kunst prägten. Dabei ist die Debatte um die Wirkungskraft von politisch-ideologischer Kunst kritisch zu hinterfragen, deren gesellschaftliche Einflussnahme in der Kunstgeschichtsschreibung und der Politikwissenschaft immer wieder problematisiert wird.¹¹ Mauris Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus hat darüber hinaus zu einem Vergleich mit deutschen Künstlern¹² angeregt, die sich in ihren Werken

⁸ Siehe hierzu Eco, 1998 und Kapitel 5.2.2

⁹ Der Höhepunkt der Rezeption der Kritischen Theorie fand in den 1970er Jahren statt. So wurde auf dem KunsthistorikerInnentag 1970 in Köln diese Frage diskutiert und vor allem der Philosoph und Kulturtheoretiker Walter Benjamin rezipiert. Heute ist eine Hinwendung zu den Theorien des Philosophen und Soziologen Theodor W. Adornos zu erkennen, wobei dies nicht immer explizit erwähnt wird. Warneke. 1970

¹⁰ Benjamin favorisiert eine erweiterte Kunstkritik, in die alle psychologischen, historischen und religiösen Tendenzen einer Zeit einfließen sollen. Er geht von einem offenen System aus. Vgl. Diers. 1992, S. 22. Herbert Marcuse plädiert für die Autonomie der Kunst, die seiner Meinung nach revolutionär auf die anderen Gesellschaftsbereiche einwirken soll. Marcuse. 1977, S. 8-10. Auch Adorno proklamiert die Autonomie der Kunst, wobei diese keine Beliebigkeit nach sich ziehe, sondern einen Rückzug auf die eigenen Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Kunst möglich mache. Reckl. 1988, S. 91-94. Zur Ideologiekritik der Frankfurter Schule: Eberlein. 1992, S. 192-202

¹¹ Der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme sieht die Synthese von Kunst und Politik durchaus problematisch. „Nichts ist vergänglicher als politische Inhalte in optischer Form.“ Beyme. 1998, S. 30. Udo Marquardt problematisiert die politische Kunst, da sie seiner Meinung nach die Nachfolge der religiösen Kunst antritt und sich in neue Abhängigkeiten begibt. Er spricht sich für eine unabhängige Kunst aus, ohne zu definieren, was unter dieser Unabhängigkeit zu verstehen ist. Vgl. Marquardt. 1994, S. 79-91. Eine kritisch-polemische Analyse siehe: Grasskamp. 1995. Nach der Jahrtausendwende ist eine neue Hinwendung zu politisch-ideologischen Themen im Ausstellungswesen zu beobachten, so vor allem auf der documenta 11. Dabei stellt sich die Kunst den neuen Problemfeldern wie Globalisierung oder Terrorismus. Ausst. Kat. Kassel. 2002. Diese Tendenz wird jedoch durch ironische Ausstellungstitel wie *I promise it's political* gebrochen. In der Eröffnungsrede stellen die Kuratorinnen klar, dass diese Bezeichnung einer Ausstellung, die auf den ersten Blick wenig gesellschaftspolitische Implikationen aufweist, auch als ein Aufbegehren gegen alte Strukturen und das Vorherrschen des Politischen in den 1970er Jahren zu verstehen ist.

¹² Es wird hier nur eine kleine Auswahl von Künstlern aufgeführt. Neben Joseph Beuys, Hans Haacke und Anselm Kiefer haben sich auch Künstler wie Jochen Gerz, Markus Lüpertz, Gerhard Richter, Sigmar Polke und

diesem Teil der eigenen Geschichte annähern. So soll das Deutschlandbild, das Mauri entwirft, in der Schlussbetrachtung mit dem von ausgewählten deutschen Künstlern verglichen werden, um die Möglichkeiten und Grenzen der nationalen Aufarbeitung in der Kunst exemplarisch aufzuzeigen.

Bei der Auseinandersetzung mit den Sujets Nationalsozialismus und vor allem der Shoah stößt man auf moralische Vorgaben. So hat der Philosoph und Vertreter der *Frankfurter Schule* Theodor W. Adorno die Nichtdarstellbarkeit der Shoah betont.¹³ Seine Aussagen sind gar als ein Darstellungsverbot¹⁴ interpretiert worden. Es ist vielmehr anzunehmen, dass Adorno jedem Künstler und Wissenschaftler nahe legen wollte, dass es nach „Auschwitz“ keine künstlerische Produktion mehr geben kann ohne sich des industriell organisierten Mord an Millionen von Menschen bewusst zu sein.¹⁵ Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben muss sich grundsätzlich von der Vorgehensweise unterscheiden, die man vor Auschwitz angewandt hat. Ob nun von Adorno als Darstellungsverbot gedacht oder nicht, viele Künstlerinnen und Künstler haben sich immer wieder aus vielfältiger Motivation heraus mit dem prägenden Thema der Menschheitsgeschichte konfrontiert.¹⁶ Die Beschäftigung erstreckt sich nicht nur auf die Bildende Kunst, sondern auch auf die Literatur,¹⁷ das Theater¹⁸ und den Film.¹⁹ Das Problem des Scheiterns ist dem Versuch einer künstlerischen Darstellung der Schrecken der Shoah inhärent. Trotzdem oder gerade deshalb sind immer wieder Versuche unternommen worden, mit dem Undarstellbaren und Unvorstellbaren umzugehen.²⁰ Die Subjektfindung ist nach der Shoah neu diskutiert worden²¹ und das Subjekt muss sich in seinem sozialen Umfeld immer wieder neu definieren. Dies gilt ebenfalls für die KunsthistorikerInnen nach Auschwitz, die sich

andere mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinandergesetzt. Siehe hierzu: Graevenitz. 2000, S. 124 – 153; Ausst. Kat. Berlin. 1997/1998

¹³ Adorno sagt, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Adorno. 1975, S. 65, siehe auch Kapitel 8

¹⁴ Klaus Laermann weist in einem Artikel darauf hin, dass Adornos Verbot einer negativen Sakralisierung des Themengebiets gleichkomme, denn es verweise auf die Stelle in der Bibel: Du sollst dir kein Bild [von Gott] machen. Vgl. Laermann. 1993, S. 12

¹⁵ Zu dieser Problematik siehe: Diner (Hg.). 1988

¹⁶ Ein gewagtes Beispiel für die Aufarbeitung der Shoah selbst im Medium des Comics realisiert Art Spiegelman mit seinem Comic *Maus*. Der Autor sinniert als Sohn eines Holocaustüberlebenden über die Darstellbarkeit nach. Spiegelman. 1991, S. 45

¹⁷ Gerade in der Literatur ist die Shoah ein immerwiederkehrendes Thema. Siehe hierzu: Braese. 1998; Gitay. 1998

¹⁸ Eine Auflistung von Theaterstücke, die sich mit der Shoah auseinandergesetzt haben, siehe: Schumacher. 1998

¹⁹ Vgl. Leiser. 1996, S. 91-117

²⁰ Über die Darstellungsproblematik siehe auch: Köppen/Scherpe. 1997, S. 1-12

²¹ Auf den Aspekt der Subjektfindung in der Gesellschaft nach Auschwitz geht Lyotard ein. Siehe hierzu: Lyotard. 1995

bei der Interpretation von Kunst nach 1945 vor ähnlichen Fragestellungen wieder finden wie die KünstlerInnen.

Eine wichtige Quelle zur Interpretation von Fabio Mauris Kunst stellen die Ausstellungskataloge dar, die meist in Italien erschienen sind. Eine große Retrospektive im deutschsprachigen Raum fand 1997 in Klagenfurt statt.²² In der Ausstellung und den begleitenden Essays wurde der Schwerpunkt auf die Aufarbeitung des Faschismus und Nationalsozialismus und auf den Ästhetikbegriff des Künstlers gelegt. Die größte Retrospektive seines künstlerischen Schaffens wurde 1994 in der *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea* präsentiert,²³ wobei die Kuratorinnen Carolyn Christov-Bakargiev und Marcella Cossu bewusst alle Werkphasen von Mauri akzentuierten. Der Aufarbeitung des Nationalsozialismus kommt dabei eine wichtige Rolle zu, sie wird aber nicht gesondert herausgestellt. Der Ausstellungskatalog zur Retrospektive von 1994 wird in dieser Dissertation immer wieder herangezogen, da hier viele wichtige Werke besprochen werden. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass einige fehlerhafte Angaben zu verzeichnen sind.²⁴ Die letzte größere Ausstellung von Mauris OEuvre wurde im Jahr 2003 in Tourcoing bei Lille gezeigt.²⁵ Hier wurde gemäß des Schwerpunkts des Museums vor allem sein kritischer Umgang mit den Medien akzentuiert. Die erste kleinere Retrospektive seiner Arbeiten wurde 1969 in der *Galleria Toninelli* in Rom organisiert. Diese ist deshalb interessant, weil dort viele Werke vorgestellt werden, die in späteren Abhandlungen wenig Beachtung finden. Vom Standpunkt der Aufarbeitung des Nationalsozialismus ist diese Ausstellung jedoch von geringer Bedeutung, da sich Mauri im Jahr 1969 noch nicht mit diesem Sujet befasst hat.²⁶ Mauri hat an vielen Ausstellungen teilgenommen, wobei seine Partizipierungen an den Biennalen in Venedig in den Jahren 1974,²⁷ 1978²⁸ und 1993²⁹ sicher als Höhepunkte seiner Ausstellungstätigkeit angesehen werden können. Die beiden letzt genannten Biennalen sind von dem Kunstkritiker Achille Bonito Oliva kuratiert worden, der sich ab den 1970er Jahren intensiv mit Mauris

²² Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997; vgl. Ausst. Kat. Berlin. 2001

²³ Ausst. Kat. Rom. 1994

²⁴ Vor allem die Performances werden unzureichend beschrieben, so *Heidegger e la questione tedesca*. Cossu. 1994, S. 43-46

²⁵ Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003

²⁶ Ausst. Kat. Rom. 1969a

²⁷ Kat. der Manifestationen. Venedig

²⁸ Ausst. Kat. Venedig. 1978

²⁹ Ausst. Kat. Venedig. 1993a

Arbeiten auseinandergesetzt hat. Von Interesse sind auch die Ausstellungen *Amore mio*³⁰ und *Vitalità del negativo*,³¹ beide im Jahr 1971 realisiert, da Fabio Mauri hier als Künstler und Kurator fungierte. Für die Analyse der Werke, die sich mit dem Nationalsozialismus und Faschismus auseinandersetzen, ist die Künstlerzeitschrift *Der politische Ventilator - D. P. V.* von 1973 besonders hilfreich.³² Hier sind in einer Art Anthologie die Reaktionen auf die ersten beiden ideologischen Arbeiten *Che cosa è il fascismo* und *Ebreo* zusammengefasst worden. Der ideologische Aspekt in Mauris Arbeiten wird in der neueren Forschung von Domenico Scudero akzentuiert.³³ Der italienische Philosoph Giacomo Marramao bespricht in seinen Abhandlungen über die Kunst Fabio Mauris vor allem den philosophischen Ansatz und die Verbindung zu Martin Heidegger.³⁴ Seine Beschäftigung mit der Gedankenwelt des Künstlers ist aus seiner direkten Partizipation an der Performance *Heidegger e la questione tedesca* hervorgegangen. Christov-Bakargiev akzentuiert in ihren Artikeln Mauris Medienkritik,³⁵ aber auch seine Auseinandersetzung mit dem Thema Erinnerung und Gedächtnis.³⁶ Das Sujet Erinnerung wird auch von anderen KritikerInnen immer wieder beleuchtet.³⁷ Ferdinando Taviani hebt das Thema Theater und die Idee des Gesamtkunstwerks in den Arbeiten Mauris hervor.³⁸ Wenig Beachtung fand bis dato der religiöse Impetus in Mauris OEuvre und damit einhergehend die Analyse seiner Performances als Rituale in der Kunst.³⁹ Auch die psychologische Komponente ist noch nicht erschöpfend beleuchtet worden.

Die Literatur über die Kunst, die sich mit dem so genannten Holocaust befasst, ist gerade in den letzten Jahren angewachsen.⁴⁰ Besonders hervorzuheben sind dabei die Forschungsergebnisse aus dem englischsprachigen Raum.⁴¹ Insgesamt werden

³⁰ Ausst. Kat. Montepulciano. 1970

³¹ Ausst. Kat. Rom. 1970/1971

³² Mauri. 1973

³³ Vgl. Scudero. 1993, S. 12-13; Scudero. 1997, S. 41 – 49. Die ideologisch-politische Komponente in dem Werk Mauris und anderer Künstler beleuchtet Gabriele Baretta in der Ausstellung *Opera – Pensiero. Teorie nell'arte dal dopoguerra ad oggi* 1998 in der Art Gallery Banchi Nuovi in Rom. Leider ist kein Katalog zur Ausstellung erschienen.

³⁴ Vgl. Marramao. 1990, S. 12-13; Marramao. 1997, S. 50-60

³⁵ Vgl. Christov-Bakargiev. 1994, S. 19-33

³⁶ Vgl. Christov-Bakargiev. 1998, S. 12-13

³⁷ Vgl. Alfano Miglietti. 1992, S. 32 – 35; Ausst. Kat. Frascati. 2002; Ausst. Kat. Rom. 2002a, S. 71-74

³⁸ Vgl. Taviani. 1994, S. 37-41

³⁹ Betont wird dieser Aspekt jedoch bei: Del Guercio. 1998, S. 152

⁴⁰ Ausst. Kat. New York. 2002; Ausst. Kat. London Manchester Nottingham u. a. 1995/1996; Bunge. 1998 Zelizer (Hg.). 2001; Lang, B. 2000; Feinstein. 1999, S. 152 – 168; Toll. 1998; Amishai-Maisels. 1993

in der wissenschaftlichen Literatur oftmals belletristische Werke interpretiert.⁴² Das kann aus der vielfältigen literarischen Beschäftigung mit der Shoah und dem Nationalsozialismus resultieren.⁴³ Die Problematik der Stilisierung der Shoah zu einem Synonym für Gewalt und Unmenschlichkeit ist in den letzten Jahren immer wieder thematisiert worden.⁴⁴ Vor allem Autoren jüdischen Glaubens haben gegenüber dieser verallgemeinernden Stellungnahme zur Shoah eine kritische Haltung eingenommen. In der Geschichtswissenschaft sind ab den 1980er Jahren viele Einzeldarstellungen zur Aufarbeitung des so genannten Holocaust, des Faschismus und Nationalsozialismus erschienen.⁴⁵ Akzentuiert wird von der Forschung immer häufiger der Umgang mit den ZeitzeugInnen, da es immer weniger Überlebende gibt, die man befragen könnte.⁴⁶

Im Abbildungsverzeichnis dieser Dissertation werden nur die Werke Mauris aufgeführt, die im vorliegenden Text besprochen worden sind. Es wird kein Gesamtverzeichnis des OEuvres erstellt, da hier der Schwerpunkt auf Mauris Auseinandersetzung mit Faschismus und Shoah gelegt wird. Dies soll sich auch in den Abbildungen niederschlagen. Die Autorin hat nicht alle Kunstwerke, die sie besprochen hat, in das Abbildungsverzeichnis aufgenommen, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die besprochenen Werke der deutschen Künstler sind nicht abgebildet worden, da sich Abbildungen in vielen Ausstellungskatalogen und Einzeldarstellungen finden.

⁴² Dies ist auch in dem von Manuel Köppen veröffentlichten Kompendium festzustellen. Hier ist der wissenschaftliche Hintergrund des Herausgebers zu beachten, der sich vor allem der Literaturwissenschaft widmet. Köppen/Scherpe (Hg.). 1997

⁴³ Hier sind es auch die Zeitzeugen, die einen literarischen Beitrag zur Erinnerung an die Zeit liefern. Siehe unter anderen: Levi. 1958; Moravia. 1950

⁴⁴ Dazu gibt es unterschiedliche Meinungen. Siehe unter anderen: Schneider. 1997; Finkelstein. 2001.

Differenzierte Beiträge, die kritisch die Aufarbeitung der Shoah akzentuieren, siehe: Hartman (Hg.). 1994

⁴⁵ Pohl. 2000; Yahil. 1998; Auschwitz. 1996

⁴⁶ Vgl. Baer. 2000; Quindeau. 1995

2 Fabio Mauri – Autobiografia come teoria

Der biografische Aspekt in Fabio Mauris Kunst wird von der Forschung und ihm selbst - er spricht gar von einer Theorie des Autobiografischen⁴⁷ - immer wieder betont.⁴⁸ Der Künstler entwirft eine Theorie des Selbstzeugnisses, die seine künstlerische Vorgehensweise zu bestimmen scheint. Daraus ergibt sich, dass eine Berücksichtigung der lebensgeschichtlichen Aspekte des Künstlers bei der Interpretation seiner Werke von großer Bedeutung ist.

2.1 Öffentliche und private Geschichte

Der Faschismus wirkt auf die Erfahrungswelt aller Menschen ein, die in den 1920er bis 1940er Jahren in Italien gelebt haben. Jeder hat zudem seine ganz private Erinnerung an diese Zeit. Fabio Mauri verwischt als Künstler die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Geschichte und setzt seine Erlebnisse in diesem Spannungsfeld künstlerisch um. Er stilisiert sich zum traumatisierten Zeitzeugen, der sich auf seine durchlebten Erfahrungen beruft, die von historischen Fakten unterlegt werden. In seiner Kunst hinterfragt er aber sowohl seine eigene Erinnerungsleistung als auch das allgemeine Geschichtsbild.

2.1.1 Faschismus als erlebte Geschichte - Trauma und Verarbeitung

Fabio Mauris Trauma resultiert nach eigenen Angaben aus den schrecklichen Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg, der unmittelbaren Konfrontation mit Bombardierung und Tod. Als heranwachsender Jugendlicher konnte er es nicht verkraften, die Deportation jüdischer Freunde miterleben zu müssen und andere in den Kriegswirren umkommen zu sehen, die einen auf der Seite der Faschisten, die andern auf der Seite der Partisanen. Er selbst drückt es in den 1970er Jahren folgendermaßen aus:

⁴⁷ Vgl. Mauri. 1997, S. 1-4; Mauri. 1994a, S. 47-51

⁴⁸ In vielen Interpretationen einzelner Werke Mauris wird ein autobiografischer Aspekt angesprochen. Von einer Theorie des Autobiografismus' spricht die Forschung erst in den letzten Jahren. Betont wird der Gesichtspunkt vor allem in der Ausstellung: Fabio Mauri. La meva cosina Marcella i la guerra civil von 1999. Siehe: Ausst. Kat. Barcelona. 1999. Auch Arnulf Rohsmann behandelt vor allem diesen Aspekt: Rohsmann. 1997, S. 11

*Fabio Mauri non rese i disagi fisici. Si ammalò. Decise di uccidersi.*⁴⁹

Das Trauma scheint jedoch komplexer, da nicht nur die Kriegsereignisse alleine, sondern auch die politischen Gegebenheiten eine entscheidende Rolle spielen.⁵⁰ Mauri sieht seine Jugend betrogen durch die *falsche Ideologie* des Faschismus, die ihn umgab.

Nach der Definition des Psychologen Gottfried Fischer kann man ein Trauma an folgenden Merkmalen erkennen: Der traumatisierte Mensch war einem Erlebnis ausgesetzt, das über die Grenze der psychischen Belastbarkeit hinausgeht. Dieses Trauma erlebt der Betroffene ständig neu, oder er vermeidet im Gegenzug emotionale Erlebnisse, die ihn an das Trauma erinnern könnten, um eine Überreaktion zu vermeiden. Das Trauma führt bei den Betroffenen zu einer dauerhaften geistigen Schreckhaftigkeit. Unter anderem können Schlafstörungen, Ängste und Erinnerungsverlust auftreten.⁵¹ Zur Überwindung des Traumas empfiehlt Fischer die Psychoanalyse. Eine Möglichkeit der Traumaüberwindung sieht der Psychologe in einer künstlerischen Aufarbeitung,⁵² wobei die Psychoanalyse und der dabei geleistete Transformationsprozess bereits als Kreativität wahrgenommen werden. Der kreativen Energie, die durch die Psychoanalyse freigesetzt würde, könnte ein Künstler direkt in seinen Werken Ausdruck verleihen.⁵³

Fabio Mauris Traumatisierung hat zunächst einen Realitätsverlust nach sich gezogen, der ihn zu unterschiedlichen Suizidversuchen führte.⁵⁴ Um ihn vor sich selbst zu schützen, wurde er von der Familie in die Psychiatrie überwiesen. Die italienische Psychiatrie war in diesen Jahren nicht auf eine positive Betreuung von

⁴⁹ „Fabio Mauri hielt den psychischen Belastungen nicht stand. Er erkrankte. Er beschloss, sich umzubringen.“ In: Mauri. 1994a, S. 51

⁵⁰ Mauri wurde in das faschistische System mit eingebunden, da er wie viele Jugendliche seiner Zeit mit oder ohne Druck in die Gioventù Italiana eintrat. Über seinen Vater gab es eine weitere Anbindung an den Faschismus, da dieser für einen faschistischen Verlag arbeitete, auch nach der Befreiung von weiten Teilen Italiens durch die Alliierten 1943. Diese Familiengeschichte wird nur durch den Hinweis angedeutet, dass die Familie 1943/44 immer weiter in den Norden gezogen sei, der nach der ersten Befreiungswelle immer noch zum faschistischen Italien gehörte. Probleme mit dem Vater werden selten explizit ausgesprochen. Ebd., S. 49; Interview 1999, Anhang, S. 2

⁵¹ Vgl. Fischer. 1998, S. 110. Zum Thema Trauma und Biografie siehe auch: Haubl (Hg.). 2003

⁵² Fischer analysiert die Bilder des belgischen Surrealisten René Magrittes. Seine Deutungen akzentuieren ausschließlich den Aspekt des traumatischen Verlustes der Mutter. Vgl. Fischer. 1998, S. 114-115. Umfassende Analyse der psychischen Komponente von Kunst siehe: Kuspit. 1995a. Eine psychologische Interpretation von Kunst nimmt der Kölner Psychologeprofessor Wilhelm Salber vor. Salber. 2002; Kraft. 1998

⁵³ Vgl. Fischer. 1998, S. 141

⁵⁴ Danach strebte Mauri das Priesteramt an. Aus dieser Zeit stammt seine religiöse Grundhaltung, die durchaus auch sehr kritische Züge trägt.

psychisch Kranken ausgelegt, sondern bediente sich der Mittel der Diskriminierung und Ausgrenzung. Bis 1978 war ein 1904 in Kraft getretenes Gesetz wirksam, auf Grund dessen mit der Einlieferung in die Psychiatrie ein Eintrag ins Strafregister einherging. Das bedeutet, dass man als psychisch kranker Mensch vorbestraft war.⁵⁵ Die PatientInnen hatten während des Klinikaufenthaltes keinerlei Entscheidungsrecht. Dies belegt ein Dokument, das Fabio Mauri in seiner Künstlerzeitschrift *D.P.V. - Der politische Ventilator*⁵⁶ von 1973 veröffentlichte. Es handelt sich hierbei um seine Entlassungsurkunde aus der psychiatrischen Anstalt in Mailand von 1952 (Abb. 1). Auf dieser ist ein offizieller Briefkopf *Repubblica Italiana – In Nome del Popolo Italiano*⁵⁷ zu erkennen und sie wirkt in Form und Inhalt wie eine Entlassungsurkunde aus dem Gefängnis. Der Kranke wird nicht als eigenständiger und vollwertiger Mensch behandelt, sein Name *Fabio Mauri* wird mit dem Zusatz *di Umberto*, dem Namen seines Vaters, versehen. Das heißt, er selbst wird zum Objekt degradiert, das keine vollen Bürgerrechte genießt, oder sie erst durch die Entlassungsurkunde wiedererlangen muss. Indem er diese Urkunde in seinem Künstlerbuch publiziert, wird sein psychisches Trauma zu einem unmittelbaren Teil seiner Kunst. Leben und Kunst verschmelzen und werden zu einem Feld der Auseinandersetzung mit Gewalt und Trauma. Darüber hinaus kritisiert er nicht nur die Erlebnisse im Faschismus, die zu seiner Erkrankung führten, sondern auch die Psychiatrie in der italienischen Gesellschaft der Nachkriegsjahre.⁵⁸

Eine Verbindung von nachfaschistischer Traumabekämpfung und Kunst nimmt Mauri in seiner Performance *Ricostruzione della memoria a percezione spenta* von 1988 vor.⁵⁹ PatientInnen wurden in den 1940er und 1950er Jahren in Italien vor allem mit der Elektroschocktherapie behandelt, einer *Behandlungsmethode*, der sich auch der Künstler unterziehen musste. In seinem „Vortrag“ lobt er ironisierend diese Methode der Traumabekämpfung:

⁵⁵ Vgl. Stefanoni. 1998

⁵⁶ Mauri. 1973

⁵⁷ „Italienische Republik. Im Namen des italienischen Volkes.“

⁵⁸ Vgl. Stefanoni. 1998, S. 19-21

⁵⁹ Dies wurde auf einer Tagung über die Problemfelder des Gedächtnisses an der psychologischen Fakultät der Universität von Neapel durchgeführt. Die Krankheit des Künstlers und die Verarbeitung werden zur Kunst stilisiert. Vgl. Mauri. 1994b, S. 235-239

*Io ringrazio l'elettro shock. Devo ammettere che la violenza di un male della mente è tale che solo una misura grandissima o di violenza o di esperienza può rischiare di guarirla.*⁶⁰

Die Krankheit hat nach Mauri eine Macht, die nur mit Gewalt beantwortet werden kann. Mit dieser Einschätzung übernimmt er scheinbar die Behandlung von Kranken in einer faschistischen Gesellschaft, in der nur der Gesunde zählt. Das gespaltene Ich ruft nach Gerechtigkeit; die als Gewalt empfundene Krankheit versucht es durch physische und psychische Gegengewalt zu bezwingen. Der Psychotherapeut und Lehranalytiker Wolfgang Schmidbauer beschreibt in seiner Analyse der Täter- und Opfertraumata des Zweiten Weltkrieges „*Ich wusste nie, was mit Vater ist. Das Trauma des Krieges*, das Phänomen der Selbstverstümmelung von Traumatisierten und die Schuldkomplexe vor allem auch der Opfer.⁶¹ Dieses tritt in Mauris selbst bezichtigenden Äußerungen ebenfalls hervor. Die Kunst wird zum Feld der psychologischen Verarbeitung des Traumas, das an die Wurzeln des Unwohlseins führt.

Neben seinem eigenen Leiden stellt Mauri in seinen biografischen Äußerungen die Konfrontation mit der Shoah als das Schockerlebnis seiner Jugend dar. So soll er nach eigenen Angaben in der Nachkriegszeit eine Zeitschrift aufgeschlagen und erstmals die Bilder eines Konzentrationslagers gesehen haben. Das habe ihn wie ein Blitz getroffen und ihm die Augen über das Regime geöffnet.⁶² So wird auch die Identifikation mit den Opfern der Nationalsozialisten zu einer Konstante in seinem Schaffen.

Die künstlerische Aufarbeitung von Gewalterlebnissen setzt bereits mit Mauris ersten Bildern ein, die von Brutalität und Selbst-Zerstörung beherrscht sind.⁶³ Der direkte Bezug auf die faschistische Vergangenheit und die Schrecken des Krieges wird aber erst in den Werken der frühen 1970er Jahre hergestellt. Zuvor war die Darstellung

⁶⁰ „Ich danke den Elektroschocks. Ich muss zugeben, dass die Gewalt einer geistigen Krankheit von der Art ist, dass nur ein großes Maß entweder an Gewalt oder an Erfahrung die Möglichkeit der Heilung in sich birgt.“ Übersetzung der Autorin. In: Ebd., S. 237

⁶¹ Vgl. Schmidbauer. 1998, S. 73-80

⁶² Interview. 1999. Anhang, S. 1

⁶³ Diese Bildnisse sind von der Ästhetik der CoBrA-Bewegung beeinflusst. Die Künstler der international agierenden Gruppe haben in ihrer Kunst die Identitätsspaltung und die Suche nach einer neuen Selbstfindung thematisiert. Als Antwort auf Krieg und Verbrechen wollte sie sich auf den Weg zu einem künstlerischen und humanen Neuanfang machen. Die Fragmentierung des Bildsjets, der kräftige Pinselstrich, die scheinbar unkontrollierte Pinselführung sollten die Psyche direkt offenbaren und den Menschen eine fragmentierte, gleichzeitig aber lebendige Lebenswelt vor Augen führen. Die Gewalterfahrung des 2. Weltkrieges kann nicht als einziger Ursprung der CoBrA Bewegung aber als ein Initial unter anderen angesehen werden. Heusch. 1997, S. 17

von Tod und Gewalt inhaltlich nicht konkretisiert oder an ein bestimmtes historisches Ereignis gebunden. Das Trauma an sich wird aber spätestens mit der Veröffentlichung der Entlassungsurkunde aus der Psychiatrie zum Sujet seiner Kunst. Die Kunst wird als Möglichkeit begriffen, ein reales Trauma nach außen zu tragen und die Traumaüberwindung in und durch die Kunst zu suchen.

2.1.2 Das künstlerische Ich und die Zeitgeschichte

Der Künstler Fabio Mauri stellt fest, dass er kein Ich habe. Sein Ich sei ein Ich aus Dingen.⁶⁴ Diese hänge er auf eine Metallwand, um zu sehen, aus was die Dinge und damit er als Mensch bestünden. Diese Objektivierung der eigenen Lebensgeschichte kann aus seiner psychischen Verfasstheit nach dem Krieg und seiner Tendenz zur Selbstauflösung erklärt werden. Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit der faschistischen Zeit versuchte er dieser Entwicklung entgegenzuwirken, um einen Prozess der Selbsterkenntnis in Gang zu setzen. Im dialektischen Rückbezug auf sich selbst und sein künstlerisches Schaffen setzt er sein Leben als Künstler und als Mensch gleich. Lebenszeit und Weltzeit verschmelzen, die eigene Biografie und die allgemeine Historie werden zu einer Einheit stilisiert.⁶⁵ In den 1970er Jahren sind es vor allem Performances, in denen er seine Geschichte in die Kunst trägt und einem Publikum eröffnet. Inwieweit andere KünstlerInnen seiner Zeit ebenfalls auf die Bedingungen des Selbst und seiner Psyche eingegangen sind, soll im Folgenden analysiert werden.

2.1.2.1 Biografie und Kunst – Möglichkeiten einer Synthese

Die Frage nach dem künstlerischen Ich, dem Konnex Künstler-Kunst war in allen Epochen präsent. Dabei wurde und wird das Selbstporträt immer wieder als Medium begriffen, das narzisstische Ich, aber auch den Künstler in seiner Rolle als solchen zu präsentieren.⁶⁶ Mit der Suche nach einer Orientierung innerhalb der

⁶⁴ Vgl. Mauri. 1997, S. 3

⁶⁵ Vgl. Vergine. 1994, S. 17

⁶⁶ Boatto. 1997

pluralistischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert hat die Frage nach der eigenen Identität - auch in der Kunst - eine neue Brisanz erlangt. Schlagworte wie *Verlust des Subjekts* und *Objektivierung* prägen unter anderem die Diskussion in der Philosophie.⁶⁷ Die Psychoanalyse, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts von Freud entwickelt wurde, hat das Ich in seiner Spaltbarkeit in Erscheinung treten lassen.⁶⁸ Diese neue Ich-Erfahrung, die in einer Vernichtung des eigenen Selbst enden kann, hat durch die Kriegserlebnisse und den Schrecken der Shoah eine neue Dimension erhalten. So wurde die Frage nach dem Sein des Humanen an sich und der künstlerischen Produktion als Zeichen der Menschlichkeit gestellt. Theodor W. Adornos bereits erwähnte, als Diktum verstandene Äußerung „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“⁶⁹, konfrontiert den Künstler mit einer existenziellen Grundproblematik und stellt das künstlerische Schaffen in der Nachkriegsgesellschaft radikal in Frage. Das Menschen- und Selbstbild des Künstlers der klassischen Avantgarde, das bereits die Zerrissenheit und Vielschichtigkeit des Subjekts auch in seiner Traumwelt aufzeigte,⁷⁰ wird vor ein neues, kaum zu bewältigendes Dilemma gestellt.⁷¹ Das kann als ein allgemeingültiges Problemfeld angesehen werden, dem sich aber vor allem Europa und in spezifischer Weise Deutschland stellen musste. Die Shoah fand auf dem „alten Kontinent“ statt, das Grauen war hier erlebbar, Opfer und Täter zum Miteinander in der Nachkriegszeit gezwungen. Nicht alle künstlerischen Ansätze mit biografischen Zügen sind als Antwort auf diese Zerstörung der Grundlagen des menschlichen Zusammenlebens zu verstehen. Doch hat der Verlust des Ichs auch mit dem Bewusstsein des absolut Negativen zu tun. Neben Adorno hat der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard die Frage nach den sprachlichen Möglichkeiten nach der Shoah gestellt.⁷² Ein *Wir-Gefühl* ist seiner Ansicht nach nicht mehr vorhanden. Jedes Individuum müsse sich bemühen, sich selbst zu konstituieren und in einen Kontext zu setzen, den es im strengen Sinn nicht mehr gäbe.

⁶⁷ Vgl. Bürger, P. 1998, S. 11-13; Bürger, P. 2000, S. 51-59

⁶⁸ Bittner. 1998

⁶⁹ Adorno. 1975, S. 65

⁷⁰ Vgl. Lomas. 2000

⁷¹ Das führt zu einem Widerspruch an sich. Der Tod des Subjekts wird beschworen, es wird aber gleichzeitig viel über die conditio humana des Einzelnen diskutiert.

⁷² Vgl. Lyotard. 1995, S. 15

In den 1960er und 1970er Jahren tritt mit der *Body Art* der Körper des Künstlers/der Künstlerin selbst ins Zentrum der Kunst. Er/Sie bleiben nicht mehr als ausführendes Organ hinter dem Bild, sondern tritt direkt in Aktion und wird als AkteurIn bewusst.⁷³ Der Körper wird zum Träger der eigenen Biografie, sein Da-Sein in der Kunst unmittelbar. Er trägt seine/ihre Geschichte und Erlebnisse mit sich. In der expliziten Darstellung der Verletzlichkeit und Zerrissenheit des Subjekts sind oft die Grenzen der Leidensfähigkeit thematisiert worden. Gewalt und menschliche Abgründe werden vor allem von den Wiener Aktionskünstlern aufgegriffen. Sie experimentieren mit der Erfahrung der kompletten Auslöschung des künstlerischen Ichs.⁷⁴ Die Selbstübermalungen Arnulf Rainers sind ein Beispiel dafür.⁷⁵ Neue Identitätsmuster entstehen in der Body-Art, da es oft Frauen sind⁷⁶, die ihren Körper in der Kunst präsentieren und zur Projektionsfläche werden lassen.⁷⁷ Sie betonen die Suche nach einer weiblichen Identität und Sexualität⁷⁸ und bieten dem Zuschauer die Verletzlichkeit ihres Körpers dar. Künstlerinnen und Künstler agieren in extremen Aktionen, die teilweise echte Schmerzen und körperliche Schäden nach sich ziehen.⁷⁹

Dabei kann die Selbstdarstellung auch *der/das andere* versinnbildlichen.⁸⁰ Der Arte-Povera-Künstler Giuseppe Penone hat mit seinem eigenen Fingerabdruck gearbeitet. In seiner Arbeit *Pressione* -Abdruck - oder in seinen *Palpebre* - Wimpern - wird der Körper des Künstlers als Spur erkennbar.⁸¹ Der Abdruck des Fingers als Identifikationsmerkmal wird künstlerisch verfremdet und als individuelle Mythologie versinnbildlicht. Hier wird nicht eine konkrete Lebenserfahrung oder ein geschichtlicher Bezug aufgezeigt, sondern der Künstler in seiner Körperlichkeit präsentiert. Der Künstler Alighiero (e) Boetti greift das Thema der Ich-Spaltung auf,

⁷³ Dieser Aspekt wird schon bei den darstellenden Selbstportraits akzentuiert, hier aber in einen neuen Kontext des Körperverständnisses gesetzt. L'autoportrait. 1986

⁷⁴ Vgl. Braun. 1999

⁷⁵ Vgl. Ausst. Kat. Krems Dürnstadt. 1997, S. 197-200

⁷⁶ Zwar gab es auch in vorangegangenen Jahrhunderten Selbstporträts von Frauen, aber die weibliche Identitätssuche und das Bewusstsein für eine eigenständige, gleichberechtigte Existenz von Frauen konnte erst im 20. Jahrhundert offen nach außen treten. Für die Performancekunst der 1970er Jahre stehen vor allem Künstlerinnen wie Valie Export und Gina Pane. Borzello. 1998

⁷⁷ Vgl. Jones. 1998

⁷⁸ Das Weibliche und das Körperliche werden in ihrer Verletzlichkeit auch mit dem Abstoßenden und Niedrigen in Verbindung gebracht. Dafür ist, auf Georges Bataille und Julia Kristeva zurückgreifend, der Begriff des *Abjekts* diskutiert worden. Vgl. Eibelmayr. 2000, S. 237-242

⁷⁹ So die Performerin Marina Abramovic, die in der Performance *Rhythm 0* ein Messer zwischen ihren Fingern tanzen lässt und sich dabei mehrfach verletzt. *Rhythm 0*, 1974. Performance. Galleria Studio Mora, Neapel. In: Ausst. Kat. Oxford Edinburg Dublin u. a. 1995-1997, S. 49

⁸⁰ Der Titel *Ich ist etwas anderes*, der 2000 in Düsseldorf gezeigten Ausstellung, verweist auf Arthur Rimbaud. Zweite. 2000, S. 28

⁸¹ Vgl. Drahten. 2000, S. 186-187

indem er sein Da-Sein als Zwilling definiert. Das eine in dem anderen und das andere im einen sind seine Themen, die er bereits an seinem Namen verdeutlicht. Alighiero e (und) Boetti.⁸²

In ihrem Standartwerk „Body Art“ von 1974 betont die italienische Kunstkritikerin Lea Vergine die Verbindung dieser Kunstform zu politisch-ideologischen Themen. Sie nimmt diese als eine Art von Antikunst wahr, die gegen den Kapitalismus der Zeit ankämpfe.⁸³ Neben Themen wie Frauenemanzipation und Homosexualität wurden und werden in der Body Art allgemeinpolitische und gesellschaftskritische Probleme angesprochen, die mit einer individuellen Identifikationssuche verbunden sind. Diese Tendenz setzt sich bis in die 1990er Jahre fort und wird auch von der jüngeren Generation weiterverfolgt.⁸⁴ Gerade der direkte Einsatz des KünstlerInnenkörpers sowie der performative Charakter intensivieren den Eindruck des direkten Durchlebens und verdeutlichen die Verbindungen zwischen menschlicher Existenz und Kunst. Oft treten die Künstlerinnen und Künstler nackt in den Performances auf. Über den evidenten Selbstbezug durch den Einsatz des eigenen Körpers, der eigenen sexuellen Identifikation oder Zwiespältigkeit werden autobiografische Bezüge deutlich.⁸⁵ Das künstlerische Ich wird zum Objekt der Kunst. Doch ist hier zu fragen, ob über die Körperlichkeit die Biografie der Künstlerin oder des Künstlers stärker akzentuiert wird als in anderen künstlerischen Ausdrucksformen. Die amerikanische Kunsthistorikerin RoseLee Goldberg spricht in diesem Zusammenhang auch von *Biografism*, verdeutlicht aber gleichzeitig, dass auch in jeder anderen Kunstrichtung biografische Elemente einfließen können.⁸⁶

Nicht nur in der *Body Art* zeigt sich das künstlerische Ich direkt, auch in anderen Formen des künstlerischen Schaffens wird die Suche nach Identität(en) zum Thema. Der Kunstkritiker und Kurator Harald Szeemann fasste diese Strömungen 1972 auf der documenta 5 in Kassel unter dem Stichwort *Individuelle Mythologien*

⁸² Ausst. Kat. Villeurbanne. 1986

⁸³ Vgl. Vergine. 1974, S. 4

⁸⁴ So von dem Künstler Jonathan Meese, der bei seiner Suche nach der eigenen Identität auch gesellschaftskritische Fragen problematisiert. Meese macht immer andere Angaben, wann und wo er geboren ist, so schwanken die Daten zu seinem Geburtstag von 1970-1973. Vgl. Brunnet. 1999

⁸⁵ Und das nicht nur bei Künstlerinnen wie Marina Abramovic und Hannah Wilke, die auf unterschiedliche Weise den Charakter der eigenen Weiblichkeit und deren Wirkung nach außen thematisieren. Wilke zeigt die Sexualität als Objekt und auf Abbildungen mit ihrer Mutter die Spannung zwischen Schönheit und Schönheitsideal. *So Help me Hannah Series: Portrait of the Artist with her mother, Selma Butter.* 1978-1981. In:

Ausst. Kat. Copenhagen Umeå Helsinki. 1998/1999, S. 43; Ausst. Kat. St. Louis Missouri. 1989

⁸⁶ Vgl. Goldberg. 1976, S. 19-23

zusammen.⁸⁷ Dabei wird deutlich, wie unterschiedlich die Selbstwahrnehmung der Künstler und die daraus resultierende Präsentation nach außen sein konnte. Joseph Beuys spielt innerhalb dieser *individuellen Mythologien* eine besondere Rolle, da er bewusst Lebens- und Werkverlauf parallel setzt. So verlegt er seinen Geburtsort von Krefeld, dem tatsächlichen Ort seiner Geburt, nach Kleve, um ein einheitlicheres Bild seiner lebensweltlichen und künstlerischen Umgebung zu skizzieren. Der Künstler stilisiert sich auch äußerlich zur Künstlerfigur, zum Gesamtkunstwerk. Mit seinem immer gleichen Hut und seiner uniformen Kleidung schafft er sich eine Art *corporate identity*, die er direkt mit seiner Kunst vernetzt.⁸⁸ „Ich stehe voll dazu, dass Kunst und Leben eine Einheit bilden.“⁸⁹ Leben und Kunst verschmelzen auf künstlerischer Ebene auch bei der Erinnerungsarbeit an seine Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg. Fett, Filz, Metalle, alle Materialien sind *Individuelle Mythologien*, die nicht nur, aber auch aus diesem Kontext heraus gelesen werden können.⁹⁰

Eine besondere Form der Subjektfindung in der Kunst der 1970er Jahre haben die so genannten Spurensicherer verfolgt. In ihren Arbeiten versuchen sie die Suche nach der *Spur* mit der Suche nach dem eigenen *Selbst* gleichzusetzen.⁹¹ Ein wichtiger Vertreter dieser von Günter Metken als Spurensicherer bezeichneten Künstler ist Christian Boltanski. In seinen Arbeiten greift er aber nicht auf individuelles Material zurück, er sucht in den Spuren anderer die eigenen.⁹² In Abwesenheit und Anwesenheit werden auch Fragen von Tod und Leben aufgeworfen.⁹³ Über den Zusammenhang von Leben und Tod und der eigenen Lebenswelt im Verhältnis zu diesen unbekannten Größen hat sich der italienische Künstler De Domenicis auseinandergesetzt. In seiner Serie *Immortalità*⁹⁴ scheint er in der Angst vor dem Tod den Grund für die Selbstentfremdung des Menschen zu sehen. Erst durch die Überwindung der Sterblichkeit in der Kunst kann seiner Ansicht nach ein positives Selbstbild entstehen.

⁸⁷ Harald Szeemann erklärt das scheinbare Paradoxon *Individuelle Mythologie* so: „Folgende Definition habe ich im Anschluss daran gefunden: ein spiritueller Raum, in den der Mensch die Zeichen und Symbole einschreibt, die für ihn die Welt sind.“ In: Szeemann. 1985, S. 169; Szeemann/Cladders. 1972

⁸⁸ Vgl. Groblewski. 1993, S. 37-68

⁸⁹ Interview zwischen Herzogenrath und Beuys. In: Herzogenrath (Hg.). 1973, S. 22

⁹⁰ Siehe Kapitel 8

⁹¹ Vgl. Metken. 1977, S. 14-15

⁹² Spurensicherer. In: Ausst. Kat. Kassel. 1972, Nr. 16. 9.

⁹³ So auch die Arbeit in Düsseldorf, in der Boltanski einige ausgewählte Dinge einer Person zusammenträgt, die diese im Leben umgeben haben, und die er nach deren Tod als Zeugnis ausstellen will. Die Idee und erste Umsetzung datiert auf das Jahr 1973. Ausst. Kat. Düsseldorf. 2000, S. 118

⁹⁴ De Domenicis. In: Ausst. Kat. Kassel. 1972, Nr. 16.100.

Mit der Überschneidung von Kunst- und Lebensrealität werden neue Wege zur Annäherung von Kunst und Leben im 20. Jahrhundert gesucht, die durch die Wahl des Mediums noch unterstützt werden kann. Die Fotografie, das Video oder die Performance bringen die Realität der Kunst scheinbar näher. Mit ihrer Hilfe stellt sich der agierende Künstler unmittelbar der Öffentlichkeit - ein Wesenszug, der in der Performance durch ihren Handlungscharakter und ihre Nähe zum Publikum am deutlichsten wird. In der Fotografie und den Videoarbeiten wird selbst in der realen Abwesenheit und dem Vergangenheitswert des Bildes eine scheinbare Präsenz kreiert. Diese Medien haben die Suche nach Identitäten verlebt, aber auch neue Möglichkeiten geschaffen, Todeserfahrungen über die Kunst zu vermitteln.⁹⁵

2.1.2.2 Objektivierung der eigenen Lebensgeschichte

Fabio Mauri betont in seinen theoretischen Schriften, ein Mann seiner Zeit zu sein. Er stellt seine ganz persönlichen Erfahrungen dar, setzt diese aber in direkten Bezug zur Weltgeschichte. So behauptet er zum Beispiel, dass der Krieg an dem Tag ausgebrochen sei, an dem es einen Streit in der Familie gegeben habe.⁹⁶ Die eigene Identität und Biografie sind von entscheidender Bedeutung für das Werk, werden aber objektiviert und zum historischen Ereignis stilisiert. Das subjektive Körpererlebnis wird rational analysiert und private Gefühlswelten überhöht. Diese Tendenz zeigt sich auch in der künstlerischen Repräsentation seiner Geschichtserfahrung. Nicht der Körper des Künstlers selbst tritt in den Mittelpunkt der als autobiografisch bezeichneten Performances, sondern andere Körper werden als Objekte gebraucht, auf denen der eigene „Film“, die eigene Biografie abgespielt wird. Das Ich wird in der Kunst neu konstruiert und die vom Künstler selbst publizierten biografischen Daten setzen nicht bei der eigenen Geburt, sondern bei seiner ersten Ausstellung ein. Kunst und Leben verschmelzen, wobei die künstlerische vor der persönlichen Lebenswelt akzentuiert wird. Über die Kunst

⁹⁵ So z.B. in der Fotokunst Rineke Dijkstra, die Menschen in spezifischen Situationen über Jahre porträtiert und damit die Veränderungen und die Vergänglichkeit manifestiert. Ausst. Kat. Paris Amsterdam. 2004/2005. Zur Fotografie siehe auch: Ausst. Kat. Köln. 1993. Leichen werden u. a. von Jeffrey Silverthorne fotografisch festgehalten, vgl. Fuller, 1994, S. 118ff.

⁹⁶ Vgl. Mauri. 1994a, S. 50. Eine Ausstellung, die sich mit der Parallelität von privater und öffentlicher Geschichte auseinandersetzt auch: Ausst. Kat. Barcelona. 1999

entsteht das *io di cose*.⁹⁷ Das verweist erneut auf die Kunst als Mittel zur Heilung, da auch Traumapatienten ihre Probleme möglichst objektivieren sollen, um eine Außenansicht ihres Selbst zu konstituieren.⁹⁸ Der Überwindungsprozess in der Kunst führt nicht zu einer ständigen Konfrontation des Künstlerkörpers mit den Ereignissen, sondern wird zu einer mentalen Repetition, deren Ausführung anderen überlassen wird.

Das Ich wird nicht in seiner Körperlichkeit gezeigt, diese bleibt meist vollständig im Hintergrund. In einem Werk von 1959 *Autoritratto cancellato* (Abb. 2) übermalt Mauri eine schwarz-weiß Fotografie seiner selbst. Er setzt diese Übermalung in einem Holzrahmen in Szene, wie er zuvor in einem ähnlich konstruierten Werk *Cassetto Pastawerbung* (Abb. 3) präsentiert. Der Künstler wird in der Kunst zu seinem eigenen Objekt. Aber auch in diesem so genannten Selbstportrait tritt die Identität des Künstlers nicht deutlich hervor, da der Kopf fast vollständig übermalt ist, nur an wenigen Stellen schimmert die Fotografie durch. Mit unkontrolliert scheinenden schwarzen Pinselstrichen wird das Subjekt durchstrichen. Die Auslöschung gelingt jedoch nicht komplett. So bleibt der Charakter der Fotografie zu erkennen, bei dem es sich um ein offizielles Passfoto handelt.⁹⁹ Der Anzug und die Krawatte, die noch wahrzunehmen sind, lassen auf eine bürgerliche Existenz schließen, die durch die Übermalung negiert wird. Die destruktive Selbstauflösung im künstlerischen Akt ist Teil einer kreativen Hinterfragung des Individuums. Das Subjekt wird zum Objekt der Kunst. Aus der scheinbaren Neutralisierung des eigenen Seins konstruiert Mauri eine Form des künstlerischen Ichs, die einem Kult gleichkommt. Dieser ist Objektkult.

2.2 Mauris Ideologiebegriff als Zeitzeuge

Der Terminus Ideologie spielt im Oeuvre Fabio Mauris eine entscheidende Rolle. In Werktiteln wie *Senza Ideologia* (Abb. 4) von 1975, *Ideologia e natura* (Abb. 5) von 1974¹⁰⁰ oder in Essays wie *Che cosa è se è l'ideologia nell'arte*¹⁰¹ von 1984 wird

⁹⁷ Mauri. 1997, S. 3

⁹⁸ Vgl. Fischer. 1998, S. 87

⁹⁹ Dies scheint der deutlichste Unterschied zu den Auslösungen Arnulf Rainers, dessen Fotografien aus dem privaten Bereich stammen und teilweise selbst bereits die Infragestellung des Subjekts thematisieren.

¹⁰⁰ In der ersten Aufführung der Performance von 1973 wurde der Werktitel *Cultura e natura* eingesetzt, nach 1974 wurde die Performance meist *Ideologia e natura* genannt. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 142-143

diese weltanschauliche Konzeption des Künstlers manifestiert. Der Terminus Ideologie steht dabei im engen Zusammenhang mit Mauris Geschichtsverständnis, der sich im Faschismus einer *ideologia falsa* ausgesetzt sah. Nicht nur die Eigenwahrnehmung des Künstlers verdeutlicht den Konnex Ideologie - Kunst - Fabio Mauri, auch Kunstkritiker wie Filiberto Menna machen daran bereits in den 1970er Jahren die Charakteristik seiner Kunst fest.¹⁰² Der Ursprung des Begriffs Ideologie ist neutral. Er steht für das System einer Idee, die über die sinnliche Wahrnehmung konstituiert, verifiziert und in der Gesellschaft umgesetzt werden kann.¹⁰³ Der Philosoph Destutt de Tracy prägte den Begriff im heutigen Sinne und stellte ihn auf eine wissenschaftliche Grundlage.¹⁰⁴ Eine entscheidende Interpretation des Ideologiebegriffs nahm Karl Marx vor, er sah in der bourgeois Gesellschaft die Grundlagen für ein falsches Bewusstsein und eine daraus resultierende falsche Ideologie. Diesen Gedankengang verfolgte er aber nicht stringent. Mit seiner teils positiven, teils negativen Ideologiebeschreibung legte er die Grundlagen für die ambivalente Begriffsdefinition.¹⁰⁵ Ideologie oder italienisch *ideologia* war von den 1960er bis in die 1970er Jahre hinein ein Schlagwort. Im Kontext der so genannten 1968er Revolution wurde die problematisch-dialektische Auslegung des Terminus deutlich, der auf der einen Seite negativ definiert wurde - wenn es sich um die Ideologie der Gegenseite handelte - und auf der anderen Seite der eigenen positiven Standortbestimmung diente.¹⁰⁶

Eine entscheidende Analyse des Ideologiebegriffs nimmt der Philosoph Louis Althusser vor.¹⁰⁷ Er setzt ihn in Bezug zu den Auslegungen Freuds über das Unbewusste. Wie das Unbewusste keine Geschichte habe, da es überzeitlich sei, so habe auch die Ideologie keine Geschichte, da sie ewig sei.¹⁰⁸ Die Ideologie ist nach Althusser *omnihistorisch*.¹⁰⁹ Der Philosoph definiert das Verhältnis zwischen Realität und Ideologie und geht davon aus, dass die Ideologie immer ein Konstrukt der jeweiligen Lebensverhältnisse sei. Die Ideologie sei die imaginäre Darstellung des

¹⁰¹ Mauri. 1984a, S. 3-12

¹⁰² „Questi interventi [Che cosa è ed Ebreo] ripropongono su nuove basi la questione dei rapporti tra linguaggio e ideologia, tra arte e politica.“ Menna. 1973, S. 53

¹⁰³ In dieser Definition lag das Grundproblem, da es einen gewissen Wahrheits- und damit Absolutheitsanspruch hatte, der erst belegt werden musste.

¹⁰⁴ Vgl. Ritter (Hg.). 1976, S. 158

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 163; Werckmeister. 1974

¹⁰⁶ Diese Tendenz setzt sich auch in der Kunstkritik fort, die in Italien *ideologisch* geprägt war.

Siehe Kapitel 7

¹⁰⁷ Althusser. 1973

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 147

¹⁰⁹ Ebd., S. 146

Menschen in Relation zu dessen Lebensbedingungen.¹¹⁰ Damit kommt der Begriff der Idee indirekt wieder zum Tragen, denn es geht nicht um konkrete Lebensumstände, sondern um das Bild, das man sich von diesen macht. Dies führt zu dem subjektiven Element der Ideologie hin. Althusser betont, dass Ideologie immer auf einer materiellen Existenz beruhe. Sie drücke sich in gewissen Riten und Praktiken aus, die nur auf Grund der politischen Verhältnisse verstanden werden könnten. In diesem Zusammenhang führt der Philosoph auch die Vorstellungen des Religionsphilosophen Pascals an, der in eine religiöse Ideologie verstrickt sei und diese in Riten und Handlungen umgesetzt wissen will.¹¹¹

Die Beziehung zwischen Ideologie und menschlichem Wesen wird von Althusser dadurch bestimmt, dass er der Ideologie die Macht zuschreibt, jedes Individuum zu einem Subjekt zu transformieren. Jedwelches Individuum ist in einer bestimmten ideologischen Konstellation bereits Subjekt und wird als dieses angesprochen.¹¹² „Die Individuen sind immer-schon Subjekte.“¹¹³ Hier zieht Althusser wieder eine Verbindungsleitung zur Psychoanalyse, denn nach dieser kann der Mensch immer schon als Subjekt wahrgenommen werden, sogar bereits vor seiner Geburt. Das Verhältnis des Subjekts zu einer gewissen Ideologie wird anhand der Religion veranschaulicht. Althusser spricht von einer „doppelten Spiegelstruktur der Ideologie“.¹¹⁴ Damit ist eine gegenseitige Abhängigkeit von dem einzelnen Subjekt und dem großen System (SUBJEKT), in das das Subjekt eingebettet ist, entlarvt. Das Subjekt erkennt sich in der übergeordneten Struktur, die erst durch die Individuen funktioniert.

Mauris Ideologiebegriff greift die beiden Pole der Ideologiedefinition von Marx auf, wobei er den Bezug zur dialektischen Analyse explizit negiert.¹¹⁵ Er bezieht sich einerseits auf die *falsche Ideologie*, den Faschismus seiner Jugendtage, dem er ausgesetzt war, ohne sich dem entziehen zu können,¹¹⁶ andererseits bemüht er sich um eine Lesart, die einen allgemeinen Umgang mit dem Begriff Ideologie ermöglicht.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 149

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 154

¹¹² Vgl. ebd., S. 159-161

¹¹³ Ebd., S. 162

¹¹⁴ Ebd., S. 167

¹¹⁵ Vgl. Mauri. 1984a, S. 5

¹¹⁶ „In alcuni dei miei scritti io dico che quando sono nato non è che c'era il fascismo come ideologia, no. la vita era fascista, il sole, la mela che mangiavo era fascista. L'ideologia si sovrappone alla natura e al rapporto con l'uomo, in modo tale che a te respirando sembri di respirare la verità.“ Interview 1999. Anhang, S. 2

Für ihn stellt Ideologie eine Unterform der Gedanken dar, die eine neutrale Haltung des Menschen unmöglich mache. Ideologie wird als *pensiero minore*¹¹⁷ bezeichnet. Wie Althusser sieht er darin die Vereinigung von individualistischen und metaphysischen Komponenten. Sie bestünde aus den eigenen Erfahrungen und Gegebenheiten, die in die *ideologia* miteinflössen und das Ideengerüst eines Menschen mitbestimmten.¹¹⁸ Die Ideologie rufe allgemeingültige Handlungen hervor, die auf der Grundlage von identischen ideologischen Vorgaben verstanden werden können. Sie sei die Summe der zeitgenössischen Inhalte, das, was wirklich geglaubt und gefürchtet wird, die letzte dunkle Stelle des Ichs. „È la *proprietà personale*, la summa del cattivo o buon governo individuale.“¹¹⁹ Ideologie als aus subjektiven Erfahrungen zusammengesetztes Gedankengerüst, das in einen gesamtgesellschaftlichen ideologischen Rahmen gestellt wird, bestimmt auch Mauris Geschichtsbild. Seine gelebte Geschichte führt zu einem ideologisierten Blick auf die Realität, seinen Erinnerungen gibt er einen überzeitlichen Charakter, wie es den Überlegungen Althussters auch zu entnehmen ist. Das geschichtliche Urteil entsteht bei Mauri dabei über das Erlebnis, über den direkten *Kontakt* mit Geschichte. In seinen als *esercizi spirituali* bezeichneten historischen Performances nimmt er eine Vergegenwärtigung der geschichtlichen Ereignisse vor. Er löst sie aus der Historisierung und unterzieht sie damit einer Neubewertung. Durch den Blick des Zeitzeugen, des Subjekts auf die Geschichte, erweckt er die Ideologie zu neuem Leben.

In seinem künstlerischen Ideologieverständnis betont Mauri den metaphysischen Bezug zur Ideologie und zur eigenen Vergangenheit. Durch die Ideologisierung der Kunst habe er ein neues Verhältnis zwischen Kunst und Leben aufgespürt, auf Grund dessen die Kunst zu einer neuen *terra di conflitto* werden könne.¹²⁰ Nur in der Kunst sei allerdings auch eine *legitima diversa* gegen die falsche Ideologie möglich. Kunst wird zum Kriegsschauplatz des Kampfes des Ichs gegen einen traumatisierenden historischen Fehlschritt. Den Ausdruck *Politik* vermeidet Mauri bei dieser Beschreibung bewusst. Er will nicht als politischer, sondern als ideologischer

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ „L'ideologia in qualche modo io penso che sia una sottospecie del pensiero, perché è **ibrido**. L'ideologia che è mescolata ad elementi emotivi, a piccole esperienze personali, c'è una piccola confessione privata che qualche volta trova i suoi grandi trascinati in un'ideologia pubblica. No? Obbliga sempre l'uomo a prendere una posizione in un contesto ideologico direi mondiale e impedisce in un certo senso la neutralità.“ Ebd., S. 5

¹¹⁹ Mauri. 1984a, S. 7

¹²⁰ Ebd., S. 5

Künstler verstanden werden.¹²¹ Wo liegt hier der Unterschied? Mauri nimmt seiner Meinung nach kein politisches Urteil vor; er will mit seiner Kunst keine Tagespolitik betreiben, sondern historische Ereignisse zum gesellschaftspolitischen Thema machen. Dass er mit der Art, wie er diese Geschichte präsentiert, eine eigene Weltanschauung vertritt, ist überdeutlich. Eine neutrale Haltung gegenüber der Ideologie ist unmöglich. Das haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihren Überlegungen zu Ideologie und Gesellschaft betont.¹²² Auch Mauri sieht sich in diesem Dilemma und findet die Rettung aus der Indoktrinierung nur in der Kunst, die zu seinem übergeordneten System wird. Nach Althusser muss sich aber auch die Kunst der Doppelstruktur der Ideologie unterziehen. Dabei wird das von Althusser proklamierte SUBJEKT bei Mauri die Ideologie selbst, die er analytisch zu erfassen sucht. Sie bestimmt die Welt als solche und das einzelne Individuum, hier den Künstler in seinem Kunstschaffen. In diesem übergeordneten System findet Mauri auch einen Ort für die Kunst. Für ihn bietet die Ideologie in der Kunst die Möglichkeit, an der Welt teilzunehmen.¹²³ Er geht aber nicht von einer direkten Einflussmöglichkeit der Kunst auf die Politik und Gesellschaft aus, sondern glaubt vielmehr an eine Gegenwelt der ideologisierten Kunst, die ihre Moral formuliert, ohne wirklich ein neues Wertesystem in der Gesellschaft aufbauen zu können.¹²⁴ Die Kunst wird zum Ort für einen Ideologiesucher und -forscher.

2.3 Geschichte und Erinnerung

Geschichte und Gedächtnis gelten als Argumentationsgrundlage für Entscheidungen in Politik und Gesellschaft. Sie stellen ein konstituierendes Element einer jeden Gemeinschaft dar, das positive und negative Implikationen haben kann. Die Abgrenzung der Begrifflichkeiten ist schwierig, so macht der Historiker Pierre Nora in Geschichte und Gedächtnis folgenden Gegensatz aus:

Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist. Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen,

¹²¹ Herbert Marcuse weist darauf hin, dass der Ideologiebegriff immer politisch zu verstehen ist. Vgl. Marcuse. 1973, S. 107-108

¹²² Vgl. Horkheimer/Adorno. 2000, S. 98-106

¹²³ Vgl. Mauri. 1984a, S. 8

¹²⁴ Er vergleicht die Rolle des Künstlers in den 1960er und 1970er Jahren mit der zionistischen Bewegung, da beide auf eine neue Gesellschaft gehofft und darauf hingearbeitet hätten. Ebd., S. 9

eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentationsform der Vergangenheit.¹²⁵

Dabei liegt der Unterschied seiner Meinung nach vor allem in der Art und Weise der Erinnerungsarbeit.¹²⁶ Er bedauert, dass es keine inneren Gedächtnisgemeinschaften wie Kirche, Familie und andere Institutionen mehr gäbe, und dass die Historisierung des Gedächtnisses zu einer Archivierungswut führe, die eigentlich eine Liquidation des kollektiven Gedächtnisses nach sich ziehe. Im Grunde würde die Geschichte das Gedächtnis zerstören.¹²⁷ Nora baut in seinen Überlegungen ein Spannungsfeld zwischen Geschichte und Gedächtnis auf, das auch in Mauris Werken thematisiert wird, in denen seine Erinnerung als objektivierte Geschichte präsentiert und die Vergangenheit an sich nicht archiviert sondern vergegenwärtigt wird.

2.3.1 Theorien der Erinnerung

Der Begriff der Erinnerung wird in den unterschiedlichen Bereichen der Natur- und Geisteswissenschaft diskutiert, wobei diverse Ansätze zur Erklärung des Phänomens Erinnerung und Gedächtnis unternommen werden. Der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Gedächtnis wird diskutiert, wie und was erinnert wird steht zur Debatte. Wie Erinnerung bewahrt oder zerstört werden kann und die scheinbar gegensätzlichen Begriffe der Erinnerung und des Vergessens stehen im Mittelpunkt des Interesses. NeurologInnen,¹²⁸ PsychologInnen,¹²⁹ PhilosophInnen¹³⁰ vor allem aber auch HistorikerInnen¹³¹ setzen sich mit dem Thema auseinander. Dabei wird deutlich, dass Erinnerung nicht allein eine Frage der Zeit, sondern auch des Raumes ist. Das tangiert zwei Grundbegriffe der bildenden Kunst und somit auch der Kunstgeschichte.

In der Kunst hat die Frage nach der Erinnerung und damit impliziert der Zeitbegriff eine konstituierende Rolle. In der zeitgenössischen Kunst werden alte Traditionen

¹²⁵ Nora. 1995a, S. 306

¹²⁶ Vgl. Nora. 1995b, S. 314-324

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 324

¹²⁸ Siehe zum Beispiel: Markowitsch. 2002. Diese Forschung basiert sowohl auf neurologischen als auch psychologischen Grundlagen.

¹²⁹ Vgl. Schacter. 1999

¹³⁰ Vgl. Bergson. 1991

¹³¹ Vgl. Le Goff. 1999

des Sammelns und Archivierens, wie sie in den Wunderkammern des 15. bis 17. Jahrhunderts gängig waren,¹³² wieder aufgegriffen. Viele Ausstellungen spiegeln den Hang zur Beschäftigung mit dem Sujet Gedächtnis wider, wobei vor allem zur Jahrtausendwende Ausstellungen zum Thema Zeit und Gedächtnis konzipiert wurden.¹³³ Dabei wird auch hier im Zusammenhang mit dem Gedächtnis vor allem die Speicher- und Archivierungsmetaphorik akzentuiert.¹³⁴ Dies ist mit Noras Überlegungen zu Geschichte und Gedächtnis zu vergleichen. Die Problematisierung des Verlusts des Gedächtnisses und darüber des Subjekts scheint das Bedürfnis nach der Realisierung einer visuellen Spur des menschlichen Daseins zu forcieren. Ein anachronistischer Zeit- und Raumbegriff trifft auf eine Gegenwart der Schnelle und des exzessiven Zeitgebrauchs. Der spezifische Zeitbegriff des 20. Jahrhunderts - der einer immer schnelleren Entfaltung und einer immerwährenden Fortentwicklung nachkommen muss - hat die Kunst beeinflusst und die Dimension der Erinnerungsarbeit in der Kunst verschoben. Damit werden auch der Bezug zur eigenen Vergangenheit und die individuelle Gedächtnisleistung neu definiert.

2.3.1.1 Was ist Erinnerung?

Erinnerung ist ein Thema, das in den unterschiedlichen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen behandelt wird. Das hängt unter anderem mit der Tatsache zusammen, dass das Gehirn und seine Leistungen zu dem nie ganz zu lösenden Geheimnis der menschlichen Existenz gehören.¹³⁵ Probleme mit Erinnerung und Vergessen tauchen im täglichen Leben eines jeden Menschen auf. Unterschiedliche Traditionen und Gesellschaftsformen werden anhand der Erinnerung konstituiert, allgemeine Erklärungsmuster des Weltgeschehens werden davon abgeleitet. Bereits in der antiken Mythologie wird ein enger Zusammenhang zwischen Kunstschaffen und Erinnerung gespannt. Eine der Musen ist Mnemosyne, die als Sinnbild für Erinnerung steht.¹³⁶ Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann betont, dass Erinnerung nur in Metaphern möglich sei und damit Gedächtnisbilder

¹³² Vgl. Stewart. 1997, S. 291-295

¹³³ Ausst. Kat. Kassel. 1999; Ausst. Magazin Paris. 2000; Ausst. Kat. Frankfurt/Main. 2000/2001

¹³⁴ Ausst. Magazin Paris. 2000

¹³⁵ So wurde im Jahr 2000 der Nobelpreis für Medizin dem Gehirnforscher und Psychologen Erich Kandel verliehen, der sich mit der Funktion des Gedächtnisses auseinandergesetzt hat. Perchérond. 2000, S. 59

¹³⁶ Praz. 1967; Ausst. Kat. München. 1994; Warburg u. a. (Hg.). 2000

vorherrschten.¹³⁷ So funktioniere die Erinnerung selbst über Bilder. Damit wird ein innerer Konnex zwischen Gedächtnisleistung und Kunst hergestellt, der über die eigentliche Bildproduktion hinausgeht.

Ein häufig genanntes Bild im Zusammenhang mit dem Gedächtnis ist das der Bibliothek oder der Lagerhalle.¹³⁸ Die Erinnerungen werden in das Depot des Gedächtnisses eingelagert und bleiben dort mehr oder weniger unbemerkt, bis sie jemand aktiviert. So scheint das Gedächtnis aus einem Raum mit Büchern zu bestehen, in denen die Erinnerungen fixiert sind. Platon hat das Gedächtnis mit einer Wachstafel verglichen, in die zu erinnernde Ereignisse eingeprägt werden.¹³⁹ Mit den neuen Medien und den unterschiedlichen Speicherkapazitäten, die heute durch Ton- und Bildträger sowie digitalisierte Daten genutzt werden können, entstehen neue Metaphern der Gedächtnisspeicherung, die eng mit den Lebenswelten des zeitgenössischen Menschen zusammenhängen.¹⁴⁰ Bereits Sigmund Freud sieht in der Schrift eine eingeschränkte Gedächtnisspur. Das komplexe System von Wahrnehmung und Bewusstsein sei dadurch nicht zu erfassen. So favorisiert er die Idee eines *Wunderblocks*,¹⁴¹ der in seiner Funktion mit einem primitiven Computer¹⁴² vergleichbar ist, da auf diesem unterschiedliche Schichten gespeichert werden können.

Begrifflichkeiten wie kollektives und individuelles Gedächtnis werden in der Forschung diskutiert. Die individuellen Erinnerungen werden einem Gedächtnis entgegengestellt, das eine bestimmte Erinnerungsgemeinschaft formt, wobei sich beide bedingen können. Das führt auf die Frage der Geschichte zurück, die aus kollektiven und individuellen Erinnerungsleistungen zusammengesetzt wird. Von Bedeutung ist dabei, wie diese beiden Komponenten des Gedächtnisses zusammenwirken. Der Soziologe Maurice Halbwachs macht vor allem an einer räumlichen Kontinuität die Voraussetzungen für ein kollektives Gedächtnis fest.¹⁴³

¹³⁷ Vgl. Assmann. 1996, S. 16; Yates. 1966

¹³⁸ Eine Vorstellung, die bereits der Kirchenvater Augustinus in seinen Bekenntnissen favorisierte. Vgl. Augustinus. 1989. Buch Zehn, S. 259-263

¹³⁹ Vgl. Platon. 1995, S. 24

¹⁴⁰ Vgl. Soutif. 2000, S. 340-346

¹⁴¹ Freud. 1995, S. 226-232

¹⁴² Durch den Computer und das Internet ergeben sich neue Speicherformen und auch neue Metaphern für das Gedächtnis. Umberto Eco, Semiotiker, Literat, Essayist und in vielen Fragen die intellektuelle Stimme Italiens, beklagt die Archivierungswut, da man die gespeicherten Informationen niemals verarbeiten könne. Vgl. Soutif/Eco. 2000, S. 2

¹⁴³ Vgl. Halbwachs. 1995, S. 276-296

Religionsgemeinschaften werden dabei von dem Soziologen als Erinnerungsgemeinschaft besonderer Art hervorgehoben, da diese sich an bestimmten Orten treffen, nämlich in Kirchen, an die sie ihre Gemeinschaft mental und physisch binden. Nur an bestimmten Pilgerstätten könnten sich die Menschen an Glaubensfragen erinnern.¹⁴⁴ Halbwachs beschreibt somit mehr die Manifestation der Erinnerung, weniger den Weg über Wahrnehmung, Bewusstsein und Erinnerung, der vor allem bei den Psychoanalytikern um Sigmund Freud betont wird.¹⁴⁵ Laut Freud nehmen wir bestimmte Dinge wahr, speichern sie aber in unterschiedlichen Räumen, wobei eine Hälfte das Unbewusste, die andere das Bewusstsein ausmacht. Um die Aktivierung der passiv im Unterbewusstsein gelagerten Daten zu ermöglichen, muss sich der Patient einer psychoanalytischen Sitzung unterziehen, denn nur so kann der „Wächter“, der nach Freuds Vorstellungen das Unterbewusstsein bewacht, ausgeschaltet und die Pforte zu den verschütteten Erinnerungen aufgerissen werden.¹⁴⁶ Erst durch die Psychoanalyse könnten in einem schmerzlichen Prozess die im Unbewussten verdrängten Erinnerungen freigesetzt werden.¹⁴⁷ Dabei müsse der umgekehrte Weg der Verdrängung gegangen werden. Freud geht von der Verdrängung gewisser Wahrnehmungen aus dem Bewusstseinsapparat aus und führt dies auf die unterschiedlichen Erlebnisse im Leben eines Menschen zurück. Die von der Erinnerung verdrängten Ereignisse bekommen damit eine besondere Bedeutung, wobei das Erinnern zur Heilung beitragen kann, vergessen/verdrängen als eher negativ angesehen wird.¹⁴⁸

Mit *A la recherche du temps perdu* leitet der französische Schriftsteller Marcel Proust zu Anfang der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts einen Kult der Erinnerung ein. Auf dem Hintergrund der psychoanalytischen Ideenwelt und der Theorie der Dauer des Philosophen Henri Bergson¹⁴⁹ stellt Proust vor allem die subjektiven Erfahrungen und Erinnerungen in das Zentrum seiner literarischen Überlegungen.¹⁵⁰ Seine Hommage an die verlorene Zeit huldigt aber nicht nur der Erinnerung, sondern vor allem auch dem Vergessen und der In-Frage-Stellung des Gedächtnisses. Proust beschreibt im

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 277

¹⁴⁵ Die Wahrnehmung kann als Abbild, die Erinnerung als Urbild funktionieren. Assmann. 1996, S. 25

¹⁴⁶ Vgl. Freud. 1994b, S. 283-284

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Freud. 1991, S. 527-532

¹⁴⁹ Vgl. Jocks. 2000, S. 69

¹⁵⁰ Damit soll aber nicht den Kritikern zugestimmt werden, die behaupten, Proust habe es versäumt, gesellschaftsrelevante und politische Themen ironisch zu beleuchten. Zu der Kontroverse Ich-Autor und gesellschaftlicher Bezug siehe: Bachmann. 1993, S. 85-109

ersten Buch seines Romanzyklus' den Mechanismus der Erinnerung über das viel zitierte Bild der Madeleine.¹⁵¹ Der Protagonist des Romans nimmt dieses mit Teegeruch und -geschmack versehene Gebäckstück zu sich, dessen sinnliche Qualitäten bei ihm gewisse Assoziationen freisetzen. Schmerzlich versucht er, die geweckten Erinnerungen zu aktivieren. Der Prozess des sich Erinnerns wird nachgezeichnet, wobei deutlich wird, dass nicht allein eine visuelle Quelle ausreicht, um die Erinnerungen zu wecken. Es werden verschiedene Sinne angesprochen, und im Konzert dieser Sinneseindrücke tritt ein animatorischer Reiz auf, der das Gedächtnis aktiviert und eine Erinnerung aus den Tiefen auftauchen lässt. Bleibt man beim Bild des Wächters von Freud, so scheint der Geruch des Tees den Wächter betäubt zu haben, so dass sich die Erinnerung aus dem Unbewussten in das Vorbewusste und dann in das Bewusstsein drängen konnte. Bei Proust ist es immer ein *stofflicher Gegenstand* der den Erinnerungsprozess in Gang setzt und der das Gedächtnis beinhaltet. „Daher lebt der beste Teil unserer Erinnerung außerhalb von uns, in dem Hauch eines Regentages, dem Geruch eines ungelüfteten Raumes, dem Duft eines Feuers im Kamin...“¹⁵². Die Erinnerungen, die der Mensch vergessen¹⁵³ und wieder schmerzlich erinnern kann, sind nach Meinung des französischen Literaten meist mit intensiven Gefühlsregungen verbunden. Proust lehnt das Vergessen nicht ganz ab, da Erinnern auch Schmerz bedeuten kann.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Proust 1989, S. 54-56

¹⁵² Ebd., S. 54

¹⁵³ Über den Zusammenhang von Erinnern und Vergessen in Literatur und Philosophie siehe: Weinrich. 2000

¹⁵⁴ Ein Vergleich mit der Definition des Vergessens im Werk Friedrich Nietzsches zeigt, dass beide den Begriff positiv konnotieren. Proust begreift das Vergessen aber nicht als Verlust für immer, sondern sieht darin die Möglichkeit intensive Gefühlsregungen und Wahrnehmungen erneut zu durchleben. Nietzsches Vorstellungen siehe nächstes Kapitel.

2.3.2 Fabio Mauris Verantwortliche Erinnerung

Fabio Mauri nimmt sich als moralischen Vertreter seiner Zeit wahr, der *una memoria responsabile* vertreten will.¹⁵⁵ Er sieht sich als Zeuge einer Epoche, die er in seiner Kunst aufgreift, ohne dabei die individuelle Erfahrenswelt auszuklammern. Die Frage nach der ethischen Implikation von Erinnerung ist in der Philosophie mehrfach diskutiert worden. Die von Nietzsche in seiner *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* formulierten Thesen zu Erinnerung und Vergessen sprechen den moralischen Punkt der Erinnerung an.¹⁵⁶ Nietzsche lehnt den Erinnerungskult als unverantwortlich ab und plädiert für eine Kultur des Vergessens.¹⁵⁷ Nur so kann seiner Ansicht nach Platz für neue Impulse entstehen.¹⁵⁸ Er stellt sich gegen die Konstitution eines Gewissens, das für ihn vor allem auch aus der Erinnerung resultiert.¹⁵⁹ Mauri will hingegen eine moralisch konnotierte Erinnerung über seine Kunst vermitteln. Im Sinne Prousts sucht er in einem schmerhaften Prozess und in einer mentalen Analyse nach den Ursprüngen der falschen Ideologie. Nietzsches scheinbar a-moralische Auffassung zum Gedächtnis mag in seiner Zeit gegen die nationalen Traditionen angehen, die sich auf bestimmte kollektive Erinnerungen beruft. Für Mauri ist die Erinnerung notwendig zur Gestaltung der menschlichen Zukunft, da nur so die Einsicht in die Beschaffenheit der menschlichen Natur vermittelt werden kann.

Der israelische Philosoph Avishai Margalit entwickelt in seiner Max Horkheimer Vorlesung *Ethik der Erinnerung*¹⁶⁰ eine auf moralischen Grundlagen aufgebaute Erinnerungskultur. In dieser hat der moralische Zeitzeuge eine besondere Funktion. So könne von ethischer Erinnerung nur dann die Rede sein, wenn der Augenzeuge dem *absolut Bösen* ausgesetzt war.¹⁶¹ Damit ist das Zeugnis über die Shoah auch in die Kategorie der ethischen Erinnerungen einzuordnen. Darüber hinaus ist für ihn der Begriff der Anteilnahme von besonderer Bedeutung. Erst durch Anteilnahme könne ein moralisch-ethisches Gewissen entstehen, das wiederum zu einem

¹⁵⁵ Mauri. 1997, S. 1

¹⁵⁶ Nietzsche. 1997

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 46-50

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 51

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 47-48

¹⁶⁰ Margalit. 2000

¹⁶¹ Ebd., S. 15

verantwortlichen Umgang mit der schrecklichen Vergangenheit führen könne.¹⁶² Ethik basiert nach Margalit auf dem Gedächtnis einer Erinnerungsgemeinschaft, dies baut wiederum auf die individuelle Erinnerungsarbeit auf. Auch deshalb misst er den ZeitzeugInnen eine besondere Rolle zu, die eine moralische Grundposition haben. Der *moralische Zeuge* muss nach Margalit ein Augenzeuge mit Wahrheitsliebe sein,¹⁶³ der aber nicht in erster Linie Faktenwissen, sondern sein eigenes Erleben vermitteln soll. Die authentische Beschreibung, wie der Zeuge die Situation erlebt hat, mache aus dem Bericht ein spezifisches historisches Dokument. „Wir sind von der Zeugenschaft anderer in fundamentaler Weise abhängig“¹⁶⁴ schreibt Margalit. Auch die Zielsetzung eines moralischen Zeugen ist wichtig für dessen Beurteilung. Hochzuschätzen ist nach Meinung des Philosophen der Zeuge, der keine politischen Ziele verfolgt, sondern die Ereignisse um der Sache Willen erzählt. Laut Margalit ist die Autorität des Zeugen wichtig, die ihn dazu befähigt, die erlebte Erinnerung zu formulieren und zu transportieren. Kommen all diese Faktoren zusammen, so kann von einem moralischen Zeugen die Rede sein.

Einer der viel rezipierten Shoahüberlebenden Italiens ist der Literat Primo Levi, der in seinem Buch *Se questo è un uomo* die humane Tragik hinter den Fakten veranschaulicht.¹⁶⁵ Er kann in hohem Maße als moralischer Zeuge anerkannt werden. Im Gegensatz zu Levi steht Fabio Mauri vor dem Dilemma, dass er sich nicht auf eine Verfolgungssituation berufen kann, die ihn zu einem Überlebenden der Shoah machen würde. Dennoch versteht er sich als ein verantwortlicher Zeitzeuge, da er die Geschichte erlebt hat und ohne parteipolitisch festgelegten Hintergrund seine Position in der Kunst entwickelt.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 18-23

¹⁶³ Margalit nimmt an dieser Stelle keine Definition vor, was unter dieser *Wahrheitsliebe* zu verstehen ist.

Ebd., S. 72

¹⁶⁴ Ebd., S. 85

¹⁶⁵ Levi. 1958; Levi 1994

2.3.2.1 Erinnerung ohne Wahrnehmung – Ein Paradox?

*Memoria*¹⁶⁶ ist in Mauris künstlerischen und theoretischen Arbeiten ein Schlüsselbegriff, wobei die traumatischen Erfahrungen seiner Jugendzeit immer wieder thematisiert werden. Seine Überlegungen zum Komplex Gedächtnis rollt er vor allem in seinem Vortrag mit Performancecharakter *Ricostruzione della memoria a percezione spenta*¹⁶⁷ von 1988 auf. Interessant ist der Ort des Vortrags: An der psychologischen Fakultät spricht er über seinen Gedächtnisverlust und seine Erinnerungsunfähigkeit. Kunst und Krankheit verschmelzen miteinander und werden auf einer erweiterten Ebene zusammengeführt. Der Künstler definiert zunächst seine Vorstellungen von der Einprägung der Erinnerung. Er sagt, dass er sich den Vorgang ähnlich wie das Drehen eines Filmes vorstellt. Dies deckt sich mit den Überlegungen Benjamins, der die Medien als Metapher für das Gedächtnis benutzt.¹⁶⁸ Dabei sind Wahrnehmung und Erinnerung Mauris Meinung nach direkt miteinander in Verbindung zu setzen. Er problematisiert jedoch dieses Themenfeld, indem er ein Gedächtnis proklamiert, das vor der Wahrnehmung liegt.

*Ma il tema dell'identità in ogni scienza è il problema del primo istante: cosa è la memoria prima di ricordare? O la percezione prima di percepire?*¹⁶⁹

Das Gedächtnis bestünde bereits vor der Wahrnehmung und so können auch Erinnerungen konstituiert werden, die man nicht unbedingt erlebt haben müsse. Das führt ihn zu der Annahme, dass es ein übergeordnetes System, eine erste Instanz geben muss, die die Wahrnehmung implantiert. Um diese verdeutlichen zu können, bedarf es seiner Meinung nach der Kunst. Nur diese *wisse*, wo die Erinnerung vor der Wahrnehmung zu finden sei. „Nicht die Wissenschaft, sondern die Kunst weiß es.“¹⁷⁰ „Ich setzte voraus, dass das Gedächtnis ein Knotenpunkt ist. Ich spreche von Kunst, versteht sich.“¹⁷¹ Die Trias in Mauris Kunst heißt: Seele-Körper-Gedächtnis, wobei das Gedächtnis als Knotenpunkt verstanden wird. Dem Gedächtnis wird im kunsttheoretischen Zusammenhang eine metaphysische Bedeutungsebene

¹⁶⁶ Zum Begriff „memoria“ bei Mauri vgl. auch: Mauri. 2001, S. 8 – 10

¹⁶⁷ Mauri. 1994b, S. 235-239

¹⁶⁸ Die Wahrnehmung funktioniert seiner Meinung nach wie die Belichtung eines Filmes. Das Bild wird festgehalten und mit gewissen Chemikalien muss dann dieses *Abbild* wieder hervorgeholt werden. Assmann. 1996, S. 38

¹⁶⁹ „Aber das Thema der Identität, das in allen Wissenschaften auftaucht, ist das Problem des ersten Augenblicks: Was ist das Gedächtnis vor der Erinnerung? Oder die Wahrnehmung vor der Wahrnehmung?“ Ebd., S. 235

¹⁷⁰ Ebd., S. 239

¹⁷¹ Übersetzung der Autorin. In: Ebd., S. 235

zugesprochen. Da die Kunst die Wahrnehmungsebene aufhebt und erweitert, muss es nach Mauri etwas Übernatürliches geben, das nicht mit der Wahrnehmung in Verbindung gebracht werden, sondern eben nur in dem System der Kunst gesucht und gefunden werden kann. Wie Proust glaubt auch Mauri an die Hervorbringung der Erinnerung durch einen Reiz, wobei für ihn Schönheit und Ästhetik als solche funktionieren, auch ohne die Implantierung einer bestimmten Wahrnehmung.¹⁷² Jeder müsse einen Kern von Erinnerung vor der Erinnerung in sich tragen, ohne den keine ethische Erinnerung und keine Ethik möglich seien. Die Kunst wird so zu einem moralischen Vermittler zwischen Mensch und einem übernatürlichen, göttlichen Sein stilisiert, der eine bessere Zukunft möglich mache.¹⁷³

Mauri spricht zwei Probleme der Erinnerung ohne Wahrnehmung an, die er miteinander in Verbindung setzt. Auf der einen Seite stellt er sich die Frage, ob es eine Erinnerung außerhalb der realen Wahrnehmung gäbe, auf der anderen Seite beschäftigt er sich mit dem Thema, ob sich jemand, der keine Wahrnehmung mehr hat, noch an etwas erinnern kann. Hinter der Problematik eines Gedächtnisses ohne eigene Wahrnehmung steht die Frage der Identität. Während sich Fabio Mauri in seinem Menschsein kein Gedächtnis zuspricht, erkennt er in seinem Künstlertum die Möglichkeit, einen Zugang zu dieser als unabhängig und über jeder erklärbaren Struktur befindlichen Instanz zu finden.¹⁷⁴ So konstruiert er Identität vor allem in der Kunst, wobei die lebensweltliche Realität in das System Kunst überführt wird. Die Möglichkeit dazu liegt in der *Struktur Kunst* begründet, die nach Mauri als übernatürliche Form vor der Form zu begreifen ist.

¹⁷² „La prima cosa a resuscitare era stata il modello di bellezza rappreso nella memoria: una concezione fatale, una forma strutturata di glamour.“ Ebd., S. 238

¹⁷³ Aus diesem Gedankengut baut sich die im Anschluss an den Vortrag durchgeführte Performance auf: Fabio Mauri lässt sich einen Film seines Schülers Claudio Cantelmi auf die Stirn projizieren, der mit einer Trickfilmanimation die Ei-Huhn-Problematik, die Mauri auf theoretischer Ebene angesprochen hat, veranschaulicht. Hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung werden beide Elemente - Ei und Huhn - im Film aus dem gleichen Formenkanon zusammengesetzt. Am Anfang zeigt Cantelmi die Formeinheiten an sich, welches Objekt daraus entstehen wird, bleibt offen. Beide Objekte - Ei und Huhn/Huhn und Ei - entstehen nach- und auseinander, die Transformation ist sukzessive, aber ewig repetierend. Das visualisiert die Frage Mauris, ob es immer eine Wahrnehmung vor der Erinnerung geben müsse, oder ob beide sich gegenseitig generieren, ohne Anfang und Ende. Die Zeitebene wird aufgehoben, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen manifestiert. Am Ende des Filmes werden einzelne Fragmente gezeigt, die wie Erinnerungsfetzen wirken.

¹⁷⁴ Mauri. 1995, S. 56-59

2.4 Controtempo - Fabio Mauris Geschichts- und Zeitbegriff

*La verità è un oggettività perduta, come lo è continuamente il presente.*¹⁷⁵

Zeit und Geschichte sind miteinander über Begrifflichkeiten wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbunden, die in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander stehen. In den verschiedenen Jahrhunderten sind die unterschiedlichen Zeiten verschieden gewertet worden. Je nach Weltanschauung wurde entweder der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft die führende Rolle zugesprochen. So kann sich der *Zeitgeist*¹⁷⁶ direkt auf *Zeitgeschichte* auswirken. Zeit wird in der Geschichte unter chronologischen Gesichtspunkten, aber auch auf Grund von individuellem Zeiterlebnis erfasst.¹⁷⁷ Dabei werden Begrifflichkeiten wie *chronos* und *kairos* eingeführt.¹⁷⁸ Während *chronos* für die fortlaufende Zeit steht, bestimmt *kairos* den rechten Augenblick. Für Fabio Mauri bedeutet die Vermittlung von Geschichte weniger das Aufzählen von historischen Daten als vielmehr das Darstellen erfahrener Zeitgeschichte im ideologischen Kontext der Vergangenheit, aber auch der Jetzzeit. Dabei spielt der Zeitbegriff¹⁷⁹ eine entscheidende Rolle. Mauris Verhältnis zur Vergangenheit ist geprägt von Gedächtniswille und -angst, Vergessenseuphorie und -phobie. Das Verhältnis zur Gegenwart ist ebenfalls ambivalent. Zwar stehen alle seine Titel und Werkinhalte im Präsens - wie *Che cosa è* und nicht *Che cosa era*¹⁸⁰ - doch muss er erkennen, dass die Gegenwart eigentlich nicht existent ist. Da sich die Zeit nach Mauri zu verstecken weiß¹⁸¹ - das heißt unfassbar ist - verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in seinen Arbeiten zu einem Zeitkontinuum. Zeit bildet mit dem Raum eine Dimension,¹⁸² die nur im Miteinander zu verstehen ist. Dabei werden bei Mauri Erinnerungsorte bespielt, die in einen neuen Zeitkontext überführt werden. Zeit beinhaltet auch das Thema der Erinnerung, wobei Freud davon ausgeht, dass die Erinnerung *zeitlos* ist. Dies stimmt in gewisser Weise mit Mauris Überlegungen zu der Erinnerung ohne Wahrnehmung überein. Im Gedächtnis

¹⁷⁵ „Die Wahrheit ist ein verlorenes Objektiv, so wie die Gegenwart ununterbrochen verloren ist.“ Mauri. 1984a, S.12

¹⁷⁶ Die wohl umstrittene Ausstellung *Zeitgeist* greift den problematischen Begriff auf und will den Status quo der 1980er Jahre Kunst dokumentieren. Joachimides. 1982, S. 9-10

¹⁷⁷ Le Goff. 1999, S. 35-38.

¹⁷⁸ Szeemann. 1988, S. 8-9; Lange, C.. 1999, S. 9-11

¹⁷⁹ Es gibt viele Abhandlungen über die Zeit, darunter ist eine der viel zitierten: Elias. 1997

¹⁸⁰ Klar ist, dass das auch eine programmatische Aussage ist. Nicht der Faschismus als Vergangenheit, sondern als Gegenwartsproblem wird akzentuiert.

¹⁸¹ „Il tempo sa nascondersi.“ In: Mauri. 1984a, S. 10

¹⁸² Auch in der Ausstellung über Zeit in der Kunst von 1985 wird die Zeit-Raumdimension als *vierte Dimension* bezeichnet. Ausst. Kat. Mannheim Wien. 1985

werden private und allgemeine Dinge erinnert, und auch im Zeitbegriff treffen individuelles Zeitverständnis und Weltzeit aufeinander.

Zeit wird mit dem Begriff *Unendlichkeit*¹⁸³ verbunden, der die Todesthematik impliziert, da die Lebensdauer des Menschen immer wieder in ihrer Endlichkeit begriffen wird. Prägend für das christliche Abendland war und ist die Todesvorstellung der christlichen Lehre.¹⁸⁴ Auch wenn Aufklärung und Säkularisierung der Vormachtstellung der Kirche entgegenwirkten, sind die Vorstellungen von Sterben und Tod durch die christliche Ikonographie geprägt, die heute in einem neuen Kontext akzentuiert wird, und der andere Todesvorstellungen zur Seite gestellt werden.¹⁸⁵ Der Mensch als einziges dem Menschen bekanntes Wesen, das sich gedanklich mit dem eigenen Tod auseinandersetzen kann,¹⁸⁶ hat sich stets mit dieser existenziellen Problematik beschäftigt. Tod wird ähnlich wie Erinnerung mit Bildern in Verbindung gebracht, die die ersten und letzten Bilder der Zivilisation darstellen. Mit der Todesproblematik als Rätsel des menschlichen Daseins beschäftigten sich auch die Philosophen der diversen Epochen. Hervorzuheben ist in der Philosophiegeschichte des 20. Jahrhunderts Martin Heidegger, der in seinem philosophischen Werk *Sein und Zeit* von 1926 das *Dasein* in seiner Zeitlichkeit im Hinblick auf den Tod analysiert.¹⁸⁷ Dabei wird die Frage nach der Möglichkeit der Todeserfahrung gestellt, die die phänomenologische Erfassung des Begriffes untersucht.¹⁸⁸ Tod und Sinn des Seienden werden als konstitutive Einheit präsentiert:

*Der Tod als Ende des Daseins ist die eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins. Der Tod ist als Ende des Daseins im Sein dieses Seiende zu seinem Ende.*¹⁸⁹

Heideggers *Sein zum Tode*¹⁹⁰ wird von dem italienischen Intellektuellen Giorgio Agamben aufgegriffen, der im Sinne Heideggers das *Wesensverhältnis* zwischen

¹⁸³ Szeemann arbeitet mit der Begrifflichkeit *aion*. Szeemann. 1988, S. 9

¹⁸⁴ Beide spielen vor allem im Mittelalter aber auch darüber hinaus in den künstlerischen Werken eine dominante Rolle. Binski. 1996

¹⁸⁵ Was sich auf das Bild des Todes in der zeitgenössischen Kunst auswirkt. Vgl. Lang, W. 1995

¹⁸⁶ Vgl. Assmann, J. 2000, S. 11-14

¹⁸⁷ Heidegger. 1993

¹⁸⁸ Wichtig in der Literatur über die Todesthematik sind sicher auch die französischen Existenzialisten. Siehe u. a. Beauvoire. 1992

¹⁸⁹ Heidegger. 1992, S. 259

¹⁹⁰ Ebd., S. 260

Sprache und Tod untersucht.¹⁹¹ Sprache und die stimmliche Umsetzung derselben sind für Agamben der transzendentale Ausdruck des Seins:

*La trascendenza dell'essere rispetto all'essente, del mondo rispetto alla cosa, è, innanzitutto, trascendenza dell'evento di linguaggio rispetto alla parola.*¹⁹²

Die Stimme als doppelte Verneinung kann zum Verständnis des metaphysischen Seins zum Tod dienen. „Morte e Voce hanno la stessa struttura negativa e sono metafisicamente inseparabile.“¹⁹³ Dabei spricht er auch den ethischen Gehalt der Stimme an, die an sich nur sprechen will, ohne etwas zu sagen und damit eine Negativstruktur aufweist.¹⁹⁴ Fabio Mauri hat sich mit diesen philosophischen Todesvorstellungen intensiv auseinandergesetzt, da auch seine Zeitvorstellungen von Todesängsten dominiert werden. So sagt er, die Zeit sei eine Sucht, an der er einmal sterben werde.¹⁹⁵

2.4.1 Eine gegenläufige Bewegung

Dem Tod ist Fabio Mauri schon früh begegnet, sowohl auf privater Ebene - sein erster Selbstmordversuch datiert 1943 - als auch auf gesellschaftlicher Ebene - das Erlebnis des Zweiten Weltkrieges. Von Beginn an stehen gewaltsame und die Identität auslöschende Themen in seinem künstlerischen OEuvre im Mittelpunkt. Die bereits erwähnte Arbeit *Autoritratto cancellato* (Abb. 2) von 1959/1960 zeigt dies deutlich, aber auch Zeichnungen wie *Uomo nel sacco* (Abb. 6) sowie die ersten *Schermi* (Abb. 7), weiße Bildschirme mit der Aufschrift *The end*, weisen auf diese Auslöschungstendenzen hin.¹⁹⁶ Auf der anderen Seite kämpft er gegen die Zeit an und versucht, ihr entgegenzuwirken. In Werktitel wie *Controtempo* oder auch *Senza tempo* wird dieser überzeitliche oder *zeitlose* Aspekt deutlich. Im Jahr 1996 realisiert Mauri die Arbeit *Contro tempo* - Gegenzzeit (Abb. 8), die auch aus der Erfahrung

¹⁹¹ Agamben. 1982, S. 3

¹⁹² Ebd., S. 37

¹⁹³ „Tod und Stimme haben dieselbe negative Struktur und sind metaphysisch nicht zu trennen.“ In: Ebd., S. 107

¹⁹⁴ Die Negativität kommt in der Philosophie, aber auch der Kunst Italiens als Thema vor. So in der Ausstellung *Vitalità del negativo*, die eine der großen programmativen Ausstellungen im Rom der 1970er Jahre war. In dieser wurde das Thema der Nichtigkeit und damit auch des Todes akzentuiert. Ausst. Kat. Rom. 1970/1971

¹⁹⁵ Vgl. Mauri. 1997, S. 1

¹⁹⁶ Der Schriftzug kann als Verbindung zu Film und Fernsehen verstanden und der *Schermo* im Sinne von Bildschirm gelesen werden, dies widerspricht der Todes- und Endproblematik nicht. Vielmehr ist darin eine Bestätigung der These zu finden, wenn man sich daran erinnert, dass Mauri das Gedächtnis mit einer Filmrolle vergleicht.

eines Verlustes entstanden sein soll.¹⁹⁷ In der Installation ist die Uhr zwar mit Zeiger und Zifferblatt realisiert, sie dreht sich jedoch in umgekehrter Richtung. Das Pendel ist nur an einem fragilen Haken angebracht. In das Pendel ist der Titel der Arbeit so eingraviert, dass eine Spannung zwischen dem Wort *contro* und *tempo* visualisiert wird, denn die Buchstaben der Worte stehen schräg zueinander. Die Uhr schlägt im eigenen Rhythmus, der der Zeit entgegenlaufen soll.¹⁹⁸ Es ist eine philosophische Arbeit, die sich mit der Möglichkeit einer absoluten Zeit auseinandersetzt. Der Künstler will seine eigene Zeit aufbauen, die den eigentlichen Zeitverlauf konterkarieren soll. Die Chronologie soll aufgehoben werden, Kairos, der richtige Augenblick, soll die Zeit bestimmen. Die Angst vor der Zeit bleibt jedoch dominant. *Questa opera non ha intenzione assiomatica, è un timore.*¹⁹⁹ Zwischen der Allgegenwart des Todes und der *Contro tempo*, die eben gegen diese Form der Endlichkeit eine Ewigkeit aufbauen will, wird das Dilemma des Zeitbegriffs deutlich, das aber in der Überzeitlichkeit des Erinnerungsbegriffs wieder aufgehoben wird. Zeit- und Subjektivitätsfrage werden synchronisiert und in ihrem dialektischen Verhältnis aufgedeckt.²⁰⁰ Der Mensch wird dabei in seinem Verlangen nach Unsterblichkeit immer wieder auf die eigene Zeitlichkeit zurückgeworfen.

3 Geschichte und Ideologie: Die Performance

Sein Geschichtsbild setzt Fabio Mauri vor allem in den Performances der 1970er Jahre in Szene. Diese Arbeiten bezeichnet er als ideologische Rituale, die der Hoffnung auf eine Heilung über die Kunst Ausdruck verleihen. So nennt er seine Performance *Che cosa è il fascismo* und andere Performances *esercizi spirituali* und bezieht sich damit direkt auf die von dem Jesuiten Ignatius von Loyola ausgearbeiteten religiösen Rituale zur Läuterung der Seele.²⁰¹

¹⁹⁷ Wie der Künstler berichtet, war es der Tod eines jungen Mädchens, der ihn dazu veranlasst hat.

¹⁹⁸ Das erinnert an die Installation von Dennis Oppenheim *Attempt to Raise Hell* von 1974. Hier wird ein bestimmter Rhythmus geschlagen, der aber immer wieder variiert wird. Vgl. Zahm. 2001, S. 306-307. Abb. S. 171

¹⁹⁹ Mauri. 1998 III, o. S.

²⁰⁰ Die Verquickung sieht vor allem auch der Kunsthistoriker Heinz Knobeloch. Vgl. Knobeloch. 1996, S. 34-35

²⁰¹ Vgl. Mauri. 1973b, S. 12

3.1 Esercizi Spirituali – Die Performance als Ritual

Performance und Ritual beruhen beide auf einem Handlungsablauf, der in einem bestimmten Sinnzusammenhang steht. Performance wird vom Ende der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre eine auf Happening und Fluxus zurückgehende Kunstrichtung genannt, die aus dem Bild heraustritt und in einer Art theatralischer Inszenierung die künstlerische Idee umsetzt.²⁰² Die Performance wird dabei in manchen Fällen mit einem Ritual verglichen, da in den künstlerischen Aufführungen rituelle Handlungen als Vorlagen erkannt und der Künstler als Schamane und Heiler interpretiert wird.²⁰³ Die Kunsthistorikerin Elisabeth Jappe definiert das Ritual als „Handlung, als Ausdrucksform für eine Idee, sei es eine religiöse, soziale, eine künstlerische, kurz eine Lebensanschauung“²⁰⁴. So erweitert sie den Ritusbegriff über die magisch-religiösen Konnotationen hinaus zu einer allgemein gültigen Lebensphilosophie. Das Ritual erhält durch diese Interpretation eine offene Struktur.

„Das Wesen der Ritualisierung liegt in der Übersteigerung des Formalen und Farbigen, in der mimischen und gestischen Übertreibung und Akzentuierung, in der Wiederholung und Vereinfachung, im Setzen und Geben von Zeichen.“²⁰⁵ Riten drücken sich in Mimik, Gestik und Bewegungsabläufen aus, die beim Betrachtenden und Partizipierenden Assoziationen wachrufen. Sie werden *verstanden* als Handlungen zu und mit einem gewissen Zweck. Ihre Handlungsstränge sind für den Menschen wie sprachliche Zeichen bestimmbar, sie kommunizieren. Ihre Verständlichkeit beruht für die psychoanalytische Forschung von Carl Gustav Jung auf dem Mythos, der den jeweiligen Riten zu Grunde liegt. Diese Mythen bestehen nach Jung und dessen SchülerInnen aus gewissen Archetypen, die aus einem *kollektiven Unbewussten* heraustrreten, das von Generation zu Generation weitervererbt wird. Deshalb kann man zwischen unterschiedlichen Mythen und Ritualen aus verschiedenen Zeiten und Kulturen Analogien feststellen.

*Der Archetypus ist vielmehr eine angeborene Tendenz, solche bewussten Motivbilder zu formen - Darstellungen, die im Detail sehr voneinander abweichen können, ohne jedoch ihre Grundstruktur aufzugeben.*²⁰⁶

²⁰² Zum Performancebegriff siehe Kapitel 6

²⁰³ Vgl. Kraft. 1995

²⁰⁴ Jappe E. 1993, S. 9

²⁰⁵ Haberl. 1974, S. 14

²⁰⁶ Jung. 1968, S. 67

Mit dem Zusammenhang zwischen Mythen und Ritualen²⁰⁷ und der *Kommunikationsfähigkeiten* derselben hat sich der Ethnologe Claude Lévi-Strauss²⁰⁸ auseinandergesetzt. In seiner Studie *Anthropologie structurale* von 1958 weist er auf Forschungsergebnisse hin, die zwischen Mythos und Ritual Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen:

*Manche sehen in jedem Mythos die ideologische Projektion eines Ritus, die diesem die Grundlage bieten soll, andere kehren das Verhältnis um und behandeln den Ritus als eine Art Erläuterung des Mythos in Form lebender Bilder [...]. Mythos und Ritus erzeugen sich gegenseitig, der eine als Tat, der andere als Begriff.*²⁰⁹

Mythen und Riten werden von ihm als Möglichkeit der Ordnung der „sinnlich wahrnehmbaren Welt in Begriffen des sinnlich Wahrnehmbaren“²¹⁰ verstanden. Die Mythen rücken nach dieser Definition an den künstlerischen Prozess heran, der als Zwischenform von Mythos und Wissenschaft angesehen wird.²¹¹ Eine Annäherung an den künstlerischen Bereich versucht er über den Begriff der *bricolage*, die Lévi-Strauss als eine Art handwerkliche Bastelei definiert.²¹² Der Bastler arbeitet nach Ansicht des Anthropologen wie die Mythologen mit Versatzstücken, die bereits aus einem anderen Kontext bekannt sind, um aus diesem *Schatz* eine neue Realität zu formen.

*Bastler und mythisches Denken verwenden „Überreste von Ereignissen“: „odds and ends“ würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft.*²¹³

Darüber hinaus weist er mit seiner strukturellen und semiologischen Analyse auf Aspekte der Riten und Mythen hin, die für deren Verständnis von grundlegender Bedeutung sind. So nimmt der französische Anthropologe in den Ritualen die Möglichkeit wahr, Gegensätze wie Diachronie und Synchronie, irreversible und reversible Zeit zu überwinden.

Dank der Riten fügt sich die „losgelöste“ Vergangenheit des Mythos einerseits der biologischen und jahreszeitlichen Periodizität ein, andererseits der

²⁰⁷ Ausst. Kat. Zürich Hamburg. 1981/1982. Zu Ritualen in der aktuellen Kunst siehe auch: Ausst. Kat. Berlin. 2003

²⁰⁸ Lévi-Strauss analysiert die Mythen und Riten so genannter primitiver Kulturen. Die Begeisterung für exotische Länder, die bereits in der klassischen Moderne eine entscheidende Rolle spielte, wird hier fortgeführt und neu bewertet. Vor allem in seiner Studie *Das wilde Denken* lehnt Lévi-Strauss die abwertenden Bezeichnungen wie *primitiv* ab und gesteht dem *wilden* Denken die gleiche Berechtigung und Aussagekraft zu wie der wissenschaftlichen Reflexion. Er will darin „zwei Arten der Erkenntnis“ anerkannt sehen. Lévi-Strauss. 1968, S. 25; Ausst. Kat. Köln. 1999/2000

²⁰⁹ Lévi-Strauss. 1971, S. 255

²¹⁰ Lévi-Strauss. 1968, S. 29

²¹¹ Vgl. ebd., S. 40

²¹² Vgl. ebd., S. 29-40

²¹³ Ebd., S. 35

*verbundenen Vergangenheit, die über die Generationen hinweg die Toten und die Lebenden vereint.*²¹⁴

Der Mythos ist für Lévi-Strauss eine Zeitstruktur, die nicht allein in der Vergangenheit besteht, sondern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschließt und damit eine *Dauerstruktur* bildet.²¹⁵ In Bezug auf die Ideologeanalyse Althuslers kann in den Ritualen also auch eine überzeitliche Struktur ausgemacht werden. Dabei unterscheidet Lévi-Strauss nach dem Künstler und Kurator Marc Sharps zwischen Kontrollriten, historischen Riten und Trauerriten, die die Vergangenheit und Gegenwart auf unterschiedliche Weise vereinen können. Diese können auch in den Performances wahrgenommen werden. Ausschlaggebend für die Rezeption der Analyse Lévi-Strauss' in der Kunst der 1960/70er war aber auch, dass er nicht automatisch auf den Begriff des Archetypus zurückgreift, sondern auch von *individuellen Mythen* spricht, die in *kollektivistischen Ritualen* ausgeführt werden könnten.

Der französische Intellektuelle Roland Barthes zeichnet in seinen *Mythologies* von 1957 moderne Mythen auf, die ihm tagtäglich begegnet sind.²¹⁶ Damit *entmystifiziert* er die Mythologie, die er nicht mehr in archaischer Vorzeit oder in exotisch-geheimnisvollen Welten sucht, sondern im alltäglichen Leben des modernen Menschen verankert. Nach den Mythen beschreibt er die Handlungen, anhand derer die Mythen vermittelt werden, ohne den Begriff *Ritual* zu benutzen. Er spricht vielmehr von der *Form* des Mythos. Die *Form* des Mythos ist nach Barthes kein Symbol, sondern ein *Bild*, das für ihn zwar den Mythos repräsentiert, aber nicht in seiner ganzen Fülle, sondern vielmehr als ein Kondensat.²¹⁷ Von besonderer Bedeutung ist die ideologische Interpretation der Mythen durch Barthes. „Nichts ähnelt dem mythischen Denken mehr, als die Ideologie.“²¹⁸ Er spricht von bürgerlichen, rechten und linken Mythen, die der jeweiligen Gesellschaftsschicht und deren Machterhalt dienen.²¹⁹ Damit schreibt er den Mythen eine gesellschaftsrelevante Funktion zu. An diese Überlegungen schließt sich die Analyse des Professors für Kunst an der Katholisch-Theologischen Fakultät Linz, Günter

²¹⁴ Ebd., S. 273

²¹⁵ Lévi-Strauss. 1971, S. 230

²¹⁶ Barthes. 1992

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 98

²¹⁸ ebd.

²¹⁹ Zu bemerken ist hier, dass Barthes zwar die Existenz *linker Mythen* anerkennt, diesen aber eine durchschlagende Kraft und Macht abspricht. Barthes. 1992, S. 134-136

Rombold, an, der eine Verbindung zwischen Macht und Riten zieht: „Riten schreiben dem Menschen vor, wie er sich zu verhalten hat.“²²⁰ Auch der ritualisierte Gottesdienst will seiner Meinung nach Macht über die Gläubigen ausüben.

3.1.1 Ignatius von Loyola und die religiöse Läuterung

Eine besondere Form der religiösen Reinigung und Läuterung durch klar definierte Handlungsanweisungen sind die so genannten *Ejercicios Espirituales* (1522-1533) des Ignatius von Loyola,²²¹ die Mauri als Vorbilder für seine Performances nennt. Nach der Überlieferung kann der Lebenslauf von Ignatius selbst rituell gedeutet werden. So kommt die Beschreibung seiner *Läuterung* vom Soldaten, der nur für materielle Dinge gekämpft hat,²²² zum Soldaten Christi einem Initiationsritus gleich.²²³ Der Ort seiner Läuterung und seiner Initiation²²⁴ - mit Umbenennung und anderen Zeichen des Neuanfangs, der neuen Geburt - war Manresa. Hier soll er auch seine geistigen Übungen entworfen haben.²²⁵ Exerzitien nennt Loyola seine auf unterschiedlichen Prinzipien beruhenden religiös-mystischen Anleitungen, die wie körperliche Übungen auf gewissen Bewegungselementen beruhen. Bewegung ist aber vor allem im geistigen Sinne zu verstehen, der Exerzitand soll sich in das Leben und Sterben Jesu hineinversetzen, wobei die drei Seelenkräfte Gedächtnis - Verstand - Wille miteinander in Einklang gebracht werden sollen.²²⁶ Eine besondere Rolle spielt die Imaginationskraft, der Partizipierende solle sich mit aller Kraft auf die Leiden, aber auch die Freuden im Leben Jesu, Tod und Auferstehung konzentrieren, sie sozusagen neu durchleben. Die Exerzitien verlangen von den Partizipierenden einen hohen Einsatz. Man muss bereit sein, auf Nahrung weitestgehend zu verzichten, um in einen ekstatischen Zustand zu gelangen. Die Partizipierenden sollen sich von dem eigenen Körper lösen und in die Welt Jesu eintauchen. Ekstatisch ist die Technik der Exerzitien nicht nur, weil der Partizipierende wenig essen und trinken darf, die auf Wiederholung angelegten Übungen sollen den

²²⁰ Rombold. 1998, S. 122

²²¹ Loyola. 1961

²²² Vgl. Carlucci. 1995, S. 10

²²³ Man kann darin eine weitere Saulus-Paulusgeschichte lesen.

²²⁴ Zu Initiationsriten siehe: Henderson. 1968, S. 128-129

²²⁵ An den Übungen sollen nur wenige Auserwählte teilnehmen, die außerhalb ihrer normalen Lebenswelt eine mystische Reinigung durchlaufen wollen. Nach Rombold ein weiteres Merkmal für Rituale: nur der Eingeweihte ist zugelassen. Rombold. 1998, S. 123

²²⁶ Vgl. Loyola. 1961, S. 50

Menschen in einen anderen Bewusstseinszustand versetzen. Dies soll eine Initiation ermöglichen, die den Gläubigen zum Neuanfang in der Gesellschaft Jesú befähigt. Neben der Dreizahl, die immer wieder in den Übungen betont wird (wie drei Grundgebete, drei Arten der Demut, drei Geisteszustände - Intuition, Ratio und Wille) werden in den Exerzitien scheinbare Widersprüche vereint wie Initio und Ratio, die hier als Einheit gesehen werden. Nur über das Erlebnis beider Kräfte in den Exerzitien können die Partizipierenden von ihren Sünden gerettet werden. Gut und Böse werden miteinander in Verbindung gesetzt, und es wird deutlich gemacht, dass auch ein vordergründig guter Gedanke zum Bösen führen kann.²²⁷ Dabei soll der Exerxitand auf den rechten Weg geführt werden, weg von seinen Sünden, hin zu einem *Guten Soldaten* für die Sache Christi.

Fabio Mauri bezieht sich nicht nur in seinen Performances auf Loyola, sondern auch in einem Artikel über den spanischen Regisseur Luis Buñuel in der Zeitschrift *Quindici* von 1969. In Buñuels Film *La vita lattea* von 1968/69²²⁸ hat der Regisseur nach seiner Ansicht die Praxis der Jesuiten umgesetzt:

*Tanto che la regia sembra a tratti tipicamente gesuitica. Siccome non ascolti abitualmente, i miei discorsi su Dio, io ti costringerò ad ascoltare facendoli recitare da una coppia nuda che sì masturba.*²²⁹

Die Geistigen Übungen des Künstlers sollen den Zuschauer wenn nötig mit Zwang zum Zuhören bewegen. Mauri formt seine eigenen *historischen Rituale* in der Performance, dabei bezieht er sich auf die selbst durchlebte Vergangenheit - auf faschistische Mythen und Riten.²³⁰

²²⁷ Vgl. ebd., S. 172

²²⁸ Schwarze. 1993, S. 141

²²⁹ „Die Regie trägt teilweise typisch jesuitische Züge. Da du nicht zufällig meinen Überlegungen über Gott zuhörst, lass ich sie durch ein masturbierendes Pärchen vortragen.“ Übersetzung der Autorin. In: Mauri. 1969, S. 23

²³⁰ Einen Bezug zu Ignatius von Loyola hat Fabio Mauri wohl aus der besonderen Stellung der Jesuiten in Rom hergeleitet. Der Ordensgründer hat seine *compagnia gesú* direkt dem Papst unterstellt und mit diesem diplomatischen Schachzug seine Macht und seine Einflussmöglichkeiten erweitert. Im Innenstadtbereich Roms ist neben der Jesuitenkirche die Kirche für den Heiligen Ignatius entstanden. Ein großes Kolleg komplettiert die Dominanz des Ordens in der Hauptstadt des christlichen Glaubens. Direkt konfrontiert mit diesen Bauten, hat Mauri neben anderen religiösen Einflüssen auch die des Jesuitenordens in seiner Kunst verarbeitet. Ausst. Kat. München. 1997, S. 318; Carlucci. 1995

3.1.2 *Via Tasso – Ein Gottesdienst als Performance*

Eine konkrete Zusammenführung von Performance und religiösem Ritus realisiert Mauri in der künstlerischen Arbeit *Via Tasso - un appartamento* von 1993.²³¹ In der *Via Tasso* in Rom war während nationalsozialistischer Besatzung von September 1943 bis Juni 1944 die Gestapozentrale untergebracht.²³² Heute erinnert dort eine kleine Gedenkstätte an die Verbrechen der Nationalsozialisten.²³³ Nach einem Besuch in der *Via Tasso* wollte Fabio Mauri nicht an einen künstlerischen Eingriff denken, da die direkte Konfrontation mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik an einem historischen Ort seiner Ansicht nach eine besondere Sensibilität erfordert.²³⁴ Um aber die Aufmerksamkeit auf die Opfer zu lenken, die in den Gefangenenzellen Originalinschriften hinterlassen haben, wollte er eine Form des kommemorativen Ausdrucks in der Kunst finden. Die Überlegungen haben sich in einem künstlerischen Eingriff niedergeschlagen, der den historischen Ort zur religiösen Stätte umfunktioniert, denn der Künstler lässt vor Ort einen katholischen und jüdischen Gottesdienst abhalten. Im Zentrum des christlichen Rituals in der Kunst steht die Hostie²³⁵ als Doppelzeichen des Martyriums und der Auferstehung; auf die Erlösungsmythen von Hoffnung und Erleuchtung in der jüdischen Religion²³⁶ verweist der siebenarmige Leuchter, die so genannte Menora.²³⁷ Die unterschiedlichen religiösen Zeichen werden in der Gestaltung der Hostienpackung (Abb. 9) miteinander verbunden, auf der der Künstler den Stern Davids druckt. Damit wird das Zeichen für das Leiden und die Auferstehung Jesu mit einem Zeichen der totalen Vernichtung jüdischen Lebens in Europa verbunden.²³⁸ Auf einer Ebene spiegeln sich hier sowohl die gemeinsamen Ursprünge als auch das Potenzial zum

²³¹ Ausst. Kat. Rom. 1993a

²³² Zur Besetzung der Stadt siehe: DeSimone. 1994

²³³ Zur Geschichte des Hauses siehe: Paladini. 1989

²³⁴ Vgl. Mauri. 1993, S. 16-17

²³⁵ Der Künstler hat bereits Mitte der 1970er Jahre die Hostie als Sujet in seine Kunst aufgenommen: *Ostia di vero grano senza Dio* von 1975/76 heißen die kleinformatigen Installationen in Bildformat. Auf einer quadratischen Bildfläche hat der Künstler im Zentrum eine echte Hostie angebracht. Auf manchen dieser Hostien ist in gotischer Schrift *the end* zu lesen, teilweise sind die Hostien unbeschriftet. Im weißen Feld unter der Hostie steht jeweils *Ostia di vero grano senza dio - Hostie aus echtem Weizen ohne Gott*. Um diesen weißen Mittelpunkt läuft ein großer schwarzer Rand, der den Rest der quadratischen Bildfläche ausfüllt.

²³⁶ Fabio Mauri hat sich mit der jüdischen Religion auseinandergesetzt. Er betont, dass er kein Jude sei, sich aber immer dann wie einer fühle, wenn Unrecht zu spüren sei. Mauri. 1973a, S. 40. Sein künstlerisches Schaffen wird von jüdischen Kreisen soweit akzeptiert, dass er als einziger zeitgenössischer Künstler zur Ausstellung Ausst. Kat. Cittá di Andria. 1998 eingeladen worden ist.

²³⁷ Der Leuchter sollte aus Gold bestehen und damit den transzendentalen Charakter der religiösen Handlung unterstreichen. In Exodus 25, 31-39 wird dieser Leuchter genauestens beschrieben, dort ist von drei Röhren an jeder Seite die Rede, die siebte soll in der Mitte angebracht worden sein. Exodus 25, 31-39 *Der Leuchter*. In: Bibel. 1979, S. 80; Vgl. auch: Ausst. Kat. Wien. 1999/2000, S. 176

²³⁸ Vgl. Schubert. 1999, S. 83

Konflikt zwischen Judentum und Christentum, das zu einem Antisemitismus führte, der bis in die Jetzzeit reicht.²³⁹ Der Davidstern ist darüber hinaus ein Zeichen der Hoffnung und der Identität des Staates Israels geworden, der aus dem Zionismus des 19. Jahrhunderts entstanden ist.²⁴⁰ Der Stern oder wie er auch genannt wurde, das Schild Davids, wurde zum Zeichen der Heimkehr nach Jerusalem, in das Land der Väter.

Im Vordergrund der Aktion Mauris steht jedoch das Ritual der Eucharistie. Im Lukasevangelium werden die Wurzeln beschrieben: *Und er nahm das Brot, sagte Dank, brach es und gab es ihnen mit den Worten: Das ist mein Leib, der für Euch hingegeben wird, tut dies zu meinem Gedächtnis.*²⁴¹ Die in jedem katholischen Gottesdienst nachvollzogene Wandlung vom einfachen Brot zum religiös aufgeladenen Körper ist ein konstantes Erinnerungsritual, das die Mitglieder der Gemeinde an den gemeinsamen Glauben binden soll. Über Imagination, Glaube und körperlichen Kontakt soll die Kirchengemeinde direkt mit dem Leiden Jesu konfrontiert werden. Gleichzeitig ist es ein Ritual der Verwandlung und Läuterung. Durch die Partizipation an einem solchen Ritus, der nicht im ursprünglich dafür vorgesehen Ort Kirche, sondern an einer historischen Stätte der nationalsozialistischen Herrschaft nachvollzogen wird, erhält das Ritual einen neuen Sinn. Es wird zum Trauer- und Gedächtnisritual für die Opfer, die in den Räumen gefangen waren. Über den religiösen Akt hinaus wird es zu einer Kunstaktion, die ein enges Netz zur Lebenswelt schließt. Von besonderer Bedeutung ist auch das Datum des Erinnerungsrituals: Die Gottesdienste fanden am Gedenktag für das Massaker in den *Fosse Adreatine* statt.²⁴² Die Ermordung von über 350 RömerInnen in dem Gebiet an der römischen Stadtgrenze als deutsche Rache auf einen Anschlag des italienischen Widerstands ist eines der schmerzlichsten und grausamsten Ereignisse, das im Zusammenhang mit der ehemaligen Gestapozentrale Roms erinnert wird.²⁴³ So waren viele der Opfer in der Gestapozentrale gefangen, bevor sie hingerichtet wurden. In diesem Zusammenhang spielt der Doppelgottesdienst eine besondere Rolle, da mit Widerstandskämpfern auch jüdische Bürgerinnen und Bürger Roms, sei

²³⁹ Vgl. Gamm. 1998, S. 57-58

²⁴⁰ In dieser Zusammenführung werden auch religiöse Mythen aufgegriffen, denn zur Zeit Davids soll der Messiasglaube entstanden sein, der als Hinführung zum Neuen Testament und damit zum Christentum verstanden werden kann. Schubert. 1999, S. 95

²⁴¹ Lukas 22, 19. In: Bibel. 1979, S. 90

²⁴² Vgl. Portelli. 1999, S. 10

²⁴³ Vgl. ebd.

es aus politischen oder rassischen Gründen, ermordet wurden. Der religiöse Erinnerungsritus wird zu einem geschichtlichen, der das Grauen in das Zentrum der Handlung setzt. Da die Zeremonie an einem historischen Ort und nicht wie üblich in einer Kirche abgehalten wird, wird auch der Ort verwandelt, seine ideologisch-geschichtlichen Implikationen neu bewertet. Mauri setzt der tragischen Stätte einen doppelten Ritus der Erlösung entgegen und versucht, über die Kunst die Kraft der Erlösung zu evozieren. Nicht nur ein Ritus der Erinnerung, sondern auch der Erlösung und Vergebung wird von ihm angestrebt. Thematisiert wird außerdem die menschliche Existenz in ihrer Dialektik zwischen Leben und Tod, die in der Form der Hostie und in den jüdischen Vorstellungen von Leben und Tod zu finden ist.²⁴⁴ An diese Heilsvorstellungen knüpft Mauri an, der beide religiöse Riten gleichberechtigt sieht. Ort und Handlung, Zeit und Raum verschwimmen zu einer Einheit, die in ihren Einzelheiten disparat und widersprüchlich scheint. Die *Dauerstruktur* des Ritus ist vielgestaltig. Die religiöse und historische Vergangenheit lässt ein ideologisches Konstrukt entstehen, das repetierend beschworen wird.

Es ist auffällig, dass die Grenzüberschreitung von Kunst und Leben bei Mauri oft in Bezug auf religiöse Themen zu finden ist. So besteht die Performance *Dio e la scena. L'esperienza dell'essere*²⁴⁵ eigentlich nur aus einer Erörterung über Kunst, Ästhetik und Religion, die in einem nicht ausgeführten Selbstmord endet. Mit dieser Performance nimmt Fabio Mauri Bezug auf seine eigene Biografie und einen Selbstmordversuch, den er mit 18 Jahren unternommen hatte. Wahrscheinlich hätte er den Selbstmord gar nicht ausgeführt, aber Gott habe ihn ernst genommen. Aus dieser Erfahrung heraus sei eine exzessive Freundschaft mit Gott entstanden, betont der Künstler, er habe sich nach seinen ganzen Klinikaufenthalten und Kuren fast nur noch mit Gott auseinandergesetzt. Mauri sah die Welt unter dem Einfluss Gottes, setzte alles mit der Bibel gleich und meinte damit Dinge voraussehen zu können, die in naher und weiter Zukunft lagen. Auch heute noch mystifiziert er seine Existenz und stellt sich selbst als *Seher* dar,²⁴⁶ der diese Prophetie in der Kunst umsetzen will. Das Ritual in der *Via Tasso* ist die Beschwörung des individuellen und kollektiven

²⁴⁴ Vgl. Ausst. Kat. Haltern Lemgo Lüdenscheid u. a. 1988

²⁴⁵ Mauri. 1994c, S. 229-233

²⁴⁶ Ein Verweis auf das Schamanentum sei nur auf diesen Punkt hin erlaubt. Der Künstler Fabio Mauri stilisiert sich trotz immer wiederkehrender religiöser Implikationen weniger zum Künstler-Schamanen, als vielmehr zum zurückhaltenden vergeistigten Denker. Zu dem Thema Schamanismus siehe: Eliade. 1975

Bundes mit Gott, der über die historische Konnotation und die Erinnerungsstätte an sich in Frage gestellt wird.

3.2 *Che cosa è il fascismo?* - Das ideologische Initial

Unmittelbar wird die Geschichte des Faschismus und Nationalsozialismus im OEuvre Mauris im Werk *Che cosa è il fascismo* aufgegriffen. Nach Collagen, Schermo und Installationen benutzt Fabio Mauri in den 1970er Jahren die künstlerische Ausdrucksform der Performance. *Che cosa è il fascismo* kann als seine erste ideologische Arbeit bezeichnet werden. Ideologisch ist sie dabei im doppelten Sinne: Auf der einen Seite spiegelt sie die *falsche Ideologie* des Faschismus wider, auf der anderen Seite ist sie selbst das Initial aller anderen von ihm als *ideologisch* verstandenen Arbeiten. Erstmals wurde die Performance *Che cosa è il fascismo* am zweiten April 1971 in den *Studi Cinematografici Safa Palatino* in Rom aufgeführt. Die Performance entstand innerhalb des Projekts *Gesto e comportamento nell'arte oggi*, in dem die Grenzen und Überschneidungen zwischen Theater und zeitgenössischer Kunst praktisch ausgelotet werden sollten.²⁴⁷ In Zusammenarbeit mit der Schauspielschule *Accademia Silvio D'Amico* und unter der Regie von Giorgio Pressburger wurde die performative Arbeit realisiert.²⁴⁸ Die Aufführungen wurden mit angehenden Schauspielerinnen und Schauspielern vorbereitet, die streng den Vorgaben des Künstlers folgen sollten.²⁴⁹ Dieser hatte sich wiederum durch die Aufführung *La Romagnola* von Luigi Squarzina beeinflussen lassen,²⁵⁰ bei deren Erstaufführung im Jahr 1956 er zugegen war. Das als antifaschistisch verstandene Stück verkörpert für ihn eine korrekte Auseinandersetzung mit dem Faschismus.²⁵¹ Besonders beeindruckt haben ihn die Realitätsbezogenheit des Stücks und das Bemühen um Authentizität.

²⁴⁷ Beteiligt waren auch Michelangelo Pistoletto und Jannis Kounellis. Vgl. Pressburger. 1973, S. 19

²⁴⁸ Vgl. Giammuso. o. J., S. 369

²⁴⁹ Mauri setzt genau die Grenzen, innerhalb derer die Handelnden zu agieren haben. Nach seinen Aussagen gibt es zwar keine festen Regieanweisungen, aber die Texte sind fixiert und nach Angaben von ehemaligen SchülerInnen Fabio Mauris aus L'Aquila, die die Performance in den 1990er Jahren durchgeführt haben, hatte Mauri genaue Vorstellungen, wie die Performance zu funktionieren hatte. Mauri. 1973b, S. 12-15

²⁵⁰ Bilder und Text zu *La Romagnola* in: Romagnola. 1956, S. 21-29; Mauri. 1994 II, S. 81-87

²⁵¹ De Chiara. 1994, S. 29

Auf Grund dieser Vorgaben ist es nicht verwunderlich, dass die Aktion in einem Raum aufgeführt wird, der auch von einem Theater genutzt worden ist.²⁵² Im Zentrum des Aufführungssaals ist auf dem Boden eine Hakenkreuzfahne angebracht (Abb. 10), um diese Fahne gruppieren sich Zuschauertribünen, die jeweils in Sargform angelegt sind. Zwei der Zuschauertribünen sind durch einen Davidstern gekennzeichnet. An der Stirnseite ist zentral eine *Kommandozentrale* aufgebaut, in der sich während der Performance meist zwei, in faschistischer Uniform gekleidete Mädchen aufhalten. Hinter der Kommandozentrale ist eine Leinwand aufgespannt, auf der in gotischer Schrift *The End* (Abb. 10) zu lesen ist. Vor der Kommandozentrale ist ein Megafon angebracht. Im Verlauf der Performance präsentieren sich junge Menschen in faschistischen Uniformen auf der Hakenkreuzfahne in der Platzmitte. Sie führen unterschiedliche sportliche Übungen vor, sie fechten oder schwingen schwarze Fahnen, sie formen geometrische Figuren mit Bällen und laufen auf Rollschuhen. Darüber hinaus werden von den Jugendlichen Dialoge dargeboten, in denen die faschistische Propaganda erklärt wird. Neben diesen Hauptakteuren sind ein Mann mit einer Filmkamera und eine Frau mit einem Fotoapparat zu sehen, die als Medienvertreter aus faschistischer Zeit fungieren.

3.2.1 Erlebte Geschichte wird Kunst

Fabio Mauri wählt für seine interdisziplinäre Arbeit ein einschneidendes Erlebnis seiner Jugend, die Zusammenkunft zwischen Hitlerjugend (HJ) und *Gioventù Italiana* (GI) 1938²⁵³ in Florenz. Hierzu war er damals mit Jugendfreunden eingeladen worden, da er zur Elite der faschistischen Jugend in Bologna gezählt wurde. Offiziell wird die Performance als Fest zu Ehren des Besuchs des deutschen Generals Ernst von Hessel in Rom bezeichnet.²⁵⁴ Damit werden die Elemente selbsterlebte und offizielle Geschichte vereint. Der Titel *Che cosa è il fascismo* unterstreicht den anachronistischen Aspekt der Arbeit: mit vollem Ernst scheint hier ein faschistisches Fest angekündigt zu sein. Ein amerikanischer Journalist ist damals auch tatsächlich

²⁵² Ursprünglich wollte der Künstler die Aufführung an einem historischen Ort realisieren. Aus Angst vor neofaschistischen Ausschreitungen hat man dies unterlassen. Siehe: Lezione. 1973, S. 29

²⁵³ In den meisten Abhandlungen wird auf Grund der Äußerungen Mauris 1938 als Datum genannt. Ferdinando Taviani geht davon aus, dass das Treffen 1936 stattfand. Taviani. 1997, S. 35. Die Recherche hat ergeben, dass das historische Treffen 1939 stattgefunden hat.

²⁵⁴ Vgl. Mauri. 1973, S. 5

davon ausgegangen, dass es sich um eine neofaschistische Aufführung handeln würde.²⁵⁵ Die Anlehnung an das historische Ereignis zeigt sich in der Performance auch an der Präsentation des Generals, für den der Empfang nominell geplant ist. Mauri integriert eine naturalistisch nachgebildete, sitzende Wachsfigur²⁵⁶ in die Mitte der Zuschauertribüne, die das Geschehen zu *beobachten* scheint. Der Wachsgeneral wird außerdem in die Handlung miteinbezogen. Ein eritreischer Konsul übersetzt ihm scheinbar die Texte (Abb. 11), ein Mädchen überreicht ihm im Verlauf der Performance einen Blumenstrauß. Neben den Personen, welche die Geschichte wiederauferstehen lassen sollen, werden Leibesübungen vorgeführt, die zum Kanon der faschistischen Körperübungen gehören, wie das Schwingen von schwarzen Fahnen (Abb. 12) und rhythmisch-gymnastische Übungen von Mädchen (Abb. 13). Sie bewegen sich in geometrischen Formen, die eine ästhetische Einheit bilden sollen. All das sind Dinge, die Mauri direkt erlebt hat, und die er nun nach über zwanzig Jahren dem Publikum im Kunstkontext präsentiert.

In den *Esercizi Spirituali* nach Ignatius soll eine religiöse Rückbesinnung möglich sein. Das Inferno aber auch die Auferstehung sollen durch sie veranschaulicht werden. Mauri lässt sein ganz privates Inferno in der Kunst wiedererstehen. Die Konfrontation und die Hoffnung auf Überwindung des Traumas über die Kunst werden in einer Art Ritual versucht. Der Künstler gibt den Partizipierenden dabei konkrete Bilder und historisches Material an die Hand. Man muss sich den Faschismus nicht nur vorstellen, sondern er wird einem vorgeführt. Fabio Mauris Geschichtsverständnis basiert dabei eher auf einer assoziativen Erinnerungskette, als auf konkreten geschichtlichen Daten. Er nutzt sein Wissen als Zeitzeuge, um die Performance zu gestalten. Konkrete Bilder werden aus seinem Gedächtnis freigesetzt, authentische Materialien benutzt, die für einen privaten Gedächtniskult stehen, der in der selbsterlebten Geschichte überzeichnet wird. Durch die Benennung der Performance nach den Übungen Loyolas setzt er die Leiden Christi mit den eigenen Kindheitserlebnissen in Verbindung. Das kann eine Relativierung beziehungsweise Säkularisierung des Religiösen oder eine ins Sakrale übersteigerte eigene Leidensgeschichte anzeigen.

²⁵⁵ Lane. 1973, S. 26

²⁵⁶ Das mag an den Hyperrealismus des amerikanischen Künstlers Duane Hanson erinnern, der mit seinen Wachsfiguren auch politische Themen aufgreift. Ausst. Kat. Montreal Fort Worth (Texas). 1994. Eine andere Inspirationsquelle wird in der dreiteiligen Arbeit *Oscuramento* von 1975 offenbar. So fand ein Teil der Aktion im Wachsfigurenmuseum in Rom statt, wo bis ins 21. Jahrhundert hinein der faschistische *Große Rat* rund um Mussolini ausgestellt wird. Ausst. Kat. Rom. 1975

In einer Arbeit für die Ausstellung *Umanesimo/Disumanesimo* in Florenz von 1980 greift Mauri die mit dem Jugendfreund Pier Paolo Pasolini und anderen Freunden durchlebte Zeremonie eines faschistischen Festes von 1938 erneut auf. In der Stadt des historischen Ereignisses selbst - in Florenz am Palazzo Reale - realisiert Mauri eine Installation, die an die Opfer erinnert, aber innerhalb der Täterästhetik angesiedelt ist. In der faschistisch geprägten Brunnenarchitektur vor dem Hauptbahnhof in Florenz lässt der Künstler eine blutrote Flüssigkeit ins Wasser fließen (Abb. 14), die zu einer neuen Sichtweise auf die Architektur führen kann. Von vielen nicht mehr mit der Zeit des Faschismus in Verbindung gebracht oder als solche schweigend akzeptiert, kann sie nach dieser Aktion nicht mehr als neutraler Platz gelesen werden. Mauri interveniert radikal mit seiner Kunst und gibt den Dingen, hier der Architektur, ihre historische Dimension zurück.²⁵⁷

3.2.1.1 Das authentische Material

*Negli oggetti, una volta trascorsi, cade il tempo. Si condensa dentro le cose. Un tempo rappreso conclude la forma: quella d'epoca.*²⁵⁸

Mauri spürt in seinen ideologischen Arbeiten authentische Materialien aus faschistischer Zeit auf, die er direkt in seinen Performances einsetzt. In den Stoffen und Materialien selbst ist für ihn die Zeit eingefangen. Er sucht alte Uniformen der *Gioventù Italiana*, die die Schauspielerinnen und Schauspieler anziehen.²⁵⁹ Damit werden die Jugendlichen in einem Gewand präsentiert, bei dem jedes Detail mit der historischen Kleidung übereinstimmen sollte. Nach den Vorstellungen Mauris sind die Uniformen nicht nur stumme Zeugen der Geschichten, sondern sie werden zu beredten Zeitzeugen. Sie tragen den Faschismus in sich und durch sie kann die Infektion durch die falsche Ideologie unmittelbar verdeutlicht werden. Die Zeitebenen werden überschritten, Vergangenheit und Gegenwart sollen in der Kunst aufgehoben werden. Wie in einem Ritual kommen Materialien zum Einsatz, die Erinnerungsmuster bedienen und damit bestimmte Sinninhalte produzieren.

²⁵⁷ Ausst. Kat. Florenz. 1980, S. 172

²⁵⁸ „In die Objekte, die einmal benutzt worden sind, fällt die Zeit. Sie kondensiert sich in den Dingen. Eine geronnene Zeit vollendet die Form: die der Epoche.“ Übersetzung der Autorin. In: Mauri. 1997, S. 1

²⁵⁹ Nur einzelne Originaluniformen konnten aufgefunden werden, die anderen wurden auf der Grundlage der Originalmuster nachgenäht.

Neben den Stoffen wie Uniformen, Hakenkreuzfahnen und schwarzen Fahnen, entstammt auch das Bild- und Tonmaterial der Performance der faschistischen Ära. Mauri setzt unterschiedliche Marsch- und Propagandamusik ein, die während der Performance sehr laut abgespielt wird. Sie soll die kalkulierte Faszination, die für viele von diesen kraftvoll-einfachen Melodien ausgeht, sinnlich erfahrbar machen. Diese Musik wird nach jeder Übung und jedem Redebeitrag abgespielt. Der Film, der am Ende der Performance gezeigt wird, stammt aus dem von Mussolini gegründeten *Istituto LUCE*,²⁶⁰ einer Produktionsstätte, die sich der Herstellung von faschistischen Propagandafilmen widmete. Der Dokumentarfilm zeigt Goebbels in Venedig und verdeutlicht erneut den authentischen Einsatz von faschistischem Material, in diesem Fall die mediale Inszenierung der Diktatur. Obwohl nur Ausschnitte des Filmes und diese in unnatürlicher Lautstärke gezeigt werden, bleibt er trotz dieser Entfremdungseffekte in seiner Form als Propagandafilm erhalten. Das unterstreicht erneut den anachronistischen Charakter der Performance, die eine direkte Konfrontation mit der Faszination des Faschismus möglich machen soll. Die Betrachtenden sollen sich dieser nicht entziehen können, wie die Vorstellung von der Hölle den Partizipierenden der *Esercizi Spirituali* nicht mehr loslassen sollte. Neben den neuen Medien, die durch den Film und die Musik verkörpert werden, sind es die damaligen technischen Neuheiten wie Lautsprecher, Foto- und Filmkamera, die in die Performance miteinbezogen werden. Ein junger Mann dreht alle Ereignisse mit einer alten Kamera mit, eine junge Frau hält das Treffen fotografisch fest. Die Tribüne ist von Jugendlichen besetzt, die durch ein Mikrofon aus faschistischer Zeit sprechen. Anhand der Objekte wird gezeigt, wie die Propaganda funktionierte. Alle neuen technischen Möglichkeiten wurden auch von den Faschisten genutzt, um die Botschaft des Regimes zu transportieren. Die authentischen Materialien aus faschistischer Zeit, die vom Künstler mit viel Akribie in den Antiquitätenläden und auf Märkten in Rom gesucht und gefunden wurden, sollen über ihre Stofflichkeit den Geist des Faschismus vermitteln und die historische Rückbesinnung evozieren, die ganz auf die alten Symbole, Gesten und audiovisuellen Reize abgestellt ist. Das führt auf Prousts Erinnerungstheorie zurück, nach der über unterschiedliche Reize eine Assoziationskette freigesetzt werden kann. Die Stofflichkeit ist in Mauris Performance klar konnotiert und die Verbindungslien zum Faschismus müssen nicht erst über

²⁶⁰

Vgl. Laura, S. 24-56

einen Erinnerungsprozess schmerzlich gesucht werden, sondern sind offensichtlich. Dabei werden Brechungen produziert, die sich mehr aus der historischen Distanz des Publikums, weniger aus den Materialien selbst ergeben.

3.2.1.2 Assoziative Erinnerungsarbeit - Die Jugend als Opfer

Dal giovane il potere fa un uso perpetuo, stimandolo vero cliente e vera merce.²⁶¹

Neben den leblosen Materialien spielen auch die Jugendlichen als *Material* der Performance eine entscheidende Rolle. Die darstellenden Jugendlichen sind weniger nach schauspielerischen Kriterien, sondern nach Typen ausgesucht worden, die dem faschistischen Ideal entsprachen. Sie können nicht aus der Zeit gegriffen-authentisch-original sein, sie stehen aber stellvertretend für die verlorene Jugend Mauris und vieler anderer. Dem Künstler ist es aus der eigenen Erfahrung heraus besonders wichtig, dem Publikum die totale Vereinnahmung der Jugend im Faschismus vor Augen zu führen.²⁶² So zielte die faschistische Propaganda vor allem auf die Jugendlichen ab, da man die Chance erkannte, diese von Geburt an für die Sache des Faschismus zu gewinnen.²⁶³ In der Performance transportieren die Jugendlichen die faschistische Weltanschauung. Das macht sie verdächtig, denn sie werden auch zum Vermittler des Faschismus.

In ihren faschistischen Uniformen können die Jugendlichen nicht neutral gelesen werden. Es sind nicht irgendwelche Heranwachsenden, sondern sie vertreten scheinbar eine bestimmte Ideologie. Ihre *unschuldigen* Spiele werden vor dem Hintergrund der Geschichte zu aufgeladenen ideologischen Handlungen. Doch durch die Imaginierung des Faschismus wird auch die Überfrachtung durch Propaganda

²⁶¹ In: Mauri. 1998, S. 7

²⁶² Die jungen Schauspielerinnen und Schauspieler werden aber auch von Mauri für sein Erinnerungstheater instrumentalisiert. Sie können nicht ihre Meinung sagen, sondern müssen sich seinen Vorgaben unterwerfen. Das sie in Konflikt mit der eigenen Überzeugung kommen können, müssen sie durch eine professionelle Haltung ausgleichen. Mit kühlem Ernst müssen die *jungen Faschisten* die Propagandateexte vorlesen und sich den Propagandafilm anschauen. Das führte auch unter den SchauspielerInnen zu der irrgen Annahme, dass der Faschismus in dem Stück propagiert würde. Ein Schauspieler soll kurz vor der Aufführung abgesprungen sein, da er sich aufgrund seiner neofaschistischen Überzeugung nicht an diesem kritischen Stück beteiligen wollte. Martini. 1973, S. 29

²⁶³ Guerri. 1995, S. 123-124

veranschaulicht. Die Texte, wie zum Beispiel *Che cosa è un Duce*,²⁶⁴ beleuchten die ideologische Indoktrinierung der Jugend. Wer hätte sich dem entziehen können? Die Jugendlichen werden als Zielscheibe der Propaganda gezeigt, die sich gegen die Vereinnahmung nicht wirklich wehren konnten. Aber die Dialektik ist immer präsent, die Jugendlichen waren eben *Vermittler* und *Ware* in einem, aber in beiden Fällen doch – unschuldig? Die ambivalente Täter- und Opfersituation, die sich in *Che cosa è il fascismo* andeutet, wird auf der X Quadriennale in Rom von Mauri nochmals akzentuiert. In seiner dort realisierten Installation ist ein *stummer Diener* zu sehen, über dessen Schulter eine Uniform der faschistischen Mädchenorganisation gehängt wurde (Abb. 15). Auf dem Diener ist ein Hinweisschild angebracht, auf dem die Worte *Sara Levi Roma 1924 Dachau 1941* zu lesen sind.²⁶⁵ Damit werden junge Faschisten auf einer Ebene mit den jüdischen jugendlichen Opfern präsentiert. Diese provokant wirkende Verquickung wird nicht aufgelöst. Mauri zeigt hier aber auch eine folgerichtige Zusammenführung der Realitätsebenen, da die chauvinistische Ideologie JungfaschistInnen und Verfolgte geschaffen hat, sowohl Opfer als auch mögliche Täter, die durch die Präsentation wieder zu Opfer stilisiert werden. Das Bild des jüdischen Opfers wird von Mauri erst bei der ebenfalls 1971 realisierten Performance *Ebrea* ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Auch hier ist es eine junge Frau, die für das Leiden des jüdischen Volkes steht.

In der Performance *Che cosa è il fascismo* wird die Jugend in ihrer propagandistischen Rolle gezeigt, die für ein imaginäres Vaterland und den *Duce* - Bezeichnung der Anhänger für Mussolini ähnlich dem Ausdruck *Führer* für Hitler - zu kämpfen hat. Dabei wird die Instrumentalisierung der für Ideale offenen Jugendlichen deutlich. Sie halten in der Performance die Welt in den Händen wie bei den gymnastischen Übungen der jungen Faschistinnen, deren Spielball in der Performance die Erde darstellt (Abb. 13). So visualisiert Mauri die Verantwortung, aber auch die Machtlosigkeit der Jugendlichen. Ab den 1990er Jahren wird der Krieg als absolute Erfahrung und Schock für eine ganze Generation miteinbezogen, da ab diesem Zeitpunkt die Performance im Lärm eines Bombardements mündet. Der Künstler geht mit seiner Performance nicht so weit, die Aussagen von italienischen Intellektuellen aus den 1940er Jahren zu stützen, die Jugend sei auf

²⁶⁴ Mauri. 1973c, S. 14

²⁶⁵ Vgl. Mauri. 1973, S. 31; Ausst. Kat. Rom. 1974, S. 380-381

antifaschistische Weise faschistisch gewesen,²⁶⁶ er stellt aber die Mechanismen der Vereinnahmung dar und impliziert damit die schuldlose Verquickung der Jugend. Das verdeutlicht sein persönliches Interesse an der Geschichtsvermittlung, da er sich als Opfer in seiner Rolle als angeblicher Täter verstanden wissen will. Positiv kann bewertet werden, dass Mauri den Partizipierenden die einfache Abgrenzung zwischen Opfer und Täter verweigert. Die Verunsicherung soll die Fronten lösen, ohne den Opferbegriff zu nivellieren, denn es sind gerade auch die jüdischen Opfer, die in Mauris *ideologischen* Arbeiten immer wieder akzentuiert werden.

3.2.2 Die faschistische Mystik

*Il fascismo è un esercito di credenti.*²⁶⁷

Worte werden in den Performances wie die historischen Materialien behandelt, da sie direkt der faschistischen Literatur entnommen sind. So bestimmen nicht nur sportliche Übungen sondern auch Vorträge faschistischer Texte die Performance. Emotionslos und ohne Empörung werden sie von den Jugendlichen vorgetragen, die sie wie in Trance wiederholen. Vor allem über die Texte, in denen die Liebe zum Vaterland und zum *Duce* thematisiert wird, transportiert der Künstler die pseudoreligiöse Ideologie der Faschisten.²⁶⁸ Heute können diese Dialoge oft nur als widersinnig wahrgenommen werden, da die Mystik des faschistischen Rituals über den zeitlichen Abstand gebrochen ist. So wirken das nationale Pathos und die Überhöhung des Staatsführers für heutige Ohren meist abwegig. Die ironische Brechung der historischen Ereignisse wird auch über die befremdlichen Befehle transportiert, die über Lautsprecher von den organisierenden *Jungfaschisten* verkündet werden.²⁶⁹ Dabei sind vor allem die Namen der einzelnen Jugendorganisationen verdächtig. Nur wer bewusst hinhört, nimmt diese Brechungen wahr, ansonsten verfällt man dem Eindruck, dass authentische Befehle gegeben

²⁶⁶ So der Schriftsteller Elio Vittorini (1908 – 1966), der zunächst eine ambivalente Haltung zum Faschismus einnahm. Mit seinem Roman *Uomini e no* von 1945 bezog er dann klar Stellung für die Werte der *Resistenza* und gegen den Faschismus. Vittorini. 1994, S. 624; Vittorini. 1998; Kapp (Hg.). 1994, S. 344-345/S. 357 – 359. Fabio Mauri hat Vittorini während seiner Tätigkeit im Verlagshaus Bompiani kennengelernt, da dessen Bücher dort publiziert wurden.

²⁶⁷ „Der Faschismus ist ein Heer von Gläubigen.“ Übersetzung der Autorin. In: Mauri. 1973, S. 11

²⁶⁸ Mauri. 1973c, S. 14

²⁶⁹ So werden hintereinander sich widersprechende Befehle gegeben, durch die das „scheinbare“ Chaos unter den Jugendlichen organisiert werden sollte. Ebd., S. 9

würden. Vor allem die vorgegebene Konversation der Jugendlichen über Freiheit im Faschismus erscheint heute paradox, denn alle haben nach den Angaben des Sprechers die Freiheit, Volk und Führer zu dienen. Alle anderen Freiheiten bleiben den Menschen im Faschismus nach diesen Aussagen verwehrt. Auch die Vorstellung von einer friedliebenden Politik der Faschisten kann heute nur als Sarkasmus aufgefasst werden. *Stare col moschetto al piede! L'Italia ha il preciso dovere di tenersi pronta alla difesa!*²⁷⁰ Das sei die größte Aufgabe für friedliebende Italiener. Neben dem Aufruf zum Glauben an Volk und Führer wird auch die rassistische Ideologie der Faschisten vorgetragen.²⁷¹ Ferner wird von der Unterlegenheit des Judentums gesprochen, wobei die italienische als die überlegene Rasse propagiert wird.

Alles wird in den vorgetragenen Texten zu einer Glaubensfrage stilisiert, die im absoluten Gehorsam gegenüber dem Faschismus münden sollte. So zeigt Mauri die religiösen Versatzstücke in der Propaganda des Regimes, die die Menschen psychologisch zu vereinnahmen suchte. Die Ideologie wird zum Glaubensbekenntnis, das über ständige Repetition indoktriniert wird. Das erinnert erneut an die *esercizi* nach Loyola, in denen über Wiederholung und bildhafte Veranschaulichung Inhalte vermittelt werden sollen.

3.2.2.1 Die Verstrickung der Elite

*...Ecco questo è il problema centrale nel mio lavoro come il male può uscire dall'intelligenza e come il bene o il linguaggio possono servire il male. C'è una mia opera che rappresenta un ritrattino di Hitler che dice proprio "Il bene e il male parlano la stessa lingua" che non è una verità ma è un paradosso. Ma è così! La seduttività nel campo delle idee, delle forme – perché un impermeabile di gomma è una forma – quali messaggi portano?*²⁷²

²⁷⁰ „Mit der Muskete bereit stehen! Italien hat die wahrhaftige Pflicht, sich für die Verteidigung bereit zu halten.“ Ebd.

²⁷¹ Monologo sulla razza. Ebd.

²⁷² „Also das ist das zentrale Problem meiner Arbeit: wie kann das Böse aus der Intelligenz heraus entstehen und wie können das Gute oder die Sprache dem Schlechten dienen. In einer meiner Arbeiten setzte ich ein kleine Zeichnung von Hitler ein, die wirklich so heißt: „Das Gute und das Böse sprechen dieselbe Sprache“. Das ist keine Wahrheit, sondern ein Paradoxon. Aber es ist so! Die Verführung auf dem Feld der Ideen, der Formen – denn eine Regenmantel aus Gummi ist eine Form – welche Botschaft vermittelt diese? Übersetzung der Autorin. Interview. 1999. Anhang, S. 2

Ein geschichtliches Credo, das in Mauris Arbeiten immer wieder betont wird, ist die Faszination des Faschismus, die selbst Intellektuelle erfasst hat. Die Rolle der geistigen Eliten stellt für ihn auch ein persönliches Problem dar, da sein eigener Vater der Faszination des Faschismus erlegen war.²⁷³ Als Intellektueller sieht sich Fabio Mauri in einer besonderen Verantwortung und will auch deshalb die Mechanismen aufweisen, die zu einer Verführung der Intelligenz führten. Ein in der italienischen Öffentlichkeit immer wieder diskutiertes Beispiel für die aktive Mitarbeit der Elite am faschistischen System ist der Philosoph Giovanni Gentile,²⁷⁴ der als Minister für Erziehung und Schulfragen tätig war. Er war es, der auf einer faschistischen Konferenz von 1925 die Frage stellte, deren Wortlaut später auch Mauri aufgreifen sollte: *Che cosa è il fascismo?*²⁷⁵ Gentile und auch Mauri stellen eine nach dem deutschen Philosophen Martin Heidegger zutiefst philosophische Frage: die nach dem Wesen,²⁷⁶ dem tiefsten Sein des Faschismus.²⁷⁷

Wie in Mauris Performance betont Gentile in seinen Ausführungen den sakralen Charakter der faschistischen Bewegung,²⁷⁸ die er als den religiösen Grundstock der Nation begreift, für die es zu sterben lohnt. In der faschistischen Mystik wird das traditionell an die römisch-katholische Amtskirche gebundene Religionsverständnis durch eine zivile Religion des Vaterlandes ersetzt.²⁷⁹ Dabei werden Versatzstücke des katholischen Glaubens benutzt, um den Kult des Vaterlandes und als höchsten aller Werte das Sterben für das Vaterland in der Bevölkerung und vor allem unter den Jugendlichen zu verankern.²⁸⁰ Neben den schwarzen Fahnen, Wimpeln und Uniformen wurde das Liktorenbündel zum Symbol faschistischer Herrschaft.²⁸¹ Darüber hinaus sollte der charismatische Führer der Bewegung, der *Duce* Benito Mussolini, die zentrale Figur in der Ausgestaltung der *religione nuova* des

²⁷³ Auf diesen Aspekt geht Mauri bereits in der Publikation *Crack* von 1960 (siehe hierzu Kapitel 5.2.1) ein. Im Text verweist er auf das problematische Verhältnis zu seinem Vater, stellt sich auf dem Foto zum Text jedoch selbst in der Pose von Joseph Goebbels dar, der für ihn als Beispiel eines verführten und verführenden Intellektuellen gilt. Vivaldi, S. 36-37

²⁷⁴ Vgl. Turi, 1995

²⁷⁵ Gentile, G. 1926, S. 7-53

²⁷⁶ Vgl. Heidegger, 1992, S. 5-9

²⁷⁷ Mauri setzt die faschistische Mystik in der Performance in Dialogform, das erinnert an die philosophische Vorgehensweise Platons, der seine Theorien in fiktiven Dialogen erarbeitete. Patzig, 1992, S. 12

²⁷⁸ Betont wird dieser Charakter auch von Georges Bataille in seiner Analyse des Faschismus. Bataille, 1978, S. 34-40

²⁷⁹ Vgl. Gentile, E. 1998, S. 27-30

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 53

²⁸¹ Neben Massenveranstaltungen, festlichen Aufmärschen und Zeremonien zu nationalen Feiertagen, waren vor allem die Beerdigungs- und Erinnerungsfeiern für die Toten des *Grande Guerra* - des Großen Kriegs, wie der Erste Weltkrieg zu faschistischer Zeit genannt wurde - wichtig. Sie dienten der faschistischen Bewegung zur ritualisierten Beschwörung des Regimes und seiner Macht. Ebd., S. 84-90

Faschismus sein.²⁸² Einen Propheten nennt Giovanni Gentile den *Duce* und gibt ihm damit eine Stellung als Boten zwischen Gott und Mensch. All diese Überhöhungen Mussolinis und des Regimes führten zu einer besonderen Identifikation der Massen, die mit verstandesmäßigen Vorgaben nicht zu erklären sind. Nicht über politische Programme sollten die Menschen gewonnen werden, sondern durch eine bedingungslose gläubige Haltung gegenüber dem System und dem gottähnlichen Führer. Fabio Mauri zeigt diese Form der Vereinnahmung in einem künstlerischen Ritual, das die Partizipierenden mit der Mystik des Faschismus frontal konfrontiert. Die Dualität Geist - Emotion wird aufgehoben und auch die Intelligenz folgt dem wahnhaften Verlangen nach Macht und Erlösung. Mauri will nicht nur die verführte Jugend sondern auch die verführenden Intellektuellen ins Blickfeld rücken, um auf aktuelle Strukturen einzuwirken.

3.2.2.2 Faszination und Schrecken

Die Faszination des Faschismus wird in der Performance von Fabio Mauri vor allem über die Ästhetik vermittelt. Gutaussehende, junge Menschen führen perfekt einstudierte Simultanübungen vor, schwarze Fahnen werden geschwungen. Zwei junge Männer kämpfen mit Säbeln und liefern sich einen ästhetisierten Kampf.²⁸³ Die perfekte Maske wird auch in der Uniform deutlich, die optimal sitzt und sich der Umgebung formal anpasst. Die totale Inszenierung des Alltags war eine Realität, die die Menschen der 1930er Jahre umgab. Reduzierte Mittel und einfache klare Strukturen verdeutlichen den Bezug zur faschistischen Ästhetik, vermitteln aber auch ein Gefühl der Kälte und Distanz. Mit der Ästhetisierung der Performance geht Mauri einen weiteren Schritt zur authentischen Vermittlung des Faschismus. Er vollzieht die *Ästhetisierung der Politik*²⁸⁴ im Faschismus nach und damit das kalkulierte Faszinosum. Der Gleichklang und die scheinbare Harmonie werden zwar auch in ihrer Monotonie entlarvt, diese impliziert aber gleichzeitig einen ekstatischen Effekt, der über die Repetition einfacher Handlungen erlangt werden kann. Die historische Analyse einer auf die totale Erfassung des Menschen abzielende Ästhetik zielt auf die Kunst an sich.

²⁸² Mantelli. 1998, S. 49-50; Gentile, E. 1998, S. 263-266

²⁸³ Eine der Lieblingskampfsarten des *Duce*.

²⁸⁴ Benjamin. 1996a, S. 45

Ein Element der totalitären Propaganda war das eingängige Liedgut, das von faschistischer und nationalsozialistischer Seite komponiert wurde. Selbst Systemkritiker konnten sich nicht immer der Faszination entziehen, und auch heute werden die Lieder als positiv, mitreißend und eingängig bezeichnet.²⁸⁵ Dieses Liedgut wird von Mauri in der Performance permanent eingesetzt. Vor allem der *Inno dei fascisti* wird öfter abgespielt. Dabei wird auch hier der Schrecken hinter der vermeintlichen Idylle gezeigt, denn die Lieder werden sehr laut eingespielt und damit der gewalttätige, militante Charakter der Märsche unterstrichen. Auf der anderen Seite wird der Körper der Zuschauenden mit der äußerst suggestiven Musik konfrontiert und sie müssen sich fragen, ob diese sie nicht auch berührt. Wippt der Fuß mit, verfolgt einen die Melodie in den Alltag? Übt das, was *das Böse* vermittelt, doch eine gewisse Anziehung aus? Die neuen Medien wurden in faschistischer Zeit als Mittel entdeckt, um die Propaganda und die Begeisterung für den Führer und seine Person in der Bevölkerung zu verbreiten.²⁸⁶ In Italien war es die Gründung des *Istituto LUCE* im Jahr 1924 in Rom, durch welche die Filmwirtschaft besonders gestärkt wurde. Mit seinem Medieneinsatz vermittelt Mauri diesen Aspekt der diktatorischen Propaganda. Der Schriftzug *The End* auf der Leinwand verweist jedoch auf das Ende der Faszination und eröffnet das Gegenbild: Vernichtung.

Gerade auch der ästhetische Bereich impliziert den Schrecken der faschistischen Herrschaft. Das Schöne und der Wahn zum Großen Klaren Eingängigen werden in ihrer Dualität gezeigt: als gut ausgeklügeltes System von ansprechenden Erlebnissen, und gleichzeitig als Symbole der Macht und des Horror des Regimes. Die Ursachen der Begeisterung für die nationalsozialistische Ästhetik wird von der amerikanischen Kritikerin Susan Sontag in dem Ideal des Lebens als Kunst, dem Kult der Schönheit, dem Fetischismus des Mutes, der Überwindung der Entfremdung im ekstatischen Gemeinschaftsgefühl, der Ablehnung des Intellekts und der Suche nach einer Führerpersönlichkeit gesehen.²⁸⁷ Viele dieser Ideale werden in der Performance durch Wort und Bild transportiert.

²⁸⁵ Vgl. Brockhaus. 1997, S. 11-12

²⁸⁶ Donner. 1995; Uricchio. 1991

²⁸⁷ Vgl. Sontag. 1990, S. 117

3.2.3 Das Publikum - Opfer oder Täter?

Im Gegensatz zu einem Happening, bei dem die aktive Partizipation des Publikums meist bewusst intendiert wird,²⁸⁸ verbleibt es in dieser Performance in einer passiven Rolle. Die Einbindung hat gleichzeitig aber einen besonders aggressiven Impetus, da die Betrachtenden, ohne es zu wollen, zu einem Teil der faschistischen Ideologie werden, indem sie auf den Tribünen Platz nehmen.

3.2.3.1 Die Tribünen

Die Tribünen sind im Kreis um die Hakenkreuzfahne angeordnet (Abb. 10). Zwei der Tribünen sind mit einem Davidstern gekennzeichnet und sollen wie im jüdischen Gottesdienst getrennt nach Männern und Frauen besetzt werden. Die nicht mit Davidsternen gekennzeichneten Tribünen sollen von unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten besetzt werden wie *magistrati, accademici, familiari, rurali, stampa, autorità, sportivi, costruttori, ingeneri, artisti, stampa estera*.²⁸⁹ Nicht erwähnt sind in der Aufzählung der Gruppen einfache Arbeiter, *operai*; stark vertreten sind hingegen die technischen Berufe und Intellektuelle. Mauri negiert damit das nach außen getragene Selbstbild des Faschismus als einer Bewegung aller und betont die *visione corporativistica, fortemente borghese e classista del tempo*.²⁹⁰ Besonders hervorgehoben wird auch die Stellung der Journalisten im Publikum, da ihnen eigene Tribünen zugewiesen werden. Das entspricht wiederum der Betonung der Medien in der Performance. Dabei wird zwischen der italienischen und der ausländischen Presse unterschieden, wie es zur Zeit des Faschismus üblich war. Die Presse des Auslandes ist dabei in folgende Länder unterteilt *Grecia, Spagna, Portogallo, Egitto, Brasile, Irak, Iran, Cile*. Das kann eher als eine Aufzählung der Krisenherde der Gegenwart als ein Kommentar zu den Verhältnissen im Faschismus verstanden werden. Die jungen Faschistinnen und Faschisten führen die Gäste zu den jeweiligen Tribünen. Sie sprechen die Zuschauenden, die sie zum Platz

²⁸⁸ Vgl. Wick. 1975

²⁸⁹ „Beamten, Akademiker, Diener, Bauern, Autoritäten, Sportler, Konstrukteure, Ingenieure, Künstler, ausländische Presse“

²⁹⁰ „kooperativistische Vision der Zeit, die stark großbürgerlich und klassenbewusst war.“ Übersetzung der Autorin. In: Mauri. 1973, S. 9

begleiten, mit *Voi* an. Mit dem so genannten römischen Gruß, dem Zitat der Geste aus faschistischer Zeit, werden die Zuschauer empfangen und verabschiedet.

3.2.3.2 Der Zuschauer und sein Geschichtsverständnis

Durch den Aufbau der Performance wird das Publikum in das faschistische Spektakel miteinbezogen. Keiner soll der Aufführung mit Distanz folgen können, sondern jeder ist allein über seine Präsenz direkt in das Geschehen involviert. Dies muss Irritationen auslösen, denn für die Dauer der Performance wird das Publikum zu einem Teil der Geschichte, sozusagen zu einem Bestandteil der faschistischen Gesellschaft. Ein weiteres Unbehagen wird über die Kennzeichnung der Tribünen ausgelöst, da man entweder der Opfer oder der Täterseite zugeteilt wird. Wie immer das Geschichtsverständnis des Publikums sein mag, es wird die aufgezwungene Zuordnung sicherlich nicht positiv bewerten.

Geht man von einer eher abweisenden Haltung der ZuschauerInnen gegenüber der faschistischen Ideologie aus, muss diesen die ganze Situation von der Begrüßung mit dem *römischen Gruß* über die Einteilung in faschistisch geprägte Gesellschaftsschichten befremdlich erscheinen. Die darstellenden *jungen FaschistInnen* klatschen nach jeder einzelnen Sequenz. Wie sollen sich die Beobachtenden verhalten, mitklatschen? Er/Sie ist als BetrachterIn eines kulturellen Ereignisses gekommen und befindet sich unversehens mitten in einem ideologischen Dilemma. Handelt es sich nur um eine Performance oder muss man die eigenen politischen Überzeugungen verteidigen? Mauri macht es den Zuschauenden nicht leicht. Er inszeniert nicht die brutale Seite des Faschismus, sondern stellt die Faszination der Bewegung dar. Dadurch wird es dem Publikum erschwert, in eine allgemeine *Ja, wir sind dagegen* - Stimmung zu verfallen, die mit Vorverurteilungen und einem guten Gewissen einhergehen kann. Die aufgeklärten Partizipierenden müssen sich während der Performance die Frage stellen, ob sie sich an dem Regime beteiligt hätten, denn Mauri zeigt das psychisch ausgeklügelte System, das eben auch von der damaligen Intelligenzija und Elite positiv rezipiert wurde.

Die Analyse der direkt nach der ersten Aufführung von *Che cosa è il fascismo* veröffentlichten Zeitungsartikel verdeutlicht, dass fast ausschließlich linksintellektuelles Publikum während der Performance anwesend war.²⁹¹ Geht man aber von einem dem Faschismus positiv - von einer neutralen Haltung ist in diesem Fall wohl nicht zu sprechen - gestimmten Zuschauenden aus, so wird auch dieser schockiert der Performance gefolgt sein, da er/sie merkt, dass es sich um eine kritische Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit handelt.²⁹² Die Ideologie wird in ihrer Überzeugungskraft, aber auch in ihrer plumpen Absurdität gezeigt. Keine politische Einstellung wird in ihren Vorstellungen bedient; das Publikum muss sich erneut und spezifisch mit der Geschichte auseinandersetzen. In den 1970er Jahren waren sicher noch viele ZeitzeugInnen anwesend. Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Geschichte werden auch sie, auf den jeweiligen Tribünen mit Davidstern oder faschistischen Zuteilungen sitzend, ihre Opfer- oder Täteridentifikation neu durchleben und hinterfragen können.

Im Sinne eines pädagogischen Lehrstücks führt Mauri den Partizipierenden seine Form der Erinnerungsarbeit vor. Das kann für sie schmerhaft sein, aber nur in diesem zwanghaften Ritual in der Kunst wird von Mauri eine Hoffnung auf Erlösung gesehen. Immer wiederkehrende Elemente, Musik und rhythmische Bewegungen sollen den Partizipierenden zum Exerzierenden machen, der in eine Ekstase gerät, in der die Zeit aufgehoben werden soll. Chronologien werden aufgehoben, historische Rituale, aber auch kollektive Trauerrituale können darüber freigesetzt werden. Die Kunst wird zum Versuchsfeld der seelischen Reinigung. Das impliziert eine Mystik, die auch von bewussten Anklängen an religiös-christliche Kulthandlungen unterstrichen wird.

3.2.4 Repetition und Veränderung - Die Performance

Im Gegensatz zu vielen anderen PerformancekünstlerInnen führt Mauri seine Performances mehrmals auf. Gerade auch *Che cosa è il fascismo* ist bis in die Gegenwart hinein immer wieder gezeigt worden. Die Aufführung einer Performance

²⁹¹ So sollen bei der ersten Aufführung 1971 der linke Kunstkritiker und spätere Bürgermeister Roms Giulio Carlo Argan und die Museumsdirektorin Palma Bucarelli anwesend gewesen sein. Giannuso. o. J., S. 220

²⁹² Vgl. Lane. 1973, S. 26

oder eines Theaterstücks kann generell nie identisch sein. Über die gattungsimmanenten Variationen hinaus hat der Künstler aber vor allem die Schlusszenen in der Performance verändert. Im Folgenden sollen einige Modifikationen dargestellt werden, wobei auch der zeitgeschichtliche Hintergrund der Inszenierungen beleuchtet wird.

3.2.4.1 Die Performance auf der Biennale 1974

Die erste Inszenierung der Performance fand am zweiten April 1971 in Rom statt. Diese wurde in der Presse viel besprochen, wohl auch, weil zu diesem Zeitpunkt in Italien unterschiedliche, rechtsradikal motivierte Anschläge²⁹³ verübt wurden.²⁹⁴ Insgesamt war von einer *strategia della tensione* - von einer Strategie der Spannung - die Rede. Ein Grund hierfür war der Wahlerfolg der faschistischen Nachfolgepartei MSI (Movimento Sociale Italiano), die in Kommunalwahlen bis zu 21,5% der Stimmen erhalten hatte.²⁹⁵ Mit der Aufführung auf der Biennale in Venedig von 1974 wurde die Performance einem internationalen Publikum präsentiert.²⁹⁶ Die Biennalen dieser Jahre waren politisch geprägt und die Veranstalter legten ihren Schwerpunkt auf die soziale Vermittlung von Kunst und die Unterstützung lateinamerikanischer Länder. Nach den Ereignissen von 1968 wurde ein neues Kulturbewusstsein gesucht, das vor allem auch Arbeiter ansprechen sollte. Dabei wurde der interdisziplinäre Ansatz betont und neben den *neuen Themen* wie etwa der Frauenbewegung auch umstrittene Filme und Projekte gezeigt. Darüber hinaus wurde der experimentelle Charakter der Biennale hervorgehoben.²⁹⁷ In das Konzept

²⁹³ Besonders erschreckend war das Bombenattentat auf eine Bank in Mailand im Dezember 1969. Bekannt geworden ist dieser Anschlag - am selben Tag wurden auch Bomben in Rom gezündet - unter dem Schlagwort *Strage di Piazza Fontana*.

²⁹⁴ Mauri initiierte die Performance aber nicht nur auf Grund der äußerlichen politischen Verhältnisse. Die eigentliche Hochphase der Anschläge von rechtsextremistischer Seite ist erst nach der Performance zu verzeichnen. Außerdem hatte Mauri das Projekt bereits seit der Erstaufführung von *La Romagnola* im Jahr 1959 im Auge. Unveröffentlichter Brief an den Onkel Valentino Bompiani vom 29.01.1959, Archiv Fabio Mauri

²⁹⁵ Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999, S. 140-141

²⁹⁶ Die so genannte *Nuova Biennale* wurde allerdings nicht von einem großen internationalen Kunstmarkt getragen. Von 1974 bis 1977 wurden jährliche so genannte *Biennale* in Venedig abgehalten, ohne dass eine Nummerierung vorgenommen oder sie als *Mostra internazionale* bezeichnet wurden. Siehe: Cronache. 1978

²⁹⁷ Soweit das Selbstbild der *Nuova Biennale*. Inwieweit auch politische und finanzielle Probleme für das neue Konzept verantwortlich waren, soll hier nicht diskutiert werden. Vgl. ebd., S. 154

der ersten dieser Biennalen reihte sich die Performance *Che cosa è il fascismo* nahtlos ein, da das Leitmotiv *Per una cultura democratica e antifascista*²⁹⁸ lautete.

Mauri arbeitete in Venedig mit der Theatergruppe *Compagnia Stabile del Teatro di Ca' Foscari* zusammen, die wie die erste Truppe aus SchauspielschülerInnen bestand. Das bedeutete neue Akteure, die auf das Stück vorbereitet werden mussten. Laut Programm sollte die Performance an unterschiedlichen Orten aufgeführt werden, unter anderem im italienischen Pavillon in den Giardini. Dokumentiert ist die Aufführung in einem Zelt auf dem Campo San Polo auf der Hauptinsel der Lagunenstadt²⁹⁹ und in den Cantieri Navali.³⁰⁰ Die Performance wird als *azione scenica* bezeichnet und im Zusammenhang mit anderen Theaterstücken und Performances zum Thema Faschismus präsentiert. Im Gegensatz zu der ersten Performance von 1971, in der Mauri auftrat und das Ende der Performance ansagte,³⁰¹ schreitet bei dem Biennalebeitrag ein nacktes Mädchen mit dem Davidstern auf der Brust über die abgedunkelte Bühne.³⁰² Die Abwandlung der Schlusssequenz mag mit dem Motto der Biennale zusammenhängen, vielleicht wollte Mauri aber auch die Brisanz der Darstellung der Faszination des Faschismus durch die Präsenz der Opferseite abschwächen.

Nach der Biennale wollte die *Partito Comunista Italiano* (PCI) - die kommunistische Partei Italiens - die Performance in ganz Italien zeigen. Das Projekt wurde nach Aussagen Fabio Mauris nicht realisiert, da ein kommunistischer Funktionär die Performance als neofaschistisch bezeichnete.³⁰³ Ein Projekt, das umgesetzt wurde, war die Vorführung der Performance in den USA, wo 1979 eine Wandertournee initiiert wurde.³⁰⁴ Dabei wurde die Veränderung der Biennale übernommen: Am Schluss läuft ein unbekleidetes Mädchen mit dem Davidstern auf der Brust über die verdunkelte Bühne. Die 1971 durchgeführte Performance *Ebrea*, bei der eine nackte Frau mit Nummerierung auf der Brust auftritt, und *Che cosa è il fascismo* verschmelzen. Aus der zeitlichen Distanz bewertet Mauri diesen neuen Schluss

²⁹⁸ „Für eine demokratische und antifaschistische Kultur.“ In: Kat. der Manifestationen. Venedig. 1974 (eigenes Heft)

²⁹⁹ Cronache. 1978, S. 46

³⁰⁰ Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 92

³⁰¹ Celant beschreibt die Performance von 1971 in: Ausst. Kat. Paris. 1981, S. 352-353

³⁰² Inga-Pin. 1978, Abb. 122. Ob der Schluss bei allen Aufführungen in Venedig so ausgeführt wurde, ist nicht nachzuvollziehen.

³⁰³ Interview 1999. Anhang, S. 4

³⁰⁴ What is Fascism. Performing Garage, New York. 4.-6.05.1979. Vorher und nachher war der Künstler vor allem in Kanada unterwegs.

negativ, da seiner Meinung nach ein historischer Schrecken den nächsten jagt und die eigentliche Intention der Performance durch das Entsetzen über das nackt-gespenstige Mädchen mit dem Davidstern überlagert worden wäre.³⁰⁵ Gleichzeitig mag dieser Schluss der aufgeladenen Stimmung der 1970er Jahre entsprechen, denn die moralische Verurteilung des Faschismus wird über die neue Schlusssequenz überdeutlich.

3.2.4.2 Die 1990er Jahre

In den 1980er Jahren war Fabio Mauri vor allem mit seiner Lehrtätigkeit in L'Aquila befasst, wo er auch das zweite große Theater-Performance-Projekt *Gran Serata Futurista* realisierte.³⁰⁶ Die Wiederaufnahme der Aktion *Che cosa è il fascismo* fand 1993 im Museo Pecci in Prato statt. Hiernach wurde die Performance im Jahr 1994 mehrmals aufgeführt, unter anderem in der großen Retrospektive des Künstlers in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom. Im Jahr 1997 wurde die Performance in einer Ausstellung des Künstlers in Klagenfurt erstmals im deutschsprachigen Raum gezeigt.³⁰⁷

Mit den 1990er Jahren war ein neues Publikum herangewachsen, das die historischen Ereignisse zumeist nur noch aus Schulbüchern oder Erzählungen kannte. Darüber hinaus waren die politischen Verhältnisse nicht so brisant wie Anfang der 1970er Jahre, wo die Nachwehen der so genannten 1968er Revolution noch durchaus zu spüren waren. Aber ein neues Ereignis beeinflusste die Gegenwart und den Blick auf die eigene Geschichte nachhaltig: Der Fall der Berliner Mauer.³⁰⁸ So verlor die Performance nicht an Kraft, obwohl der Künstler ihr Grundkonzept nicht wesentlich verändert hat. Nochmals modifiziert wurde der

³⁰⁵ Inwieweit hier ein Prinzip der künstlerischen Vorgehensweise Mauris - die Collage mit dem eigenen Werk – zum Tragen kommt, siehe Kapitel 6.2.1

³⁰⁶ Die Pause in den 1980er Jahren ist auch auf einen allgemeinen Rückzug von der so genannten *ideologischen Kunst* und der Hinwendung zu der von Achille Bonito Oliva proklamierten *gesunden Kunst*, die vor allem in der Malerei gesehen wurde, zurückzuführen. Siehe hierzu Kapitel 7.

³⁰⁷ Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997

³⁰⁸ In Italien war vor allem die Neubewertung des Kommunismus schmerhaft, da sich die meisten Intellektuellen direkt der kommunistischen Partei verbunden fühlten. Nun mussten sie sich mit dem Gewaltregime *Kommunismus* auseinandersetzen. Auch das antifaschistische Paradigma hat darunter gelitten, da Antifaschismus oft mit Kommunismus gleichgesetzt wurde.

Schluss, der nun in einem ohrenbetäubenden Bombardementlärm bestand.³⁰⁹ Außerdem führte Fabio Mauri nach der Präsentation in New York einen Kendokampf ein.³¹⁰ Über die geschichtliche Dimension hinaus - neben Deutschland und Italien war Japan die dritte Macht mit faschistoiden Zügen und Verbündeter im Zweiten Weltkrieg³¹¹ - sind es auch hier ästhetische Gründe, die zu der Aufnahme dieser Leibesübung führten.³¹² Die japanische Kampfsportart zielt auf eine Vereinigung geistiger und körperlicher Elemente ab und entspricht damit Mauris Übungen zur Überwindung des scheinbaren Dualismus von Geist und Emotion.³¹³ Mit der Kendosportart werden außerdem religiöse Momente verbunden. Sie ist damit durchaus ein sinnvoller Bestandteil für die künstlerischen *esercizi spirituali*. Die ästhetische und klar geführte Bewegung des Schwertes unterstreicht einmal mehr die Kernfrage der Performance: Wie können Gewalt und Ästhetik zusammenspielen und welchen ethischen Konflikt wirft diese Verbindung auf?

Mit der andersartigen Schlussequenz *Bombardierungslärm* wird eine neue moralische Bewertung des Faschismus vorgenommen. Das neue Ende akzentuiert Mauris konkrete Erfahrungen und das Trauma des Krieges, das der Künstler mit dem Faschismus verbindet. Die historische Aussage und die implizierte kulturelle und politische Bewertung der Zeitumstände werden immer wieder im Sinne einer anachronistischen Durchlebung und Vergegenwärtigung der Vergangenheit aktualisiert. Die Aktion selbst ist dabei Teil der Geschichte, die neu belebt wird, und auf ihre Aktualität und ihren rituellen Ewigkeitsanspruch spekuliert.

³⁰⁹ Vgl. Carboni. 1993, S. 107

³¹⁰ In einem Gespräch mit der Autorin hat Mauri angegeben, die Kendokämpfer in New York kennengelernt zu haben.

³¹¹ Brooker. 1991; Gatti. 1983

³¹² Fabio Mauri hat sich mit der japanischen Kunst und Kulturszene auseinandergesetzt und die seiner Meinung nach *vergessene Avantgarde* mit der Performance *Ommaggio a Gutai. Avanguardia in Concerto* gewürdigt. Diese Aktion fand 1990 im Zusammenhang mit der Ausstellung *Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta* in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom statt. In Mauris Performance wurden verschiedene Elemente der japanischen Gesellschaft miteinander verbunden: der traditionelle Schwerterkampf Kendo mit dem Zeitgenössischen Design und dem Sound japanischer Motorräder. Eine Performance des japanischen Künstlers Kazuo Shiraga aus dem Jahr 1957 ist aufgeführt worden. Mauri lässt darüber hinaus Elemente des Futurismus einfließen und stellt die Gutai Gruppe damit in eine italienische Tradition. Er nennt sie *Japanischer Futurismus*. Ausst. Kat. Rom. 1990/1991a; Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 250

³¹³ Oshina/Ando. 1998

3.2.5 Objektivierung der Geschichte und die italienische Geschichtsschreibung. *Male e bene parlano la stessa lingua?*

Das Thema *Gut* und *Böse*³¹⁴ spielt bei der Interpretation des Faschismus eine besondere Rolle. Wie Ignatius von Loyola geht Mauri davon aus, dass das Gute das Schlechte implizieren und dass auch eine Form das absolut Schlechte beinhalten kann. Diese *Form* präsentiert er in seinen Werken: Uniformen, Märsche usw. Was hat aber die Form, die Ästhetik sein kann, mit dem Bösen gemein? Kann sie das Böse produzieren? Der Philosoph Friedrich Nietzsche diskutiert die Begrifflichkeit Gut und Böse und stellt fest, dass auch das Böse zum Guten werden kann.³¹⁵ Mauri stellt sich die Frage, wie Ästhetik und Gewalt in Zusammenhang stehen. Mit dieser Frage steht er nicht alleine und es sind in der Geschichtswissenschaft immer wieder Fragen nach dem Charakter des Regimes und dem Faszinosum gestellt worden. Die moralische Bewertung spielt auch in der scheinbar objektiven Geschichtswissenschaft eine entscheidende Rolle. Erstaunlich sind dabei die parallelen Entwicklungen, die zwischen Mauris Vorgehensweise und der zeitgleichen historischen Forschung in Italien auszumachen sind.

3.2.5.1 Die Modernisierungsdebatte in der Kunst Mauris

Mauri greift weniger das antifaschistische Paradigma auf sondern stellt vielmehr den Faschismus als historisches Phänomen dar. Mit dieser Vorgehensweise setzt er sich von einer Großzahl von italienischen Intellektuellen und KünstlerInnen³¹⁶ seiner Zeit ab, die sich intensiv mit der so genannten *Resistenza*³¹⁷ auseinandergesetzt haben.³¹⁸ Anfang der 1960er Jahre veröffentlicht der Historiker Renzo De Felice den ersten Band seiner umfassenden Mussolinibioografie.³¹⁹ Das war der erste Schritt zur historiografischen Aufarbeitung des Faschismus in Italien. Seine Forschung löste Kontroversen aus, die mit dem Begriff des *Revisionismo storico* belegt wurde. Mit diesem Terminus bezeichnet man eine als konservativ gedeutete

³¹⁴ Es wird auch das Gegensatzpaar Böse und Schön akzentuiert. So hat Arnulf Rohsmann die Ausstellung Mauris in Klagenfurt 1997 unter dieses Motto gestellt. Rohsmann. 1997, S. 5-14

³¹⁵ Zu dieser Frage erörtert Nietzsche auch seine ambivalente Ansichten zum Thema Judentum. Er formuliert hier, dass Juden stets das Gute wollten aber immer das Böse erreichten. Nietzsche. 1997, S. 23-25

³¹⁶ Zu eher realistischen Tendenzen siehe: De Micheli. 1970

³¹⁷ Vgl. Natoli. 1998, S. 307-327

³¹⁸ Siehe hierzu Kapitel 7

³¹⁹ De Felice. 1966-1968; De Felice. 1974-1981; De Felice. 1990-1997

Geschichtsforschung, die hinter die bereits erzielten Forschungsergebnisse zurückfällt und den Faschismus als historisches Phänomen rehabilitieren will. Der italienische Historiker Nicola Trafaglia legt den Beginn des *Revisionismo* auf das Jahr 1975 fest, in dem die *Intervista sul fascismo* von De Felice veröffentlicht wurden.³²⁰ Tranfaglia sieht das Problem darin, dass De Felice die Vergleichbarkeit des Faschismus mit dem Nationalsozialismus leugnet. Auch die Debatte um die Modernisierung der italienischen Gesellschaft hält er für fragwürdig. Ein wichtiger Kritikpunkt war auch, dass De Felice die Diskussion um den historischen Faschismus mit tagespolitischen Interessen verknüpfte. Aus seiner historischen Forschung entwuchs ein politisches Manifest gegen den italienischen Kommunismus,³²¹ der sich gerade über den so genannten Antifaschismus stark definierte.

Fabio Mauri hat sich zwar der Geschichte des Faschismus und nicht die der *Resistenza* zugewandt, eine direkte parteipolitische Aussage nimmt er aber nicht vor. Seine künstlerische Untersuchung des Faschismus zielt darauf ab, das Gute im Bösen zu analysieren. Mauri zeigt in seiner Kunst gerade die Faszination des Faschismus, die auch mit einer Modernisierung der Gesellschaft einherging. Phänomene wie die Inszenierung über Medien und andere technische Neuigkeiten wie das Fliegen sind in dieser Zeit entstanden und sind somit auch Themen in Mauris Performances. Dabei kennt er keine Tabus in seiner Analyse, keine Paradigmen, von denen er sich leiten lässt. Nicht nur das politisch korrekte Sujet *Resistenza* oder das Grauen des Faschismus greift er auf, sondern er will verstehen, wie es zur Ausprägung eines solchen Massenphänomens kommen konnte. Die moralische Wertung ist dieser vom Künstler als schonungslos empfundenen Interpretation des *Schönen* im *Bösen* inhärent.³²² Durch die Einbeziehung des Textes über die überlegene italienische Rasse thematisiert Mauri auch den tabuisierten italienischen Rassismus, der von De Felice in der Geschichtsschreibung so nicht akzentuiert wird. Der Künstler scheut nicht davor zurück, deutlich zu machen, dass auch in seiner Jugend in Italien antisemitische Hetzkampagnen an der Tagesordnung waren, auch wenn sie vor allem in den Jahren des Krieges von den Nationalsozialisten gefordert wurden. Dem Künstler und Historiker gemeinsam sind die Abkehr vom antifaschistischen Paradigma und die Hinwendung zu einer offenen Diskussion um

³²⁰ Tranfaglia. 1989, S. 509

³²¹ Vgl. Schieder. 1990, S. 139-142

³²² Der Titel der Ausstellung in Klagenfurt akzentuiert diese Überlegungen Mauris: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997

das Wesen des Faschismus in Kunst und Wissenschaft. Mauri führt auch die modernistischen Tendenzen im faschistischen Staat vor, ohne die die Faszination für das Regime seiner Meinung nach nicht zu erklären ist. Dies soll seiner Meinung nach aber nicht zu einer Relativierung der Verbrechen, sondern zu einer Annäherung an den Charakter des faschistischen Systems führen.

3.3 Körper und Ideologie

In Fabio Mauris performativen Arbeiten wird der Körper immer wieder zum Träger einer Botschaft. Seine Kunst ist deshalb im Kontext der so genannten Body Art diskutiert worden. Im Gegensatz zu vielen Body-Art-KünstlerInnen der 1960er und 1970er Jahre hat er aber seinen eigenen Körper nicht als Material in seinen Kunstaktionen eingesetzt.³²³ Seine Projektionsflächen sind meist unbekleidete Frauen, die als Trägerinnen der faschistischen Ideologie oder als Protagonistinnen in medien- und gesellschaftskritischen Aktionen fungieren. Wenn Mauri als Künstler auf der Bühne zu sehen ist, so bleibt er meist der kühle, distanzierte Betrachtende oder der angezogene Voyeur, der kaum am Geschehen beteiligt zu sein scheint. Mit dem Fokus auf den nackten Frauenkörper greift Mauri ein tradiertes Sujet der Kunst auf, das auch im 20. Jahrhundert die Bilderwelt mitbestimmt. Neben Mauri setzten auch andere italienische Künstler den weiblichen Organismus als Objekt und Material in ihren Performances ein.³²⁴ So kann auf das künstlerische Vorbild Piero Manzoni hingewiesen werden, der in einer seiner ersten Aktionen weibliche Akte signiert.³²⁵ Vettor Pisani bezieht sich in seinen Aktionen auf Duchamp, Beuys und Freud und nutzt den weiblichen Körper in seinen sexuell-psychoanalytischen Performances,³²⁶

³²³ Die offensive Grenzüberschreitung in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre in vielen bis dato tabuisierten Bereichen hat dazu geführt, dass der männliche Körper immer mehr in seiner säkularisierten Form präsentiert wird. Er ist nicht mehr nur in seiner Funktion als Putte, mythische Figur, als Heiliger oder Christus in seiner Nacktheit zu sehen, sondern als Mensch aus Fleisch und Blut. Der männliche Part von Künstlerpaaren präsentiert sich in gemeinsamen Performances nackt. Als bekanntes Beispiel sei das Künstlerpaar Abramovic und Ulay erwähnt. Kowalke (Hg.). 1980; Ausst. Kat. Bern. 1998, S. 193. In *Incision* von 1978 ist nur er unbekleidet zu sehen. In Italien hat vor allem Luigi Ontani seinen Künstlerkörper in unterschiedliche mythische Figuren verwandelt. Siehe: Ausst. Kat. München Frankfurt. 1996

³²⁴ Daraus ein besonderes italienisches Phänomen abzuleiten, muss allerdings mit Vorsicht diskutiert werden. Vgl. Tisdall. 1976, S. 42-45

³²⁵ Manzoni. [1990]; Celant. 1972, Abb. 22 *Living sculpture*, 1961, Sonnabend Press. Inwieweit die Aktionen Manzonis weniger mit der *Body Art* als vielmehr mit dem Problem von Kunst und Markt zusammenhängen, soll hier nicht diskutiert werden. Siehe dazu: Germer. 1994, S. 46

³²⁶ Vgl. Ausst. Kat. Bari. 1970; Ausst. Kat. Essen. 1982, Abb. S. 17: *Macchina celib. Elevazione delle Vergini*. 1972

wobei er selbst immer wieder in Erscheinung tritt.³²⁷ Der weibliche Leib ist in Mauris Performances Subjekt und Objekt zugleich.³²⁸

3.3.1 Ebrea

Im selben Jahr wie *Che cosa è il fascismo* entsteht Mauris zweite, grundlegende ideologische Arbeit. *Ebrea - Jüdin* nennt der Künstler das komplexe Werk. In diesem, im Oktober 1971 erstmals in der Galleria Barozzi in Venedig ausgeführten, Environment mit Performance gestaltet er den Galerieraum komplett um.³²⁹ Am Eingang werden große Davidsterne befestigt, die die Besuchenden auf das Thema des Kunstevents hinführen. Betritt man den Galerieraum, so wird man mit unterschiedlichen Gegenständen konfrontiert, die auf den ersten Blick nicht mit den Davidsternen in Verbindung gebracht werden müssen, sondern einer Ansammlung von Alltagsgegenständen gleichkommen. Beschäftigt sich das Publikum aber näher mit den Dingen, wie zum Beispiel mit einem großen Ledersessel, wird ein Bezug zur Shoah überdeutlich, denn der Titel weist darauf hin, dass der Sessel aus *Judenhaut* hergestellt sein soll. Bedrückend wirkt auch das große Holzpferd, das mitten im Galerieraum steht und mit Runen und SS-Zeichen versehen ist. Hinter der kühlen Präsentation der Objekte verbirgt sich der Terror. Unterstützt wird der Bezug zur Shoah vor allem auch durch die Performance, die am Eröffnungsabend der Ausstellung gezeigt wird. Eine nur mit einem faschistischen Mantel bekleidete Frau betritt den Raum. Sie hängt den Mantel über ein Schränkchen und beginnt mit dem schaurigen Ritual: sukzessive schneidet sie sich ein Teil ihrer Haare ab und legt mit den Haarbüscheln den Davidstern auf ein Spiegelschränkchen.

Ebrea kann als ein einheitliches Konzept verstanden werden, von dem die Performance ein integrativer Bestandteil ist.³³⁰ Sie führt in die Arbeit eine andere Zeitebene ein, da die Aktion punktuell in die künstlerisch gestaltete Umgebung gesetzt wird. Das Ergebnis der Performance - der Davidstern auf dem

³²⁷ Inga-Pin. 1978, Abb. 99 und 136

³²⁸ Zur Subjektbildung siehe: Ausst. Kat. Wien. 1995a

³²⁹ Mauri. 1973, S. 32-35

³³⁰ Vgl. Mauri. 1973a, S. 40. In Vancouver präsentierte Mauri die Performance *Ebrea* 1977 etwas anderes: er spricht mit der Performerin und der Stern wird nicht zu Ende gelegt. Nur die Performance *Ebrea* wird auch in dem *Studio Casoli* in Mailand 1997 präsentiert.

Spiegelschränkchen - bleibt die ganze Ausstellungsdauer zu sehen und hat damit eine feste, kontinuierliche Stellung innerhalb des künstlerischen Gefüges. Nach der ersten Präsentation veröffentlicht Mauri eine Inventarliste, in der er alle Objekte aufführt, die er zu dem aktionistischen Environment zählt.³³¹ Deutlich wird daraus, dass auch die Performerin als Objekt gehandelt wird. Aus diesem Formenkanon wählt Mauri je nach Kontext einzelne Elemente und kombiniert sie mit anderen Aktionen.³³² Der Künstler setzt so auch ausschließlich die Performance *Ebrea* ein, wodurch deutlich wird, dass die Arbeit als eigenständiges Werk interpretiert werden kann. *Ebrea* kann als eine Art Antwort auf *Che cosa è il fascismo* gelesen werden, da hier eine andere verdrängte Geschichte aufgearbeitet wird, die der Shoah. Obwohl Fabio Mauri keine jüdischen Vorfahren nachweisen kann, fühlt er sich direkt mit dem Schicksal der Juden verbunden:

*Io non sono ebreo, né figlio di ebrei. Ho considerato anche di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che può e patisco ingiusta discriminazione, e patisco discriminazione. Fare un'operazione sul tema è completare il lamento per un utile noto all'attività poetica e, forse, alla salute psicologica. Nessuno può impedirmi di curarmi come credo.*³³³

Mauri stilisiert *Ebrea* zu einer weiteren Möglichkeit der Selbstheilung in der Kunst. Nach den Jahren der Krankheit und der Verdrängung sollen hier die Trauer und das Trauma in ihren Abgründen und unermesslichen Grausamkeiten ausgelotet werden. Die Aktion wendet sich dabei in die Gegenwart und Zukunft, denn auch hier muss Diskriminierung bekämpft werden.

3.3.1.1 Nacktheit und Verletzlichkeit

dein goldenes Haar Margarete

dein asches Haar Sulamith. Paul Celan³³⁴

³³¹ Mauri. 1973, S. 38-39

³³² Nach der Konzeption von *Il muro del pianto* für die Biennale in Venedig 1993 werden Teile von *Ebrea* vor allem in Kombination mit diesem Werk gezeigt.

³³³ „Ich bin weder Jude, noch bin ich ein Sohn von Juden. Ich habe aber erwogen, einer zu sein. Ich fühle mich immer dann jüdisch, wenn ich kann und ich falsche Diskriminierung und Diskriminierung erleide. Das Thema zu analysieren ist wie eine Vervollständigung der Trauer. Dies ermöglicht eine nützliche und spezifisch poetische Aktivität und vielleicht die psychologische Gesundung. Niemand kann mir verbieten, mich so zu kurieren, wie ich das für richtig halte.“ Übersetzung der Autorin. In: Mauri. 1973a, S. 40

³³⁴ Celan. 1992, S. 186

Die Performance *Ebrea* wird von einer nackten jungen Frau ausgeführt, die vor einem Spiegelschrank steht (Abb. 16), hinter dem Spiegel befindet sich ein Medizinkästchen. Auf der Ablage vor dem Spiegel steht ein Becher, in dem eine Bürste und eine Schere auszumachen sind. Neben dem Becher ist ein bindenähnlicher Stoff zu sehen (Abb. 17). Die Performerin nimmt die Schere in die Hand und schneidet sich damit ihr Haar ab. Aus den Haarbüscheln formt sie sukzessive ein Zeichen - den im Nationalsozialismus so genannten *Judenstern* (Abb. 16). Sie führt die Handgriffe schematisch aus und scheint die Betrachtenden um sich herum nicht wahrzunehmen.³³⁵ Ihr Körper bleibt unversehrt, aber aus ihrem Haar wird das Zeichen der Verfolgung und der Massenvernichtung gelegt.³³⁶ Auf ihrer nackten Brust ist repetierend das Zeichen der Stigmatisierung und eine Nummer zu sehen (Abb. 18). Das entspricht der historischen Diskriminierung der Opfer, die den so genannten Judenstern auf der Kleidung und eine Tätowierung auf dem Arm tragen mussten. In Mitten aller um sie herum angebrachten Objekte scheint die entblößte Frau verloren und allein. Sie ist versunken in ihrer In-Sich-Gekehrtheit, die Isolation und Vernichtung impliziert. Die Performance ist absolut unblutig - im Gegensatz zu vielen anderen Body-Art Szenen³³⁷ - und trotzdem wird Verletzlichkeit suggeriert.

In den Haaren haben Menschen keine Nerven, und so ist das Haarschneiden schmerzfrei. Haare sind aber als Statussymbol aufgefasst, und ihr Abschneiden ist als Akt der bewussten Demütigung von Menschen praktiziert worden. Das zeigt sich etwa in der Antike, wo Sklaven die Haare abrasiert wurden. Im Mittelalter wurden „Hexen“ und Prostituierten als Strafe für unsittliche Vergehen die Haare abgeschnitten.³³⁸ In der jüdischen Tradition wird der Haartracht der Männer eine besondere Bedeutung zugesprochen. So ist in Leviticus 19.27 zu lesen, die Männer sollten sich aus kultischen Gründen die Haare nur auf eine bestimmte Weise schneiden lassen.³³⁹ Langes Haar wird als eine Form der Reinheit und des Auserwähltseins angesehen. Wer sich Jahwe weihen will, darf sich die Haare nicht

³³⁵ Vgl. Gavazzi. 1973, S. 58

³³⁶ Ab September 1941 musste in Deutschland - wie zuvor in anderen Ländern wie Polen - der so genannte *Judenstern* getragen werden. Bei Nichteinhaltung dieser Vorschrift wurden Menschen jüdischer Herkunft umgehend in die Vernichtungslager deportiert.

³³⁷ Erinnert sei nochmals an die Wiener Aktionisten, aber auch an Marina Abramovic und Hannah Wilke. Ein weiteres Beispiel ist Gina Pane. Vgl. Vergine. 1974, S. 6

³³⁸ Vgl. Duerr. 1994, S. 278-279

³³⁹ Leviticus 19, 27. In: Bibel. 1979, S. 114

scheren lassen.³⁴⁰ Mit dem Beginn eines neuen Lebensabschnitts sollten die Haare geschnitten werden, um dann wieder neu wachsen zu können.³⁴¹ Dies kann als Initiationsritus angesehen werden. Im Alten Testament werden Haare außerdem mit Stärke gleichgesetzt. So verliert Simson seine Kraft, wird geblendet und getötet, nachdem er von seiner Geliebten Delila verraten und seiner Haare beraubt wurde.³⁴²

In den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern wurden den Häftlingen die Haare geschoren. Dieses Vorgehen wurde mit hygienischen Gründen erklärt. Der amerikanische Politologe Daniel Goldhagen stellt in seinem umstrittenen Buch *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz normale Deutsche und der Holocaust* die These auf, dass das Abschneiden der Haare zu einer Entindividualisierung der Gefangenen führte, die durch die Nummerierung der Häftlinge noch betont wurde.³⁴³ Die Täter nahmen die Opfer nicht mehr als Menschen, sondern als Objekte wahr. Dieser Prozess der Entindividualisierung beginnt nicht erst mit der Massenvergasung und der Verbrennung der Opfer, sondern ist dem Lagersystem immanent. Der Tod stellte im Nationalsozialismus kein Ende der Entwürdigungen dar. Vielmehr wurde den Opfern über den Tod hinaus ihre Würde und Menschlichkeit genommen. So sollen den Frauen noch vor ihrer Verbrennung in den Krematorien die Haare abgeschnitten worden sein,³⁴⁴ die zur Weiterverarbeitung an eine Filzfabrik in Nürnberg geliefert wurden.³⁴⁵ Damit war das Abschneiden der Haare eine Form der Erniedrigung der lebenden aber auch der toten KZ-Häftlinge.

All diese Implikationen fließen in Mauris Performances ein. Auch der Bezug auf Celan und sein oben zitiertes Gedicht, in dem das aschene Haar von Sulamith akzentuiert wird, ist nicht auszuschließen, denn die Performerin hat dunkles Haar. Dieses spielt in der Performance eine entscheidende Rolle, da mit dem Haar der Davidstern gelegt wird. Beide Frauen, welche die Performance *Ebrea* ausgeführt haben, weisen eine ausgeprägte Haarmähne auf. Das verstärkt die Assoziation mit

³⁴⁰ Vgl. Numeri 6, 5. In: Ebd., S. 133

³⁴¹ Deuteronomium 21, 10.-14. Hier wird die Geschichte einer Gefangenen erzählt, die heiraten und sich vor der Ehe die Haare scheren lassen muss. Vgl. ebd., S. 202-203

³⁴² Simson zu Delila „Es ist nie ein Schermesser an mein Haar gekommen; denn ich bin ein Geweihter Gottes von Mutterleib an. Wenn man mich schöre, so wiche meine Kraft von mir.“ Richter 16, 17. In: Ebd., S. 264

³⁴³ Vgl. Goldhagen. 1996, S. 279

³⁴⁴ „Den Frauen wurden vor der Verbrennung die Haare abgeschnitten.“ In: Konzentrationslager. 1992, S. 203

³⁴⁵ Die Asche der Opfer wurde abgefüllt, keiner konnte mehr sagen, welche Asche zu welchem Leichnam gehörte. So wurden die Angehörigen um diesen letzten Überrest betrogen, auch wenn behauptet wurde, sie könnten die Asche ihrer Angehörigen gegen Entgeld erhalten. Die Knochen wurden beim Straßenbau weiterverwertet, die Asche unter anderem in einer deutschen Phosphatfabrik eingesetzt. Vgl. ebd., S. 209-210

Simson, der seine Haare nie schneiden ließ, um seine Kraft nicht zu verlieren. Die Performerin stellt weniger ein Individuum dar, sondern ist als Symbol für die jüdischen Opfer zu verstehen. Sie verdeutlicht die Entindividualisierung eines diskriminierenden Systems und die Folgen, ohne dabei augenscheinliche Grausamkeiten zu zeigen. Aus dem Wissen über die historischen Ereignisse gewinnt das Ritual des Haarschneidens eine neue Bedeutungsebene. Denkt man an die jüdische Religion und die Initiation über das Schneiden von Haaren, so kann *Ebrea* als künstlerisches Ritual verstanden werden, das auf einen Neuanfang hoffen lässt. Die Performerin legt den Davidstern sukzessive bis zu dessen Vollendung auf ein Arzneischränkchen. Ein weiteres Indiz für die Intention des Künstlers, der über die Aktion den Schmerz freisetzen will, um nach der unfassbaren Verletzung Heilung in der Poesie zu finden. Die Katharsis soll hier über ein Trauer- und Reinigungsritual erreicht werden.³⁴⁶ Wegen seiner Identifizierung mit dem Judentum veranschaulicht Mauri den Verfolgungsapparat der Nationalsozialisten in seiner Performance kühl, aber mit historisch recherchierten Fakten. Gleichzeitig ist durch die ausführende Frau ein Missverhältnis entstanden. Sie selbst führt die herabsetzende Handlung durch. Es ist zu hinterfragen, ob sie als pars pro toto für die Opfer oder als ein Teil der zeitgenössischen Gesellschaft gelesen werden kann, die sich von dem Trauma über die Kunst befreien wollen.

Indem der Künstler den Körper der Performerin in der Inventarliste zur Installation neben anderen nichtmenschlichen Materialien als Objekt aufführt,³⁴⁷ wird die Frau zur Projektionsfläche des *Erinnerungstheaters*³⁴⁸ von Mauri. Diese Präsentationsform knüpft wiederum an den Umgang mit den Opfern im Konzentrationslager an. Die Frau steht für einen bestimmten Opfertypus und soll weniger als individueller Mensch wahrgenommen werden. Die Nacktheit erzeugt dabei eine schaurige Assoziation mit den Vernichtungslagern und dem Tod in den Gaskammern, in die Frauen und Männer nackt eintreten mussten. Die Verletzlichkeit und das Zurückgeworfensein auf sich und seinen Körper werden deutlich. Die Nummerierung von Haut ist nicht nur Zeichen für die Stigmatisierung des jüdischen Körpers, sondern lässt im Installationszusammenhang einen direkten Bezug zur Verwertung der Haut in der

³⁴⁶ Das führt auf den Begriff der Katharsis Aristoteles zurück, der der Tragödie eine reinigende Wirkung zuspricht. In seiner *Poetik* verdeutlicht er, dass diese Läuterung jedoch keine moralischen Implikationen enthält, sondern vielmehr auf eine Reinigung durch die Lust am Schauen abzielt. Vgl. Flashar. 1976, S. 784f.

³⁴⁷ Die Objekte selbst sollen nach den Bildtiteln aus menschlicher Haut bestehen. Siehe hierzu Kapitel 4.2.2

³⁴⁸ Menna. 1973, S. 53

Shoah zu, da die anderen Gegenstände in *Ebrea* aus *Judenhaut* angefertigt sein sollen. Die Transformation der Performerin, aber auch des Spiegels, vollzieht sich vor den Augen des Betrachtenden. Im Kunstkontext wird die junge Frau zu einem Symbol des bedrohten Leibes, den sie durch ihre Handlungen und den Davidstern evoziert. Der Spiegel als Fläche der Spiegelung wird zum Träger eines nicht mehr neutral zu lesenden religiösen Symbols.

Man kann aber nicht die erotische Konnotation des Frauenkörpers in der Performance leugnen. Der weibliche Akt als Sinnbild der unversehrten Schönheit und mystischen Welt wird vorgeführt und im neuen Zusammenhang gleichzeitig zum Symbol der Verletzlichkeit und der Vernichtung der Menschen durch Menschen. Dem jahrhundertlangen Mythos des lebenspendenden und verführerischen weiblichen Körpers³⁴⁹ wird die Gewissheit des Todes und der Verzweiflung entgegengestellt. Assoziationen mit Berenike, die Venus ihre Haare überlässt, um ihren Mann zu schützen, werden wach, aber auch der gewaltsame Verrat Delilas an Simson. Eros und Gewalt, Eros und Thanatos stehen in dieser Performance auf einer Ebene. Herbert Marcuse unterstreicht in seinem Essay *Die Permanenz der Kunst* diese Verbindungslien:

Eros und Thanatos sind nicht nur Gegner, sie sind auch Liebende. Aggression und Dekonstruktion mögen immer mehr in den Dienst des Eros treten, aber Eros selbst wirkt unter dem Zeichen des Leidens, der Vergangenheit.³⁵⁰

Die Schönheit und das Böse liegen nah beieinander, auch dieses Bild wurde immer wieder mit dem Frauenkörper verbunden.³⁵¹ Venus wird meist mit langem schönem Haar dargestellt, das als Zeichen der Lust definiert wird. Das Haar als verführerisches Element wird in *Ebrea* zum Zeichen für Tod und Vernichtung. Die Frage nach Identität und Identitätsverlust wird über den Spiegel transportiert, auf dem die Frau den Davidstern legt.³⁵² Sie kann sich darin sehen, und aus dem Spiegel der Eitelkeit wird die Spiegelung der Grausamkeit einer historischen Realität. Für die Kunsthistorikerin Christov-Bakargiev ist der Spiegel als ein weiterer *Schermo*, ein Bildschirm, im OEuvre Mauris zu verstehen.³⁵³ Natürlich kann ein Spiegel eine

³⁴⁹ Der weibliche Körper wurde und wird in seiner vermeintlichen oder tatsächlichen Ambivalenz wahrgenommen. Dies wird auch deutlich im Mythos der Venus. Vgl. Ausst. Kat. Köln München Antwerpen. 2000/2001; Ausst. Kat. Mailand. 1988

³⁵⁰ Marcuse. 1977, S. 74

³⁵¹ Vgl. Fleming. 2000, S. 25-34

³⁵² In diesem Zusammenhang sei auch auf die Analyse der Ich-Spiegelung Lacans hingewiesen. Vgl.: Lacan. 1998, S. 740-745

³⁵³ Vgl. Christov-Bakargiev. 1997, S. 25

Fläche zur Projektion sein, aber die Projektion kann vor allem durch die eigene Spiegelung gebrochen werden. Die Oberfläche des Spiegels ist auch als eine Art Kenotaph zu interpretieren, auf dem Mauri ein Zeichen für die abwesenden Opfer legen lässt. Der Bezug zur Bibel wird auch über einen Spruch im Eingangsbereich der Performance gezeigt, wo die Klage Rachels abgedruckt wird, die ihre Kinder verloren hat.³⁵⁴ Diese sind in einem Kenotaph beerdigt worden. Das kann die Interpretation der Installation als Ort der Erinnerung des Abwesend-Anwesenden verstärken.

3.3.2 Cultura e natura / Ideologia e natura

In der Performance *Cultura e natura* von 1973 in der Galleria Duemila in Bologna - bei den Aufführungen ab 1974 wird der Titel in *Ideologia e natura* umbenannt³⁵⁵ - steht eine Frau in faschistischer Jugenduniform auf der Bühne. In mechanischen Handbewegungen zieht sie sich mehrmals hintereinander die Uniform an und aus (Abb. 19). Dabei steht sie meist auf einem mit hebräischen Zeichen bedeckten Teppich. Wie bei allen mehrfach präsentierten Performances verändert Mauri die Szene.³⁵⁶ Von Aufführung zu Aufführung fügt er jeweils unterschiedliche Elemente aus seinen vorangegangenen Werken ein. In der ersten Variation hängt ein Rasterbild des Kopfes Mussolinis abgebildet auf einer Uhr - ein Detail aus *Ebrea* - hinter der Performerin (Abb. 5). Bei einer Inszenierung in Vancouver 1978 dramatisiert Mauri das Geschehen, indem er einen Spot auf die Performerin werfen lässt. Dabei fällt der schwarze Schatten der Frauensilhouette auf eine Art Leinwand (Abb. 20). Die Performance scheint hier eher einem Film oder einer Art Schattentheater zu gleichen, darüber hinaus präsentiert Mauri eine weitere Variante des *Schermo*. Im Laufe der Zeit verändert sich der Frauentyp in der Performance. Die androgyne Gestalt der ersten Performance weicht einem weiblicheren, verführerischen Frauenbild. In der Performance in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom von 1994 sind die Anlehnungen an das Sujet

³⁵⁴ Vgl. Bibel. 1979, S. 537

³⁵⁵ Diese Angaben sind dem Ausst. Kat. Rom 1994 Seite 142 entnommen.

³⁵⁶ *Cultura e Natura* beziehungsweise *Ideologia e Natura* wurde wie die anderen ideologischen Arbeiten Mauris in den 1980er Jahren nicht realisiert.

Venus deutlich: die Performerin hat langes blondes Haar, das sie offen trägt, ihre Figur ist eher rundlich und weiblich (Abb. 21).

In der Performance dreht sich die Frau in der faschistischen Uniform immer um sich selbst, bei jeder Vierteldrehung hält sie inne und zieht sich eines ihrer Kleidungsstücke aus, faltet es pedantisch zusammen, und legt es auf einen Stuhl, Schemel oder Kasten, je nach Aufführung. Emotionslos entledigt sie sich der dunklen Pelerine, der dunklen Mütze, des dunklen Halsbandes, der weißen Bluse, der dunklen Lackschuhe, des dunklen Gürtels, der weißen Strümpfe, des dunklen Rockes und der weißen Unterhose. Sie entkleidet sich zunächst in einer Reihenfolge, die die meisten Menschen nachvollziehen können. Dann zieht sie sich in einer anderen Reihenfolge wieder an. Beim nächsten Ausziehen probiert sie eine neue Kombination. Die Reihenfolge der Kleidungsstücke, die sie als erstes an- oder auszieht, wird immer unnatürlicher. So hat sie teilweise nur das Halsband der Uniform an, wobei sie mühsam zuvor die Bluse ausgezogen hat, ohne zunächst das Halsband zu entfernen. Oder sie entledigt sich zum Schluss der Unterhosen, obwohl sie schon vorher in die Schuhe geschlüpft ist. Egal wie sie sich aus- und anzieht, sie verweilt nie lange in einem Zustand. Ist sie bei einer Drehung ganz von der Uniform befreit, so hat sie bei der nächsten Drehung bereits schon wieder eines der *ideologisierten* Kleidungsstücke an. Die Nacktheit wird in der trancehaften Bewegtheit nie zelebriert, sie ist ein Zustand wie jeder andere. Die Performerin zeigt keinerlei Gefühle, sie scheint eine Maschine, die schematisch die Handgriffe ausführt. Am Schluss setzt sich die Frau mit angewinkeltem Bein auf den Gegenstand, auf dem sie zuvor ihre Sachen abgelegt hat. Sie ist vollkommen bekleidet und starrt ins Leere (Abb. 22). Durch die angewinkelten Knie sieht man die Beine und die Unterhose. Das setzt dem emotionslosen Ritual eine erotische Komponente entgegen, die Betrachtenden werden zu Voyeuren.

Das Rituelle dieser Handlung ist überdeutlich. Der alltägliche Akt des Aus- und Anziehens, der hier in seiner Sinnhaftigkeit überhöht wird, erhält durch die Repetition einen zeremoniellen Charakter. Betont wird der religiös rituelle Aspekt durch die Ausführung auf dem Teppich mit den jüdischen Zeichen. Dieser kann als eine Art Gebetsteppich interpretiert werden, der für den gläubigen Juden im Tempel und in

der eigenen Wohnstätte als Heiligtum gilt.³⁵⁷ Ein profaner Akt wird in der Kunst mit einem Objekt aus dem Bereich der religiösen Handlung verbunden. Daraus konstituiert sich ein Ritus der Läuterung und Transformation, der aber nicht zu einer neuen Bewusstseinsstufe führen kann. Performerin und Betrachtende müssen innerhalb der Ideologie des Faschismus verbleiben. Die Performerin kann sich ihrer Uniform nicht entledigen, sie ist am Ende angezogen, wie oft sie auch eine Befreiung von der Uniform versuchte. In der Performance werden wie in anderen Arbeiten musikalische Komponenten mit einbezogen, in diesem Fall wird Orgelmusik von Bach eingespielt. Neben dem Teppich mit hebräischen Zeichen kann auch die Musik an einen liturgischen Akt erinnern. Das macht die Kunst wieder zu einem Experimentierfeld der Läuterung unter christlichen Vorzeichen, in der auf eine Befreiung von der faschistischen Uniform und damit als pars pro toto vom Faschismus gehofft wird.

3.3.2.1 Körper als ideologiefreier Raum?

In der Aktion befindet sich die Performerin im ewigen Schwebezustand zwischen faschistischer Ideologie auf der einen und dem *sündenfreien Naturzustand* auf der anderen Seite. In ihrer Blöße erscheint sie zunächst unschuldig. Sobald sich die Frau ein Kleidungsstück anzieht, wird sie durch die Ideologie der Uniform kontaminiert, egal wie sie sich die einzelnen Teile überstülpt. Geht man von den vielen religiösen Implikationen in Mauris Werken aus, liegt es nahe, bei der Interpretation des unbekleideten Frauenkörpers auch die christliche Konnotation des Nacktseins zu berücksichtigen. „Beide waren nackt, der Mann und sein Weib. Aber sie schämten sich nicht voreinander.“³⁵⁸ Der Naturzustand war unschuldig, aber auch erkenntnislos. Diesem kurzen Intermezzo folgte die Vertreibung aus dem Paradies, denn der nackte und damit zunächst impliziert unschuldige Körper der Frau dient als Matrix für die Ideologie, die sich ihrer bemächtigt. „Nun gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren.“³⁵⁹ Der Baum der Erkenntnis versetzt den Menschen in die Lage, Gutes und Böses zu erkennen, aber auch dem Bösen zu erliegen, wie sich in der nachfolgenden Bibelstelle von Kain und Abel zeigt. Das

³⁵⁷ Exodus 26, 1-14. In: Bibel. 1979, S. 80-81

³⁵⁸ Genesis 2, 25. In: Ebd., S. 2

³⁵⁹ Genesis 3, 7. In: Ebd., S. 3

Nichterkennen der Blöße als Stadium der Unschuld, aber eben auch des Nichtwissens, wird von der Erkenntnis und dem Wissen um die verlorene Unschuld abgelöst. In der menschlichen Natur selbst ist die Möglichkeit der Fehlentscheidung durch Erkenntnis angelegt. Die Kultur, die aus Erkenntnis entsteht, kann ihre Unschuld verlieren, wenn sie von falschen Ideologien, wie in diesem Fall dem Faschismus, benutzt wird. Der nackte Frauenkörper symbolisiert die Urform der Unschuld, eben aber auch die Möglichkeit zum Fehler, die die menschliche Natur ausmacht. Die Performerin bleibt am Ende angekleidet, die Ideologie scheint sich ihrer bemächtigt zu haben. Es sind aber die Natur *und* die Ideologie, die eine Einheit bilden, denn die Ideologie ist das SUBJEKT. Der Körper ist immer als Grundlage da, ohne ihn gibt es keine Möglichkeit zur Manifestation der Ideologie. Täter- und Opferrolle sind auch in dieser Performance nicht klar definiert. Die Frau agiert auf einer Bühne, auf der ein Teil von *Ebrea* im Hintergrund zu sehen ist. Die Frage der Kommunikationsfähigkeit und Signifikanz gewisser Zeichen wird in Frage gestellt, da sie durch die Uniform als *Faschistin* identifiziert wird, aber durch ihre Nacktheit auch als Opfer und verletzliches Wesen erfasst werden kann.

Der Kunsthistoriker Benjamin H. D. Buchloh sieht das Sujet *weiblicher Akt* in der Kunst des 20. Jahrhunderts diskreditiert.³⁶⁰ Es könne nur noch in seiner Negation verwandt werden. Bereits Duchamp habe das Sujet problematisiert, so dass es kein ante quo ohne Regression der künstlerischen Herangehensweise gebe. Er argumentiert, dass der Akt als Zitat unter gewissen Umständen einen Einsatz des Sujets rechtfertigen könnte.³⁶¹ Die Analyse Buchlohs kann in ihrer Radikalität sicher hinterfragt werden, sie zeigt jedoch ein Problemfeld auf, das auch bei der Interpretation von Mauris Aktdarstellungen berücksichtigt werden soll. So können sie als Zitat kunsthistorischer und historischer Vorgaben gelesen werden, da sie auf der einen Seite in der Tradition der italienischen Body-Art stehen, auf der anderen Seite auf die Instrumentalisierung des weiblichen Akts im Faschismus verweisen.³⁶² Ein kritisches Bewusstsein des Künstlers vorausgesetzt, könnte seine Inbesitznahme des Sujets *Akt* eine positive Neubewertung des überkommenen Motivs in der Kunst anzeigen. Da er den Körper als Objekt nutzt, ist jedoch die Grenze zwischen Instrumentalisierung und Aufdeckung von Mechanismen der Vereinnahmung

³⁶⁰ Buchlohs kritische Haltung zu dieser Frage analysiert er im Zusammenhang mit dem Einsatz der Fotografie bei Gerhard Richter. Buchloh. 1993, S. 19-24

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 24

³⁶² Zur faschistischen Tradition siehe: Saldern. 1995, S. 79-80

fließend. Akzentuiert man die sexuellen Konnotationen des Aktes, die Benutzung des Modells als Folie, so kann von einem gewissen Machismos und Voyeurismus des Künstlers gesprochen werden. Die Nichtwahrnehmung der selbstbestimmten weiblichen Individualität und Sexualität kann vor dem Hintergrund der 1970er Jahre als Regression verstanden werden. Ob Mauri den weiblichen Akt bewusst als Zitat einsetzt oder nicht, soll auch im Folgenden geklärt werden.

3.3.2.2 Der Künstler und sein *Modell*

Das Spannungsverhältnis, das sich zwischen Künstler und Modell aufbauen kann, wird im Zeitalter der Emanzipation, in dem der weibliche Akt kein unkommentiertes Objekt mehr sein sollte, immer stärker wahrgenommen. Mauri nimmt diesen Aspekt in einer seiner Arbeiten auf. Er analysiert das Verhältnis zwischen Künstler und Modell in der Performance *Analisi dell'opera con essa stessa*³⁶³, die in der Galleria Eros in Mailand 1975 und in der Ausstellung *Ghenos Eros Thanatos*³⁶⁴ 1974 in Bologna gezeigt wurde. In letzterer scheint das nackte Modell der Performerin von *Ideologia e natura* zu entsprechen.³⁶⁵ Der angezogene Künstler sitzt mit dieser an einem Tisch und diskutiert mit ihr über ihre künstlerische Beziehung, über gegenseitige Abhängigkeiten und Erwartungen. Zunächst fragt der Künstler sein Modell, ob er es küssen darf. Sie stimmt zögernd zu (Abb. 23). Das erinnert an den Mythos von Pygmalion und Galathea.³⁶⁶ Laut Ovid soll Pygmalion eine Statue erschaffen haben, die er mit Hilfe von Venus, der Göttin der Liebe und der Schönheit, zum Leben erweckt haben soll.³⁶⁷ Pygmalion küsst Galathea nach der Verlebendigung, und diese errötet und kommuniziert damit nach außen ihr Lebendigsein.³⁶⁸ Der Subjektbezug zum Objekt Kunstwerk, das selbst ein Subjekt wird, wirft komplexe Fragestellungen auf. In Ovids Metamorphosen stellt diese Verwandlung Teil einer größeren Transformationsgeschichte dar und impliziert

³⁶³ Analyse des Kunstwerks mit sich selbst. Im Italienischen wird die Identität der Frau als Kunstwerk deutlicher, da *opera* weiblich ist und *essa stessa* sich grammatisch auf *opera*, inhaltlich aber auch auf die Performerin bezieht, mit der das Werk - sie selbst - analysiert wird.

³⁶⁴ Ausst. Kat. Bologna. 1974

³⁶⁵ Dieser Aktion wird in den Publikationen und Ausstellungskatalogen zu Fabio Mauri keine Aufmerksamkeit geschenkt. Die Autorin ist in dem Archiv des Künstlers auf Abbildungen der Performance gestoßen und hat mit dem Künstler den Ablauf der Performance besprochen.

³⁶⁶ Zum Pygmalionkomplex siehe: Blühm. 1988. Zur Theorie siehe: Kultermann. 1998. Analyse literarischer Texte zum Thema: Weiser. 1998

³⁶⁷ Vgl. Ovid. 1994, S. 243-254

³⁶⁸ Vgl. Mayer/Naumann (Hg.). 1997, S. 17

diverse psychologische Komponenten. Pygmalion liebt seine eigene Schöpfung so sehr, dass er eine sexuelle Beziehung zu ihr aufnehmen will. In seinem Drang zur Perfektion kann der Künstler im Mythos keinen anderen Menschen begehrn, sondern schafft sich selbst einen Sexualpartner. Pygmalion kann als eine besondere Form des Narzissmus verstanden werden.³⁶⁹ Liebt Narziss nur sich selbst, so liebt Pygmalion sich in seiner Kunst. Wo diese Selbstliebe hinführen kann, zeigt der Mythos von Narziss, der sich in den Tod stürzt. Tod und Leben, sexuelle Anziehung und tödliches Ende werden in diesen Mythen miteinander verbunden.

Der Mythos vom Künstler, der sich über die Kunst sein Objekt des Begehrens schafft, wird bei Mauri in seiner umgekehrten Form aufgezeigt. Ein lebendiges Wesen wird zum Objekt des Künstlers, das nur noch nach seinem Willen zu funktionieren hat. Wie in den Metamorphosen Ovids liegen Ent- und Vermenschlichung nahe beieinander, werden beide Aspekte offenbar, die zu einem Themenkomplex verschmelzen, der nach dem Selbst- und Anders-Sein des Subjekts fragt. Eine sexuelle Beziehung zu seinem *KunstWerk* ist bei Mauri trotz der Objektivierung des Subjekts theoretisch möglich.³⁷⁰ So weit ist Mauri auf der Bühne jedoch nie gegangen. Ein gewisser Voyeurismus, nicht nur beim Publikum, sondern beim Künstler selbst, ist während der Performances offensichtlich. Bei *Ideologia e natura* kommt Fabio Mauri scheinbar unmotiviert auf die Bühne und umläuft sein *Kunstwerk*. Er besieht sich seine *Galathea* und bestaunt sie. Es kommt zu keiner Berührung, aber es entsteht eine Spannung zwischen beiden.

Die Anlehnung an den Pygmalionmythos ist offensichtlich, aber es sind auch Zitate künstlerischer Vorbilder zu erkennen: das Foto, das Duchamp zeigt,³⁷¹ wie er mit einer nackten Frau Schach spielt; Yves Klein, der seine nackten Modelle anleitet, Spuren auf Papier zu hinterlassen;³⁷² die Signieraktionen Manzonis³⁷³. Die Frau als

³⁶⁹ Vgl. Wurmser. 1997, S. 163-194

³⁷⁰ Im Gegensatz zu René Magrittes Pygmalionvariante *Der Versuch des Unmöglichen* von 1928, bei der Künstler und Modell auf der Bildebene präsentiert werden. Der Künstler im Bild ist angezogen, die Frau nackt. Zu beachten ist hier die Frage nach lebendig-toten Materialien, Leben, Kunst und Illusion. Ausst. Kat. Brüssel. 1998, Abb. S. 105

³⁷¹ In der italienischen Forschung hat der Kunstkritiker Achille Bonito Oliva einen besonderen Schwerpunkt auf das Schachspielen gelegt, auch wenn es sich bei dem Foto nicht um eine von Duchamp proklamierte Kunstaktion handelt. Siehe: Ausst. Kat. Neapel. 1973. Siehe auch: Bonito Oliva. 1976, Abb. S. 88-89; Ausst. Kat. Wien. 1995/1996, S. 361

³⁷² Yves Klein soll die ersten Experimente mit *lebenden Pinseln* am 05.06.1958 in dem Appartement von Robert Godet in Paris ausgeführt haben. Ausst. Kat. Nizza Prato. 2000/2001, S. 130. Buchloh sieht darin eine *reaktionäre Rauschenberg Paraphrase* und ein zynisches Manifest. Buchloh. 1993, S. 25

lebendiges Wesen tritt in Aktion und der Bezug Kunst - Leben wird plakativ ins Blickfeld gesetzt. Außerdem wird über den Akt die Stellung des Künstlers innerhalb des künstlerischen Gefüges in Frage gestellt. Die Fotografie des schachspielenden Duchamps prägt das Bild eines Künstlers mit, der sich offenbar nie in ein künstlerisches Korsett zwängen lassen will. Die Frage nach der Kunst bleibt dabei bewusst unbeantwortet. Im Gefüge der sexuellen Spiele und Konnotationen ist dies nur eine Variante in Duchamps Schaffen. Manzoni vereint Duchamps Ready-Made-Gedanken mit einer auf die Anwesenheit des menschlichen Körpers abzielenden Kunst. Klein ist nicht mehr selbst Ausführender, er lässt *lebendige Pinsel* seine Kunst realisieren. Dabei bleibt sein Kunstprodukt im Gegensatz zu allen anderen besprochenen Werke, die nur in Fotografien festgehalten werden konnten, permanent, obwohl die Entstehung punktuell ist. Mauri verdeutlicht seine Abhängigkeit von einem anderen Lebewesen, da für ihn die Kunst auch Heilung bedeuten soll.

Eros und Thanatos werden in Mauris Performances miteinander in Verbindung gesetzt. Die stigmatisierte Jüdin legt aus ihren Haaren das Zeichen der Verfolgung und des Massenmordes, wirkt aber in ihrer Nacktheit erotisch. Vernichtung und Sex werden konnotiert. Der Philosoph und Künstler Georges Bataille weist darauf hin, dass der Orgasmus im französischen als *petite mort* bezeichnet wird und analysiert den Zusammenhang zwischen Sex und Tod vor allem im Surrealismus.³⁷⁴ Gerade auch bei der Performance *Cultura e natura* ist das An- und Ausziehen der Uniform ein erotischer Akt. Mit Uniformen und nationalsozialistischen Zeichen können sich bei gewissen Menschen sexuelle Vorstellungen und Wünsche verbinden. So werden im Bereich von Sex und Gewalt, und vor allem bei sadomasochistischen Praktiken nach Angaben der amerikanischen Kritikerin Susan Sontag oft nationalsozialistische Symbole eingesetzt.³⁷⁵ Die Brutalität der Macht und des *absolut* Bösen, das im Nationalsozialismus gesehen wird, wird gleichzeitig als anziehend und erotisierend wahrgenommen. Die Sexualisierung der Gewalt durch den Nationalsozialismus wirkt laut Sontag auf sexuelle Praktiken einiger Menschen ein, die beispielsweise SS-Runen und andere Symbole in ihr Sexualverhalten integrieren. Der Historiker Saul Friedländer sieht in seiner essayistischen Analyse *Kitsch und Tod. Der Widerschein*

³⁷³ Erstmals soll er diesen Akt am 13.01.1961 in dem *Studio Filmiornale* in Mailand ausgeführt haben.

Battino,/Palazzoli (Hg.). 1991, S. 116

³⁷⁴ Vgl. Bataille. 1965, S. 11-12

³⁷⁵ Vgl. Sontag. 1990, S. 121

des Nazismus³⁷⁶ eine direkte Beziehung zwischen der Gewalt des Nationalsozialismus und seiner erotischen Anziehungskraft. Er erzeuge einen *existentiellen Schauder*,³⁷⁷ der auch in der Erotik zu spüren sei. In Mauris Performance werden weder auf sexueller noch auf Gewaltebene Perversitäten gezeigt. Aber die kühle Erotik und der kalkulierte Terror genügen, Schrecken und einen Schauer zu erzeugen, der auch auf die sexuell aufgeladene Stimmung zurückgeführt werden kann.

In der von Mauri inszenierten Arbeit *Analisi con essa stessa* kreiert der Künstler eine psychoanalytische Sitzung. Und tatsächlich hat die entblößte Frau einen Notizblock vor sich liegen und fungiert trotz ihrer Nacktheit und Verletzlichkeit als Analytikerin. Erinnert man sich an den geschichtlichen Hintergrund des Werkes und Mauris Auffassung, nach der in der Kunst die Befreiung von den Gefühlen des Versagens und der Trauer möglich sei, so wird die psychoanalytische Sitzung zu einem Akt, in dem kunsthistorische Implikationen zur Sprache kommen. Die Performerin verkörpert die Kunst, die Rettung bringen soll, und analysiert dies gleichzeitig mit dem Künstler als Initiator von Kunstwerken. Dabei werden neben der Verarbeitung von Gewalt- und Trauergefühlen durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus, auch verdrängte sexuelle Wünsche offenbar. Durch den Hinweis auf verdrängte sexuelle Wünsche können Bezüge zu Freuds Psychoanalyse hergestellt werden. Die Verbindung zwischen lebendigen und toten Materialien, sei es auch nur auf imaginärer Ebene durch die Gleichsetzung des lebendigen Organismus Frau mit dem eigentlich *toten* Kunstwerk, erzeugt ein Unbehagen, das mit einer krankhaften Verdrängung zu tun haben kann.

Freuds Analyse des Romans *Gradiva* von Wilhelm Jensen spricht diese Problematik an.³⁷⁸ Ein Mann, der alle seine Triebe verdrängt und auf die Archäologie übertragen hat, also von dem lebendigen Fleisch auf die tote Materie, forscht in Pompeji. Dort geht sein Übertragungsmechanismus so weit, dass er sich in ein Relief verliebt, das sich verlebendigt. Zoe, Leben, heißt die Frau. Er trifft auf sie in der Mittagsstunde in Pompeji, und sie bietet sich als Analytikerin an. Sie lässt sich auf seine Imagination

³⁷⁶ Friedländer. 1999

³⁷⁷ Ebd., S. 77

³⁷⁸ Freud. 1969

ein und führt ihn dadurch zu einer sexuellen körperlichen Beziehung zu ihr zurück.³⁷⁹ Oftmals werden in diesem Roman lebendige und tote Materialien miteinander in Verbindung gesetzt. Durch diese Überschneidungen kommt es zu einer Freisetzung der verdrängten Erlebnisse und zu einer Überwindung derselben über die verlebendigte Kunst.

In Mauris Performances können ebenfalls mehrere Verbindungen von lebendigen und toten Materialien festgestellt werden. Das Haar ist ein Beispiel, wo konkret Vitales und Entseeltes in einem Material konvergiert. Haare sind Teil des Menschen, wachsen aus dem Mensch heraus, liegen die abgeschnittenen Haare in der Hand, so wirken sie kalt und tot. Ein abgeschnittener Zopf erzeugt nach Jahren eher ein ungutes Gefühl, als eine nostalgisch-schwärmerische Stimmung. Die Vermischung von Totem im Lebendigen und Lebendigem im Toten sind Indizien für eine psychologische Aufarbeitung verdrängter Wünsche oder Trauer. In der Analysesitzung zeigt Mauri die Erwartungen an seine Kunst und kommentiert sie in dem kunsthistorischen Rahmen ironisch. Der Künstler als Patient wird von seinem Modell vorgeführt, das vom Künstler wiederum für seine Aufarbeitung instrumentalisiert worden ist.

Der Kunsthistoriker Udo Kultermann sieht im Pygmalionmythos gerade eine positive Komponente.

*Pygmalion wird zum Symbol des Künstlerischen überhaupt, als Zeichen für das künstlerische Tun und der Beziehung zwischen der mechanischen und toten Wirklichkeit des Materials und der von innen her belebten, mit Wärme und Leben begabten Seinswahrheit der Kunst.*³⁸⁰

Mauris Kunst als umgekehrter Pygmalionmythos, der in der Performance zum Ritus wird, zeigt eine Verlebendigung der Kunst, in der aber ein Hang zur Dekonstruktion zu erkennen ist. Die Performerin, die es übernimmt, in der Kunst die Ebene des potenziellen Opfers *Ebrea* und die der potenziellen Verbrecherin durch das Anlegen der faschistischen Uniform zu übernehmen, wird zum Objekt degradiert. Auch wenn sie als Subjekt befragt wird, so steht sie doch in ihrer Rolle als Kunstwerk vor dem Publikum und nicht als Person, obwohl der Künstler sie nach ihren Gefühlen befragen wird. Sie verbleibt weiterhin im Kunstkontext, so wie der Künstler, dessen

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 23-25

³⁸⁰ Kultermann. 1998, S. 2

Analyse im Zentrum des Interesses steht. Auf der anderen Seite problematisiert er das Verhältnis von Modell und Künstler und zeigt damit ein Bewusstsein, das auf einen reflektierten und nicht nur instrumentalisierenden Einsatz des Sujets *weiblicher Akt* hinweist. Der Verweis auf historische Vorbilder ist evident und eröffnet ein Spiel von Bezügen, die es in Mauris Werkkontext zu verorten gilt.

3.3.3 Projektionen – Der Körper als Bildschirm

Mauri hat bereits Mitte der 1960er Jahre Filme als Environment auf Museumswände projiziert.³⁸¹ Unter dem Titel *Cinema come rito*³⁸² präsentiert er in der Retrospektive von 1969 die Gestaltung eines Saales, der als große Kirche bezeichnet wird. Das Medium Film wird in dieser Ausstellung zum ersten Mal in Mauris OEuvre eingeführt. In den 1970er Jahren projiziert der Künstler Filme auf unterschiedliche Objekte und auf menschliche Körper.³⁸³ Mit den Projektionen auf menschliche Körper werden die Leiber in eine andere räumliche und soziale Realität überführt. Die Frage nach der Repräsentation des Körpers, die in den anderen Performances bereits angedeutet wurde, wird erneut problematisiert. Der Körper tritt hier weniger performativ und handelnd in Erscheinung,³⁸⁴ stattdessen als ein Organismus, der Bilder reflektiert. Während der Körper im Kunstkontext direkt anwesend ist, werden auf ihm aber Bilder der Abwesenheit präsentiert. Der Film als Medium der Scheinpräsenz wird auf einem realen Menschen gezeigt. Dietmar Kamper analysiert kritisch das Verhältnis zwischen Bildern und Körpern. Seiner Meinung nach stirbt der reale Körper in Folge der zeitgenössischen Repräsentationsflut ab. Er sei nur noch als Leichnam zu bestimmen.³⁸⁵ Mauri nimmt gerade das, was den Körper nach Kamper zum Leichnam macht, und präsentiert ihn auf der organischen Projektionsfläche als lebendigen Komplex. Der Körper wird aber auch zur Fläche. Das reale Dasein des Körpers wird zum Bildschirm der besonderen Art. Wahrgenommen wird nicht das Organhafte und Lebendige des Körperlichen, sondern dessen Präsenz im Raum. Der Körper bleibt aber als solcher in seiner Individualität erhalten, vor allem bei den

³⁸¹ Dokumentiert ist diese Projektion auf der Triennale *Tempo libero* in Mailand von 1964. Mauri war damals mit De Pezzi, Bay, Crippa und Fontana als Hauptvertreter Italiens geladen. Pansera. 1978, S. 499

³⁸² Ausst. Kat. Rom. 1969a, S. 61-62

³⁸³ Die meisten Projektionen sind von 1975 bis 1980 realisiert worden. Dabei hat er diverse Menschen und Dinge als Projektionsflächen eingesetzt. Siehe Kapitel 3.3.3.1

³⁸⁴ Über den performativen Körper und seine Beziehung zum Ritual: Wulf. 2002, S. 207-218

³⁸⁵ Kamper. 2002, S. 167-169

Projektionen auf den Regisseuren der Filme, die sich als intellektuelle Fläche anbieten und als solche zu interpretieren sind. Die Schein-Neutralität der Körperfläche und des daraus resultierenden Bildschirms ist brüchig, denn der Mensch geht mit all seinen Gedanken und Erinnerung eine Symbiose mit den Bildern des Films ein. Beide Medien, der Körper und der Film, sollen transformiert und in ihrer Vielschichtigkeit deutbar gemacht werden.

Neben Film und Körper wird die Projektion als solche in den Aktionen analysiert. Das Filmgerät wird bewusst gezeigt³⁸⁶ und vom Künstler manipuliert. Wird der Film auf eine runde Fläche projiziert, so ist das Projektionsrohr rund, bei einer viereckigen Fläche viereckig. Dem Betrachtenden selbst wird der Anblick der Filme nicht leicht gemacht. Man muss sich oft nach unten beugen, um die Filme im Eimer (Abb. 24) oder auf einer Waage (Abb. 25) zu sehen. Das Summen des Projektionsgeräts lenkt vom Ton des Films ab, der kaum noch zu verstehen ist. Damit wird die Wiedergabe des Films an sich zum Objekt, die Wahrnehmung mehrfach entfremdet und gebrochen. Durch die Projektion des Films wird die scheinbare Dreidimensionalität des Filmmaterials entlarvt. Der Körper, der im Film zur Fläche wird,³⁸⁷ kann so wieder als Körper begriffen werden. Denn die Projektionsfläche an sich ist dreidimensional und lässt den Film in seiner zweidimensionalen Realität offenbar werden.

³⁸⁶ Mauri macht in einem anderen Werk das Objekt *Projektor* selbst zum Kunstwerk. Bei der Installation *Cinema a luce solida* von 1968 wird das Licht der Projektion materialisiert. Das Werk *Scultura cinema in metallo* ist in keinem Ausstellungskatalog veröffentlicht worden.

³⁸⁷ Dieses Phänomen schildert Rudolf Arnheim in seiner Analyse des Films. Arnheim. 1974, S. 24-26

3.3.3.1 Senza Ideologia

Mitte der 1970er Jahre konzipiert Fabio Mauri die Projektions-Aktionen *Senza Ideologia*. Neben einem weiblichen Akt dienen ein Eimer voll Milch, eine Waage oder ein rekonstruierter Omnibus als Projektionsfläche. Der Mikrokosmos einer Billardkugel ist Bildschirm für einen dokumentarischen Kriegsfilm, die größte Fläche stellt die Hauswand einer Galerie dar.³⁸⁸ Die Filme, die der Künstler für die *Senza*, *Senza titolo* oder auch *Senza ideologia* (Abb. 4) benannten Aktionen einsetzt,³⁸⁹ sind international bekannte Filme der 1920er bis 1970er Jahre, die zum künstlerisch-intellektuellen Kinorepertoire mit experimentellem Charakter gezählt werden können. So werden auch Filme von Pier Paolo Pasolini, der für sein ideologisches Kino des Nachkriegsitalien bekannt ist, von Fabio Mauri in seinen Projektionen verwandt: *// vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1965) und *Medea* (1968). Dies sind drei bedeutende Filme Pasolinis, die sich mit unterschiedlichen Themen auseinandersetzen, denen ein religiös-ritueller Hintergrund gemeinsam ist. In den meisten Filmen werden Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft aufgezeigt. Vor allem in *Uccellacci e uccellini* wird das Thema der Ideologie angesprochen. Einer der Protagonisten des Werks ist ein Rabe, der sich mit dem Namen *Ideologia* vorstellt. Er hält kommunistisch angehauchte Reden über die Ungleichheit und die Ausbeutung in der kapitalistischen Gesellschaft, die die beiden menschlichen Protagonisten eigentlich nicht hören wollen. Am Ende des Films siegt das Sein über das Bewusstsein: Der Rabe wird von den Menschen verspeist. Der Film *Medea* nimmt innerhalb Pasolinis Werk eine herausragende Stellung ein. Zum einen durch die Verarbeitung des mythischen Stoffes und der Besetzung des Films - Maria Callas in der Rolle der Medea. Zum anderen hat Fabio Mauri ein besonderes Verhältnis zu diesem Film, da er selbst den König Paleas, den Onkel Jasons, spielt.³⁹⁰

Den Filmen ist gemeinsam, dass eine Persönlichkeit im Zentrum des Geschehens steht, die einen starken Charakter und den Willen zur Veränderung in sich trägt. Sei es Jesus, der durch seine Ansichten die Menschheitsgeschichte verändert hat, sei es Medea, die als starke Frau auftritt und selbst vor dem Mord der eigenen Kinder nicht zurückschreckt, um ihre eigene Identität nicht zu verraten. Ähnlich herausragende

³⁸⁸ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 155-158

³⁸⁹ Hinweise auf die ausgewählten Filme in: Mauri. 1969 II, S. 25 und in: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 155-158

³⁹⁰ Angaben des Künstlers. Die Autorin hat diese Aussage bei der Ansicht des Films verifiziert.

Figuren prägen die anderen Filme, die Mauri als Material für seine Aktionen gewählt hat. In den Filmen werden historische Persönlichkeiten beleuchtet wie *Johanna von Orleans* in einer anonymen Fassung aus den 1920er Jahren und der russische Nationalheld *Alexander Nevskij* (1938) im gleichnamigen Film des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein. Beide kämpfen für Freiheit und Unabhängigkeit, wobei vor allem Eisensteins Werk in einem direkten Bezug zur russischen Geschichte steht.³⁹¹ Im Kriegsepos *Westfront 1918* (1930) von G. W. Pabst³⁹² und dem Werk *Gertrud* (1964) von Carl Theodor Dreyer werden einfache Menschen als Helden oder Opfer ihrer Zeit ausgemacht. In Dreyers Film überwindet die Protagonistin die Mauern ihres bürgerlichen Seins und flieht aus ihrer Ehe. In *Westfront* werden die Schrecken des Krieges verdeutlicht und die Schuldfrage angesprochen. Einer der Protagonisten macht deutlich *Alle sind wir schuld*. Pabsts Werk hat eine moralische Botschaft an die Zeitgenossen der 1930er Jahre. Die typische filmische Schlusseinstellung *Ende* wird mit einem Frage- und einem Ausrufezeichen versehen: *Ende?!*

Fabio Mauri manifestiert mit den ausgewählten Filmen das von ihm proklamierte ideologische Geschichts- und Menschenbild, ohne Filme einzusetzen, die direkt mit der Aufarbeitung des Faschismus zusammenhängen. Die Regisseure der ausgewählten Filme arbeiten interdisziplinär, so erinnert Eisensteins Epos an eine Oper, Dreyer greift auf Inszenierungstechniken des Theaters zurück. Diese Filme werden in Mauris Aktionen interdisziplinär eingesetzt: Der Film als Kunstwerk wird über die Projektion Teil eines anderen Kunstwerkes. Eine besondere Bedeutung hat die Performance für die Weiterentwicklung von Mauris Kunsttheorie und die Auseinandersetzung mit den diversen Formen der Kommunikation. Die *Schermi* der 1950er und 1960er Jahre zeigen den leeren Bildschirm (Abb. 26) als Sinnbild der Sprachlosigkeit, die den Betrachtenden dazu anregt, unendlich viele imaginäre Bilder zu produzieren. In seiner Installation mit skulpturalem Charakter *Pile e cinema a luce solida* (Abb. 27) von 1968³⁹³ entfernt er sich vom Bildschirm und nimmt den Lichtstrahl der Projektion ins Visier. Aus dem körperlosen Strahl, der den Film transportiert, wird ein Objekt aus gelbem Plastik, das einen taktilen Charakter hat. Mauri kreiert aus dem nicht zu fassenden Lichtstrahl einen dinglichen Widerstand.

³⁹¹ Prinz Alexander kämpfte und siegte im 14. Jahrhundert gegen die deutschen Usurpatoren. So rief er die Russen zu Vaterlandsliebe und kollektiver Verteidigung auf.

³⁹² Jacobson (Hg.). 1997, S. 105-110

³⁹³ Siehe hierzu auch: Dorfles. 1968, S. 93-94

Damit hinterfragt der Künstler die eigentliche Beschaffenheit des Lichts. Der Film an sich als Erinnerungsüberträger ist Ausdruck des menschlichen Intellekts. Im Film kann man die Gedanken auf der Filmrolle festgehalten, die dann über den Lichtstrahl zum Leben erweckt werden.³⁹⁴ In den *Pile a luce solida*, die für die Triennale XIV in Mailand geplant waren, wird der Aspekt des verstofflichten Lichtstrahls erneut betont.

In Mauris Projektionen wird das Verhältnis von Strahl und Bildschirm neu definiert. Der Strahl soll nach den Vorstellungen des Künstlers das Verhältnis zwischen Geist/Seele und Welt verdeutlichen.³⁹⁵ Auf der einen Seite steht der nicht materialisierte geistige Bereich des Lichts, auf der anderen Seite die *Bildschirme*, die nicht neutral sind. Der Strahl wird als materialisiertes Objekt in die Welt gesetzt, der Körper als Kosmos trägt den Geist in sich. Die Bildschirme haben einen höchst symbolischen Charakter. Der menschliche Körper oder andere Materialien fangen den Lichtstrahl auf und verleihen ihm eine neue Bedeutungsebene.³⁹⁶ Dabei stellt der Mensch eine besondere Bildfläche da, denn er selbst ist Träger einer Ideologie und eines Weltbildes. Diese kann dem Inhalt des Filmes entsprechen oder entgegenstehen. Zugleich macht der Körper der Performerin die Betrachtung des Films erst möglich. Würde sie aufstehen oder verschwinden, würde der Lichtstrahl ins Leere laufen. Die kurze Dauer der Filmprojektion wird dem statischen Sein des Projektors und der Filmrolle entgegengesetzt. Dieses filmische Zubehör wird dem Publikum bewusst präsentiert und ist integraler Bestandteil der Installation. Die flüchtigen, immateriellen Bilder und die notwendigen projekionstechnischen Bedingungen werden in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit veranschaulicht.

Insgesamt verändert die Vorführung auf den unterschiedlichen Objekten die Wahrnehmung des Films erheblich. Nicht nur, dass der Betrachtende mit Mühe dem Geschehen folgen kann, da die Bildfläche klein ist und der Geräuschpegel der Maschinerie und des Tons groß, sondern er wird durch die Projektion und die Entstehungsweise derselben abgelenkt. Der Film wird materialisiert und damit seiner besonderen Konsistenz des *Nurbildes* über den Strahl beraubt. Als Objekt ist er in einen neuen Seinszusammenhang überführt. Kerry Brougher äußert in seiner

³⁹⁴ Mauri hat bereits Anfang der 1960er Jahre in seinen Arbeiten Teile des Filmzubehörs aufgegriffen, so in *Coda grigia* von 1960. Sie besteht aus einer Filmrolle, auf der Mauri mit Farbe Lichtreflexe aufgemalt hat. Der Film wird als Material präsentiert, das wie ein Bild behandelt wird. Diesen Aspekt akzentuiert der Kunsthistoriker Calvesi. Calvesi. 1997, S. 15-18

³⁹⁵ Vgl. Mauri. 1984b, S. 22

³⁹⁶ Vgl. ebd.

Analyse von Mauris Projektions-Aktionen, Mauri nehme den Filmen durch die Rückführung in eine skulpturale Projektion die hypnotische Essenz und den Illusionscharakter.³⁹⁷ Auf der anderen Seite unterstützt ein verdunkelter Raum voller Projektionen die Suggestivkraft, zwar nicht die jedes einzelnen Filmes, aber der Möglichkeit der technischen Reproduktion an sich. Laut Mauri kommt es zu einer *nascitá* des Films.³⁹⁸ Vor allem der menschliche Körper gibt der Projektion eine neue mystische Essenz und rückt den Betrachtenden in eine andere Welt der menschlichen Kommunikation. Durch die Projektion eines konkreten Filmes auf der Haut ist der menschliche Körper im Gegensatz zu dem weißen *Schermo* keine Leerstelle mehr, auf die alles übertragen werden kann, sondern zeitweise Träger einer bestimmten Botschaft. Gleichzeitig verdeutlicht Mauri, dass der Mensch zur Projektionsfläche für jede beliebige Botschaft und Ideologie werden kann. Das Gedächtnis funktioniert nach Mauri wie ein Film, der gedreht wird. Das macht das Medium Film zu einer doppelten Gedächtnismetapher. Es steht nicht nur für die Vergangenheit eines Regisseurs, der ein bestimmtes kreatives Statement in einem bestimmten Zeitkontext geschaffen hat, sondern die Filmrolle an sich wird zum Zeichen eines Gedächtnisabdruckes. Deshalb werden beide Ebenen gleichberechtigt präsentiert: Der Film als Material und der Film als Strahl, der als einziges Medium den Inhalt des Filmes transportiert.

3.3.3.2 *Intellettuale* – Der Regisseur und sein Film

In den zwei Aktionen mit dem Titel *Intellettuale*, die im Jahr 1975 erstmals und in dieser Form einmalig gezeigt werden,³⁹⁹ steht der Körper, der als Bildschirm gebraucht wird, in einem besonderen Verhältnis zu dem auf ihn projizierten Film: Der ungarische Regisseur Miklós Jancsó und der italienische Pier Paolo Pasolini sind Projektionsflächen ihrer eigenen Filme.⁴⁰⁰ Mauri hat zwei Regisseure ausgewählt, mit denen er in persönlichem Kontakt stand. Beide zeichnen sich durch ihr politisches

³⁹⁷ Ausst. Kat. Los Angeles Columbus (Ohio) Rom u. a. 1996/1997, S. 95

³⁹⁸ Mauri. 1984b, S. 22

³⁹⁹ Die Projektion auf Jancsó war einer der drei Teile der Ausstellungsaktion *oscuramento*, die am 08.04.1975 an unterschiedlichen Orten in Rom stattfand. Im Studio Cannaviello in Rom wurde die Projektion durchgeführt. Vgl. Ausst. Kat. Rom. 1975, o. S. Auf Pasolini projiziert Mauri den Film zur Einweihung der Galleria Comunale d'Arte Moderna am 31.05.1975 in Bologna. Vgl. Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 164. *Intellettuale* wird nach dem Tod Pasolinis weitergeführt, der Film wird nun auf einem Hemd Pasolinis gezeigt. Die Aktion mit dem Filmmaterial Jancsós war in dieser und in jeder anderen Form einmalig.

⁴⁰⁰ Vgl. Calvesi. 2003, S. 13

Engagement aus, das auch außerhalb ihrer Heimatländer wahrgenommen wird.⁴⁰¹ Miklós Jancsó hat mit seinem engagierten Kino der späten 1960er und frühen 1970er Jahre viele italienische Intellektuelle begeistert. Sein Schwerpunkt war die Verfilmung ungarischer, historischer Themen, die er so umsetzte, dass sie auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in anderen Ländern übertragen werden konnten.⁴⁰² Jancsó hielt sich in den 1970er Jahren in Rom auf, wo er bei italienischen Produktionen Regie führte.⁴⁰³ In diesen Jahren haben sich Fabio Mauri und er kennen gelernt. Die Verbindung zu Pier Paolo Pasolini war älter und geht auf Mauris Jugendzeit zurück.⁴⁰⁴

Mauri projiziert auf Jancsó den Film *Der Rote Psalm* (Még kér a nép) aus dem Jahr 1971. In diesem setzt sich Jancsó mit der Revolutionsbewegung Ungarns im 19. Jahrhundert auseinander. Gezeigt wird dabei ein jugendlicher Revolutionär, dessen Geschichte die Handlung des Films dominiert.⁴⁰⁵ Der Film wird von vielen Tanzszenen bestimmt, die den historischen Begebenheiten entsprechen sollen. Jancsós Film zeichnet sich damit durch zwei Merkmale aus, die Fabio Mauri bei seiner Filmauswahl interessiert haben können: die emotional-künstlerische Vermittlung der Geschichte eines Helden und *Kriegers*, der die Welt zu verändern sucht, und die interdisziplinäre Vorgehensweise des Regisseurs. Aus Pasolinis umfangreichem filmischem Werk wählt Fabio Mauri einen auf den ersten Blick wenig politischen Film aus. Mauri projiziert auf den Jugendfreund *Il vangelo secondo Matteo - Das Matthäusevangelium* aus dem Jahr 1964. Mit monumentalen Bildern und einer reduzierten Formensprache baut Pasolini eine ästhetisierend-mythische Atmosphäre auf, innerhalb derer er das Leben Jesu präsentiert. Er scheint eine Visualisierung der *esercizi spirituali* vorzunehmen, wobei er die Emotionen der Protagonisten nicht durch bewegte Szenen, sondern über kleine Gesten und eine Tiefe der menschlichen Mimik transportiert. Jesus erscheint als stiller, die gesellschaftlichen Tabus seiner Zeit brechender Revolutionär. Die charismatische Aura um Christus und die Jünger wird durch die suggestiven ruhigen Bilder und die

⁴⁰¹ Zu Pasolini siehe Kapitel 7.2; zu Jancsó vgl. Nemeskúry, 1980, S. 250-251

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 251-252

⁴⁰³ So in dem erotischen Gesellschaftsdrama *Vizi privati, pubbliche virtù*. Regie: Jancsó, Miklós. Italien / Jugoslawien 1974

⁴⁰⁴ Die Aktion *Intellettuale* war die letzte künstlerische Zusammenarbeit der Freunde vor der Ermordung Pasolinis im gleichen Jahr. Siehe Kapitel 7.2

⁴⁰⁵ Vgl. Nemeskúry, 1980, S. 252

groß eingeblendeten Gesichter unterstrichen. In Pasolinis Film wird Jesus als Mann der Straße und als Revolutionär lebendig und fassbar.

Beiden Regisseuren wird der Film auf das Hemd projiziert (Abb. 28 und 29). Im Gegensatz zu den weiblichen Protagonistinnen von *Ebrea* und *Ideologia e natura* sind die Regisseure angezogen. Anhand der Fotografien, die während der Aktion entstanden sind, ist zu erkennen, dass Pasolini während der Aufführung ruhig sitzen blieb und seinen Körper möglichst weit zu spannen versuchte, um der Projektion des Filmes eine ausreichende Fläche zu bieten. Pasolinis Aufmerksamkeit wird nur durch Fabio Mauri gestört, der ihn während der Projektion anspricht (Abb. 30). Jancsó sitzt ebenfalls mit einem weißen Hemd bekleidet auf einem erhöhten Stuhl. Er unterhält sich offensichtlich mit dem Publikum (Abb. 29), das sehr zahlreich zu der Performance gekommen ist und die gesamte Projektion verfolgt hat.⁴⁰⁶

Mauri verweist bei der Interpretation der Aktionen mehrfach auf den Titel und sieht die Aktion *in einer intelligenten Ordnung* zusammenlaufen.⁴⁰⁷ Dabei wird die Stellung des Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft mitgedacht. Nicht der bloße Leib und damit die Körperlichkeit des Filmemachers werden beleuchtet, sondern sein Körper als Metapher seiner Selbst und seiner Schaffenskraft. Die Körper-Geist-Dichotomie soll durch die Projektion des geistigen Produkts auf den Körper seines Urhebers aufgehoben werden. Mauri hat präzise Angaben zu der Durchführung der Aktion gemacht und dabei die Vorherrschaft des Intellekts mehrfach betont.⁴⁰⁸ Nach Mauris Anweisungen sollte nur er selbst als Ansprechpartner des Regisseurs fungieren. So fragt er ihn, ob er Hunger, Durst oder sonstige Bedürfnisse verspüre, um damit das intellektuelle Band zwischen ihnen zu unterstreichen.⁴⁰⁹ Der Regisseur soll weitestgehend still bleiben und als Funktionsträger *Regisseur/Intellektueller* und nicht als Interpret oder als Analyst seines Films auftreten. Pasolini sah den Körper in der kapitalistischen Welt als Ware an,⁴¹⁰ in Mauris Arbeit wird er demgegenüber zu einem intellektuellen Korpus aus Fleisch, Materie, Licht und Geist.

⁴⁰⁶ Vgl. Oscuramento. 1975, S. 39

⁴⁰⁷ Ausst. Kat. Berlin. 1994, S. 78

⁴⁰⁸ Vgl. Mauri. 1975, o. S.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., o. S.

⁴¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Berlin. 1994, S. 36

Die Abhängigkeiten, die bereits in den Senzaaktionen angesprochen wurden, werden in diesen Arbeiten erneut modifiziert. Der Regisseur als individueller Kunstschafter wird Teil der Aktion eines anderen Künstlers und muss sich diesem *autista*⁴¹¹ - Chauffeur - anvertrauen. Er ist Subjekt und Objekt in einem, da sein Film auf ihn selbst projiziert wird. Die Skulptur *Regisseur* ist Bildschirm und Produzent und die Identität des Künstlers erscheint in seinem Kunstschaften, der Wirkung seines Werkes und seiner eigenen Körperlichkeit. Das Sexuelle wird dabei von dem *autista* Mauri ins Abseits gedrängt, der Brustkorb ist nicht nackt, es soll eine rein *intellektuelle* Aktion sein. Durch den gebogenen Bildschirm wird der Film für die Zuschauenden entstellt, für sie wird die Betrachtung der Handlung erschwert. Das eröffnet auf der anderen Seite Raum, während der Projektion über den Sinn des Mediums Film zu reflektieren. Sowohl Zuschauer als auch Filmemacher haben Probleme, dem Film zu folgen, da die Geräusche des Vorführgerätes stören. Die Worte und die Musik werden außerdem sehr laut ausgestrahlt. Pasolini schildert diesen Effekt und sagt, dass es ihm schwergefallen ist, sich auf den Film zu konzentrieren.⁴¹² Die Einheit zwischen Wort und Bild wird zerstört und beides hängt nur noch bedingt zusammen. Gerade aber über diese Fragmentierung kann man die einzelnen Elemente des Mediums wieder genauer wahrnehmen, und es kommt zu einem neuen Zusammenspiel der Kräfte. Eine besondere Rolle spielt bei dieser Aktion auch der Zeitfaktor. Der Regisseur, der nun Ausführender der Performance ist, erfasst dessen Länge anders. Er muss an dem Ort verbleiben, an dem sein Produkt angesehen wird, ohne den Film wirklich sehen zu können. Die Präsenz des Künstlers überschneidet sich mit der Einblendung eines Werkes, das bereits einige Jahre alt ist, Vergangenheit und Gegenwart des Künstlers verschmelzen. Mauri sieht in seinem Werk eine *profezia*, die in die Zukunft weisen soll. Die Dauerstruktur der performativen Handlung wird in ihrer Realisierung in der Jetztzeit angelegt.

In den Aktionen werden unterschiedliche Wahrnehmungsebenen angesprochen, die von den unterschiedlichen Beteiligten jeweils intellektuell verarbeitet werden. Da steht auf der einen Seite das Publikum, das mit einer Aktion konfrontiert wird, in der der Autor und sein Werk mit einem dritten Werk eines anderen Künstlers verbunden werden. Es stellt sich die Frage, welche Art von Kunstwerk man rezipiert und wer

⁴¹¹ Mauri bezeichnet in einer Aktionsbeschreibung *Azione teoria e illustrazione* den Künstler als *autista* „da qui in poi l'artista sarà denominato l'autista, come che colui chi conduce.“ Mauri. 1976, S. 51

⁴¹² Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 164

eigentlich der Autor des Werkes ist, Pasolini oder Mauri oder beide? Der Aktionscharakter weist auf den Künstler, der Film und der anwesende Regisseur dagegen auf Pasolini als Autor hin. Die diversen Bedeutungsebenen führen zu einer neuen Perzeption der einzelnen Teile und ihrem Verhältnis zum Gesamten. Bei den Projektionen auf Jancsó und Pasolini erhält das Publikum einen neuen Blick auf den Regisseur an sich. Der ist bei Filmaufführungen meist nicht anwesend, in Mauris Performance wird er in das Zentrum der Handlung gesetzt, um dem Urheber der Produktion eine neue Stellung innerhalb des Gefüges zu verschaffen. Die Intention Mauris kann es auch gewesen sein, das Augenmerk auf die geistigen Hintergründe des Filmschaffens zu verlagern, und den Film damit aus dem Stadium der reinen Projektion, die eine metaphysische Ebene haben kann, zu befreien. Ähnlich den KünstlerInnen der *Body Art* tritt hier der Körper des Regisseurs selbst in Erscheinung. Er macht dies jedoch nicht aus eigenem Antrieb heraus, sondern auf Anweisung eines Künstlers. Er wird Teil eines Kunstwerks, als Mensch ist er aber nicht klar zu erkennen und auch sein Werk ist durch die Projektion auf ihn nicht mehr klar erfassbar. Das führt zu einem doppelten Entfremdungseffekt. Nach Pasolinis Tod werden die Fragen nach Autorenschaft - Werk - Bild und Film neu gestellt, da Mauri die Aktion weiterführt, indem er den Film Pasolinis angeblich auf dessen Hemd projiziert.⁴¹³ Kann die Kleidung als Substitut, als pars pro toto funktionieren? Steht der Film als Teil für das gesamte Schaffen des toten Autors? Welche Rolle spielt die lebendige Materie, die tote und doch unendlich scheinende Bilder produziert? Das Ritual wird wiederholt, der Mensch Pasolini ist für immer anwesend-abwesend.

⁴¹³ Seit 1977 hat Mauri diese Aktion häufig durchgeführt, z. B. in der Ausstellung *L'écran mental* in Le Fresnoy im März und April 2003.

4 Die Deutsche Frage in den Werken Fabio Mauris

Die *Deutsche Frage* stellt über Jahrzehnte hinweg ein zentrales Problem der internationalen Politik dar. Die Teilung Deutschlands als Folge des Zweiten Weltkrieges wurde dabei nicht nur als ein deutsches, sondern auch ein europäisches Phänomen wahrgenommen. So ist die deutsche Teilung als Sinnbild für die Teilung Europas in zwei politisch entgegengesetzte, feindliche Lager wahrgenommen worden. Diese Sichtweise wurde nach Meinung des Historikers Timothy Garton Ash in seinem Buch *Im Namen Europas. Deutschland und der geteilte Kontinent*⁴¹⁴ vor allem von bundesrepublikanischen Politikern kolportiert. Zur besseren Durchsetzung ihrer Interessen hätten sie die *Europäisierung* der *Deutschen Frage* vorangetrieben.⁴¹⁵ Mit der Regierung unter Willy Brandt und der so genannten Neuen Ostpolitik wurde die deutsche als europäische Frage neu diskutiert.⁴¹⁶ Durch den Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 ist die *Deutsche Frage* modifiziert, aber nicht im eigentlichen Sinne gelöst worden. Vor diesem historischen und ideengeschichtlichen Kontext sind auch Fabio Mauris Arbeiten entstanden.

4.1 Heidegger und die Ambiguität der deutschen Kultur

Eine Thematisierung der deutschen Frage in der Kunst unternimmt Mauri in seiner Performance *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavola - Was ist das, die Philosophie. Heidegger und die deutsche Frage. Hauskonzert* im Jahr 1989. Mit der Person des Philosophen Martin Heidegger verbinden sich unterschiedliche Wertungen. Auf der einen Seite wird er als Philosoph geschätzt und verehrt,⁴¹⁷ als Wegbereiter der Postmoderne und Erneuerer der Philosophie anerkannt,⁴¹⁸ auf der anderen Seite auf Grund seiner ambivalenten politischen Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus und dem Schweigen über

⁴¹⁴ Garton Ash. 1996

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 35-44

⁴¹⁶ Bender. 1996

⁴¹⁷ Ein positives Bild entwirft der konservative Historiker Ernst Nolte, der Heidegger nach seinen historischen und politischen Vorstellungen in den zeitgeschichtlichen Kontext einordnet. Noltes Faschismusvergleich hat in den 1970er Jahren viel Kritik ausgelöst, er selbst wird als Revisionist eingeschätzt. Nolte. 1992

⁴¹⁸ Hans Ebeling weist auf diese Rolle Heideggers hin, ohne ihn zu idealisieren, vgl. Ebeling. 1991, S. 11. Kritisch bewertet Safranski Heidegger. Siehe: Safranski. 1994

die Shoah nach 1945 kritisiert.⁴¹⁹ Seine so genannte *Rektoratsrede* von 1933 wird diskutiert, ebenso sein Anteil an der nationalsozialistischen Hochschulreform.⁴²⁰ Sein Verhältnis zur jüdischen Philosophin Hanna Arendt wird betont oder sein implizit faschistoider philosophischer Ansatz angeprangert.⁴²¹ Heidegger birgt die beiden Pole der deutschen Kultur in sich, die sich in Topoi wie *Goethe - Hitler* vereinfacht fassen lassen. Mauri bezieht sich in seiner Performance im Jahr 1989 auf die deutsche Geistesgröße Heidegger. Der Zeitpunkt ist bewusst gewählt, da in diesem Jahr der 100. Geburtstag des Philosophen gefeiert und in Philosophie und Geschichtswissenschaft sein Schaffen und seine außergewöhnliche Wirkungsgeschichte erneut diskutiert wird.⁴²² Der Künstler zeigt den Philosophen Heidegger als janusköpfigen Intellektuellen und pars pro toto der deutschen Befindlichkeiten. Der Titel der Performance lautet *Heidegger e la questione tedesca* - das heißt übersetzt *Heidegger und die deutsche Frage*. In der gesprochenen Sprache könnte das *und* auch als *sein* verstanden werden, da nur der Akzent über dem *e* den Unterschied anzeigt. So könnte die Phrase als *Heidegger ist die deutsche Frage*⁴²³ aufgefasst werden.

4.1.1 Che cosa è la filosofia – Heidegger e la questione tedesca

In der Performance *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavola - Was ist das, die Philosophie. Heidegger und die deutsche Frage. Hauskonzert* von 1989 wird eine Szenerie aufgebaut, in der das Publikum ähnlich wie bei *Che cosa è il fascismo* direkt miteinbezogen wird. Es sitzt direkt an der Bühne und isst Sauerkraut und Weißwürste, trinkt Bier und nimmt damit eine bestimmte Art der *deutschen Kultur* zu sich. *Kultur* wird hier auch als Esskultur definiert. Im Hintergrund läuft das deutsche Volkslied *In München steht ein Hofbräuhaus*.⁴²⁴ Die Assoziationen mit dem Oktoberfest in der bayerischen Hauptstadt und den Klischeevorstellungen einer populären Volkstradition in

⁴¹⁹ Vgl. Fontenay. 1996, S. 236-245. In den Beiträgen wird insgesamt eine kritische Haltung gegenüber Heidegger und seiner Einstellung zum Nationalsozialismus vertreten. Heidegger wird ein Nichtbewusstsein oder schlimmer, eine Affinität zum Antisemitismus vorgeworfen.

⁴²⁰ Vgl. Martin (Hg.). 1989, S. 213-214

⁴²¹ Adorno. 1964

⁴²² Ott. 1988; Martin (Hg.). 1989

⁴²³ Auf die Analogie zwischen deutschem und europäischem Denken in der Person Heideggers weist Marcella Cossu hin. Cossu. 1994, S. 43-46

⁴²⁴ Das wird auf der Einladungskarte zur Performance angekündigt. Der Einsatz dieser Musik kann auch als ein Hinweis auf nationalsozialistische Kulturpolitik verstanden werden, in der die Volksmusik eine wichtige Rolle spielte. Saldern. 1995, S. 71-73

Deutschland sind überdeutlich. Konträr zu dieser Inszenierung der Münchner Oktoberfeststimmung verläuft das Geschehen auf der *Bühne*. Die in Ausgehgarderobe gekleideten Menschen geben sich intellektuell mit Rotwein, Cellospielerin und Tanz. Sie sitzen und stehen am Tisch auf der Bühne und hören sich Musik von Bach und Mozart, Berg und Schönberg an. Das Hauskonzert ist also vielstimmig und verbindet die unterschiedlichsten Musikrichtungen miteinander. Ein Mann - der italienische Philosoph Giacomo Marramao - liest auf Deutsch aus Heideggers *Was ist das - die Philosophie?* (Abb. 31) vor. Das *Tischkonzert* besteht also nicht nur aus Musik. Auch der Vortrag des Philosophen sowie Frauen, die Lyrik vorlesen, tragen zu einem konzertant-dissonanten Dialog bei.⁴²⁵ Ein Austausch zwischen den Ebenen der populären und der Hochkultur findet nur über einen Mann aus dem Publikum statt, der den Philosophen anspricht und einen inszenierten Streit provoziert.⁴²⁶

Die Performance verbindet unterschiedliche Medien und Zeichen, die das OEuvre Mauris prägen und seinen interdisziplinären Ansatz ausmachen. Ein weiteres Element wird durch den philosophischen Text hinzugefügt, die Philosophie wird erstmals explizit als eigenständiges Sujet behandelt. Sie steht aber nicht nur für sich selbst, sondern fungiert als Trägerin einer Botschaft, so wie die Bekleidung der TeilnehmerInnen eine Information transportiert. Die Frauen sind im Stil der 1930er - 1940er Jahre angezogen und unterstreichen damit den Rückgriff auf die nationalsozialistische Zeit und den Ursprung der *deutschen Frage*. Kaffeetassen und Teekannen werden durch ihr besonders Design zu *Zeitzeugen*,⁴²⁷ zu Trägern einer Kultur und eines politischen Erbes. Jedes Element der Performance ist mit einer oder mehreren Konnotationen belegt, die alle zu einer Informationsstrategie zusammenlaufen.

⁴²⁵ Musik und Philosophie treffen in der deutschen Geistesgeschichte und in der Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts oft aufeinander. So bei Nietzsche oder auch bei Adorno, der die Musik liebte.

⁴²⁶ Diesen *Streit* erwähnte der Philosoph Marramao in einem Gespräch mit der Autorin.

⁴²⁷ In der Rezension zur Ausstellung *Inside out* von Massimo Carboni geht dieser von einem Stil der *Neuen Sachlichkeit* aus. Es ist aber zu hinterfragen, ob Mauri nicht vielmehr den nationalsozialistisch vereinnahmten Stil der so genannten *Neuen Sachlichkeit* adaptiert. Vgl. Carboni. 1993, S. 107. Zur Vereinnahmung der Neuen Sachlichkeit siehe: Peters. 1998

4.1.2 Der philosophische Hintergrund

4.1.2.1 Die *Textgrundlage* – Der Philosoph als Philosoph

Der Titel der Performance *Che cosa è la filosofia* bezieht sich auf Heideggers Essay *Was ist das - die Philosophie?* von 1957. Es handelt sich um einen kurzen Text des Philosophen, in dem er seine philosophischen Grundgedanken formuliert. Eine Grundfrage Heideggers ist die nach dem *Wesen*. Was ist das *Wesen* der Philosophie? Oder wie er in seinem Essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* fragt, das *Wesen des Kunstwerkes*?⁴²⁸ Eine Wesensart der Philosophie sei die Suche nach dem Weg zum Sein des Seienden: „Die Philosophie ist unterwegs zum Sein des Seienden.“⁴²⁹ Griechenland als Wiege Europas und die europäische Überlieferung haben seiner Ansicht nach diesen Weg bereitet.⁴³⁰ Eine entscheidende Rolle auf dem Weg spielt bei Heidegger die Sprache, die die Gedanken transportiert. Philosophie ist demnach „ein Ent-sprechen, das den Zuspruch des Seins des Seienden zur Sprache bringt.“⁴³¹

Mauri bringt die Philosophie zur Sprache, indem er einen Text auswählt, der die Philosophie an sich zum Gegenstand hat. Er verzichtet auf den Essay über das Wesen des Kunstwerks, der sich im Kunstkontext zunächst mehr anbieten würde. Ihm geht es - wie bei dem Einsatz anderer Medien - um die direkte Vermittlung des Sujets, in diesem Fall der Philosophie. Der Philosoph Giacomo Marramao trägt den Text in Originalsprache vor; das gibt der philosophischen Grundlage noch mehr Gewicht. Nicht ein Künstler oder Schauspieler, sondern ein Philosoph selbst stellt den Philosophen dar. Marramao personifiziert aber nicht nur den deutschen Philosophen, sondern steht gleichzeitig für sich selbst, den italienischen Intellektuellen, der sich für die Philosophie Heideggers begeistert. Seine eigene Biografie ist in der Performance von Bedeutung, so auch die Tatsache, dass er in Frankfurt gelehrt hat und der deutschen Sprache mächtig ist. Darüber hinaus deckt sich Marramaos Einstellung zu Heidegger mit Mauris Vorstellungen. Der Philosoph sieht in Heidegger *die* deutsche Frage, da auch für ihn in dessen Lebens- und Gedankenwelt die Ambivalenz der deutschen Kultur zusammenfließt.⁴³²

⁴²⁸ Heidegger. 1997, S. 7

⁴²⁹ Heidegger. 1992, S. 15

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 7

⁴³¹ Ebd., S. 30

⁴³² Vgl. Marramao. 1997, S. 55

Marramao charakterisiert Heidegger in der Performance nicht nur als rational agierenden Philosophen, sondern als Philosophen der Leidenschaft. Dies entspricht Heideggers philosophischem Ansatz, der in seinem Text die *Gestimmtheit* auf die Philosophie fordert.⁴³³ Dieses Einlassen auf die Philosophie soll dazu führen, dass der Philosoph seinem Sujet nicht gleichgültig begegnet, sondern dass er sich für die Philosophie einsetzt. Der Heidegger darstellende Marramao antwortet auf diese Aufforderung mit Zornesausbrüchen und der ekstatischen Wiederholung von einzelnen Textzeilen. Mit dem Thema der Leidenschaften ist das Thema des Eros nicht mehr fern, der den Weg hin zum Seienden der Philosophie und des Philosophen begleiten soll, denn Heidegger geht davon aus, dass das Sein vom „Streben nach dem Eros bestimmt“⁴³⁴ wird. Scheinbar dialektische Pole werden konnektiert und eine Verbindung der Ratio mit dem Eros angestrebt. Nur durch die Zusammenführung der scheinbaren Gegensätze kann nach Heidegger eine Erkenntnisweiterung stattfinden. Marramao tanzt als Heidegger mit den Frauen (Abb. 32), die ansonsten lasziv an der Wand lehnen oder Gedichte aufsagen. Mauri kommentiert dies in seinen Anmerkungen zur Performance folgendermaßen: *Invitato a ballare, Heidegger balla.*⁴³⁵ Der Konnex Eros - Philosophie wird nicht nur über den ausgewählten Text und den Vortragsstil, sondern auch über die Handlungsweise unterstrichen. Die Charakterstudie Heideggers zeigt einen in mehr als einer Hinsicht leidenschaftlich aber auch rational überlegenen Philosophen. Er redet sich in Rage und scheint in einer Defensiv-Offensivhaltung, die seiner Rezeptionsgeschichte entspricht. „In diesem Sinne wird Heideggers Botschaft während der Performance als eine Art lärmende Litanei dargestellt.“⁴³⁶

Die ideelle Verbindung zwischen Marramao und Heidegger ist nicht auf den ersten Blick wahrnehmbar. Als Philosoph beschäftigt sich Marramao viel mit dem Gedankengut Heideggers und steht ihm auf besondere Weise nahe. Für ihn bedeutet das *in-die-Rolle-des-Philosophen-schlüpfen* nicht nur eine politische, sondern auch eine intellektuelle Herausforderung.⁴³⁷ Marramao schätzt das Denken Heideggers

⁴³³ Vgl. Heidegger. 1992, S. 26-28

⁴³⁴ Ebd., S. 14

⁴³⁵ „Aufgefordert zum Tanz, tanzt Heidegger.“ Mauri. 1994d, S. 226

⁴³⁶ Marramao. 1997, S. 59

⁴³⁷ So setzt sich Marramao in seinem Buch *Minima Temporalia* unter anderem mit der Textvorlage der Performance von Heidegger auseinander. Die Partizipation an der Performance hat auch seine philosophischen Ansichten beeinflusst. Siehe hierzu: Marramao. 1992

und sieht in diesem nichts Verwerfliches. Er fragt sich aber trotzdem, wie die rationalen Überlegungen eines Philosophen und die irrationale Vorgehensweise im Nationalsozialismus nebeneinander existieren konnten.⁴³⁸ Dabei wird deutlich, dass gerade die intellektuelle Untermauerung die Ideologie gefährlich macht, auch wenn der Intellektuelle dies so nicht gewollt haben mag.

Nihilismus und Metaphysik stellen nach Marramao die widersprüchlichen Fundamente des Heideggerschen Denkens dar, gleichzeitig bilden sie Grundlagen für die *europäische Schicksalsfrage*.⁴³⁹ Eigentlich scheinen diese Geisteshaltungen unvereinbar, doch das Aufeinanderstoßen dieser energiegeladenen Pole zeigt sich auch in der Vita, dem Lebens-Weg des Philosophen Heideggers. Nach seinem Theologiestudium hat er sich später vehement gegen die Theologie gewandt.⁴⁴⁰ Neben dem philosophischen und politischen Interesse an Heidegger ist es sicher auch diese biografische Analogie, die den Künstler Fabio Mauri inspirierte, sich mit dem deutschen Philosophen auseinander zu setzen.⁴⁴¹ In beiden Lebensläufen spiegelt sich ein ähnliches Schicksal, das von einer Hinwendung zu Gott und Kirche, zu einer Phase der absoluten Ablehnung führte.

Eine weitere intellektuelle Herausforderung für Marramao ist die Freundschaft mit Fabio Mauri, die in der Performance sichtbar gemacht wird. Wie zuvor in *Intellettuale* besondere Freundschaftsbande manifestiert worden sind, so zeugt auch diese Performance von einer gegenseitigen intellektuellen Befruchtung. Nicht nur der Künstler wird durch den Philosophen beeinflusst, sondern dieser durch die Arbeit des Künstlers, die er als Philosoph analysiert. In seiner Interpretation der Performance unterstreicht er den rituellen Charakter der Aktion. Marramao nimmt in ihr eine Kreisbewegung wahr,⁴⁴² die sich aus einer Spirale von Text, Tanz und Vortrag herausbildet. Diese Spirale kann als der Weg der Performance interpretiert werden, der zur Erkenntnis aus der Nichterkenntnis und von der Erkenntnis zur Nichterkenntnis führt. Sie erscheint als ein ekstatisches Gebet mit dem Ziel der Wahrheitssuche. Der Weg der Erkenntnis ist dabei nicht nur ein philosophischer, sondern auch ein historischer, der Nationalsozialismus und die deutsche Realität

⁴³⁸ Vgl. Marramao. 1997, S. 55-56

⁴³⁹ Vgl. Marramao. 1992, S. 99

⁴⁴⁰ Vgl. Beelmann. 1994, S. 15

⁴⁴¹ Die Identifikation mit dem Philosophen bestätigt der Künstler in einer E-Mail an die Autorin, in der er sich als Denker mit dem Intellektuellen Heidegger gleichsetzt.

⁴⁴² Vgl. Marramao. 1997, S. 57

werden in ihrer Ambivalenz gezeigt, die zu einer kritischen Haltung gegenüber jeder geistigen Erkenntnissuche geführt hat.

4.1.2.2 Die Sprache und der Tod

Der Tod ist in der Performance *Che cosa è la filosofia - Heidegger e la questione tedesca* mehrfach präsent: Eine Tonbandaufzeichnung des Eichmanprozesses ist zu hören, in der dieser die Tötung eines Menschen beschreibt;⁴⁴³ eine der anwesenden Frauen fällt nach dem Tanz zu Boden und hinterlässt einen roten Wein-, Blutfleck auf dem Teppich (Abb. 33). Die Frau, die zu Boden fällt, ist eine der Gedichte vortragenden Frauen, die als Ergänzung beziehungsweise als Abgrenzung zu dem als männlich begriffenen philosophischen Prinzip fungieren. Marramao sieht in ihnen *das Motiv für einen ironischen Kontrapunkt der poetischen Rezitation, mit welcher die jungen Leute im Rahmen der Performance, auf die Vorlesung des Philosophen antworten.*⁴⁴⁴ Heidegger hat in seinem Essay über die Philosophie die Funktion der Sprache hervorgehoben und zwischen der Sprache der Dichtung und der Philosophie unterschieden.⁴⁴⁵ Die Sprache der Poesie sei nicht die der Philosophie und könne deren *Wesen* nicht erkennen. Seiner Meinung nach kann die Wahrheit der Dinge nur durch die Sprache der Philosophie erfasst werden. Fabio Mauri und seine Darstellerinnen setzen dem die *Echtheit* und die ihrer Meinung nach alles umfassende Poesie entgegen, die zwar die Sprache des Philosophen bricht, aber eben an der Sprache der Philosophie zerbricht. Der Tod wird vor allem beim Abspielen der Ausschnitte von Eichmanns Aussagen über die Sprache transportiert, durch die nichts direkt dargestellt wird, in der aber der Horror präsent ist.⁴⁴⁶

Welchen Zusammenhang gibt es zwischen Tod und Sprache? Mauri greift bei den Überlegungen zu diesem Thema auf die Ausführungen des Philosophen und Literaturprofessors Giorgio Agamben zurück, der sich - wie in Kapitel 2.4 erwähnt - mit dem Heideggerschen Sein zum Tod und dessen sprachlichen Implikationen auseinandergesetzt hat. Er betont die Negativität und das Zerstörerische der

⁴⁴³ Mauri. 1994d, S. 226

⁴⁴⁴ Marramao. 1997, S. 5

⁴⁴⁵ Vgl. Heidegger. 1992, S.30

⁴⁴⁶ Der Eichmann-Prozess fand 1961 in Jerusalem statt. Yahil. 1998, S. 32

Sprache, die auch in der Performance zum Tragen kommen. Die *kalte Stimme* Eichmanns schildert gleichmütig die Ermordung von Menschen. Seine Sprache wird benutzt, um die eigene Schuld ohne Reue vorzutragen.⁴⁴⁷ Sie macht keinen Halt vor Terror und Gewalt, verdeutlicht aber gleichzeitig, wie wenig die Sprache eigentlich vom Leid der Menschen ausdrücken kann. Sie wird instrumentalisiert, entzieht sich aber gleichzeitig dieser Instrumentalisierung. Weitergehend wird die sprachimmanente negative Seite der Kommunikation und ihre Verbindung zu Tod und Vernichtung thematisiert. So ist das Heideggersche Nachdenken und die daraus resultierende schriftliche Fixierung des Seins zum Tod in der nationalsozialistischen Todesfaszination⁴⁴⁸ Realität geworden. Wie Marramao feststellt, kann Heideggers Intention auch eine andere gewesen sein, doch die Sprache des Philosophen ist da und damit anwendbar und missbrauchbar. Die Heideggerschen Überlegungen werden hitzig und aggressiv in der Performance vorgetragen. Die Sprache der Poesie erscheint hingegen als Opfer der Gewalt. Sie argumentiert nicht mit der Wahrheit wie die philosophische Sprache. Das macht sie angreifbar und verletzlich, aber auch autark und überlegen, da sie scheinbar unabhängiger agieren kann. Schlussendlich triumphiert auch die Philosophie nicht, sondern wird in ihrer Zwiespältigkeit und Ohnmacht offenbart.

Nach Agamben kulminieren das menschliche Handeln und die Sprache in der Gewalt durch Opferung. Diese Opferung ist un-natürlich. Das macht sie zum Fundament des menschlichen Da-seins und seiner Kultur:

*L'innaturalenza della violenza umana - senza comune misura rispetto alla violenza naturale - è una produzione storica dell'uomo ed è come tale, implicita nella stessa concezione del rapporto fra natura e cultura, fra viventi e logos, in cui l'uomo fonda la propria umanità.*⁴⁴⁹

Die Philosophie hat nach Agamben die Aufgabe, Gewalt als Teil der Kultur begreifbar zu machen. Der Philosoph soll den Menschen von dieser un-natürlichen, aber zutiefst menschlichen Gewalt freisprechen. Das Versagen der Philosophen - im Besonderen auch Heideggers - besteht nach Agamben darin, dass sie Gewalt im

⁴⁴⁷ Zu der Wirkung auf einen Zeitzeugen siehe Mulisch. 2002, Arendt. 2001

⁴⁴⁸ Siehe hierzu: Friedländer. 1999; Behrenbeck. 1996

⁴⁴⁹ „Die Widernatürlichkeit der menschlichen Gewalt - nicht zu vergleichen mit der Naturgewalt - ist ein historisch gewachsenes Werk der Menschen und sie ist das, worauf die Menschen ihre Humanität gründen. Sie ist in der menschlichen Konzeption des Verhältnisses von Natur und Kultur, von Lebenden und Logos, inbegriffen.“ Übersetzung der Autorin. Agamben. 1982, S. 133

Gegensatz dazu entschuldigen und sie in den Bereich des Unerklärbaren verschieben. Laut Agamben ist also die Sprache der Philosophie dem Tod und der Gewalt nicht immer gewachsen. Dieser Aspekt spiegelt sich auch in Mauris Performance wider. Soll Poesie dieses Feld übernehmen? Als Opfer ist Poesie ohnmächtig, aber auch in ihrer Omnipräsenz zu erkennen. Wie der Lösungsweg aussehen könnte, wird offen gelassen. Sprache in toto skizziert einen Weg, der Gewalt und Tod impliziert, der aber auch ein Enigma suggeriert, das als solches bestehen bleibt.

4.2 Die deutsche Frage als europäische Frage

Die deutsche als europäische Frage ist Thema der Heideggerperformance. Sowohl Mauri als auch Marramao betonen den Zusammenhang zwischen dem deutschen und dem europäischen Schicksal. Marramao hebt dabei die philosophische Frage als Schicksalsfrage Europas hervor, wie sie von Heidegger selbst in seinem Essay *Was ist das - die Philosophie?* angesprochen wird. Die politisch-ideologischen Implikationen des europäischen Wegs in *die Finsternis* sollen aufgezeigt werden: „quel cuore di tenebra che non riguarda soltanto Heidegger e la Germania, ma lo Spirito europeo-occidentale nel suo complesso.“⁴⁵⁰ Die Beschäftigung mit der deutschen Frage wird auf die kulturellen und politischen Gegebenheiten in Europa zurückgeführt. Mauri zeigt Deutschland als das Zentrum Europas mit all seinen negativen und positiven Seiten. Er bestimmt seine Identität als europäischer Künstler in Abgrenzung zur nordamerikanischen Kultur. Diese Haltung wird in einer seiner wenigen Performance - Videoarbeiten *News from Europe / Vegetables* von 1978 deutlich,⁴⁵¹ die er in Kanada aufführte. Mauri präsentiert sich und seinen Körper hier als grundeuropäische Einheit. Er lässt auf seinen Körper den Stummfilm *Johanna von Orleans* projizieren und setzt seine Person als pars pro toto für Europa und dessen Kunst und Neurosen ein. „Non c'è niente di meglio o di peggio per lui che

⁴⁵⁰ „Jenes Herz der Dunkelheit, das nicht nur Heidegger und Deutschland betrifft, sondern den europäischen - abendländischen Geist in seiner Gesamtheit.“ Übersetzung der Autorin. Marramao. 1990, S. 13

⁴⁵¹ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 186-187

l'Europa.“⁴⁵² Die deutsche als europäische Schicksalsfrage wird von ihm als Künstler und Mensch zur existenziellen Frage stilisiert.

4.2.1 *Il muro d'Europa* – Die deutsche Mauer quer durch Europa

Sinnbild für die deutsche Frage war und ist die Mauer in Berlin. Sie wurde zum Inbegriff der Teilung Europas, da die ideologische Grenze zwischen der kapitalistischen und kommunistischen Welt quer durch Berlin verlief. Europa ist für Mauri nicht nur eine Frage der Kultur, sondern auch der Ideologien. Die Nichtvereinbarkeit dieser Ideologien wird in der Berliner Mauer manifest, die deshalb auch als europäische Mauer verstanden werden kann. So heißt Mauris Installation, in der er 1979 eine Mauer realisiert, auch *Muro d'Europa* (Abb. 34). Er mauert seine deutsch-europäische Grenze aus rotem Ziegelstein. Dies erinnert an den ersten Bau der historischen Mauer in Berlin, die zunächst aus Steinen gefertigt worden ist. Erst die zweite Fassung von 1979/80 wurde in Stahlbetonplatten realisiert.⁴⁵³ Das Mauerstück der *Muro d'Europa* kann wiederum an ein konkretes Stück der Berliner Demarkationslinie erinnern und zwar an die Friedhofsmauer der Sophienkirche in Berlin, die in den Grenzstreifen miteinbezogen worden ist.⁴⁵⁴ Dieser Abschnitt ist häufig in der Öffentlichkeit wahrgenommen worden, da Gräber beseitigt wurden, um die Mauer zu erweitern. Ob sich der Künstler auf diese besondere Stelle der Mauer bezieht, ist nicht zu klären. Die assoziative Verbindung mit der Friedhofsmauer passt jedoch in den Werkzusammenhang, da sie eine religiös-rituelle Interpretation der Arbeit stützt.

Die Mauer als statische Grenze wird von dem Künstler längs auf ein Holzboot gesetzt (Abb. 34). *La barca - Das Boot* heißt der Untertitel. Die Mauer ist eben nicht nur an einem Platz - nämlich in Berlin - zu finden, sondern sie kann durch Europa fahren und fließen, sie ist allgegenwärtig. Der Künstler scheint sie reisetauglich gemacht zu haben, so kann sie sich auf große Fahrt begeben. Weder durch die Struktur, noch durch die Kontextualisierung der Mauer wird ihr eigentlich rein

⁴⁵² „Es gibt nichts Schlechteres und nichts Besseres für ihn als Europa.“ Mauri. 1994f, S. 187; siehe auch: Crage (Hg.). o. J. Über die künstlerischen Aktivitäten der so genannten Western Front siehe: Lewis. 1979, S. 270-287

⁴⁵³ Möbius/Trotnow (Hg.). 1990, Abb. 32-33, 71-73
⁴⁵⁴ Ebd., Abb. 34-36

abgrenzender Charakter unterstrichen. Darüber hinaus erinnert die Installation von Mauer und Boot an ein Totenschiff.⁴⁵⁵ Dieser Aspekt wird durch den Hinweis auf die Friedhofsabgrenzung noch verstärkt. Die Mauer wird zum Zeichen einer menschlichen Grenzerfahrung, die real mit der Berliner Mauer in Verbindung gebracht wird, einer Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod. Die Mauer hat direkt oder indirekt viele Opfer gefordert: Menschen, die den Grenzen der DDR entflohen wollten; Selbstmörder, die die Grenze als letzte Station gewählt haben; Opfer des Kalten Krieges in Europa und der ganzen Welt.⁴⁵⁶ Diesen *Grenzgängern* im doppelten Sinn könnte dieses künstliche und künstlerische Mauerstück ein Denkmal setzen, kein statisches, sondern ein im Fluss befindliches Denkmal, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint. Denn die Berliner Mauer ist nicht nur Sinnbild ihrer unmittelbaren Opfer, sondern sie weist auch in die Vergangenheit. Als Metapher für die Folgen des Naziterrors impliziert sie das Gedenken an den Zweiten Weltkrieg und dessen Opfer. Die innerdeutsche Grenze war und ist auch ein Resultat und Zeichen dieser Form der Entgrenzung von menschlicher Gewalt.

Die Grenze in der Kunst wird aber nicht nur als ideologische und räumliche Ab- und Begrenzung gesehen, sondern auch in ihrer psychologischen Bedeutung vom Künstler angesprochen. In seinem erläuternden Text von 1979 schreibt Mauri: „questo muro è l'uomo diviso in se stesso“⁴⁵⁷. Der geteilte und in seiner Persönlichkeit gespaltene Mensch kann in diesem Fall auch als der Künstler selbst gelesen werden. Mauri hat in seinem Leben und in seiner Kunst viele Grenzsituationen erfahren. So war das Erleben seiner psychischen Erkrankung eine Grenzerfahrung, die er intensiv durchlitten hat. Die Aufarbeitung des Grauens in der Kunst hat an Grenzen geführt, die er immer wieder zu überwinden suchte. Die psychologischen Grenzerfahrungen des in seiner Identität gespaltenen Menschen kulminieren in der Kunst und im Leben Mauris in der fundamentalen Grenzerfahrung Leben - Tod. Auch in diesem Sinn stellt die *Muro d'Europa* einen Todesstreifen zwischen den Welten dar, sie ist innere und äußere, eigen- und fremdbestimmte Grenze des zerrissenen Menschen, der in der Krankheit und darüber hinaus die Todeserfahrung in Poesie umsetzen und verwandeln will.

⁴⁵⁵ Nach der Mythologie soll Styx ein todbringendes Wasser mit sich führen. Styx wird auch mit dem Mythos von Hades, Hermes und Persephone in Verbindung gebracht. Styx. In: Lexicon. 1994, S. 819

⁴⁵⁶ Die Gewalttaten im Kommunismus sind nach dem Fall der Berliner Mauer erforscht worden. Ein Beispiel unter vielen war das Schwarzbuch des Kommunismus, das zu Kontroversen geführt hat. Courtois. 1998

⁴⁵⁷ „Diese Mauer ist der in sich selbst gespaltene Mensch.“ Mauri. 1984c, S. 26

Mauri bleibt aber nicht bei dieser subjektiven Auslegung des Mauerbegriffs, sondern sieht sein Kunstwerk als Metapher für die Situation des europäischen Künstlers. Dieser ist laut Mauri in seiner Identität zwischen zwei Kulturen und Ideologien geteilt. Zwischen dem *umanesimo e disumanesimo*⁴⁵⁸ in Europa muss er sich bewegen und kann die Widersprüche in seiner Person nicht vereinen oder gar lösen. Auch in Italien selbst war diese gespaltene Situation gegeben: Viele Intellektuelle fanden im Kommunismus ihre ideologische Heimat. Diese war aber sowohl territorial, als auch ethisch durch den Bau der Berliner Mauer diskreditiert worden. Sie lebten eine Tradition, die eigentlich in der westlichen Hemisphäre fest verankert war, obwohl ihre Wünsche und Ideale jenseits der Grenze verwirklicht schienen. Zwar wirkte die Situation der Teilung Berlins in Italien nicht so unmittelbar auf die Künstler ein wie in Deutschland,⁴⁵⁹ doch war die Mauer nicht nur in den Jahren ihrer physischen Präsenz ein Thema der internationalen, vor allem aber der europäischen Kunst.⁴⁶⁰

Der Begriff der Mauer kann trotz seiner Bedeutung von Ausgrenzung und Tod als philosophischer Terminus positiv konnotiert sein.⁴⁶¹ Die Installation im Boot erinnert an das Fährschiff über den Grenzfluss Styx, assoziiert aber auch die Überwindungsmöglichkeit der Mauer. Setzt man diese Überlegungen in den historischen Kontext, so kann die Grenze als Zeichen für Krieg und Tod als notwendiges Übel der Abgrenzung nach einer absoluten Entgrenzung gelesen werden. Berücksichtigt man die rituell-individualistische Interpretation der Installation, so scheint die Hoffnung auf spirituelle Überwindung innerer Grenzen und Gespaltenheit in der offenen Konstruktion der Mauer angelegt. Die Demarkationslinie in Berlin wird als radikale europäische Grenzlinie sichtbar gemacht, deren Überbrückung jedoch nicht grundsätzlich aussichtslos scheint, so wie auch die Überwindung innerer Grenzen in den Bereich des Möglichen gerückt wird.

⁴⁵⁸ „Humanismus und Unmenschlichkeit“. In: ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. Gohr. 1997, S. 22-31

⁴⁶⁰ Ausst. Kat. Berlin. 1990

⁴⁶¹ Vgl. Fulda. 1974, S. 875-878

4.2.2 *Ebrea*

Die Arbeit *Ebrea* ist - wie bereits erwähnt - nicht nur als Performance sondern als ein komplexes Environment konzipiert worden. Sie ist direkt mit der deutschen Frage verbunden, denn sie setzt sich unmittelbar mit der Shoah auseinander. Das erste Mal war die Installation 1971 in der Galleria Barozzi in Venedig zu sehen. Hier wurden die Besuchenden bereits vor der Galerie durch große Davidsterne aus Metall (Abb. 35) mit dem Thema der Ausstellung konfrontiert. Im europäischen und außereuropäischen Kontext werden diese nicht neutral gelesen, sondern mit Unbehagen wahrgenommen, da sie von den Nationalsozialisten als Zeichen der Abgrenzung missbraucht wurden. So hat das Wissen um die Shoah ein religiöses Zeichen kontaminiert. Konditioniert durch diese Eingangssituation betritt man die Galerie mit vorsichtiger Zurückhaltung.

4.2.2.1 Kühle Kalkulation des Terrors

„In *Ebrea* l'operazione è fredda. È indelicatamente culturale.“⁴⁶²

Auf den ersten Blick wirkt die Installation steril und *blutleer*. Es sind mehrere Gegenstände zu sehen, die ohne die Vorahnung und die Bildunterschriften als ganz normale Sport-, Design- oder Möbelstücke wahrgenommen werden könnten, wie zum Beispiel ein großer Ledersessel (Abb. 36). Die Bezeichnung *Sedia in pelle ebrea - Norimberga 1941*⁴⁶³ verhindert eine *neutrale* Betrachtung des Gegenstandes und bestätigt den Horror hinter der Form, den man nach der Konfrontation mit dem Davidstern vermutet hat. Die *Kalkulation des Terrors* geht auf. Wie die Performance die Degradierung der Opfer zu Objekten unterstreicht, so wird auch in der Installation Terror über Objekte transportiert. Sprache wird Teil des Objektes und vor allem Teil des Schreckens, der sich dahinter verbirgt. Dabei werden brutale Ausgrenzungs- und Verfolgungspraktiken an *unschuldig* wirkenden Formen festgemacht, die gerade die Sprache der Ausgrenzung widerspiegeln. So bezieht sich der Künstler mit dem Sessel aus hebräischer Haut auf eine der menschenverachtendsten Praktiken der Nationalsozialisten: In den Konzentrations- und Vernichtungslagern sind

⁴⁶² „Ebrea ist eine kalte Operation. Und sie ist taktlos kulturell.“ In: Mauri. 1973a, S. 40

⁴⁶³ „Sessel aus jüdischer Haut - Nürnberg 1941“

Lampenschirme und andere Gegenstände aus der Haut der Opfer angefertigt worden, wobei vor allem die Haut tätowierter Häftlinge benutzt worden ist.⁴⁶⁴ Ein anderer Gegenstand stellt ein lebensgroßes Pferd dar, das im Zentrum des Galerieraums steht. Es ist naturalistisch nachgebildet und wirkt durch seine Größe bedrohlich. Durch die Gestaltung des leicht geöffneten Munds und der weit aufgerissenen Augen weist das im Kurztitel als *Cavallo SS* (Abb. 37 und 38) bezeichnete Tier einen stieren Blick auf. Der Titel referiert auf die Abkürzung der nationalsozialistischen Organisation Schutzstaffel – SS. Diese so genannte Eliteeinheit der Nationalsozialisten war für die Verfolgung aus rassischen Gründen verantwortlich. Auf dem Geschirr des Holzpferdes sind ein Judenstern und andere nicht zu entziffernde Zeichen (Abb. 38) - die Assoziationen mit den Runen der SS hervorrufen - eingebrannt. Der Gebrauch der Runen erinnert an den kultischen Charakter der SS, die eine Geheimgemeinschaft weniger Auserwählter sein wollte und den be- und ausgrenzenden Charakter des NS-Regimes unterstreicht. Das Geschirr wird als aus Judenhaut gefertigt ausgewiesen *Finimenti in pelle ebrea. Alta scuola militare Oberklandertal - Wien*⁴⁶⁵ heißt dann auch die ganze Holzskulptur, die mit einer schwarzen Schicht überzogen ist. Auf dem Knie der Pferdeplastik ist eine Platte mit der Aufschrift *The End* angebracht. Welches Ende kann gemeint sein, das der abendländischen Kultur? Betrachtet man die Holzskulptur, so erinnert die Haltung mit einem leicht nach vorne gestellten Bein an Reiterstatuen der Antike und Renaissance. Es ist zwar kein Reiter auf dem Pferd, doch Ähnlichkeiten mit der berühmten Reiterstatue Marc Aurels sind nicht zu übersehen.⁴⁶⁶ Mauri setzt hier zwei divergierende kulturelle Traditionen parallel und diskreditiert damit die europäische humanistische Tradition in toto: Die Installation *ist* taktlos kulturell.

Andere Gegenstände der Installation machen bereits über das verwendete Material den Bezug zur Shoah deutlich. So heißen auf einem Holzbrett angebrachte Seifen *Saponi*. Wo bei handelsüblichen Seifen die Namen des Produkts und Herstellers angebracht sind, sind auf diesen *Hygieneartikel* Bezeichnungen von Vernichtungslagern und Nummern geklebt. Gegenstände, die an die Deportation erinnern sind mit Schildern versehen, die den Schrecken hinter dem Objekt

⁴⁶⁴ „Es ist richtig, dass tätowierte Häftlinge ermordet wurden und ihre Haut gegerbt wurde. Ich selbst sah 200, die zum Zeitpunkt unserer Befreiung vor dem Abtransport standen; um die Frische der Tätowierung zu bewahren, zog man den Menschen sofort nach ihrer Hinrichtung die Haut ab, solange die Leichen noch nicht kalt geworden waren.“ Konzentrationslager. 1992, S. 171

⁴⁶⁵ „Schmuck in jüdischer Haut. Hohe Militärschule Oberklandertal - Wien“

⁴⁶⁶ Mura Sommelle/Presicce (Hg.). 1997

bestätigen. So sind auf einer Tasche ein kleiner Judenstern und die Beschriftung *Valigia ebrea* aufgedruckt. Es sind Dokumente aus dem Konzentrationslager Dachau ausgestellt, die teilweise auf schwarzem oder bräunlichem Papier überklebt worden sind.⁴⁶⁷ Die Geschichte wird nicht nur über nachempfundene Gegenstände, sondern auch über authentisches Dokumentationsmaterial transportiert, das zum Ausstellungsobjekt wird. Durch die Dokumente von Dachau wird die Sprache der Bürokratie eingeführt, die harmlos scheint, aber das Leid in sich birgt. Alle Formen der Kommunikation werden in dieser Installation als kontaminierte aufgedeckt. Nichts ist mehr als pure Form zu sehen, sondern hinter jeder Form steht ein Inhalt: Vernichtung.

Alle Objekte kulminieren in einer Erinnerungsspur, die auf die Perversität des nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungssystems hinweist. Die Kunsthistorikerin Maria d'Alesio assoziiert mit dieser Arbeit ein KZ-Museum, in dem ähnliche Dinge wie Haare, Schuhe und Zähne der Opfer zu finden seien.⁴⁶⁸ Das Environment Mauris präsentiert aber nicht einfach die Materialien, sondern verarbeitet sie zu Objekten. Diese Vorgehensweise hat mit der Präsentation der Opfer in einer KZ-Gedenkstätte nach heutigen Maßstäben nichts mehr gemein. Die kühle Ästhetik lässt vielmehr an den sarkastischen Umgang mit den Opfern und die maschinell-ästhetische *Verarbeitung* des Massenmordes im NS-Staat denken. Der Künstler geht also nicht - wie er oft betont - von bereits abgeschlossenen und abgeurteilten Ereignissen aus, sondern fingiert die Offenheit der geschichtlichen Situation. *Ebrea* könnte so als ein von den Nazis konzipiertes Museum des Terrors gelesen werden. Trotzdem oder gerade deshalb wird eine starke moralische Bewertung vorgenommen. Die grotesk-konstruierte Objekthaftigkeit des Grauens lässt keine neutrale Betrachtung zu, sondern erweckt Ekel und Abscheu. Der zeitgenössischen Bilderflut von Leichen und ausgemergelten Körpern wird hier eine ästhetisch, *nichtanschauliche* Gegenwelt der subjektauslöschenden Gewalt entgegengestellt. Fabio Mauri unterstreicht in Überlegungen zu der Installation, die 1993 im Zusammenhang mit der Aktion in der *Via Tasso* veröffentlicht worden sind, den Bezug *Ebreas* zu den Vernichtungslagern und *Auschwitz*. Er betont aber den artifiziellen Charakter der Installation und gibt an, dass er *Ebrea* nie hätte schaffen

⁴⁶⁷ Ob diese Dokumente bereits in der ersten Ausstellung zu sehen waren, ist nicht klar. In dem zweiten Installationsaufbau in Brescia 1971 waren sie vorhanden.

⁴⁶⁸ Vgl. Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 121

können, hätte er das Vernichtungslager direkt gesehen oder als Raum für seine Installation nutzen können beziehungsweise müssen.⁴⁶⁹ Der Terror ist für Mauri in der Kunst nur über die Distanz zu vermitteln.

Mit *Ebrea* dringt Mauri ins Zentrum der deutschen Frage vor. Er zeigt Mechanismen und Folgen einer Grenzziehung, die Be- und vor allem Aus-Grenzungen bedeutet. Rassismus und dessen mögliche Folgen werden dem Publikum vehement vor Augen geführt. Dabei soll die auf die Geschichte verweisende Installation vor allem vor zukünftigen Grenzüberschreitungen warnen. Rassistische Phobien sind nach Mauris Ansicht fest im europäischen Bewusstsein verankert und nur über die Öffnung der inneren und kulturellen Grenzen zu überwinden. Die Darstellung der Diskreditierung des kulturellen Erbes Europas wird damit zu einem Appell der Öffnung hin zum anderen als Subjekt und nicht als Objekt.

4.2.2.2 *Ebrea* auf der Biennale 1993 – *Il muro del pianto*

Nach einer zehnjährigen Pause in den 1980er Jahren wird *Ebrea* Anfang der 1990er Jahre erneut ausgestellt. Parallel zur Performance wurde für die Biennale von Venedig 1993 *Il muro del pianto - Die Klagemauer* von Mauri entworfen (Abb. 39). Sie besteht aus unterschiedlichen Koffern und hat die Größe 400x400x60cm.⁴⁷⁰ Die Wand ist quadratisch. Der vordere Teil erscheint flach und geordnet, auch wenn eine Vielzahl von unterschiedlichen kleinen und großen Koffern zur Konstruktion benutzt wurde. Alte Hartlederkoffer und weiche Lederkoffer wechseln einander ab. Alle Koffer weisen Abnutzungsscheinungen auf und sind teilweise mit bunten Aufklebern beklebt. Nach der Präsentation der Kofferwand auf der Biennale wurde *Il muro del pianto* meist mit *Ebrea* kombiniert. Zwischen den Werken bestehen zwei direkte formale Verbindungslien. Bereits in *Ebrea* hat Mauri einen Koffer eingesetzt, um das jüdische Schicksal anschaulich zu machen. In *Il muro del pianto* ist in einem geöffneten Schrankkoffer eine schwarzweiß Fotografie der Performerin *Ebrea* angebracht. Die Abbildung zeigt die Performerin in sich versunken; sie ist durch den

⁴⁶⁹ Vgl. Mauri. 1993, S. 40-41

⁴⁷⁰ Der Künstler Raffael Rheinsberg hat ebenfalls eine Mauer aus Koffern entworfen und diese Klagemauer genannt. Bei ihm spielen die Inhalte der Koffer eine entscheidende Rolle. Auch der Aufbau der Wand ist eine andere, da er relativ gleichförmige Koffer benutzt. Ausst. Kat. Kiel. 1993

Abdruck eines Davidsterns auf der bloßen Brust stigmatisiert (Abb. 18). Damit wird die Verbindungsline von der Klagemauer zur Shoah direkt gezogen.

Mit *Il muro del pianto* geht Mauri über den europäischen Kontext hinaus, denn er bezieht sich auf die Überreste des Tempels in Jerusalem und die so genannte *Klagemauer*, die eigentlich die westliche Mauer des jüdischen Tempels war und deshalb auch *Western Wall* genannt wird. Sie ist der einzige Überrest des Tempels und Ort des Gebetes. Die gläubigen Jüdinnen und Juden können ihre Sorgen und Wünsche auf Zettel schreiben und in die Mauerritzen stecken, so soll eine Kommunikation mit Jahwe möglich werden. Die Klagemauer ist damit Ort der religiösen und rituellen Zusammenkunft und eines der höchsten Heiligtümer des Judentums.⁴⁷¹ Gleichzeitig ist sie aber auch Zeichen der Diaspora und der schwierigen politischen und kulturellen Identitätsfindung des Staates Israel.

Die Koffer der Installation wirken bunt zusammengewürfelt, von einem großen Schrankkoffer bis zu einer kleinen Handtasche sind alle möglichen Formen benutzt worden. In den Ritzen zwischen den Koffern stecken Schallplatten oder anderes Füllmaterial. Obwohl die Koffer alle unterschiedlich groß sind, macht die Vorderseite der Mauer einen glatten und geometrisch klaren Eindruck. Die Koffer sind zu einem fast perfekten Quadrat aufeinander gestapelt. Die Rückseite der hermetisch abgeschlossenen Kofferwand ist dagegen uneben und vermittelt den Eindruck einer ungeordneten Stapelung. Während die Vorderseite also eher an die Klagemauer als eine geschlossene Mauer erinnert, lässt die Rückseite den Bezug zur Shoah besonders deutlich erkennen. Assoziationen mit hastigem Aufbruch werden wach, aber auch mit der Anhäufung der Koffer in den Vernichtungslagern. Koffer können nicht nur für den Weg in die Konzentrationslager stehen, sondern auch mit der Flucht weiter Teile der jüdischen Bevölkerung nach Amerika oder eben nach Israel in Verbindung gebracht werden. Das ruft einen weiteren Grund zur Trauer hervor, den um den Verlust der jüdischen Tradition in Europa.

Die Mauer aus Koffern ist also in mehrfacher Hinsicht eine Grenzmauer zwischen Leben und Tod. Sie steht für die Jahrtausende währende Verfolgung der Juden und für die Vertreibung und Vernichtung der jüdischen Kultur und Religion im Europa der

⁴⁷¹ Vgl. Gamm. 1998, S. 46

1940er Jahre. Bezieht man *Il muro del pianto* auf *Muro d'Europa* so ist ein Zusammenhang zwischen den Werken eindeutig. Mauri konzipiert die *Klagemauer* nach dem Fall der Berliner Mauer. Die letzt genannte ist in ihrer historischen Realität überholt, aber nicht in ihrer Brisanz. Die Mauer als Folge von Nationalsozialismus und Krieg und der Verlust der jüdischen Identität in Europa als Folge der Shoah bestehen weiter und werden über die symbolische *Klagemauer* und die reale *Western Wall* in Jerusalem weiter getragen. Nach dem Fall der Berliner Mauer werden andere Grenzen aufgezeigt, die mit der Wiedervereinigung nicht verschwunden sind, sondern weiterhin bestehen. Obwohl Mauri mit seiner Installation *Il muro del pianto* über Europa hinaus verweist, bleibt er nahe an der deutschen als der europäischen Frage.

Die Arbeiten *Ebrea* und *Klagemauer* verbindet nicht nur das Thema des Verlustes der jüdischen Kultur in Europa, in beiden hofft der Künstler auch auf eine Reinigung durch die Kunst. Die religiöse Implikation ist in *Il muro del pianto* stärker als bei *Ebrea*. Mauri verweist in einem Text auf die Tradition, über die Klagemauer mit Gott zu kommunizieren.⁴⁷² So will er mit seiner Mauer den Betrachtenden eine Möglichkeit verschaffen, über die Kunst mit Gott in Kontakt zu treten. Sie sei ein Gebet in der Kunst.⁴⁷³ Er hofft darauf, dass Gott auch in seinem Kunstwerk gegenwärtig ist und die Gebete der Rezipierenden erhört. Das Werk kann als rituelles Objekt angesehen werden; durch seine metaphysische Kraft soll es zu einem Ort der religiösen Reinigung werden, an dem Verbrechen in Europa und Deutschland erinnert werden können. Der Künstler nimmt sein Werk als Möglichkeit wahr, über die Vergangenheitsbewältigung hinaus die Zukunft positiv zu gestalten.

4.2.3 *Europa bombardata* – Der Krieg in Europa

Das komplexe Vorhaben *Europa bombardata* - *Europa im Bombenkrieg*, das Fabio Mauri 1978 für die Ausstellung *Metafisica del quotidiano*⁴⁷⁴ in Bologna konzipierte, steht in engem Zusammenhang mit *Ebrea* und anderen Arbeiten Mauris. Das Projekt ist jedoch aus ungeklärten Gründen nie realisiert worden, nur das *Cavallo SS* wurde

⁴⁷² Mauri. 1995 II, S. 153

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ausst. Kat. Bologna. 1978

präsentiert.⁴⁷⁵ Der Titel des Vorhabens weist bereits darauf hin, dass in *Europa bombardata* der Zweite Weltkrieg im Mittelpunkt stehen sollte. Es ist nicht das erste Mal, dass dieser in Mauris Kunst thematisiert wird, so werden bereits in *Oscuramento - Verdunkelung* von 1975⁴⁷⁶ die Schrecken des Krieges über die unheimliche Atmosphäre einer verdunkelten Wohnung assoziiert (Abb. 40) und über den so genannten *Kriegskaffee*, der den Besuchenden in einer einfachen Kaffeetasse angeboten wurde. *Linguaggio è guerra - Sprache ist Krieg* ist ein Künstlerbuch, das ebenfalls 1975 entstanden ist. Hier wird über die Bildersprache der Krieg gezeigt.

Im Werk *Europa bombardata* stehen die Zerstörung der europäischen Städte und einzelner Gebäude im Vordergrund. Mauri setzt seine Installation mit Performance in einen architektonischen Raum, der für ihn als konkreter Ort von Bedeutung ist. So sollte das Environment in der Kirche S. Lucia - in Kriegszeiten von dem von Mauri besuchtem Gymnasium als Turnhalle benutzt⁴⁷⁷ - ihren Platz finden. Nach der Funktionsumwandlung der Kirche zur Turnhalle und zum Theater wurde das Gebäude immer mehr dem Verfall preisgegeben und so dient eine Ruine Mauri als Folie für seine Installation. Mit der Wahl des Raums *Kirche*⁴⁷⁸ vereinigt Mauri verschiedene Aspekte seiner künstlerischen Erinnerungsarbeit. Er nimmt einen öffentlichen Raum, der durch die geschichtlichen Ereignisse geprägt ist, aber auch für ihn persönlich einen ganz besonderen Erinnerungswert beinhaltet. Er ist kollektiver und individueller Gedächtnisort in einem.

Im Gedächtnis einer Schülergeneration wurde die Kirche zum Ort der sportlichen Betätigung. Die kuriose Situation, dass sie in einem ehemals geweihten Ort Sport treiben mussten oder konnten, war ihnen sicher bewusst.⁴⁷⁹ Als zerstörtes Gebäude steht die Kirche für die Erinnerung an den Krieg, der viele bleibende Schäden

⁴⁷⁵ Es gibt verschiedene Vermutungen, warum das zunächst genehmigte Projekt nicht durchgeführt wurde. Die offizielle Begründung war, dass die Kirche, in der das Environment realisiert werden sollte, baufällig gewesen sei. Andere waren der Meinung, dass man aus politischen Gründen nicht dazu bereit war, diebrisante Ausstellung zu zeigen. Siehe hierzu: AutTrib. 1978b, o. S.; siehe außerdem: Kapitel 7.3.2 und 7.5.

⁴⁷⁶ Ausst. Kat. Rom. 1975, o. S.

⁴⁷⁷ Ausst. Kat. Bologna. 1978, S. 46

⁴⁷⁸ Der Gedächtnisort in Bologna ist nicht nur mit einer individuellen Erinnerung verbunden. Als Kirche und religiöser Raum steht er für das kollektive Gedächtnis einer religiösen Gemeinschaft, die nach Halbwachs besonders auf architektonische Kontinuitäten setzt. Hier wurde diese Kontinuität gebrochen und die Charakteristika des Gebäudes sind grundsätzlich verändert worden: Der geweihte Ort ist entweiht worden. Halbwachs. 1995, S. 287- 291

⁴⁷⁹ Das verweist wieder auf die erste ideologische Arbeit *Che cosa è il fascismo*, in der sportliche Übungen als Teil der *esercizi spirituali* eingesetzt werden.

hinterlassen hat. So überlagern sich die diversen Erinnerungsspuren. Mauri spielt mit dieser mehrfach konnotierten Kirchenarchitektur und bezieht einzelne Besonderheiten des Gebäudes direkt in sein Environment mit ein. So wollte er eine Wandstruktur des Gebäudes, die an die Überreste eines Krematoriums erinnern (Abb. 41), besonders hervorheben. Der Gedächtnisort Kirche - Turnhalle - Kriegsruine wird mit einem neuen Erinnerungssujet konnotiert, der Shoah. Diese hat nicht wirklich an dem Ort stattgefunden, doch verbindet Mauri mit der Stadt Bologna und mit der Kirche S. Lucia die Erlebnisse seiner faschistischen Jugend. Er wollte dabei nicht nur die Kirchenarchitektur in ihrer besonderen Struktur in Zusammenhang mit der Shoah bringen, sondern mit der Installation *Ebrea* den Schrecken direkt in den Raum verpflanzen, in dem er nie stattfand.

Den Betrachtenden sollten in der Installation ein Weg durch die Kirche und gleichzeitig ein Gang zurück in die Geschichte eröffnet werden. Eine Performance war geplant, in der das Modell Danka Schröder als *Giovane Germania* auftreten sollte (Abb. 42).⁴⁸⁰ Das Konzept sah vor, dass sie poetische Texte in deutscher Sprache rezitiert. Als verführerische Ruferin sollte sie dabei in einem schwarzen Negligee und schwarzen Strapsen auftreten. Damit hätte sie in ihrer Person Eros und Intellekt vereint. Als personifizierte Germania⁴⁸¹ stellt sie das Verführerische von Macht und Gewalt dar. Dieser eindeutigen Interpretation können andere zur Seite gestellt werden: Zur zerstörten Kirche setzt die anziehende junge Frau einen Kontrapunkt. Sie verkörpert das Lebendige, das die Möglichkeit zur Heilung aller Wunden über die poetische Sprache verspricht.

Mit diesem Hinweis ist eine Verbindung zu der Performance *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca* geschaffen. Der Zusammenhang liegt nicht nur in der Annahme einer möglichen Rettung über die Poesie begründet, sondern auch in der Vermischung der deutschen mit der europäischen Frage. Danka Schröder als Performerin könnte nicht nur als Personifizierung der *Giovane Germania* angesehen werden, sondern als Personifizierung Europas selbst. Über die mythologische Gestalt der Europa ist ein spiritueller Weg nach Griechenland geschlagen, der Wiege

⁴⁸⁰ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 190

⁴⁸¹ Die Personifizierung der europäischen Länder in: Seidel. 2000, S. 10-11. Alle Länder sind hier als Frauen dargestellt: La Germania, La Francia usw.

Europas.⁴⁸² Die zwei Seiten Europas werden erneut gespiegelt: Die Wiege der Philosophie versus Auschwitz. Wie können zwei so divergierende Traditionslinien nebeneinander bestehen? Der Verdacht kommt auf, dass beide Seiten zusammenhängen. Wie, bleibt eine offene Frage.

4.3 „Entartete Kunst“ als Ausdruck deutscher Kunspolitik

Fabio Mauri hat sich in unterschiedlichen Werken mit der Kunspolitik der Nationalsozialisten auseinandergesetzt und sich auch des Terminus' der *Entarteten Kunst* bedient. Wie in vielen Fällen haben Hitler und seine nationalsozialistischen Berater mit dem Begriff der *Entarteten Kunst* keine originär nationalsozialistische Terminologie entworfen. Bereits im Mittelalter wurde zur Herabsetzung so genannter deformierter Kunst das Wort entartet eingesetzt. Im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Ausdruck der *Entartung* zur Analyse zeitgenössischer Kunst - vor allem in Bezug auf den Impressionismus - von konservativen und reaktionären Kreisen herangezogen.⁴⁸³ Der Begriff *Entartete Kunst* wird heute vor allem mit der Kunspolitik der Nationalsozialisten und der gleichnamigen Ausstellung von 1937 in München⁴⁸⁴ in Verbindung gebracht. Wenn auch nicht von den Nationalsozialisten erfunden, so ist die Terminologie von diesen geprägt.

Erstmals hat Fabio Mauri im Künstlerbuch *Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur*⁴⁸⁵ von 1975 explizit die Kunspolitik der Nationalsozialisten thematisiert. Drei signifikante und bekannte Fotografien, die mit der Ausstellung *Entartete Kunst* in Verbindung gebracht werden, sind unter den ersten vier Abbildungen des Buches: der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Joseph Goebbels besucht die Ausstellung am 27. Februar 1938 in Berlin (Abb. 43). Mit der Bildunterschrift *conoscono la qualità – Sie verstehen sich auf Qualität* kommentiert der Künstler das Bild;⁴⁸⁶ Reichskanzler Adolf Hitler besucht die Gegenausstellung *Große Deutsche Kunstausstellung* im Haus der Kunst in München 1937 *li rallegra*

⁴⁸² Nach der Mythologie hat Zeus Europa nach Kreta gebracht. Oxford Guide. 1993, S. 421

⁴⁸³ Zuschlag. 1995, S. 25

⁴⁸⁴ Ausst. Kat. München. 1937

⁴⁸⁵ Ausführliche Analyse dieses Werkes in Kapitel 5.3

⁴⁸⁶ Das Foto ist in Ausst. Kat. Los Angeles Chicago. 1991 auf Seite 91 abgebildet.

*l'arte – Kunst erheitert sie; Menschenmassen stehen vor dem Haus der Kunst in Berlin oder einem anderen Museum⁴⁸⁷, das mit dem Machtzeichen der Nationalsozialisten - dem Hakenkreuz - und dem Spruchband *Entartete Kunst* gekennzeichnet ist (Abb. 44): sopprimono avanguardie – Sie beseitigen die Vorkämpfer neuer Ideen lautet hier die Anmerkung, mit der der Künstler das Bild versehen hat. Mit der Auswahl der Fotografien und den beigefügten Kommentaren zeigt Mauri bereits die Grundzüge seiner Interpretation der nationalsozialistischen Kunstpolitik auf. Die erste Bildunterschrift *Sie verstehen sich auf Qualität* kann im Zusammenhang mit der Ausstellung *Entartete Kunst* nur als ironisch-sarkastische Anmerkung⁴⁸⁸ zur doppelbödigen Kunstpolitik der Nationalsozialisten im Allgemeinen und Goebbels im Besonderen gelesen werden.⁴⁸⁹ So wurden Werke, die als *entartet* galten, auf Auktionen versteigert,⁴⁹⁰ denn man wusste, wie viel die Bilder wert waren und wollte auf das Geld aus dem Handel nicht verzichten.*

4.3.1 Die Theorie des Fehlers

Die Frage nach Schuld und Unschuld in der menschlichen Natur stellte Mauri bereits in der Performance *Cultura e natura* von 1973. In der Rauminstallation *I numeri malefici*, die der Künstler für die Biennale in Venedig von 1978 realisierte, wird die Theorie des Fehlers in eine Theorie der Kunst und Natur eingebunden.

4.3.1.1 *I numeri malefici: Hommage an Pascal*

Die Rauminstallation *I numeri malefici* auf der Biennale in Venedig 1978 greift das Sujet *Entartete Kunst* erneut auf. Die in *Manipolazione di cultura* eingesetzte Fotografie von Goebbels ist auf einer der beiden großen Schiefertafeln der Installation reproduziert (Abb. 45). Auf der gegenüberliegenden Wand ist eine

⁴⁸⁷ Ein ähnliches Foto in: ebd., S. 93

⁴⁸⁸ Dass diese Anmerkung im Sinne einer Zustimmung zur nationalsozialistischen Kunstpolitik ernst gemeint sein könnte, kann ausgeschlossen werden. Darauf verweist auch die Kommentierung des anderen Bildes zur *Entarteten Kunst*ausstellung im Künstlerbuch: *Sie beseitigen Vorkämpfer neuer Ideen*. Zum Künstlerbuch siehe Kapitel 5

⁴⁸⁹ Fabio Mauri geht davon aus, dass Joseph Goebbels selbst die ideologisch verfehlte expressionistische Kunst geschätzt und gesammelt hat. Er habe dies in der historiographischen Literatur gelesen.

⁴⁹⁰ Auktion der Galerie Fischer in Luzern siehe: Ausst. Kat. Los Angeles. 1991, S. 147-148

Schiefertafel mit der Formel $pg = g(p)^2 \cdot (p+a)^n$ angebracht (Abb. 46).⁴⁹¹ Auf dem Boden zwischen diesen beiden Tafeln ist unter einer Glasplatte das Fresco *Lo sposalizio di Santa Caterina d'Alessandria*, das Giotto di Bondone oder Giottino⁴⁹² zugeschrieben wird, installiert. Direkt vor der Schiefertafel, auf der die Formel geschrieben ist, stehen zwei miteinander verbundene Metallkäfige auf dem Boden. Aus dem einen Lautsprecher erschallt die repetierende Frage *Cosa è la natura?* - *Was ist die Natur?*, aus dem anderen ist ein Ticken und ein permanentes Geräusch, das an ein Erdbeben erinnert, zu hören.

Das komplexe Werk lässt viele Interpretationsansätze zu, da bereits der Titel der Arbeit in mehrfacher Hinsicht deutbar ist. Mauri scheint auf die *numeri* des italienischen Futuristen Giacomo Ballas anzuspielen, der seine Bilder allerdings humorvoll *I numeri inamorati - Die verliebten Zahlen* oder auch *Numeri simpatici - sympathische Nummern* (1919) nennt.⁴⁹³ Im Titel *Numeri malefici - Die unheilvollen / verhexten Zahlen* ist weniger die Leichtigkeit der Immateriellität der Zahlenwelt angesprochen, vielmehr werden sie als *verdammmt* bezeichnet und damit negativ konnotiert. Ballas Zahlen schweben in einem imaginierten Raum und verweisen auf ein Kraft- und Bedeutungsfeld, das über ihre physische (Nicht)-Existenz hinausgeht. In Mauris Installation sind keine Zahlen zu erkennen, wie der Titel der Arbeit zunächst vermuten lässt, sondern es ist eine Buchstabenformel zu lesen, die ein unlösbar scheinendes Rätsel aufgibt. Der Schwerpunkt der Interpretation wurde in der Literatur auf Grund des Leitthemas der Biennale *Dalla natura all'arte dall'arte alla natura*⁴⁹⁴ auf die Frage nach der Identität und Differenz zwischen Natur und Kultur gelegt. Bezieht man den Titel von Mauris Arbeit mit ein, so wird die Fragestellung um den Konnex Negativität - Natur - Mathematik - Kunst erweitert. Das Erdbebengeräusch simuliert ein Naturereignis, das negative Assoziationen von Zerstörung hervorruft. Es überlagert klanglich die Frage *Was ist die Natur?* und kann gleichzeitig als Antwort auf diese Problemstellung interpretiert werden. Aber was wird damit ausgesagt? Die scheinbare Präsenz der Natur wird über ein technisches Gerät eingespielt, das mit der Natur an sich nichts gemeinsam hat. Dadurch steht die *Natur* in ihrer Unkontrollierbarkeit inmitten, gleichzeitig aber auch außerhalb des kulturellen

⁴⁹¹ Installation im Italienischen Pavillon. Ausst. Kat. Venedig. 1978, S. 148

⁴⁹² Zu Giottino siehe: Sirén. 1908. Hier fand sich keine Erwähnung von einem Bild in Mantua, es werden jedoch öfter Katharinendarstellungen thematisiert.

⁴⁹³ Ausst. Kat. Zürich. 1985, S. 70, Abb. 31

⁴⁹⁴ Ausst. Kat. Venedig. 1978

Kontextes. In ihrer Gewalttätigkeit angedeutet wird die Natur mit der menschlichen Brutalität einer selektiven Kulturpolitik und die menschliche Ideologie mit der natürlichen Katastrophenmetapher konnotiert. Die Stärke der Naturgewalt scheint aber über allen zeitlich begrenzten kulturellen Ideologien zu stehen und ist somit dominant.

Dem Rätsel der Naturgewalten steht die vermeintlich entschlüsselbare Mathematik gegenüber. Die Schieferplatten erinnern an den Schulalltag, in dem rationale und logische Formeln vermittelt werden sollen. Was will uns aber die auf der Tafel notierte Formel lehren? Sie ist hermetisch geschlossen und enigmatisch. Aufklärung könnte ein Hinweis auf den im 17. Jahrhundert lebenden Philosophen, Mathematiker und Theologen Blaise Pascal⁴⁹⁵ bringen, der auf der Suche nach der Konstante *n* war. Der Literaturkritiker Cesare Milanese legt in seiner Analyse der Installation der Biennale *La categoria dell'errore*⁴⁹⁶ diesen Aspekt offen. Für ihn ist dabei die von Pascal anvisierte Synthese zwischen Natur, Kultur, Wissenschaft und Kunst entscheidend. Nach Milanese habe Pascal in der Konstante *n* nach der *numero unico* gesucht, die alle Fehler in sich berge und gleichzeitig aufhebe. Die Suche nach einer *natürlichen Zahl* ist nach Milanese ein Paradoxon. Die Natur sei ein offenes, aber auch geschlossenes System, das keine Vermengung mit der Logik zuließe und damit auch die *natürliche Zahl* ausschlösse:

*Allora ripetiamo: l'intellettualità non è natura; per cui la scienza non è natura, l'arte non è natura; la storia stessa come struttura degli eventi secondo la grammatica dello Stato non è natura.*⁴⁹⁷

Der Hinweis auf das Staatsgebilde führt zurück zur Verbindung Natur - Fehler - Staat, im speziellen Fall nationalsozialistischer Staat, der sowohl in der Arbeit *Numeri malefici* als auch in *Ideologia e natura* angesprochen wird. Laut Mauri birgt die Natur selbst keinen Fehler in sich, erst die Ideologie als Ausdruck des menschlichen Geistes und Intellekts, die sich der Natur bemächtigt, bringt den Fehler hervor. Der nationalsozialistische Staat war vorrangig nicht auf rationale, sondern auf emotional-irrationale Argumentationen aufgebaut. Die Frage der Rasse als entscheidendes

⁴⁹⁵ Béguin. 1998

⁴⁹⁶ Milanese. 1979, o. S. Auf diesen Aspekt greift Cherubini in der Ausstellung *Città natura* zurück. Vgl. Cherubini. 1997, S. 40

⁴⁹⁷ „Also, wiederholen wir noch einmal: Die Intelligenz ist keine Natur, deshalb ist die Wissenschaft keine Natur; die Geschichte selbst, die eine Struktur von Ereignissen nach der Grammatik des Staates beinhaltet, ist keine Natur.“ Übersetzung der Autorin. Milanese. 1979, o. S.

Staatsprinzip wurde zwar pseudowissenschaftlich untermauert, der Kern blieb aber antirationalistisch. Der Fehler der Natur liegt also nicht in ihr selbst, sondern in den falschen Ideologien des Menschen, die nach Milanese und Mauri außerhalb jedes Naturbegriffs liegen. Gleichzeitig scheint die Natur aber auch als Vorlage der Nationalsozialisten gedient zu haben. Goebbels und dessen Kulturpolitik repräsentieren in der Installation den Staat als *secondo natura*, der auch vor der Selektion der Kunst nicht halt gemacht hat. So kann auch die Einspielung des Erdbebengeräusches auf die zerstörerische und todbringende Natur verweisen.

Mauri verbindet seine ästhetische Theorie über Symbolhaftigkeit und Form der Kunst mit den Überlegungen Pascals. Bereits in einem anderen Zusammenhang bezieht er sich auf den Denker, da er nach dessen historischen Vorlagen so genannte *Lettres Provinciales*⁴⁹⁸ verfasst. Mauri übernimmt den Titel Pascals für seine polemischen Briefe an imaginäre Empfänger, in denen er sich über die Qualität der Kunst äußert.⁴⁹⁹ Dabei wird der Fehler angesprochen, der auch die Kunst beherrschen kann, die eigentlich nur aus Form bestehe. Ihr würden Eigenschaften wie schön und hässlich zugeschrieben, die subjektive Wahrnehmung ist aber nach Mauri nur eine Projektion des Ichs auf die Kunst.⁵⁰⁰ In nationalsozialistischer Zeit hat der Staat bestimmt, welche Kunst als schön und welche als hässlich zu gelten hat. Was als Kunst zu empfinden ist, wird nicht mehr auf das subjektive Geschmacksempfinden zurückgeführt, sondern durch die Degradierung gewisser ästhetischer Konzepte von Staats wegen vorgegeben. Rassenpolitik und ästhetische Vorstellungen laufen zusammen und werden auch im Sektor der Kunst zur Legitimation von Gewalt und Terror. Hitler wird im Heft zur Ausstellung *Entartete Kunst* folgendermaßen zitiert: „Und aus dieser Kraft und aus dieser Schönheit strömen ein neues Lebensgefühl, eine neue Lebensfreude.“⁵⁰¹ Man wollte einen neuen Menschentypus schaffen, der auf ein Sammelsurium religiöser und mystischer Leitbilder rekurriert.⁵⁰² Die Propaganda wurde auch über visuelle Reize, inszenierte Kunstausstellungen und Medien transportiert. Mit seiner Installation will Mauri verdeutlichen, dass sich auch die Kunst einer ethischen Bewertung nicht entziehen kann.⁵⁰³

⁴⁹⁸ Ausst. Kat. Paris. 1956

⁴⁹⁹ Unveröffentlichtes Dokument im Archiv Fabio Mauris: Mauri. o. J.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd., S. 11

⁵⁰¹ Ausst. Kat. München. 1937, S. 26

⁵⁰² Vgl. Bärsch. 1999, S. 290-291

⁵⁰³ Diesen Gedanken formuliert Mauri bereits in seinen Überlegungen zum Werk *Formazione del pensiero anarchico* von 1973. In: Mauri. 1994e, S. 141

In seinem Beitrag zur Biennale von 1978 wird der kritische Bezug zum heutigen Kunstmarkt deutlich. *Das internationale Event der Kunstszenen*, das die Popularität und damit auch den Marktwert der zeitgenössischen Kunst mitbestimmt, wird als Plattform benutzt, um die Schwierigkeiten der Beurteilung von Kunst zu kommentieren. Mauri repräsentiert hier die nationalsozialistische Kunstpolitik, die als restriktives System schlechthin angesehen werden kann. Das Fresko auf dem Boden, dessen Zuschreibung nicht gesichert ist, zeigt eine renommierte und hochdotierte Kunst. Ob und was sie wert ist, hängt aber nicht allein von der Qualität, sondern auch von der Zuschreibung ab. Die mittelalterliche Kunst ist als religiöse Kunst von kirchlichen Auftraggebern und kirchlichen Geldern mitbestimmt worden. So werden zwei Formen der Manipulation in einem Kontext zusammengeführt: einerseits die ideologische Prägung durch die Kirche, andererseits die Wertung im Sinne des Kunstmarkts. Der Hinweis auf die nationalsozialistische Kunstpolitik fügt einen neuen Bezugspunkt hinzu, der den Kunstmarkt mit der ideologischen Instrumentalisierung und Selektion von Kunst in Verbindung setzt. Die so genannte *Entartete Kunst* wurde zwar politisch diffamiert, ihr Marktpreis aber sehr wohl anerkannt und ausgenutzt. Mit der Zusammenführung all dieser Aspekte auf der Biennale wird zur Reflexion über die aktuelle Lage der Kunst zwischen Marktwert und ideologischer Verbrämung aufgerufen.

4.3.2 Die Installation *Entartete Kunst*

Die Installation *Entartete Kunst* hat Fabio Mauri 1985 in der Galerie Mara Coccia in Rom realisiert. In ihr werden die zuvor akzentuierte Thematisierung der nationalsozialistischen Kunstpolitik und die Verbindung zum zeitgenössischen Kunstmarkt nochmals zusammenfassend präsentiert.

4.3.2.1 *Entartete Kunst* und zeitgenössische Kunstpolitik

*Entartete Kunst*⁵⁰⁴ - mit diesem diffamierenden Titel bezeichnet Fabio Mauri eine seiner eigenen Installationen. Der Schriftzug *ENTARTETE KUNST* wird als Motto der Arbeit sofort sichtbar gemacht. Die Großbuchstaben des Schriftzugs, die innerhalb des Galerieraums an erhöhter Stelle angebracht sind, haben einen sachlich-geometrischen Charakter (Abb. 47). Diese Gestaltung steht im Gegensatz zur Originalkalligrafie des historischen Ausstellungsplakates. An der Wand unterhalb der Phrase befinden sich zwei abstrakte Farbfelder. Neben einer großen roten quadratischen Fläche ist eine gelbe in derselben Form und Größe angebracht (Abb. 48). Auf dem Boden zwischen diesen quadratischen Farbtäfeln steht eine Bronzefigur, die die Umrisslinien der Figur Goebbels nachzeichnet (Abb. 48). Der Schattenriss zitiert das oben erwähnte Lichtbild vom Besuch der *Entartete Kunst* Ausstellung, das Mauri bereit in *Manipolazione di cultura* und *I numeri malefici* eingesetzt hat. An der gegenüberliegenden Wand ist Mauris Werk *Schermo-disegno* aus dem Jahr 1957 ausgestellt: eine schwarz umrahmte weiße Bildschirmfläche, auf die der Betrachtende alles oder auch nichts projizieren kann.⁵⁰⁵ Goebbels als Personifizierung nationalsozialistischer Kunstpolitik scheint mit auf dem Rücken verschränkten Armen das zeitgenössische Kunstgeschehen zu betrachten. Diesem *Beobachter* präsentiert Mauri monochrome Bilder mit klaren Formen und Farben.

Monochrome Farbtäfeln in dieser Form und Größe treten in Mauris OEuvre erstmals 1975 auf. In der Installation *Senza Arte* - die auch unter dem Titel *Serie sociali* geführt wird⁵⁰⁶ - hat er ähnliche Farbfelder ausgestellt. Die Felder bestanden nur aus ausgeschnittenem, farbigem Papier, das an der Galeriewand aufgehängt wurde. Die Ausstellung hatte einen quasi performativen Charakter, da die *Werke* der Ausstellung an unterschiedlichen Tagen zu unterschiedlichen Preisen verkauft worden sind, wobei der Preis mit zunehmender Ausstellungsdauer angestiegen ist.⁵⁰⁷ Mit dieser Verkaufsstrategie versucht der Künstler die absolute Relativität des Marktwertes von

⁵⁰⁴ Es ist bezeichnend, dass er diese und Ausstellung des italienischen Faschismus als Folie genutzt hat. *Entartete Kunst* ist Sinnbild der nationalsozialistischen Verunglimpfung von Kunst, obwohl auch andere Propagandaausstellungen durchgeführt worden sind. Siehe hierzu: Kivelitz, 1999

⁵⁰⁵ Die Autorin nimmt an, dass es sich um das im Ausstellungskatalog in Rom abgebildete Werk *Schermo-Disegno* von 1957, Tempera auf Papier, 70 x 100 cm handelt. Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 79

⁵⁰⁶ Ebd., S. 150

⁵⁰⁷ Ebd.

Kunst aufzudecken.⁵⁰⁸ Mauri thematisiert das Problem jedoch nicht nur theoretisch-konzeptionell, sondern setzt es praktisch-anschaulich in Szene. Jede Kunst hat nach Mauri einen Inhalt, der nicht Inhalt der Kunst, sondern ein Inhalt der Welt ist, der zur Kunst wird. Selbst die abstrakte Kunst oder die *pure Form* kann sich seiner Meinung nach dem nicht entziehen und auch sie kann ideologisch interpretiert werden.⁵⁰⁹ Während faschistischer Zeit wurde die abstrakte Moderne bestenfalls beargwöhnt oder direkt abgelehnt.⁵¹⁰ Nach 1945 kam es zu einer positiven Neubewertung der abstrakten Kunst, die teilweise wiederum mit politischen Vorgaben in Verbindung gebracht werden kann.⁵¹¹ Der lange Schatten Goebbels' scheint auf die Kunst zu fallen, die heute zumindest in der so genannten westlichen Welt nicht mehr durch eine diktatorische Kulturpolitik, sondern laut Mauri von einem restriktiven Kunstmarkt manipuliert wird. Welche Kunst wird warum reglementiert? Was ist *Entartete Kunst*? Wer definiert Kunst und warum werden bestimmte kulturelle Erzeugnisse als Kunst wahrgenommen? Gibt es ein manipulatives Regulativ in der Kunstwahrnehmung und wer manipuliert den Markt? All diese Fragen werden durch die provokante Benennung einer zeitgenössischen Installation mit dem Schlagwort für die nationalsozialistische Kunstpolitik aufgeworfen, die eben nicht nur an historische Fakten erinnert, sondern die aktuellen Strategien der Kunstpolitik offen legen will. In einem Interview mit Lea Vergine von 1985 - im Jahr der Präsentation der Installation - prangert Mauri die Beeinflussung der Kunst durch den Markt an. Er formuliert die These, Kunst werde nicht mehr von der Kunstkritik und damit der Qualitätsfrage, sondern von den Regeln der Marktwirtschaft bestimmt. „Pensa alla manipolazione che il mercato fa dell'opera d'arte“.⁵¹² Damit wird der Geldmarkt zur neuen Ideologie erhoben, die die Macht hat, Kunst zu manipulieren und zu beeinflussen. Mauris Gleichsetzung mit der nationalsozialistischen Politik kann als problematische Parallelisierung gelesen werden, muss aber auch in einem erweiterten Kontext mit

⁵⁰⁸ Mauris Konzept erinnert an Yves Kleins im Jahr 1957 in Mailand konzipierte Ausstellung, in der dieser identische blaue Werke mit unterschiedlichen Preisen versieht. Mauris Vorgehensweise akzentuiert aber auch andere Problemfelder, da er monochrome Ready-Mades, die nichts mit seinem eigenen künstlerischen Schaffen gemein haben, zu unterschiedlichen Preisen verkauft. Der Zeitfaktor spielt bei Mauri eine ausschlaggebende Rolle, da die Kunstwerke mit dem Verbleib in der Galerie immer teurer wurden. Das kann als Kritik am Kunstmarkt gelesen werden, erst mit der Präsentation in einem Kunstraum wird die Kunst höher eingeschätzt. Klein hingegen betont, dass jedes seiner elf ausgestellten Werke einen unterschiedlichen Charakter habe und deshalb unterschiedlich bezahlt werden müsse. Proposte monocrome, epoca Blu. Galleria Appolinaire, Mailand. 02.-12.10.1957. In: Ausst. Kat. Nizza Prato. 2000/2001, S. 217-218

⁵⁰⁹ Vgl. Mauri. 1990, S. 63-64

⁵¹⁰ Ausst. Kat. Bozen Innsbruck. 1997/1998

⁵¹¹ Vgl. Gibson. 1997, S. XXV

⁵¹² Mauri. 1994g, S. 299

seiner vorangegangenen Auseinandersetzungen mit der diktatorischen Kunstpolitik gesehen werden.

4.3.2.2 Religiöse Implikationen

Die Verbindung von religiösen Aspekten mit der Problematisierung des Irrtums in der Kulturpolitik und den Fragen bezüglich einer „neutralen“ Kunstwahrnehmung gehen in der Installation *Entartete Kunst* auf die *Numeri malefici* zurück. Neben der Präsentation des Bildes der *Vermählung der Heiligen Katharina* wird im Biennalebeitrag auch durch den Hinweis auf Pascal ein religiöser Bezug geschaffen. Pascal war seit seiner frühen Kindheit krank. Dieses Schicksal hat ihn trotz seiner streng rationalistischen und empirischen Denkweise zu Gott hingeführt. Eine Feuererscheinung war für ihn die Initiation.⁵¹³ Die Dinge, die er mit seinem rational-mathematischen Denken nicht lösen konnte, wollte er mit der Allgegenwart Gottes erklären. „Unterwerfung und zugleich Gebrauch der Vernunft, darin besteht das wahre Christentum.“⁵¹⁴ Dialektik spielt auch in Mauris Arbeiten eine Rolle, welche die Manipulation der Kunstwahrnehmung in Frage stellen und kritisch beleuchten. Die Hinwendung zu Gott in der Kunst wird als zwiespältiger Versuch entlarvt. Mit der Einbeziehung der Geschichte der Heiligen Katharina wird eine antirationalistische und auf ein blindes Märtyrerthum ausgelegte Gottgläubigkeit thematisiert.⁵¹⁵ Das Sterben für den *Bräutigam* Jesu steht gleichzeitig für die Erlösungshoffnung, die zwar jeder Vernunft zuwiderläuft, jedoch über diese hinaus verweist und ihre Gültigkeit einfordert.

In den Installationsaufbau *Entartete Kunst* wird die christliche Symbolik direkt miteinbezogen, da sie in Kreuzform angelegt ist.⁵¹⁶ Der Buchstabe A fungiert hierbei als Knotenpunkt, in dem die Kreuzform zusammenläuft. Er ist in der Zimmerachse

⁵¹³ Dies weist auf eine Affinität mit Ignatius hin, dessen Name Feuer bzw. entbrannt bedeutet. Pascal hat sich aber gerade gegen die Jesuiten und deren Politik gewandt. Ausst. Kat. Paris. 1956, S. 12

⁵¹⁴ Béguin. 1998, S. 13

⁵¹⁵ Legenda. 1969, S. 917-919

⁵¹⁶ Das ist nicht das erste mal, dass Mauri das Sujet der Kreuzigungsszene aufgreift. Bereits in seinen Zeichnungen für die Zeitschrift *// Setaccio* 1942/43 und in seiner expressionistischen Phase in den 1950er Jahren ist der Gekreuzigte Bildsujet.

angebracht und ohne einen Verbindungsstrich in der Mitte besonders abstrahiert.⁵¹⁷ Das Kreuz symbolisiert Ende aber auch Anfang, denn das Leiden Christi markiert den Endpunkt des menschlichen Lebens Jesu und gleichzeitig den Beginn aller Erlösungshoffnung. Unterstrichen wird diese Verbindung zum Leiden Jesu durch den zweiten Saal der Installation, der *Arte e Mondanità* betitelt wird. An einem Kreuz ist das Modell eines in einen Anzug gekleideten Mannes installiert, der die Gesichtszüge der *Les demoiselles d'Avignon* von Picasso trägt (Abb. 49). Der Kopf des/der Gekreuzigten hängt nach unten. Das scheint auf Hoffnungslosigkeit und Trauer hinzuweisen.⁵¹⁸ In seiner Anlehnung an Picasso rekrutiert Mauri auf ein Menschenbild, das nicht dem nationalsozialistischen Bild vom *Neuen Menschen* entspricht, aber auch in den religiösen Kontext scheinen die Damen nicht zu passen. Im übertragen Sinne wird Picassos zukunftsweisende Ästhetik *ans Kreuz geschlagen* und damit eine neue Form der *Entartung* der Kunst proklamiert. Die Parallelisierung der Leiden der Modernen Kunst mit dem Leidensweg Jesu zeigt Kunst als Opfer, aber auch als Hoffnungsträgerin. Wer schlägt die Moderne jedoch ans Kreuz, wer löst die Krise aber gleichzeitig auch die Erlösung über die Kunst aus? Auffällig ist die Bekleidung der Figur. Der Mann/die Frau wird in einem Businessanzug am Kreuz präsentiert. Das kann als Zeichen für die etablierte Kunst stehen, die eben nicht nur kunsthistorisch, sondern auch ökonomisch von Bedeutung ist. Sie hängt am Kreuz, einem Symbol, das Ende und Anfang bedeuten kann, das aber auch Zeichen der Erniedrigung ist, da nur Sklaven und sozial Ausgestoßene so hingerichtet wurden.⁵¹⁹ Das kann als Hinweis interpretiert werden, dass die Kunst nach Mauri über den Markt gedemütigt und gleichzeitig gekrönt wird. Die Kunst wird vielleicht alle Unterdrückung überstehen, doch sie muss zunächst die Zerstörung und die Qualen hinnehmen. Kann Kunst das Böse, das sich der Kunst bemächtigen will, vielleicht über das Ritual in der Kunst überwinden? Oder ist sie gefangen in einem Netz von Ökonomie, Profit und Eventsucht? Die Kunst bemächtigt sich religiöser Themen,⁵²⁰ wird gleichzeitig aber auch zum Religionsersatz. Diese Erlösungshoffnung hilft der Kunst über die Selbst- und Fremdzerstörung hinweg. Die heilige Form bleibt nach

⁵¹⁷ Auf dem Bildmaterial zur Installation, das von der Autorin eingesehen wurde, ist die Kreuzstruktur nicht zu erkennen. In einer Beschreibung der Installation wird aber auf diese Formgestaltung hingewiesen. Beim Künstler nachgefragt, bestätigt er diese Angaben. Beschreibung in: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 216

⁵¹⁸ Zu den unterschiedlichen Kreuzigungstypen, die mit theologisch-weltanschaulichen Themen konnotiert werden können, vgl. Barasch. 1995, S. 175-176

⁵¹⁹ Vgl. Hofstätter. 1980, S. 80

⁵²⁰ Vgl. List. 1995, S. 69

Mauri relativ unberührt, auch wenn Goebbels als pars pro toto der nationalsozialistischen Kunstpolitik sie zerstören will.

4.4 Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Die deutsche Frage vor und nach der Wiedervereinigung

Die Installation *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet. Perché un pensiero intossica una stanza* von 1972 ist eine konzeptionelle Arbeit, die Mauris medien- und kommunikationskritischen Ansatz verdeutlicht. Parallel dazu wird aber auch der ideologische Faden weitergesponnen und die Aufarbeitung des Nationalsozialismus stellt in dem konzeptionellen Gefüge ein zentrales Thema dar. Durch die Verbindung dieser beiden unterschiedlichen Stränge wird die Arbeit zu einem weiteren Schlüsselwerk in Mauris OEuvre. In der Installation *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* setzt Mauri die so genannte Zweite Generation seiner *Schermi* ein. Jeder Schirm ist 72x44,5x5cm groß. Die Grundlage der *Schermi* bildet eine Holzkonstruktion, die mit Leinwand überspannt wird. Die *Schermi* sind mit Metall eingefasst und die Einfassung ist zweigeteilt. Im oberen Teil wird die eigentliche Bildschirmkonstruktion realisiert. An diese Konstruktion schließt sich ein schmaler Streifen an, der unterhalb der eigentlichen Bildschirmfläche liegt (Abb. 50). In diesem unteren rechteckigen, vom Bildschirmbereich abgetrennten Teil sind in der rechten Hälfte unterschiedliche Phrasen in deutscher Sprache in Letrasettechnik angebracht. Im deutlichen Gegensatz zu der damals aktuellen grafischen Technik des Letrasets,⁵²¹ sind die Buchstaben in gotischer Schrift gedruckt. Die Phrasen auf den *Schermi* sind unterschiedlichen Lebenswelten entnommen. Sie beziehen sich teilweise auf Fabio Mauris Lebensgeschichte wie zum Beispiel *Ma Bravo Achille!* oder haben offensichtlich einen Bezug zu geschichtlichen Ereignissen wie die titelgebende Unterschrift *Perché un pensiero intossica una stanza*.

⁵²¹ Letraset. In: Livingston. 1992, S. 119

4.4.1 Der Rückgriff auf die *Schermi* der 1950er/1960er Jahre

In der Installation *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet. Perché un pensiero intossica una stanza* von 1972 greift Fabio Mauri auf die *Schermi* zurück, eine Werkgruppe, die er ab 1958 konzipiert hat.⁵²² Der Begriff *Schermo* hat im Italienischen vielfältige Bedeutungen. Neben seinem Sinngehalt von *Schirm*, Schutzschild oder Abschirmung kann er auch als Lein-, Bild- und Projektionswand verstanden werden. Ein direkter Bezug zu Theater, Film und Fernsehen wird über die darin enthaltene Bedeutungsebene Film, Kino und Bildschirm hergestellt.⁵²³

4.4.1.1 Einflüsse Manzonis und Castellans

Die zeitliche Einordnung der *Schermi* Fabio Mauris hat in den letzten Jahren in der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung einen immer größeren Raum eingenommen. So werden Mauris Bildschirme im Zusammenhang mit der so genannten italienischen Pop-Art diskutiert,⁵²⁴ deren Künstler sich im Rom der 1960er Jahre in der *Scuola di Piazza del Popolo*⁵²⁵ zusammengefunden haben. Die Arbeiten werden vor allem in den römischen Kontext eingeordnet und hier mit dem Werk Mario Schifanos verglichen, dessen erste, fast monochrome Bilder in der Forschung meist auf das Jahr 1960 zurückgeführt werden.⁵²⁶ Bei der ersten Generation von Mauris *Schermi* (Abb. 26) in der Größe 62x45x5cm sind unterschiedliche Festlegungen vorgenommen worden. In den jüngeren Ausstellungskatalogen gibt es die Tendenz, den ersten *Schermo* auf die Jahre 1958/59 zu datieren, wobei keine klare Bestimmung vorliegt.⁵²⁷ Im Jahr 1959/60 soll der erste größere *Schermo* - 150x100 cm - entstanden sein, der mit einem Silberrahmen eingefasst ist (Abb. 26). Die ersten Ausstellungen, in denen ein *Schermo* gezeigt worden ist, waren die Präsentationen zum *Premio Termoli* und zur Gruppenmanifestation *Crack*, die beide

⁵²² Vgl. Farci. 1998, S. 12

⁵²³ Sansoni. 1970, S. 1183

⁵²⁴ Ausst. Kat. Rom. 1999b

⁵²⁵ Siehe hierzu: Calvesi. 1990, S. 11-13

⁵²⁶ Ausst. Kat. Köln. 1985, o. S. Es gibt aber auch abweichende Datierungen, so bei seinem ersten Werk, vgl. Ausst. Kat. Parma. 1974a, Abb. 1. Datierung 1956/57. Im Ausst. Kat. Lyon. 1985 erhält das Bild die Bezeichnung *Pittura* und wird auf das Jahr 1959 datiert. Achille Bonito Oliva datiert die ersten Werke Schifanos grundsätzlich früher. Siehe: Ausst. Kat. Conegliano. 1998

⁵²⁷ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 79-83; Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 77. Es ist anzumerken, dass beide Kataloge von einer ähnlichen Gruppe von ForscherInnen konzipiert wurden. So war Carolyn Christov-Bakargiev an beiden Katalogen wesentlich beteiligt.

1960 stattfanden. Im gleichen Jahr publiziert der Kunstkritiker Cesare Vivaldi einen 100x120 cm großen *Schermo* aus Leinwand.⁵²⁸ Es ist möglich, dass die *Schermi* vor 1960 entstanden sind und von einzelnen näheren Bekannten wahrgenommen wurden, in der Öffentlichkeit sind sie aber erst ab 1960 zu sehen. Im neusten Ausstellungskatalog von Fabio Mauri *L'ecran mental* werden die ersten Schermi trotzdem auf das Jahr 1958 datiert.⁵²⁹

Die für die Entwicklung der monochromen Malerei in Italien ausschlaggebenden Künstler Piero Manzoni und Enrico Castellani⁵³⁰ sind für die Entstehungsgeschichte der *Schermi* von Mauri von besonderer Bedeutung.⁵³¹ So unterstreicht der Literat und Kritiker Cesare Vivaldi im Katalog zur Ausstellung *Fabio Mauri 1959-1969* in der Galleria Toninelli in Rom die Verbindung zu Manzoni und dessen Erneuerungsversuche in der Kunst.⁵³² Datierungsschwierigkeiten treten auch im Zusammenhang mit den Kunstwerken von Manzoni und Castellani auf. In dem im Jahr 1991 veröffentlichten Katalog *Piero Manzoni*, kuratiert von Freddy Battino und Luca Palazzoli, wird Manzonis erstes monochromes Bild auf das Jahr 1958 datiert.⁵³³ In dem von der *Associazione Amici di Piero Manzoni* herausgegebenen ersten Band des Gesamtverzeichnisses seiner künstlerischen Arbeiten werden keine Datierungen einzelner Werke vorgenommen, sondern die ersten *Achrome* Manzonis unter der Angabe 1957/1959 subsumiert.⁵³⁴ Im Ausstellungskatalog der Galerie Karsten Greve in Paris von 1992 wird ein monochromes Werk in Kaolin auf das Jahr 1957 datiert.⁵³⁵ Deutlich wird hieran die Problematik der genauen zeitlichen Einordnung der Monochromen Malerei in der italienischen und internationalen Kunstgeschichtsschreibung. Nicht nur die Aussagen Manzonis selbst,⁵³⁶ sondern die Mehrzahl auch der älteren Ausstellungskataloge⁵³⁷ legen die Datierung der ersten

⁵²⁸ Vivaldi. 1960

⁵²⁹ Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003, Abb. S. 62: *Schermo*. 62 x 45 x 5 cm, Papier auf Holz. Auch an diesem Katalog haben Marcella Cossu und Carolyn Christov-Bakargiev mitgearbeitet.

⁵³⁰ Ausst. Kat. Esslingen. 1995/1996

⁵³¹ Auch wenn regionale Bezüge in der Kunstgeschichtsschreibung von Interesse sind, so ist die gegenseitige Beeinflussung zwischen den italienischen Kunstzentren im Norden und Süden als selbstverständlich anzusehen. Daher soll die parallele oder antizipierende Entwicklung hin zur Monochronie untersucht werden, ohne regionale Besonderheiten und Gruppen übermäßig zu beachten.

⁵³² Vivaldis Analyse ist polarisierend und wertend. Manzoni wird kritisch hinterfragt - obwohl er als *mito* Manzoni bezeichnet wird - Mauri in diesem *Vergleich* hingegen durchweg positiv bewertet. Vivaldi. 1969, S. 6-7

⁵³³ Battino/Palazzoli. 1991, Abb. 268, S. 253.

⁵³⁴ Manzoni. [1990], S. 19-23

⁵³⁵ Ausst. Kat. Köln Paris. 1991, S. 24. Wie diese unterschiedlichen Datierungen einzuschätzen sind, soll hier nicht diskutiert werden.

⁵³⁶ Der Künstler selbst nennt das Jahr 1957 als Jahr seines ersten *achromen* Werks. Manzoni. 1967, S. 29

⁵³⁷ So zum Beispiel bei Scheinwiller: Ausst. Kat. Mailand. 1967, S. 38-39

Achrome auf das Jahr 1957 fest. Damit ist davon auszugehen, dass Manzoni in jedem Fall vor Mauri monochrome Werke geschaffen hat.

Die Bedeutung Manzonis als Wegbereiter der Neuverortung von Kunst und Künstlertum ist unumstritten und wird in den letzten Jahren zunehmend rezipiert. Dem Künstler wird Bedeutung bei der Entstehung der monochromen Malerei eingeräumt, wobei die Benennung seiner Bilder als *Achrome* verdeutlicht, dass er seine Werke nicht als weiß, sondern als farblose, un-farbige Bilder sieht - und in diesem Sinn eben doch als weiß. Denn weiß sind die Achrome Manzonis meist, wenn auch mehr in ihrer Materialhaftigkeit. Er benutzt oft nicht den Pinsel, um die plastisch pastose Oberfläche auf die Leinwand zu bringen, sondern lässt Gips oder Kaolin über die Leinwand fließen. *Imbevere*, durchtränken - aufsaugen nennt Manzoni diesen Prozess.⁵³⁸ Darüber hinaus benutzt er andere weiße Materialien - wie zum Beispiel Watte oder Glaswolle - um seine Oberflächengebilde zu formen. Obwohl Manzoni im Rahmen des Bildes bleibt, geht er weit über das traditionelle Tafelbild hinaus. Die Kaolin- und Gipstechnik macht eine genaue Begrenzung des Werks durch den Künstler unmöglich,⁵³⁹ da mit ihr ein plastisches Moment realisiert werden kann. Dieses kommt einer Art Relief gleich. Trotz der Materialhaftigkeit der Werke leugnet Manzoni ein ordnendes Prinzip des Künstlers nicht. Jedoch wird weniger der Materialauftrag als vielmehr die Anordnung der Materialien zu einer *Bildfläche* strukturiert, sei es bei der Faltenlegung des Kaolins oder bei der Zusammensetzung des Wattebausches zu einem Rechteck. Zufall und bewusstes Eingreifen spielen zusammen. Manzonis Weiß soll nicht als Projektionsfläche fungieren, sondern als Referenz auf sich selbst, auf das totale Sein. Damit hat die Wahl der *Farbe* weiß in ihrer philosophischen Dimension eine metaphysische Bedeutung, die in ihrem Sein selbst zu finden ist. Wie Lóránd Hegyi in seinem Beitrag zur Ausstellung *Minimalia* schreibt, ist hier die Sakralisierung der Kunst über die Materialisierung und eben nicht über die Dematerialisierung realisiert worden. Die Tendenz wurde von Lucio Fontana vorgegeben und Manzoni hat sie mit aufgegriffen.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Manzoni. 1967, S. 29

⁵³⁹ Vgl. Epperlein. 1997, S. 118

⁵⁴⁰ Vgl. Hegyi. 1997, S. XXX

Castellani war mit Manzoni über die gemeinsame Zeitschrift und Galerie *Azimuth* verbunden.⁵⁴¹ Zusammen mit dem Künstler Agostino Bonalumi⁵⁴² haben sie ab 1959 gemeinsame Ausstellungen konzipiert,⁵⁴³ unter anderem in der Galleria Appia Antica in Rom im April 1959.⁵⁴⁴ Castellanis Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst hat ihn ebenfalls zu einem monochromen OEuvre geführt, das auch bei ihm eine Fusion von Malerei und Skulptur darstellt. In seinen Werken spannt er eine Leinwand über unterschiedlich angeordnete Nägel. Dieses Nagelbett bildet die *Grundlage* für streng geometrische sowie assoziativ im Bildraum angeordnete Oberflächenstrukturen. Castellanis so genannte *Superficie - Oberflächen* sind nicht nur weiß sondern schwarz, rot⁵⁴⁵ oder auch silbern und blau. Die Farbe unterstützt bei Castellani die Raumwirkung der *Oberflächen*, sie steht aber nicht für sich allein. Sein Interesse gilt der Raum- und Lichtwirkung seiner skulpturalen Bilder, die nicht als Einzelwerke, sondern meist im Rahmen einer Installation präsentiert werden. Jedes Werk kann zwar auch autonom bestehen, es bildet im Raumkontext jedoch eine neue Einheit von Raum und Objekt.⁵⁴⁶ Sowohl Castellani als auch Manzoni nehmen in ihren Werken eine bewusste Überschreitung der traditionellen Gattungsgrenzen von Malerei, Plastik und Architektur vor. Manzoni betont schon durch den Titel *Achrome* sein Hang zur *Nicht-Farbe*, die er als absolutes Sein in der Kunst verstanden wissen will, demgegenüber evoziert Castellani mit seinen *Oberflächen* vor allem eine neue Licht- und Raumwirkung.

Mauri arbeitet ähnlich und doch anders als die besprochenen Künstler. Allen *Schermi* legt er eine identische Struktur zu Grunde: einen Holzrahmen, der die Form eines aufgestellten Rechtecks hat. Der obere Teil der Holzkonstruktion - der größere, teilweise sehr viel größere Ausmaße als der untere Teil des Rahmens hat - ist nach vorne ausgestellt und bildet eine abgerundete quadratische Fläche. Diese sich leicht in den Raum hineinwölbende quadratische Fläche verleiht dem Werk einen dreidimensionalen Charakter. Über diese Holzkonstruktion spannt Mauri zunächst dickes, aufgeweichtes Papier. *Schermi*, die durch diese Methode entstanden sind, sind vom konservatorischen Gesichtspunkt schwierig zu erhalten. So sind die

⁵⁴¹ Ausst. Kat. Paris. 1981, S. 42

⁵⁴² Dorfles. 1973

⁵⁴³ Battino/Paozzoli. 1991, S. 37, Abb. 268,

⁵⁴⁴ Di Stefano/Salvi. 1990, S. 391

⁵⁴⁵ Zur Farbpsychologie siehe: Ausst. Kat. Parma. 1990

⁵⁴⁶ Die Reliefs Castellanis basieren nicht nur auf den Nagelbrettern, sondern werden auch über die Eckstellung der Leinwände oder die Überschreitung der Rahmengrenzen realisiert. Diese erinnern an überdachte Heiligenbildchen am Wegesrand oder an Häuserfassaden. Siehe: Castellani. 1976, Abb. 42-43

meisten dieser ersten Schermi zerstört, nur wenige in Papier gefasste Holzrahmen sind heute noch intakt.⁵⁴⁷ Nach seinem Experimentieren mit Papier ist der Künstler dazu übergegangen, Leinwand über den Rahmen zu spannen. In einzelnen Fällen zieht er die Leinwand oder das durchfeuchtete Papier nicht nur über die Holzkonstruktion, sondern setzt unter den oberen Vorsprung in die flache Struktur eine Falte ein, die den Bildschirmcharakter der Werke noch unterstützt. *Tasca di cinema* werden diese Gebilde genannt. Als *Schermo* bezeichnet Mauri auch Werke, die glatte, in einem Holzrahmen eingefasste Flächen darstellen, die Schwarz oder Weiß sein können. Ein *Schermo*, der 1957/58 entstanden sein soll, besteht aus einer Konstruktion aus Holz und Wellpappe, hier ist nur der Rahmen erhöht (Abb. 51). Während in diesem Fall die Farbigkeit der Arbeit von dem verwandten Material der Wellpappe bestimmt wird, setzt der Künstler an anderer Stelle Temperafarbe ein, um den kompakten und gleichzeitig leichten Charakter der *Schermi* zu betonen.⁵⁴⁸

Vergleicht man Mauris Vorgehensweise mit derjenigen von Manzoni und Castellani, so sind die Unterschiede eklatant, doch es sind auch Gemeinsamkeiten festzustellen. So sind die Ausweitung des Bildrahmens und das Überspannen einer vorgeformten Grundlage bei Mauri und Castellani ähnlich. Die Monochrome beider Künstler haben einen konstruktiven Charakter, der ins Plastische tendiert, wobei in Mauris Fall die Raum- und Lichtwirkung der Kunstwerke eine geringere Rolle spielt. Die Komposition mehrerer Flächen zu einer Installation wird dahingegen von beiden realisiert. Mauri intendiert mit den *Schermi* weniger die Schaffung monochromer Werke, er geht vielmehr davon aus, dass man das Weiß an sich nicht wahrnimmt, sondern als Fläche nutzt, auf die jede/r ihre/seine eigenen Bilder und den eigenen Film projizieren kann. Hierin ist der größte Unterschied zu Manzoni zu sehen, der die Vorstellung der Kunst als Projektionsfläche komplett ablehnt. Manzoni will das totale Sein, Mauri die totale Projektion.

⁵⁴⁷ Mauri stellt diese gerissenen *Schermi* mit ihrer zerstörten Oberfläche aus. Der Versuch, die Papierschermi zu restaurieren, ist meist fehlgeschlagen, da das benutzte Papier nicht mehr aufzufinden war. Angaben Fabio Mauris.

⁵⁴⁸ Die leeren *Schermi* werden in den 1960er Jahren mit Zeichen gefüllt. In der Literatur sind diese als Straßenschilder gelesen worden, da Titel wie *Drive in house* fälschlicherweise als Hinweis auf eine solche Funktion verstanden worden sind. Vielmehr verweist dieser Titel aber auf den Bereich des Kinos und Films, da er *Autokino* bedeutet. Mit diesen Zeichen können auch Schaltknöpfe oder vor- und rückwertsspulende Signaltasten eines elektronischen Gerätes assoziiert werden. Neben den abstrakten Zeichen sind Schallplatten und andere Materialien in den Bildschirmen angebracht worden. Diese *Schermi* bestehen meist aus einem erhöhten oberen Teil und einer von diesem Rahmen im Rahmen abgesetzten unteren Schaltfläche. Die leeren *Schermi* werden in den 1970er Jahren wieder aufgegriffen.

*Infatti, lo schermo non è un monocromo: sono due. Così simile al monocromo, anzi identico, lo schermo è la seconda forma o categoria in campo.... Il suo intento, minimo e smisurato, è contenerlo velandolo.*⁵⁴⁹

Die Transzendenz der weißen Fläche ist bei Mauri nicht als Wert an sich gedacht, sondern wird als Chiffre für die ganze Welt gelesen. So symbolisiert die weiße Fläche eine Leere, hinter der die Fülle der globalen Kommunikation verborgen liegt. Die Tendenz zur Vereinnahmung eines Systems von Zeichen, die über sprachliche aber auch außersprachliche Kommunikation funktionieren kann, wird an Hand der Bezeichnung einer Installation von Mauris *Schermi* deutlich: *Zeichen-ung - segno di segno.*⁵⁵⁰

4.4.2 Die Leere des Bildschirms und der Schrecken dahinter

Die leeren Bildschirme in der Installation *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* werden vor allem durch die Sprache zu Trägerinnen einer bestimmten Botschaft. Durch die Verbindung der Letrasettechnik als einer auf einmaligen Gebrauch abzielenden Drucktechnik mit den gotischen Schrifttypen, die auf eine traditionsreiche Druckgrafik anspielen, setzt Mauri einen ironischen Anachronismus frei. „Il gotico letraset esprime umoristicamente l'uso presente del passato.“⁵⁵¹ Der gotische Schrifttypus soll die rückwärtsgewandte europäische Kultur symbolisieren, wobei auch die Frage nach Traditionen und Traditionssprüchen im Raum steht. Der Gebrauch der gotischen Schrift und der deutschen Sprache führt inhaltlich zum Thema der Deutschen als europäischer Frage zurück. Fabio Mauri formuliert dies im Kontext der Ausstellung nochmals folgendermaßen „Valori e vizi della Germania, come cultura tedesca, sono stimati in profondità quelli europei.“⁵⁵² Außerdem erinnert seine Benutzung der gotischen Schrift an die Vorgehensweise der Nationalsozialisten, die über den Eingängen der Konzentrationslager Spruchbänder in demselben Schrifttypus anbringen ließen.⁵⁵³ Insgesamt sind neununddreißig

⁵⁴⁹ „In der Tat, der Bildschirm ist kein Monochrom: es sind zwei. Der Bildschirm ist einem Monochrom so ähnlich, eigentlich identisch, so dass er die zweite Form oder Kategorie auf dem Feld ist. Sein Zweck ist es - klein und unendlich wie er ist - sie [die Welt] zu enthalten, in dem er sie verschleiert.“ Mauri. 1994h, S. 96

⁵⁵⁰ Mauri. 1972, S. 36-38

⁵⁵¹ „Das gotische Letraset drückt auf humoristische Art und Weise den aktuellen Gebrauch des Vergangenen aus.“ Übersetzung der Autorin. Ebd., S. 36

⁵⁵² „Werte und Fehler Deutschlands, als deutsche Kultur, sind als fundamental europäisch einzuschätzen.“ Ebd.

⁵⁵³ Vgl. Clair. 1983, S. 98-99

unterschiedliche Phrasen unter je einem *Schermo* gesetzt worden, von denen sich nicht alle auf die Shoah beziehen. Ob die Zahl 39 als Hinweis auf 1939 als dem Jahr des Kriegsanfanges zu lesen ist, scheint möglich, ist aber nicht gesichert. Die konzeptionelle Anordnung der *Schermi* weist aber eindeutig auf eine Zahlsymbolik hin: Laut der Konzeption des Künstlers sollen die Tafeln immer in Zehnergruppen ausgestellt werden (Abb. 52). Die Zahl zehn spielt auf die Zehn Gebote, die Gesetzestafeln an, die Moses auf dem Berg Sinai von Gott erhalten haben soll.⁵⁵⁴ Die Bezugnahme auf die Zehn Gebote vermittelt erneut den Aspekt der Sakralisierung der Kunst bei Mauri. Diesen unterstreicht der Künstler, indem er dem Bildschirm eine metaphysische Bedeutung zuspricht. „Lo schermo ha quindi valore metafisico. Lo schermo ha quindi valore metafisico?“⁵⁵⁵ Das Kunstwerk soll eine metaphysische Kraft beinhalten, über die Mauri offensichtlich wieder eine religiöse Läuterung in der Kunst in Gang setzen will. Die jeweils zehn Flächen mit ihren Phrasen, von denen jede für sich eine Geschichte erzählt, finden ihren Abschluss in einer elften Tafel. Sie scheint die Quintessenz der anderen zu sein, da sie statt einer Kommentierung die Reihe der natürlichen Zahlen (einschließlich der null) und eine Leerstelle aufweist (Abb. 53). Diese aus Gummi geschnittenen Zahlen sind Negative, sie erinnern an Druckvorlagen, da sie wie in einem Druckstock angebracht sind. Sie setzen einen Kontrapunkt zu den mit Letraset aufgeriebenen Buchstaben und erinnern an althergebrachte Reproduktions-techniken. Mit dem Verweis auf die Zahlen wird eine Vermischung des mathematischen und künstlerischen Bereichs erneut evident.⁵⁵⁶

Der Bezug auf die deutsche Geschichte zeigt sich nicht nur in der Verwendung der deutschen Sprache und der gotischen Schrift, sondern auch in den Phrasen, die die leeren *Schermi* füllen. Bedeutungsschwanger ist vor allem die titelgebende Phrase der ersten Installation in der Galleria Seconda Scala in Rom 1972: *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet*. Es werden weder die Worte Gas noch Nationalsozialismus genannt, trotz der doppelten Leerstelle in sprachlicher wie in visueller Hinsicht werden aber durch die Sprachkette: *Gedanke Raum verpesten*

⁵⁵⁴ Exodus 19-20. In: Bibel. 1979, S. 73-74

⁵⁵⁵ „Der *Schermo* hat also einen metaphysischen Wert. Der *Schermo* hat also einen metaphysischen Wert?“ In: Mauri. 1972, S. 38

⁵⁵⁶ Die Kritik am Kunstmarkt wird auch in dieser Arbeit thematisiert. Eine der Phrasen heißt *Marktwert*. Was dies zu bedeuten hat, wird anhand der Verkaufstechnik deutlich. Die *Schermi* sind trotz gleicher Größe und Beschaffenheit zu unterschiedlichen Preisen verkauft worden. Der Preis wird aber nicht über die Phrasen definiert, sondern dem Zufall, dem Los überlassen. Der Künstler betont, dass kein Satz ökonomisch bevorzugt werden kann. Die Festlegung des Marktwertes für Kunst wird hinterfragt und ihre Willkürlichkeit konstatiert.

Bilder der in Gaskammern ermordeten Menschen evoziert. Die Leere der Schermi wird von den Betrachtenden unwillkürlich mit grausamen Bildern gefüllt, Visualisierungen des Unrechts, die sich durch die mediale Repräsentation des Themas tief in das Bewusstsein des zeitgenössischen Rezipierenden eingegraben haben. Der Konnex zwischen dem reduzierten, aber eindeutig mit negativen Erinnerungen belegten Wortgefüge und der ostentativ weißen Fläche des *Schermo* vermittelt steril den Terror, der dadurch aber um so erschreckender wirken kann. Leere kann über ihre Negativität Inhalte produzieren.⁵⁵⁷ Im Zusammenhang mit der Bildzeile wird die Leere zum Stellvertreter des Schreckens. Sie ist nicht festgelegt auf ein bestimmtes Bild, sondern eröffnet einen nicht klar besetzten Bezugspunkt, auf den im Gegensatz zu vorgegeben Fotografien individuelle Bilder transportiert werden können. Die Verunsicherung kann größer sein, da keine definitiven Bilder geliefert werden, sondern jeder mit seiner Phantasie allein gelassen wird. Wie ein Gedanke den Raum verpestet, so nehmen die Bilder die Gedanken ein, die über die Sprache in die Welt gesetzt werden. Die Überlegungen zu Gedanken, Intellekt und Sprache, die zerstörerisch wirken, werden hier erneut angesprochen. Wie ist es möglich, dass der menschliche Geist Gewalt hervorbringt? Wie kann ein nicht zu eruierender metaphysischer Vorgang handfeste und historisch belegte Grausamkeiten nach sich ziehen? Der Bildschirm vermittelt nicht, ist gleichzeitig aber sehr bereit in seiner Leere. Leere kann füllen. Sie kann auch Angst produzieren vor der Fülle hinter der Leere, die man erforschen will.

Die Tafeln, die in der Bibel als Zeichen des Bundes auch als Speicherungsmedium und Erinnerungshilfe dienen, werden auch bei Mauri als Speicherplatz der Erinnerung verwendet. Dabei werden Ereignisse aus der öffentlichen und privaten Geschichte in den Phrasen festgehalten. *Na gut Achille Ma bravo Achille!* ist eine der persönlichen Unterschriften. Wie der Künstler erklärt, sind zwei real existierende Männer unter dem Namen Achille zu verstehen, zu denen er ein problematisches Verhältnis hat: sein jüngster Bruder Achille Mauri und der Kunstkritiker Achille Bonito Oliva. Namen werden eingesetzt, die mit der Weltgeschichte in Verbindung zu bringen sind. Darwin, Freud, Marx, Luther und Einstein, all diese Namen werden mit einem = Ende kommentiert. In Verbindung mit dem leeren Bildschirm sind die Assoziationsketten endlos. Aber auch im Kontext mit der Shoah werden die Namen

⁵⁵⁷ Der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel sieht in der Leere als negatives Prinzip den „Grund des Werdens, der Unruhe, der Selbstbewegung“. Hegel. 1980, S. 158

neu bewertet, denn trotz dieser geistigen Entwicklungen konnte das Grauen nicht verhindert werden. Das Ende der Zivilisation konnte auch nicht von Intellektuellen verhindert werden. Weniger als Erinnerungstafel, Lehrtafel oder Tafelbilder, sondern vielmehr als Grabplatte kann der *Schermo* mit der Aufschrift *auf dem Marmor* gelesen werden. Die Inschrift erinnert an offizielle Gedenktafeln, wobei das genannte Material Marmor Assoziationen mit Kunstwerken und einer gehobenen Erinnerungskultur freisetzt. Auf dem Kenotaph können nun alle möglichen Bilder des persönlichen und historischen Verlusts produziert werden. Die Bildschirme weisen eine Doppelfunktion auf, die der Künstler hervorhebt. Er versteht sie als *campi di proiezione - Projektionsfläche* und *testimoni di storia - Zeugen der Geschichte*.⁵⁵⁸

4.4.3 Non esiste l'anima? Se la Germania ne ha due

Gibt es keine Seele? Wenn Deutschland zwei davon hat - die komplexe Wandinstallation, die sich intensiv mit der *Deutschen Frage* nach der Wiedervereinigung auseinandersetzt, ist 1997 im kommunalen Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst in Rom gezeigt worden.⁵⁵⁹ Mauri collagiert hier sein eigenes Werk, da er zehn Tafeln von *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* aus den 1970er Jahren mit Werken der 1990er Jahre vermischt. Ein Teil der Wandinstallation ist die Arbeit *Cucina o la questione tedesca - Küche oder die deutsche Frage* von 1990 (Abb. 54), in der die deutsche Realität nach der Wiedervereinigung ironisch kommentiert wird. Auf einem alten Holzherd steht ein Topf. In diesem befinden sich Flaschen, die mit Seiten der Frankfurter Rundschau und anderen renommierten deutschen Zeitungen umwickelt sind. Die Installation im Topf wirkt wie in „Omas Küche“ beim Einmachen von Obst, die Zeitschriften scheinen bezugslos. Hinter dem Herd an der Wand ist ein bildschirmähnlicher, zweigeteilter Metallrahmen angebracht, der doppelt so breit ist wie der Herd selbst und rechts mit dem Ofen abschließt. In der linken Hälfte ist oben eine Pfanne, im unteren Teil des zweigeteilten Metallrahmens eine elektronische Vorrichtung mit einem Kabel angebracht. Der für die Einwohner aus Westdeutschland eher anachronistisch wirkende Holzherd ist für Menschen aus Ostdeutschland oftmals

⁵⁵⁸ Mauri. 1972, S. 36

⁵⁵⁹ Ausst. Kat. Rom. 1997/1998

noch Realität. Gegensätze wie Ost und West stoßen aufeinander und erzeugen Energiefelder. Die Kommentierung durch die Zeitungen und der angedeutete Bildschirm sind Anspielungen auf die Medien und die geistige Durchdringung des Problems. Ob die intellektuelle Herangehensweise an das Thema aber zu einem positiven Ergebnis führen kann, ist ungewiss. Mit der Küche wird die Tradition einer deutschen Kultur - der Esskultur - aufgegriffen, die über den Bezug zu Medien und Intellekt konterkariert wird. Das dialektale Vorgehen des Künstlers, der auf die private und öffentliche Rezeption des Problemfeldes hinweist, wirft vielfältige Differenzen auf, die nicht zu lösen sind.

Auf der gegenüberliegenden Wandseite ist das so genannte elektronische Bad - *// bagno elettronico* (Abb. 55) von 1990 aufgebaut worden. Im Installationsaufbau stößt es nicht direkt an die Küche, aber Bad und Küche gehören zu jeder Hauseinrichtung und können auf Grund dessen leicht miteinander in Verbindung gebracht werden. Parallel zum antiquarisch anmutenden Holzherd der *La cucina tedesca* ist im *elektronischen Bad* eine alte Sitzbadewanne für eine Person aufgebaut. Hinter der direkt auf dem Boden des Ausstellungsraumes stehenden Badewanne ist an der Wand eine Kacheloberfläche zu sehen, auf der ein Ölbild angebracht ist. Die Verbindung mit der Küche wird durch die starken Analogien der Komposition erneut bekräftigt. Der Wandteil des *Elektronischen Bads* wirkt in seiner formalen Gestaltung wie ein Bildschirm. Die weißen Kacheln werden von einem zumeist blau-schwarzen Feld umrandet. Auf diesem Feld ist eine angeschnittene Computertastatur zu erkennen (Abb. 55), auf der in Ölmalerei zwei sich bewegende Hände dargestellt sind. Über der Tastatur scheint ein Bildschirm zu schweben, auf dem der Umriss eines Menschen zu erkennen ist. *// bagno elettronico* vereint wie *La cucina tedesca* zwei zeitlich unvereinbar, anachronistisch wirkende Objekte miteinander: Auf der einen Seite die einfache Wanne, auf der anderen Seite die neueste Technik, deren Entwicklung mit der Schaffung eines neuen Menschen- und Weltbilds einhergeht. Der Mensch benutzt die Gegenstände wie die Küche und das Bad, aber auch den Computer und die Elektrizität. Zwei Seelen?

Ein ernstes Problem der deutschen Wiedervereinigung wird durch die Reproduktion von zwei auf Acryl aufgezogenen Titelblättern des deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* präsentiert, die in der oberen Wandhälfte über der Installation des

elektronischen Bads angebracht sind. Während eine Seite der ambivalenten deutschen Seele durch das Bild Willy Brandts repräsentiert wird (Abb. 56),⁵⁶⁰ zeigt sich deren andere Seite auf dem zweiten Titelblatt, das sich auf den rechtsextremen Brandanschlag am 23. November 1992 auf ein Haus in Mölln, in dem Ausländer gelebt haben, bezieht. *Mörder von Rechts* heißt die Schlagzeile vor schemenhaft zu erkennende Menschen, die den Hitlergruß zeigen (Abb. 56). Im Hintergrund brennt ein Haus. Der erste Brandanschlag nach der Wiedervereinigung, bei dem Menschen wegen ihrer ethnischen Zugehörigkeit ermordet wurden, wurde weltweit wahrgenommen und stellte die *deutsche Frage* nach ihrer scheinbaren Lösung erneut in Frage. Mit der im doppelten Sinn plakativen Gegenüberstellung Brandts als Symbol des deutschen Aussöhnungswillens - Kniefall am Warschauer Denkmal - und der brutalen Zerstörung jeder Grundlage eines friedlichen Zusammenlebens durch die *Mörder von rechts* werden die beiden Seelen Deutschlands überdeutlich, die Mauri bereits in der Performance *Che cosa è la filosofia - Heidegger e la questione tedesca* zum Thema seines Werkes gemacht hat. Einerseits der verstandgeprägte Intellektuelle - hier verkörpert durch Brandt, der im Widerstand gegen den Nationalsozialismus gekämpft hat - andererseits die rechten Schläger, denen man eine intellektuelle Durchdringung des Problems abspricht und die nur mit Gewalt reagieren. Die Koinzidenz der Ereignisse scheint die deutsche Frage in all ihrer Brisanz zu akzentuieren *Non esiste l'anima. Se la Germania ne ha due* - diese Phrase will der Künstler in einem Zug nach Berlin gehört haben. Sie ist auf einer Metallplatte eingraviert, die wie eine Grabplatte im Zentrum der Installation an der Wand angebracht ist. Wird die deutsche Gesellschaft immer noch von historisch begründeten Widersprüchen geprägt? Für Mauri ist auf die deutsche Frage noch keine endgültige Antwort gefunden worden und der Tod steht immer noch in Verbindung mit diesem historischen und aktuellen Problem der europäischen Mitte.

Mit dem Titel *Bagno elettronico* kann auch Gefahr, ja Todesgefahr assoziiert werden. Die Verbindung von Elektrizität und Wasser kann zu einem tödlich wirkenden Stromschlag führen. Im Bezug auf die deutsche Geschichte kann das elektronische Bad auch an die Gaskammern erinnern, die den Opfern als harmlose Duschen angekündigt worden sind. Durch den Installationszusammenhang mit der Arbeit *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* wird diese Verbindungsline noch

⁵⁶⁰ Das Titelbild erschien aus Anlass von Brandts Tod, der am 08. Oktober 1992 verstorben ist. Brandt. 1994, S. 545

unterstrichen. Die unterschiedlichen Elemente der Wandinstallation geben ein einheitliches Bild über die Lage in Deutschland ab, das nach Mauri zwischen den Verbrechen der Vergangenheit und den Fehlern der Gegenwart auch eine positive *Seele* in sich trägt. Die *Schermi* sind in dieser Installation doppelte Zeugen der Geschichte. Historische Zeugen für die Shoah, aber auch für Mauris OEuvre, denn sie sind die ältesten Arbeiten im Installationszusammenhang. Sie stehen in einem historischen Kontext, der noch auf die Zeit vor der Wiedervereinigung verweist. Die Aussage hat sich nicht verändert, obwohl die politischen Hintergründe sich gewandelt haben. Vielmehr scheinen sie gerade in dem neuen Bezugsrahmen noch treffender. Der Hinweis, dass die Problematik seit langem bekannt ist, aber immer wieder verdrängt wurde, gibt der Botschaft besonderen Nachdruck. Die Arbeit zeigt, dass die Geschichte immer noch einen gefährlichen Einfluss auf die Gegenwart hat. Die Gegensätze, die sich in der deutschen Gesellschaft manifestieren, werden in einem künstlerischen Mix aus Wort und Bild präsentiert, durch den die geladene und brisante Mischung in der deutschen Gesellschaft visualisiert werden soll.

5 Das Künstlerbuch - Die faschistische Vergangenheit in der Gegenwart

Neben den Performances, Installationen und Environments sind es vor allem Künstlerbücher, in denen Fabio Mauri sein Geschichtsbild künstlerisch verarbeitet. In ihnen nutzt er das Buch als Medium, um einem möglichst breiten Personenkreis seine Botschaft vermitteln zu können oder den Informationsträger Buch an sich zu hinterfragen. Das Problem der Reproduzierbarkeit ist dabei ebenfalls von Bedeutung. Diese hat Mauri nicht nur in seinen Künstlerbüchern aufgenommen, auch in so genannten politischen Multiplen wird das Thema problematisiert. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen nicht um Multiples im eigentlichen Sinn. Mauri nimmt im Fall des Multiples *Proust*⁵⁶¹ (Abb. 57) eine Ready-Made Multiple, die er als eigenständiges Kunstwerk präsentiert.

⁵⁶¹ Der Titel der Arbeit leitet sich von einer gleichnamigen Ausstellung in dem Studio Acme in Brescia ab, in der sie 1974 erstmals präsentiert wurde. In der Ausstellung in Le Fresnoy - Tourcoing 2003 wird sie *Multiplo politico* tituliert. Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003, S. 101

5.1 Das Buch als künstlerisches Ausdrucksmittel

Das Medium *Buch* hat mit der Kategorie der so genannten *Künstlerbücher*⁵⁶² oder *Buchobjekte* eine neue Dimension und Bedeutungsebene erhalten. Gleichzeitig hat sich innerhalb der Kunst mit dem Rückgriff auf die Form des Buches durch die so genannten Künstlerbücher eine neue Kunstform eröffnet. Das Buch als Objekt wird von Futuristen, Dadaisten und Surrealisten als eigenständiges Ausdrucksmittel der Kunst entdeckt. Künstler wie Depero⁵⁶³ und Balla haben Objekte entwickelt, die als Buchskulpturen bezeichnet werden können. In Italien war außerdem der zwischen Design und Kunst verortete Bruno Munari an der Entwicklung der autonomen Form des Buches als Kunstwerk maßgeblich beteiligt.⁵⁶⁴ In der kunstgeschichtlichen Forschung wird der Durchbruch des Künstlerbuches als autarkes, künstlerisches Mittel in den 1960er Jahren gesehen.⁵⁶⁵ Gerade auch in Italien wurden vielfältige Werke, die unter dem Begriff *Künstlerbuch* subsumiert werden können, geschaffen. Der Theoretiker Artur Brall stellt in der italienischen Kunst eine Tendenz zum *Buchobjekt* fest.⁵⁶⁶ Es ist darüber hinaus eine Neigung zum konzeptuellen Künstlerbuch zu verzeichnen, so zum Beispiel bei dem Künstler Maurizio Nannucci, der seinen eigenen Verlag gründete und darin neben den eigenen Büchern auch die anderer Künstler verlegte.⁵⁶⁷ Ein Buchproduzent in jeder Hinsicht war Enrico Baj. Seine Buchwerke umfassen die ganze Palette der Künstlerbuchgestaltung von Illustrationen literarischer Werke bis hin zu ausgefeilten künstlerischen Buchobjekten.⁵⁶⁸

Künstlerbücher oder Buchobjekte sind mit den unterschiedlichsten künstlerischen Mitteln, in diversen Stückzahlen und mit vielfältigen Inhalten realisiert worden. Neben

⁵⁶² In seiner kritischen Analyse der Kategorien, Formen und Ausstellungen von Künstlerbüchern problematisiert Artur Brall die Begrifflichkeit. Er plädiert für die Bezeichnung *Book as Artwork* oder *Buchwerk*. Da in der Literatur - auch in Italien - meist von Künstlerbüchern, *libri d'artisti*, gesprochen wird, wird dieser sicher vielschichtige und offene, teilweise auch missverständliche Begriff hier beibehalten. Siehe: Brall. 1986, S. 18; Ausst. Kat. Gallarate. 1991; Ausst. Kat. Prato. 1994; Artists'. 1976/77

⁵⁶³ Ausst. Kat. Trento-Rovereto Düsseldorf. 1988/1989, Abb. S. 48: *Verschraubtes Buch*, *Il libro imbullonato*, 1927

⁵⁶⁴ Liliana Dematteis bezeichnet Munari in ihrem Überblickswerk *libri d'artista in italia 1960-1998* als "padre del libro d'artista italiano contemporaneo" - als Vater des zeitgenössischen italienischen Künstlerbuchs. Dematteis/Maffei. 1998, S. 19

⁵⁶⁵ Vgl. Brall. 1986, S. 3; Ausst. Kat. Florenz. 1989, S. 18

⁵⁶⁶ Besprochen wird in diesem Zusammenhang vor allem das Werk der Künstlerin Mirella Bentivoglio, die Buchskulpturen geschaffen hat. Brall. 1986, S. 44

⁵⁶⁷ Vgl. Dematteis/Maffei. 1998, S. 20

⁵⁶⁸ Ausst. Kat. Reggio Emilia. 1990

vielen Büchern, die als Unikate konzipiert worden sind,⁵⁶⁹ liegen sie als Multiples mit oder ohne multiplen Charakter vor.⁵⁷⁰ Das Buch wird teils in seiner Funktion als durchblätterbares und *lesbares* Objekt, teils als nicht zu öffnendes Produkt realisiert.⁵⁷¹ Das Buch vermittelt nach Germano Celant immer die Illusion eines weit verbreiteten Kommunikationsmittels, auch wenn das Buch als Unikat vorliegt.⁵⁷² Von vielen KünstlerInnen der Ende 1960er und Anfang 1970er Jahre war die Kommunikation auf breiter Ebene gewollt, da sie darin eine wirksame Möglichkeit zur politischen und gesellschaftsrelevanten Stellungnahme in der Kunst sahen.⁵⁷³ Ein Buch hat aber auch Bedeutungskonnotationen, die der Künstler aufnimmt und durch seine Bearbeitung neu definiert. Oft wird dabei das Buch als Speicher kultureller Traditionen reflektiert und hinterfragt.⁵⁷⁴ Bücher dienen als private - in Form von Tagebüchern - oder öffentliche Gedächtnisspeicher und sind damit tragender Bestandteil der schriftlichen Überlieferung. Mit den Möglichkeiten der neuen Medien als Informations- und Kommunikationsträger wird dem Buch eine ungewisse Zukunft vorausgesagt. Hans Magnus Enzensberger sieht in seinem Essay *Baukasten zu einer Theorie der Medien* die Zukunft des Buches zwar gesichert, aber seine besondere Aura sei zerstört worden.

*Es dürfte als Grenzfall in das System der neuen Medien integriert werden und dabei die Reste seiner kultischen und rituellen Aura einbüßen.*⁵⁷⁵

Im Künstlerbuch wird gerade dieser verloren geglaubte kultische und rituelle Gehalt beschworen. Es wird zum Objekt stilisiert, das sich selbst zum Inhalt hat, aber auch zum Träger anderer Inhalte werden kann. Dabei wird es gerade nicht als selbstverständlicher, alltäglicher Gegenstand wahrgenommen, sondern in seiner Objekthaftigkeit reflektiert. Das kann gleichzeitig zu einer Demystifizierung des Buches führen, da es seiner eigentlichen Funktion beraubt ist. In der künstlerischen Bearbeitung wird das Buch in seiner funktionalen Untergliederung offen gelegt, wie bei dem Fluxuskünstler George Brecht, der die einzelnen Teile des Buchs benennt.⁵⁷⁶ So ist auf der ersten Seite *This is the cover of the book* zu lesen. Die

⁵⁶⁹ Ausst. Kat. Kassel. 1977, S. 300

⁵⁷⁰ Zum multiplen Charakter siehe: Germer. 1994, S. 17-73

⁵⁷¹ Wagner. 1996, S. 23-39

⁵⁷² Vgl. Celant. 1977, S. 121

⁵⁷³ Vgl. Wallis. 1998, S. 94

⁵⁷⁴ Tradition hat es in seiner Form als Buch, die nach der Erfindung des Buchdrucks für die westliche Zivilisation von absoluter Relevanz war. Vgl. Giesecke. 1991

⁵⁷⁵ Enzensberger. 1970, S. 182

⁵⁷⁶ Brecht. 1972

hermeneutische, aus dem Aufbau des Buches abgeleitete Definition, gibt eine ironische Sicht auf das Medium Buch frei. Die Tendenz, das Buch an sich als Kunstwerk ohne inhaltliche Konnotationen zu definieren, wird auch von Piero Manzoni künstlerisch umgesetzt. Er schafft mit seiner fingierten *weißen* Biografie ein Buch, das Inhalt suggeriert, diesen aber den Lesenden verweigert.⁵⁷⁷

Das Buch als Kunstwerk stellt eine eigene Ordnung dar, die eine Verbindung der klassischen Kategorien Malerei, Skulptur, Grafik und Fotografie in sich verbinden kann. Es ist haptisch, sensuell und intellektuell erfassbar. Von besonderer Relevanz ist der grenzüberschreitende Charakter der Künstlerbücher. Die Ausdehnung und Vermischung der Gattungsbegrifflichkeiten ist auch auf anderer Ebene zu erkennen, so werden auch die Bereiche Literatur und Kunst über das Objekt Buch miteinander verbunden. Sowohl das Buch als *Kunstwerk* im literarischen Sinn, als auch das Buch in seiner künstlerischen Form und als Kommunikationsleerstelle werden hinterfragt und damit beide *Funktionen* problematisiert. Die klare Definition, was unter Kunst und was unter einem Buch als Informationsträger verstanden werden kann, verwischt immer mehr und auch die Frage nach den Hierarchien zwischen den Gattungen wird über das Künstlerbuch zunehmend in Frage gestellt.

5.2 Sprache als universales Mittel – (Un)fähigkeit zur Kommunikation

Fabio Mauri sieht in der Poesie die einzige Möglichkeit, sich auszudrücken. Seine *Unfähigkeit* zur Kommunikation versucht er früh durch eine poetische Sprache aufzufangen, die er in ihrer Kommunikationsfähigkeit ebenfalls hinterfragt.⁵⁷⁸ Er hat sich mit anderen KünstlerInnen und Intellektuellen zusammengetan, um auf dem Hintergrund der klassischen Avantgarde die Möglichkeiten zur Veränderung in und durch Kunst und Poesie auszuloten. Anfang der 1960er Jahre hat Mauri diese Konfrontation in der Künstlergruppe *Crack* - was so viel wie Zusammenbruch bedeuten kann - später dann in der eher literarisch geprägten *gruppo'63* gesucht.

⁵⁷⁷ Vgl. Celant. 1977, S. 127
⁵⁷⁸ Vgl. Vivaldi. 1960, S. 37

5.2.1 Crack – Poesie und Kunst

Die Gruppe *Crack* verfolgte einen interdisziplinären Ansatz und in diesem Sinne war es der Literat und Kunstkritiker Cesare Vivaldi,⁵⁷⁹ der bewusst einen grenzüberschreitenden Kunstbegriff förderte. Demgemäß bezeichnete er die bildenden Künstler als *poeti - Dichter*.⁵⁸⁰ Die Künstler, die sich zu dieser gemeinsamen Manifestation zusammengeschlossen hatten, wollten die Entwicklung eines *segno*, eines Zeichens, das als poetisch-künstlerisches Zeichen zu verstehen war. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella und Giulio Turcato waren an dieser künstlerischen Bewegung beteiligt,⁵⁸¹ die sich in ihrer ersten gemeinsamen Aktion nicht zufällig in Buchform präsentierten sollte.⁵⁸² *Crack* - auf den Zusammenbruch des kodierten Kommunikationssystems antworteten die Künstler der Gruppe mit einer neuen Form des künstlerischen Ausdrucks. Die Formensprache war dabei von Künstler zu Künstler unterschiedlich, gemeinsam war ihnen ein Bezug zum sprachlichen Zeichen, zu neuen und alten Medien, zu Werbung und *Comicstrips*. Die Affinität zur Literatur wurde neben der Gestaltung des *segno*, das meist abstrakt war, über Aktivitäten der Künstler als Zeitschriftenherausgeber, Buchgestalter und Illustratoren manifestiert. So schuf Perilli viele Künstlerbücher und *Comicrollen*, die er mit abstrakten Zeichenfolgen füllte.⁵⁸³ Gastone Novelli collagiert Schriftzüge und Ausschnitte aus Zeitschriften und Zeitungen auf einen zumeist einfarbigen weißen Grund.⁵⁸⁴ Parallel dazu entwickelte Novelli ein individuelles Zeichensystem, das an Cy Twomblys Chiffren erinnert.⁵⁸⁵ Perilli und Novelli haben eine *pittura scrittura*

⁵⁷⁹ Vivaldi äußert sich über die 1950er und 1960er Jahre in Rom im Interview mit Marco di Capua. Vivaldi. 1990, S. 382-385

⁵⁸⁰ Vivaldi. 1960, S. 5. Emilio Villa war ebenfalls ein Literat, der als Kunstkritiker tätig wurde. Auch er bezeichnete die Künstler als *poeta*. Siehe: Ausst. Kat. Rom. 1959

⁵⁸¹ Einige der Protagonisten kannten sich bereits aus der Künstlergruppe *forma 1*, die sich 1947 zusammengeschlossen hat: Dorazio, Perilli, Turcato. Vgl. Ausst. Kat. Darmstadt. 1987/1988. Perilli hatte eine besondere künstlerische Verbindung zu Novelli, mit dem er Ende der 1950er Jahre die Zeitschrift *l'esperienza moderna* herausgab. Die ältesten Künstler sind Turcato (*1912) und Rotella (*1918). Die anderen Beteiligten gehören meist einer Generation an, so sind Cascella, Dorazio, Mauri, Novelli und Perilli Mitte der 20er Jahren des 20. Jahrhunderts geboren worden. Marotta (*1935) ist der Jüngste.

⁵⁸² Die an *Crack* beteiligten Künstler sind in der ersten und einzigen gemeinsamen Veröffentlichung einzeln vorgestellt worden. Auf drei Ebenen wird ein Bild des Künstlers entworfen: 1. Eine stark inszeniert wirkende Fotografie (Mauri erinnert in seiner starren, mit verschränkten Armen nach vorne blickenden Haltung stark an Goebbels oder auch Mussolini). 2. Ein kunst- und kommunikationstheoretischer Text. 3. Eine Reihe von Werksabbildungen. Alle drei Bereiche stellen ein einheitliches Kunstwerk dar, das von und über den Künstler spricht. Die unterschiedlichen Gattungen sind nicht einzeln definiert, sondern werden gleichberechtigt miteinander präsentiert. Vivaldi hat ein allgemein „ideologisches“ Essay verfasst, indem er die Grundhaltung der Gruppe vermittelt.

⁵⁸³ Zu Perilli siehe: Ausst. Kat. Rom Dresden Ludwigshafen u. a. 1992-1994

⁵⁸⁴ Vgl. Vivarelli (Hg.). 1999

⁵⁸⁵ Die frühen Werke vgl. Cy Twombly. 1989. Seit 1957 lebt Cy Twombly in Rom.

kreiert. Diese rätselhafte Schrift stellt ein Enigma dar, dessen Entschlüsselung die Rezipierenden vergeblich suchen. Kommunikation als Thema findet sich auch bei Künstlern der *Forma 1* wie Achille Perilli, Piero Dorazio und Giulio Turcato wieder. Die verschlungenen, auf farbigem Hintergrund aufgetragenen Striche scheinen ins Unendliche zu wandern ohne Anfang oder Ende. Dorazio entwickelt aus einzelnen Strichen eine Textstruktur, die an eine solche erinnert, sie gleichsam aber durch ihre uncodierbare Verschlüsselung hinterfragt.⁵⁸⁶ Mimmo Rotellas *Verarbeitung* von Filmplakaten⁵⁸⁷ zeigt eine weitere Umgangsform mit den so genannten *Neuen Medien*. Er reißt Filmplakate in der Stadt ab und collagiert diese neu. Darüber hinaus lehnt er die Definition seiner Arbeiten an Begrifflichkeiten aus der Kommunikationstheorie an und spricht bei seinen *Decollage*-Aktionen von *art reportage* - Reportagekunst.⁵⁸⁸ Auch Mauri hat in diesen Jahren die Collagetechnik für sich entdeckt, wobei er am unmittelbarsten mit den neuen Kommunikationsmedien umgeht, indem er den Bildschirm materialisiert.⁵⁸⁹

Neben der Veröffentlichung in Buchform kuratierten die beteiligten Künstler eine Ausstellung mit dem Namen *Crack*.⁵⁹⁰ Verständigung und Kommunikationsfähigkeit, die man im außerpoetisch-nichtkünstlerischen Raum nicht verwirklicht sah, sollten im künstlerischen Bereich realisiert werden. Die Hoffnung, dass dies möglich sei, wurde aber über die Selbstreferenzialität des Zeichens gebrochen, das nur scheinbar kommunizierte. Stagnation und Resignation über die conditio humana nach dem Zweiten Weltkrieg sollten zu neuen Formen der Kreativität führen. Fabio Mauri drückt es in der Publikation *Crack* so aus: „Lo stile quindi, trovava ragione in un’*espressione*, non in una *comunicazione*; s’identificava con una felicità.“⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Ausst. Kat. Grenobel Bologna. 1990/1991

⁵⁸⁷ Ausst. Kat. Pisa. 2001

⁵⁸⁸ Vgl. Fagiolo dell’Arco. 1966, S. 142. Maurizio Calvesi spricht in seiner Analyse *Le due avanguardie. Informale, New Dada, Pop Art im Zusammenhang mit Pop Art und New Dada auch von einer art di reportage*. Calvesi. 1971, S. 282

⁵⁸⁹ In der Collagetechnik war nicht nur die Rückbesinnung auf Dada, sondern auch auf die futuristische Tradition zu spüren. Ein Indiz für diese Affinität war die Partizipation Prampolinis am *Art Club*, an dem auch Perilli und Novelli teilnahmen. Vgl.: Vivarelli (Hg.). 1999, S. 16-17

⁵⁹⁰ Vgl. Pirovano (Hg.). 1993b, S. 313

⁵⁹¹ „Also findet der Stil seine Berechtigung in einem Ausdruck, nicht in der Kommunikation, er identifiziert sich mit Glück.“ Übersetzung der Autorin. Mauri. 1960, S. 37

5.2.2 Mauri in der *gruppo'63* - Semiotische Überlegungen

Einen direkten Kontakt mit einer vornehmlich literarisch geprägten Künstlergruppe pflegte Fabio Mauri ebenfalls in den 1960er Jahren. Im Jahr 1963 gründete sich nach einem Kongress in Palermo die *gruppo'63*.⁵⁹² Sie wurde als italienische Neoavantgarde gefeiert und wollte einen Gegenpol zu der als ideologisch empfundenen Literatur des *Neo-Realismo* setzen.⁵⁹³ In der Gruppe wurde von Anfang an ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt. Dies führte zu einer inhaltlichen wie personellen Kontinuität mit *Crack*.⁵⁹⁴ Man bezog sich vor allem auf Dada und den Surrealismus, da man hier bereits Ansätze zur radikalen Infragestellung der menschlichen Kommunikation sah.⁵⁹⁵ Die Gruppenmitglieder intendierten die Fortentwicklung eines Zeichensystems, das nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kunst gesucht wurde. Sprache wurde wie bereits bei *Crack* nicht mehr im engen Rahmen der Kommunikation über sprachliche Zeichen definiert, sondern die Vermittlung über außersprachliche *segni*, die keine klar tradierten Botschaften tragen mussten, wurde vorangetrieben. Die Aktivitäten der Gruppe führten ab 1967 zur Herausgabe der Zeitschrift *Quindici*.⁵⁹⁶ In der Zusammensetzung der *Fünfzehn* - denn so hieß die Zeitschrift und es waren fünfzehn Männer, die direkt daran mitarbeiteten - zeigt sich erneut der gattungsübergreifende Aspekt der Gruppe, denn auch hier waren Bildende Künstler, so unter anderem Fabio Mauri, beteiligt.⁵⁹⁷ Neben Nanni Balestrini und Umberto Eco war der Literat, Kunstkritiker und

⁵⁹² Der Gründungsname ist auf die deutsche Literatenvereinigung *Gruppe'47* zurückgeführt worden, kann aber auch in Zusammenhang mit der künstlerischen *Gruppo uno* gebracht werden. Siehe hierzu: Braese (Hg.). 1999; Ausst. Kat. Termoli. 1998; Barilli. 1998, S. 161-195

⁵⁹³ Insgesamt gab es innerhalb der *gruppo'63* unterschiedliche Vorstellungen, inwieweit man über Literatur politisch Einfluss nehmen kann. Volker Knapp behauptet, die Gruppe sei an dieser Auseinandersetzung 1969 zerbrochen. Kapp (Hg.). 1994, S. 381. Zur Position Ecos in dieser Frage: Eco. 1998a, S. 237-292.

⁵⁹⁴ Mit der einflussreichen *gruppo'63* war zum Beispiel Perilli verbunden, der ein Bühnenbild für das *Teatro gruppo'63* konzipierte. Ausst. Kat. Rom Dresden Ludwigshafen u. a. 1992-1994, S. 163, Ausst. Kat. Rom. 1988, Abb. S. 130-131

⁵⁹⁵ Kapp (Hg.). 1994, S. 379

⁵⁹⁶ Das Design der Zeitschrift war minimalistisch. Auf der zunächst in DIN A3 Format herausgegebenen Zeitschrift war auf dem Umschlag nur ein großes Q zu lesen. Ab der 13. Nummer veränderte sich das Design. Die Zeitschrift wurde DIN A4 gestaltet und war damit besser zu lesen. In den Umschlagdeckel war meist ein herausnehmbares Plakat mit politisch-appellativen Charakter eingeklebt. In der Zeitschrift wurden entgegen der ideologischen Grundhaltung der Gruppe politisch-ideologische Themen aufgegriffen. In den Jahren der studentischen Revolution wurde auch die Neo-Avantgarde von den politischen Ereignissen absorbiert. Ein Eintreten für Kuba, China und gegen den Krieg in Vietnam war damit auch in der Zeitschrift *Quindici* allgegenwärtig.

⁵⁹⁷ In seinen beiden Artikeln für *Quindici* folgt Mauri deren gesellschaftspolitischer und kulturkritischer Ausrichtung. In *Delirio di vita civile* von 1968 setzt er sich mit den Studierendenprotesten an der Villa Giulia in Rom auseinander. In seiner Analyse kommt er zu einer ähnlichen Einschätzung der Ereignisse wie Pier Paolo Pasolini, der in einem viel beachteten Essay die Protestierenden als Kinder der Bourgeoisie diffamierte. In seinem zweiten Artikel *La via lattea*, in dem Mauri den Film *Die Milchstraße* von Luis Buñuel aus dem Jahr 1968/69 analysiert, stellt er dessen kommunikations- und erkenntnistheoretische Implikationen heraus. Mauri. 1968, S. 4; Mauri. 1969, S. 23-24. Auch Künstler wie Gianfranco Baruchello und Piero Gilardi haben einzelne Artikel für die Zeitschrift geschrieben.

Theoretiker Renato Barilli Redaktionsmitglied. Der Künstler Nanni Balestrini, der vor allem auf der Ebene der *poesia visiva* ein neues Verhältnis zwischen Wort und Bild suchte, war einer der tonangebenden Protagonisten der Gruppe.⁵⁹⁸ Seine Gedichte stellen eine Verbindung von bildender Kunst und Literatur dar.⁵⁹⁹

Einer der bekanntesten Vertreter der Gruppe war Umberto Eco.⁶⁰⁰ Ihm zufolge besteht jedes kulturelle Phänomen aus einzelnen Sem - der kleinsten semantischen Einheit eines Zeichens - die zusammen ein Kommunikationssystem bilden.⁶⁰¹ In seinen theoretischen Schriften bemühte er sich um die Neudefinition des Zeichensystems. In *L'opera aperta - Das offene Kunstwerk* oder *La stuttura assente - Semiotische Überlegungen* hat er eine Semiotik vorangetrieben, die sich auch mit dem Avantgardegedanken in den unterschiedlichen Künsten - vor allen in der Literatur - auseinanderersetzt.⁶⁰² Er geht dabei von einer vielschichtigen Deutbarkeit des Kunstwerks aus, die von unterschiedlichen Faktoren bestimmt wird. Ein Faktor ist dabei die binäre Struktur der Informationsvermittlung, die einen Pool an Botschaften enthält, aus dem die Rezipienten auswählen müssen. Die Vielzahl der möglichen Ansätze führt zu einer gewissen Offenheit der Interpretation. Ein anderes Moment der *Aura des Unbestimmten*⁶⁰³ ist die menschliche Perzeption der Sprache, der Musik und bildenden Kunst, die immer mehrdeutig sein kann, da einem Signifikant mehrere Signifikate zugeordnet werden können.⁶⁰⁴ Zeichen können also individuell unterschiedlich interpretiert werden und vermitteln damit nur bedingt eine feststehende Bedeutung. Das System der Sprache, wobei Sprache nicht nur als literarische Sprache, sondern als generelles Ausdrucksmittel verstanden wird, kann nach bestimmten Kriterien dekodiert werden, die nicht immer zu einem schlüssigen Ergebnis führen müssen. Eco geht von einer offenen Lesbarkeit der Zeichenwelt aus, will durch die Semiotik aber trotzdem eine Kommunikations- und

⁵⁹⁸ Nanni Balestrini hat seine Collagetechnik vor allem in Romanen wie „Tristano“ (1966) angewandt: Kapp (Hg.). 1994, S. 381

⁵⁹⁹ Neben der Aufhebung der Gattungsgrenzen haben sich die Herausgeber auch um einen internationalen Ausrichtung bemüht. So hat Günther Grass in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift vom Juli 1967 ein Gedicht über Napalm veröffentlicht. Quindici. Nr. 2. Juli 1967

⁶⁰⁰ Von 1959 bis 1975 war Eco für die Herausgabe der Sachbücher im mailändischen Verlagshaus Bompiani zuständig. In dieser Funktion ist er mit Fabio Mauri zusammengetroffen, der für den römischen Sitz des Verlagshauses arbeitete. Eine direkte Zusammenarbeit fand im Rahmen des *Almanacco Bompiani 1960* statt, in dem avantgardistisch-künstlerische Strömungen in Italien vorgestellt wurden. Siehe: Almanacco. 1959. Eco selbst spricht von einer zwanzigjährigen Zusammenarbeit mit Mauri, wobei der Kontakt für das Verlagshaus oft über das Telefon geregelt wurde, da Eco sich zumeist in Mailand, Mauri sich zumeist in Rom aufhielt. In: Eco. 1990, S. 7

⁶⁰¹ „La semiologia studia tutti i fenomeni culturali come se fossero sistemi di segni - partendo dall'ipotesi che in verità tutti i fenomeni di cultura siano sistemi di segni e cioè fenomeni di comunicazione.“ Eco. 1997, S. 15

⁶⁰² Eco. 1997; Eco. 1998

⁶⁰³ Eco. 1998, S. 37

⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 90-121

Verständnisgrundlage schaffen.⁶⁰⁵ Deshalb konstruiert er eine konnotative und denotative Systematik, anhand derer er die Musik, die Fotografie, die Kleidung und die Nahrung als Bedeutungsträger entzifferbar machen will. Das konnotative Element soll einen emotional-assoziativen Zugang zu der Bedeutungsebene des Zeichens möglich machen, das denotative System soll hingegen den rationalen Zugang zu den Zeichen eröffnen.

5.3 Manipulation der Kultur – *Manipolazione di cultura*

Manipulation der Kultur ist neben *Linguaggio è guerra* von 1975, *Der politische Ventilator* von 1973, *Ho pensato tutto* von 1972 und *Entartete Kunst* von 1985 eines der fünf Künstlerbücher Fabio Mauris.⁶⁰⁶ Vor allem in den beiden erstgenannten arbeitet der Künstler mit fotografischen Materialien. *Der politische Ventilator* (Abb. 58) nimmt eine Sonderstellung ein: er ist als Künstlerzeitschrift zu verstehen, in der ein neuer Kunstabegriff vorangetrieben wird. Hier wird das Werk des Künstlers dokumentiert und anthologisch aufgearbeitet: eine kunsthistorische Herangehensweise an das Oeuvre. Gleichzeitig wird dies in einen ästhetischen und druckgrafischen Kontext gesetzt. Das macht die Zeitschrift zu einem künstlerischen Werk, einem *Künstlerbuch* im erweiterten Sinn.⁶⁰⁷ *Ho pensato tutto* (Abb. 59) und *Entartete Kunst* (Abb. 47) sind dagegen Buchobjekte, die als Unikate vorliegen. In *Ho pensato tutto* sind die Seiten aus Metall gestaltet, *Entartete Kunst* ist aus kalligrafischer Sicht interessant und ist im Zusammenhang mit der gleichnamigen Ausstellung entstanden.

Fabio Mauri zeigte erstmals 1974 in der Ausstellung *Della falsità* in Parma Fotografien aus nationalsozialistischer Zeit mit schwarzen Zensurrand in Form großer Lithografien, 1976 greift er in seinem Künstlerbuch *Manipolazione di cultura* diese Ästhetik und Konzeption auf und entwickelt sie weiter.⁶⁰⁸ Der sowohl im Buch

⁶⁰⁵ Eco unterscheidet zwischen Semiology als Lehre von den Zeichen und Semiotics als Lehre von der Bedeutung.

⁶⁰⁶ Dematteis/Maffei. 1998, S. 161

⁶⁰⁷ Eben eine Künstlerzeitschrift, denn Format und Aufbau des Titelblatts, auf dem eine Nummer und der Jahrgang angegeben sind, so wie der Titel selbst, lassen an eine Zeitschrift denken. Der Titel ist als collagiertes *Zitat* zu verstehen. Er bezieht sich auf eine politische Dada-Zeitschrift aus dem Jahr 1919, die den Namen *Der Ventilator* trug. Vgl. Ventilator. 1919

⁶⁰⁸ Ausst. Kat. Parma. 1974b

als auch in den Lithografien auf- und absteigende schwarze Streifen am unteren Bildrand ist 1974 mit Kugelschreiber realisiert⁶⁰⁹ und der kommentierende Schriftzug ist mit der Hand geschrieben worden. Lithografien im Format von 100x160cm sind bei nachfolgenden Projekten gezeigt worden, wobei die jeweiligen Bildunterschriften nun gedruckt und auch der schwarze Rand in die lithografische Gestaltung eingearbeitet worden sind. Bei der Performance *Heidegger e la questione tedesca* wurden kleinformatige Lithografien der Serie ausgestellt. Das bedeutet aber nicht, dass das Buch lediglich eine gedruckte Form der ausgestellten Grafiken darstellt.⁶¹⁰ Die Präsentation will auch einen neuen Blick auf die Funktion des Medium Buchs als Informationsträger ermöglichen.

Das Buch ist in einer Auflage von 1000 Stück erschienen. Auf dem schwarzen Umschlag sind in weißen Druckbuchstaben der Namen des Künstlers und der Werkstitel zu lesen. Das Buch ist 24,3x37,9cm groß und unsigniert. Daneben gibt es 125 Mappen mit je 15 Tafeln von 50x70cm, die vom Autor signiert und nummeriert worden sind.⁶¹¹ Die relativ hohe Auflagenzahl verdeutlicht Mauris Wunsch, möglichst viele Menschen mit seiner Kunst zu erreichen. Das unterstreicht die spezifische Wahl *Buch*, das als relativ preisgünstige und damit demokratische Form der Kunsterwerbung angesehen werden kann. Das Buch bleibt auch ganz bewusst in seiner Lesbarkeit erhalten, da durch die Buchform eine intensive Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial möglich gemacht wird. Mauri kommentiert die Bilder durch Unterschriften und deckt vielschichtige Verbindungslien zwischen Wort und Bild auf. Aber spielt in einem literarischen Werk die Schrift die ausschlaggebende Rolle, so dominiert hier das Fotomaterial.

⁶⁰⁹ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 146

⁶¹⁰ Dass Mauri einzelne Arbeiten in andere Werkkontexte integriert, entspricht seiner Vorgehensweise. In der Ausstellung *Fuori di qui* im österreichischen Kulturinstitut in Rom sind beide Werke zusammen präsentiert worden: Das Künstlerbücher und die Lithografien *Manipulation der Kultur*. Ausstellung: *Fuori di qui*. Istituto austriaco di cultura, Rom. 19.06.-07.07.2000. Kuratorin: Cecilia Casorati. Kein Katalog

⁶¹¹ Mauri. 1976 II, o. S.; Cherubini. 1997, S. 95

5.3.1 Manipulierte Bildmaterial

Im Kontext der ideologischen Kontamination der Sprache und deren Auswirkungen auf die Kommunikation sind die beiden zu besprechenden Künstlerbücher von besonderem Interesse. In *Manipulation der Kultur* ist das Bildmaterial, das Mauri benutzt, doppelt manipuliert. Die erste Form der Manipulation ergibt sich aus dem Zeitkontext, aus dem die benutzten Bilder entnommen sind. Die eingesetzten Fotografien sind in faschistisch-nationalsozialistischer Zeit in Italien und Deutschland meist als Propagandabilder zur bewussten Beeinflussung der Bevölkerung entstanden. *Manipuliert* werden die Abbildungen aber auch durch den Künstler selbst, der sie verkleinert und mit einem schwarzen Rand und seinen Kommentierungen unterlegt. Beschäftigt man sich mit dem Begriff *Manipulation*, so wird deutlich, wie unterschiedlich dieser in den diversen Zeitepochen und den verschiedenen Kontexten verwendet wird.⁶¹² Ursprünglich eine militärische Begrifflichkeit, wurde sie im 20. Jahrhundert auch auf psychologische, medizinische und wahrnehmungstheoretische Bereiche übertragen.⁶¹³ Im Mittelalter noch positiv bewertet, wird der Terminus heute zumeist negativ begriffen, nämlich im Sinn einer gezielten Einflussnahme auf Menschen, oft gegen oder ohne deren Wissen. Auch Informationsverfälschung⁶¹⁴ und gezielte Lenkung werden darunter verstanden. Im Zusammenhang mit der so genannten 1968er Revolution wurde die Frage nach den Manipulationsmechanismen neu aufgerollt. Durch die aufkommende Einflussmöglichkeit der Medien wurde auch deren Mitverantwortung für die Aufrechterhaltung der Produktions- und Machtverhältnisse erkannt. „Manipulation ist die durch Technik und Massenmedien vermittelte Massenbeherrschung.“⁶¹⁵ Diese These wurde vor allem von Herbert Marcuse und der Frankfurter Schule vertreten. Demgegenüber kritisierte der Intellektuelle, Kritiker und Literat Hans Magnus Enzensberger diese Haltung und macht sie für das Versäumnis der Linken, sich mit den Medien ernsthaft auseinander zu setzen, verantwortlich.⁶¹⁶ Er bemüht sich um eine neutrale Definition „Manipulation, zu deutsch Hand- oder Kunstgriff, heißt so viel

⁶¹² Bei der Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit wird deutlich, wie willkürlich die Wertigkeit eines bestimmten Terminus ist.

⁶¹³ Vgl. Dahme. 1980, S. 726-730

⁶¹⁴ Duden. 1997, S. 495

⁶¹⁵ Dahme. 1980, S. 727

⁶¹⁶ Vgl. Enzensberger. 1970, S. 159-186

wie zielbewusstes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material.⁶¹⁷ Seiner Auffassung nach geht somit jede mediale Repräsentation mit einer Manipulation der Informationsmittel einher. Daher stellt sich eher die grundsätzliche Frage, wer zu welchem Zweck manipuliert. Enzensberger bestätigt, dass die Medienproduktion immer ein politischer Akt der von ihm als *Bewusstseins-Industrie*⁶¹⁸ verstandenen Medien sei. Trotzdem und gerade deshalb ruft er indirekt zur Nutzung dieses Machtpotenzials auch durch die Linken auf.

Im Spannungsfeld dieses mehrdeutigen Manipulationsverständnisses kann auch Mauris Umgang mit dem Bildmaterial interpretiert werden. Einerseits greift er technisch nur sehr bedingt ein, ohne die Eindeutigkeit der Materialien tatsächlich zu verändern, andererseits transportiert er durch die Auswahl der Fotografien sein Bild der Zeit, das sich aus eigener Anschauung und dem tradierten Geschichtsbild zusammensetzt. Technisch manipuliert er vor allem durch die Veränderung des Bildausschnitts und durch die Unterlegung mit dem schwarzen Balken. Dieser wirkt quasi wie ein Zensurstreifen. Die Schwarz-Weiß-Vorlagen aus Büchern werden durch die erneute Reproduktion dunkler und erhalten dadurch einen geheimnisvollen Charakter. Mauri benutzt sowohl Bilder aus dem Kontext des italienischen Faschismus als auch aus dem des deutschen Nationalsozialismus. Die Zusammenführung der unterschiedlichen Bilder in einem Buch ist ein technisch-manipulierender Akt und er ist ideologisch. Der nüchterne Charakter des Künstlerbuchs weist auf eine scheinbar neutrale Herangehensweise hin. Mauri macht aber den manipulativ-selektiven Charakter seiner Vorgehensweise im Copyright deutlich. Er nennt seine Quellen nicht konkret und führt das auf die absolute Manipulation seines Bildmaterials zurück.⁶¹⁹ Die quellenkritische Angabe würde eine Scheinneutralität suggerieren, die der Künstler bewusst negiert.

5.3.1.1 Die benutzten Materialien

Die von Mauri ausgewählten Materialien sind zumeist Zeitdokumenten entnommen. So benutzt er vor allem ein Buch über die Olympischen Spiele von 1936 in

⁶¹⁷ Ebd., S. 167

⁶¹⁸ Ebd., S. 165

⁶¹⁹ Mauri. 1976 II, o. S.

München⁶²⁰ und Propagandabücher wie *Mussolini e il fascismo* von 1929.⁶²¹ Teilweise sind die Bilder aus Büchern und Zeitschriften ausgewählt, die nach 1945 erschienen sind und die historischen Ereignisse dokumentieren.⁶²² Generell bedient sich der Künstler also an bereits veröffentlichtem Fotomaterial. Im Ganzen sind es zweiundvierzig Aufnahmen, die Mauri mit Kommentierungen versieht. Die Fotos stammen - abgesehen von einer Abbildung⁶²³ - nicht aus der Lebenswelt des Künstlers, sondern spiegeln das Zeitgeschehen wider. Oft greift er auf bekannte Bildsjets zurück, vor allem die Fotografien, die die Kunst- und Kulturpolitik der Nationalsozialisten dokumentieren, sind in die Kategorie der bekannten Sujets einzuordnen. Die Bilder der Bücherverbrennung (Abb. 60), die Massen vor der Ausstellung *Entartete Kunst* (Abb. 44), Leni Riefenstahl bei Filmarbeiten, all das sind Aufnahmen, die für die barbarische, im Fall Leni Riefenstahls aber auch als faszinierend empfundene Kunstpolitik der Nationalsozialisten stehen. Die Tatsache, dass das Bild der Bücherverbrennung an erster Stelle steht, verweist direkt auf die Verfolgung der Kultur und der Vernichtung des Buches als Objekt. Das führt zurück auf das Künstlerbuch, das auch dieser Form der Zensur unterworfen sein könnte.

Neben der Vernichtung von Kultur wird in Mauris Künstlerbuch die Förderung einer bestimmten kreativen Produktion thematisiert. Die Propaganda der Nationalsozialisten wurde auch durch die Filme der Schauspielerin, Tänzerin, Fotografin und Regisseurin Leni Riefenstahl verbreitet. Diese sind bis heute umstritten, wie Leni Riefenstahl als Persönlichkeit und Kunstschaaffende selbst.⁶²⁴ Was ist an ihrer Ästhetik Kunst, was Propaganda? Können diese Aspekte in ihrem Schaffen voneinander getrennt werden? Im Medium des Films inszeniert sie die Macht des Nationalsozialismus und prägt so bis heute das Bild vom *Dritten Reich* maßgeblich mit. Herbert Marcuse erkennt den ästhetischen Aspekt des

⁶²⁰ So das Bild mit den Unterschriften: quattro senza – Vier ohne.

⁶²¹ Siehe die Bilder mit den Unterschriften: formano un gruppo – Sie bilden eine Gruppe; scambiano patenti – Befähigungsnachweise werden erteilt; manipolano la cultura – Sie manipulieren die Kultur; sequestrano il profondo – Sie nehmen Tiefe ganz in Beschlag.

⁶²² Die Angaben hat die Autorin teilweise vom Künstler selbst erhalten. Die Recherche im Archiv Fabio Mauri in Rom war dabei sehr hilfreich. Hier sind die meisten Bücher zu finden, die der Künstler als Quellen für diese Arbeit benutzt hat.

⁶²³ Das Bild mit der Unterschrift: fanno pic-nic – Sie organisieren Picknicks. Hier ist wohl auch Mauri abgebildet.

⁶²⁴ Ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus wurde von der amerikanischen Intellektuellen Susan Sontag in den 1970er Jahren kritisch analysiert. In den letzten Jahren sind Dokumentarfilme und Theaterstücke, Biografien und Ausstellungen über das Leben der umstrittenen Deutschen realisiert worden, die ein ausgeprägtes Interesse an ihrer Person zeigen. Mit zur Faszination beigetragen haben sicher der Lebenswandel und das hohe Lebensalter der Protagonistin, die im hohen Alter von 101 am 8. September 2003 verstarb. Sontag, 1990, S. 96–125; Taschen, 2000; Rother, 2000; Kinkel, 2002; Ausst. Kat. Potsdam, 1998/1999; Ausstellung im *Haus der Geschichte* in Bonn vom 13.12.2002–02.03.2003.

nationalsozialistischen Kunstschaffens an, negiert aber dessen Kunstcharakter. Ästhetisch mögen die propagandistischen Werke gewesen sein, aber eben keine Kunst.⁶²⁵ Sie sind perfekt in der Ausführung, aber fragwürdig im Inhalt. Er ist deshalb auch gegen eine neutralästhetisierende Bewertung von Leni Riefenstahls Arbeiten. Indem Mauri das Bild der filmenden Regisseurin ans Ende seines Buches setzt, macht er die Ambivalenz des Sujets deutlich: die absolute Manipulation, die aber auch zur Akzeptanz der Propaganda geführt hat. Manipulierte Kultur bedeutet für Mauri auch die Inszenierung der Macht. Die Aufnahmen von Heinrich Hoffmann,⁶²⁶ dem offiziellen Fotografen von Adolf Hitler, die den gestikulierenden Diktator in unterschiedlichen Sprechposen zeigen, sind Ausdruck der propagandistischen Überhöhung des Führerkörpers. Durch die Präsentation der inszenierten Fotografien entlarvt Mauri deren manipulative Wirkung.

Kultur wird in Mauris Werk nicht nur über Malerei, Kunst und Film definiert, sondern auch über den als *Körperliche Ästhetik* begriffenen Sport. So sind mehrmals Fotografien von Ruderern der Olympischen Spiele oder von Mädchen, die im Freien Gymnastik betreiben (Abb. 61), verwendet worden. Diese progressiv anmutenden weiblichen Körperertüchtigungen haben im Nationalsozialismus einen zutiefst regressiven Charakter erhalten, denn im Vordergrund standen nicht die Bedürfnisse der Mädchen, sondern der gesunde *Volkskörper*, in dessen Kontext auch das Bild der gesunden, arischen, gebärfähigen Frau propagiert wurde.⁶²⁷ Ähnlich wie bei *Che cosa è il fascismo* wird auch hier die ideologische Instrumentalisierung des jugendlichen Körpers verdeutlicht. Eine weitere These von Mauris *ideologischer* Performance ist ebenfalls Gegenstand des Künstlerbuchs: die Manipulation der Eliten durch den Nationalsozialismus. So wird Hitler auf den Bildern meist nicht als volksnaher Führer, dem die Massen zuzubeln, sondern als gesellschaftliche Größe gezeigt. Er umgibt sich auf den Abbildungen mit der Elite des Landes. Mauri präsentiert hier erneut die Ergebnisse seiner kritischen Analyse des Nationalsozialismus und seinen Schock darüber, dass sich gerade auch die intellektuelle Führungsschicht von Nationalsozialismus und Faschismus verführen ließ.

⁶²⁵ Vgl. Marcuse. 1977, S. 69-73

⁶²⁶ Hoffmann, H. 1934a; Hoffmann, H. 1934b; Ausst. Kat. München Berlin Saarbrücken u. a. 1994. Zur Funktion der Fotografie in der NS-Zeit siehe auch: Sachsse. 2003

⁶²⁷ Vgl. Ranke. 1998, S. 40

Auf manchen Bildern ist Hitler nicht zu sehen, sondern unbekannte Menschen, die mit dem Nationalsozialismus auf den ersten Blick nichts zu tun haben, aber im Kontext der Arbeit mit diesem in Verbindung gebracht werden. So scheint hinter den jungen Menschen, die sich auf dem Obersalzberg bräunen oder einem Ähren zusammenbindenden Paar die Blut- und Bodenideologie des Nationalsozialismus auf. Der Blick der Kamera trifft kein neutrales Ziel mehr, sondern immer die ideologisch verbrämte Realität. In diesem Sinn werden scheinbar private Fotos zu öffentlichen Propagandabildern, Öffentliches und Privates verschmilzt in der totalen Manipulation. Mit der Bewusstmachung der ideologischen Kontamination der Alltagswelt führt Mauri die Problematik der Manipulation nahezu jeder fotografischer Arbeit vor Augen. Die *Banalität des Bösen*⁶²⁸ kann in jedem Sujet erkannt werden, das aus nationalsozialistischer Zeit stammt. Das kann die Wahrnehmung generell in Frage stellen, denn es lässt den Wahrheitsgehalt jeder Abbildung als fragwürdig erscheinen.

Wenige der von Fabio Mauri ausgewählten Fotografien beleuchten die italienische Geschichte. Benito Mussolini ist auf den Bildern nur dreimal zu sehen, wobei Hitler zwölftmal abgebildet ist. Die Bilder zeigen den italienischen Diktator meist bei repräsentativen Anlässen, ohne dass Mauri hier die gängigen Propagandabilder publiziert, die Mussolini zum Beispiel bei der Arbeit am römischen Entwässerungssystem oder bei der Eröffnung des *Istituto LUCE* zeigen.⁶²⁹ Auch die faschistische Kunspolitik ist kein Thema bei der Auswahl des fotografischen Materials. Zwar haben auch Mussolini und sein politischer Apparat propagandistische Ausstellungen im großen Umfang konzipiert, aber keine kann als so exemplarisch für die restriktive Kunspolitik angesehen werden wie die Ausstellung *Entartete Kunst* im nationalsozialistischen Deutschland.⁶³⁰ Alle Bilder, auf denen Mussolini zu sehen ist, stammen aus einem Buch von 1929, *Mussolini e il fascismo*, sie zeigen den *Duce* z. B. auf Veranstaltungen mit Großindustriellen (Abb.

⁶²⁸ Ahrendt. 2001

⁶²⁹ Vgl. Mantelli. 1998, S. 80-85

⁶³⁰ Insgesamt wird die Kunspolitik Mussolinis im Vergleich zu der Hitlers recht positiv bewertet. Mussolini habe zunächst alle Strömungen mehr oder minder fortbestehen lassen, auch wenn er die Kunspolitik reglementiert habe. Erst mit dem Einfluss der Nationalsozialisten sei der Futurismus immer mehr verdrängt worden. Falkenhagen. 1979, S. 48; Hesse. [1991]. Beschreibung der Biennalebeiträge der Futuristen in faschistischer Zeit und Festlegung der Zäsur in der italienischen Kulturpolitik auf das Jahr 1937 in: Crispolti u. a. (Hg.). 1974. Besonders positiv wird auch die Architektur der faschistischen Epoche bewertet, vor allem die *Casa del Fascio di Como* von Giuseppe Terragni. Ausst. Kat. Rom. 2002b, S. 11; Germer/Preiss (Hg.). 1991

62). Gemäß Mussolinis Aufruf, dass Fliegen eine faschistische Idee sei,⁶³¹ spielt auf vielen Bildern, die die faschistische Realität in Italien abbilden, die Luftfahrt eine zentrale Rolle (Abb. 63). Auch an diesem Beispiel wird deutlich, wie scheinbar neutrale Bereiche von der Propaganda vereinnahmt und dadurch kontaminiert werden können. Die Manipulation eines Sektors, der modern und faszinierend wirken kann, verdeutlicht die verführerisch-ästhetisierende Strategie des Regimes, die nach Mauri nicht sofort durchschaut werden kann. Der Künstler präsentiert sie in seinem Künstlerbuch und stellt sie so als korrumpte Inszenierung bloß. Die Fotos wirken als Zeitdokumente, werden aber im künstlerischen Kontext sofort in ihrer Funktion als Propaganda- und Manipulationsmaterial herausgestellt. Durch die Repräsentation in Buchform werden auch die Selektion und die Manipulation des Künstlers selbst offensichtlich. Er unterlegt sie mit einem schwarzen Zensurstreifen und macht damit den Akt der eigenen Manipulation überdeutlich. Diese Vorgehensweise setzt ein Gegengewicht zu der scheinbar sublimen Verfälschung unter den Diktaturen und verweist gleichzeitig auf die Möglichkeiten der heutigen Bildbearbeitung.

5.3.1.2 Die Eindeutigkeit

Das Buch erinnert in seiner äußeren Gestaltung an ein Propagandabuch aus nationalsozialistischer oder faschistischer Zeit. Der schwarzweiß gehaltene Umschlag, die strengen klaren Formen und die Kalligrafie sind an die faschistische Ästhetik angelehnt. Auch die Fotos, die in dem Buch scheinbar unkommentiert veröffentlicht werden, unterstreichen den Eindruck eines nationalsozialistischen Propagandabuchs. Irritation stellt sich erst in dem Augenblick ein, in dem man das Buch aufschlägt. Die Bildunterschriften und der schwarze Zensurstreifen am unteren Bildrand sind Indizien für einen Verfremdungseffekt, der eine affirmative Interpretation des Materials ausschließt. Die faschistisch-nationalsozialistische Bildwelt wird Gegenstand einer kritischen Bearbeitung. Eigentlich von der damaligen Propaganda positiv eingesetzt, sind die Bilder heute nur noch Belege für ein totalitäres Regime, das seine Macht auch über die Vereinnahmung des ästhetischen

⁶³¹ „Volare, ha detto il duce: Ecco un ideale davvero fascista - Fliegen hat der Duce gesagt: Ein wahrhaft faschistisches Ideal.“ Mussolini. 1929, S. 314

Bereichs auszuüben suchte. So sind auf einem der wenigen Bilder, die direkt auf Tod und Terror verweisen, nebeneinander aufgebaehrte Leichen zu sehen. Aber die Bildunterschrift *utilizzano i morti – Sie bedienen sich der Toten* und die Art, wie die Leichen präsentiert werden, macht deutlich, dass es sich auch hier um ein Propagandabild handelt, das den Totenkult und die Totenverehrung der Bewegung thematisiert.⁶³² Die so genannten *Märtyrer der Bewegung* sollten zur Machtstabilisierung beitragen. Unter dem Motto: *Du bist nichts, dein Volk ist alles*⁶³³ wurde diese Erziehung zum Tode propagandistisch zusammengefasst.

Ein anderes Foto zeigt einen gänzlich divergierenden Umgang mit Leichen. Hier ist ein Massengrab zu sehen, in das man Ermordete pietätlos hineingeworfen hat. Dieses Bild erscheint im Werkzusammenhang sehr unvermittelt, trotzdem trifft der Anblick die Rezipierenden nicht unerwartet. Bei der Beschäftigung mit Nationalsozialismus gehört es zu den *Sehgewohnheiten*, auf solche Bilder zu stoßen. Massentod und *Leichenberge* gehören zu dem Bild, das man sich von der Zeit gemacht hat.⁶³⁴ Die selbstverständliche Hinnahme solcher Bilder stellt unsere Erwartungen bloß und kann eine selbtkritische Reflexion der geschichtlichen Wahrnehmung auslösen. Das Bild der Massentötung wird inmitten der propagandistischen Sujets präsentiert und soll bei den Betrachtenden Irritationen und moralische Bedenken auslösen. Man muss sich fragen lassen, ob wir dem Leiden gerecht werden können oder ob wir es nicht vielmehr mit solchen Bildern, die immer wieder veröffentlicht werden, banalisieren? Ist das den Opfern zumutbar, die so ermordet wurden und deren verrenkte Körper nun als Anschauungsmaterial des Grauens dienen?

Das moralische Urteil des Künstlers und die Formen seines manipulativen Eingreifens in das Originalmaterial sind eindeutig zu erkennen. Durch diese Intervention wird das Medium Fotografie in seiner scheinbaren Eindeutigkeit hinterfragt. Der Einsatz der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst⁶³⁵ suggeriert Realitätsnähe, die mehrfach gebrochen werden kann. Auch in Mauris Werken schwankt der Eindruck zwischen der totalen Verfremdung und einer nur

⁶³² Behrenbeck. 1996, S. 30

⁶³³ Es handelt sich hier um ein Diktum Hitlers, das die Entmenschlichung auch der arischen Masse in der Propaganda anzeigt. Siehe hierzu: Berg. 1991

⁶³⁴ Vgl. Brink. 2000, S. 135-150

⁶³⁵ Vgl. Ausst. Kat. Köln. 1993, S. 13 – 23; Fotografie. 1993

geringfügigen Manipulation. Die Eindeutigkeit produziert eine Vielzahl von Interpretationen, die in ihrer Fülle wieder zu Verwirrung führen können.

5.3.2 Bildunterschriften – Kommunikation durch Bild und Schrift

Eine Fotografie wird vor allem im publizistischen Bereich meist durch Worte kommentiert und erläutert, da der Informationswert der Fotografie als semiologischen Zeichen nur bedingt eindeutig ist.⁶³⁶ Mauris dezent angebrachte Bildkommentare kommen dem *Lesenden* erst auf den zweiten Blick ins Bewusstsein. Dabei sind die kurzen Sätze, die sowohl in deutscher als auch in italienischer Sprache gedruckt sind, nicht immer kommentierend und erklärend, sondern geben den Aufnahmen einen erweiterten Sinn. Sie entwickeln ein Eigengewicht. Oft wirken sie wie eine ironische Anmerkung oder Fußnote des Künstlers zum Bild. Beispielsweise ist Eva Braun abgebildet, die ihren Körper verlegen lächelnd hinter einem Sonnenschirm versteckt: *amano il bello – Sie lieben alles schöne* (Abb. 65) heißt es in der Kommentierung. Die Schrift hilft den Betrachtenden bei der Entschlüsselung der Fotografie nicht unmittelbar weiter. Wer nicht weiß, wie Eva Braun ausgesehen hat, kann das Bild auch nach dem Lesen der Unterschrift nicht mit Gewissheit einordnen. Zwar kann im Kontext der anderen Aufnahmen die Vermutung entstehen, dass auf dem Bild Hitlers Geliebte abgebildet sein könnte, aber nur wer ein profundes Wissen der Zeit oder zufällig ein Bild Eva Brauns gesehen hat, wird sie sofort identifizieren können. Die Bildunterschrift erhält keine journalistisch erklärende Funktion, da in ihr weder Namen, Daten noch Fakten genannt werden. Unter einer Fotografie einer Massenveranstaltung, auf der die Menschen vereint den Hitlergruß zeigen, steht *Hanno una idea - Sie haben eine Idee* (Abb. 64). Die Bildunterschrift bestätigt die öffentlichkeitswirksame Masseninszenierung der Nationalsozialisten und verleiht dieser einen idealistischen Impetus. Ironisch klingt die Unterschrift, da sie einer emotional aufgeladenen Menge eine rationalistisch-philosophische Gesinnung unterstellt.

In wenigen Fällen beschreiben die Fotounterschriften aber auch scheinbar objektiv das, was auf den Fotos zu sehen ist. So steht *quattro senza – Vier ohne* unter einem

⁶³⁶ Eco. 1998, S. 120

Bild, das vier Ruderer ohne Schlagmann auf einem Ruderboot zeigt. Nur über die Hakenkreuze auf den Sporttrikots der Ruderer wird deutlich, in welcher Zeit das Bild entstanden ist und führt wieder auf die Olympischen Spiele im Jahr 1936 zurück, die für das Regime eine große propagandistische Herausforderung waren. Die lapidare Feststellung *bruciano libri - Sie verbrennen Bücher* unter der Aufnahme der Bücherverbrennung im Mai 1933 kommentiert scheinbar emotionslos die Ereignisse (Abb. 60). Erklärende Bildunterschriften findet man nur bei wenigen Abbildungen. So ist auf dem Foto eines über einer leeren Landschaft fliegenden Flugzeugs die Unterschrift *volano in USA - Sie fliegen nach Amerika* zu lesen (Abb. 63). Wer aber nach Amerika fliegt, bleibt unklar. Die Frage nach dem Subjekt wird in den Fußnoten nie geklärt. Es wird immer nur von einem unpersönlichen *sie* gesprochen. Wer sich dahinter verbirgt, erschließt sich einzig bei der Betrachtung der Aufnahmen, die Hitler, Mussolini oder andere Führungspersönlichkeiten zeigen.

Die Bildunterschriften setzen meist dann negative Assoziationen frei, wenn auf den Fotografien selbst nichts direkt Negatives abgebildet ist. So wird eine Aufnahme des bei einer Feier anwesenden Mussolini mit der Bildunterschrift *manipolano la cultura - Sie manipulieren die Kultur* (Abb. 62) versehen. Beschäftigt man sich näher mit dieser Illustration, die als titelgebende besonders viel Aufmerksamkeit erweckt, so werden viele Fragen aufgeworfen, die über die Fotografie selbst zunächst nicht zu klären sind. Hinter Mussolini, der in typischer Haltung mit verschränkten Armen abgelichtet ist, sind weitere Würdenträger zu erkennen. Der Hintergrund ist zunächst nicht genau zu identifizieren.⁶³⁷ Die Recherche hat ergeben, dass auf der Abbildung Mussolini vor Industriellen über den Ausbau des Bahnverkehrs und andere infrastrukturelle Veränderungen spricht.⁶³⁸ Der Ort, an dem diese Besprechung stattfindet, ist für die Interpretation der Schriftzeile interessant. Mussolini tritt im Mausoleum des Augustus' auf, einer der wichtigsten antiken Stätten Roms, das 1908 als Auditorium umgebaut wurde. Der Anbau wurde 1936 von faschistischer Seite abgerissen, um die antiken Reste freizulegen. Die Nachwirkungen dieser Vorgehensweise sind auch heute noch im Stadtbild Roms zu erkennen.⁶³⁹ Das

⁶³⁷ Es zeigen sich auch unterschiedliche kulturelle Voraussetzungen, so mögen Menschen, die im italienischen Kontext leben, diesen historischen Ort und die Begebenheiten als solche erkennen können.

⁶³⁸ Mussolini, 1929, S. 193

⁶³⁹ Um das Mausoleum ist ein Platz im faschistischen Stil erbaut worden. Auf der anderen Seite ist das Mausoleum selbst nie ganz ausgegraben oder archäologisch aufgearbeitet worden. Dies stellt auch heute noch ein Desiderat der römischen Archäologie dar. Der Konzertsaal, in dem wichtige Persönlichkeiten auftraten, wurde von den Faschisten zerstört, ohne dass das römische Erbe adäquat aufgearbeitet wurde. Riccomini, 1996

Interesse der Faschisten an den antiken Hinterlassenschaften motivierte sich aus dem politisch-ideologischen Willen, über die Verbindung mit der antiken Tradition ihre eigene Macht zu legitimieren. Die Kultur wird manipuliert und für die eigenen Propagandazwecke missbraucht - *manipolazione di cultura*. Manche Überschriften sind auf den ersten Blick negativer als das Dargestellte, während andere zu verharmlosen scheinen, wie zum Beispiel die Unterschrift zur Fotografie eines Massengrabes *allontano nemici – Sie vertreiben alle Feinde*. Diese Unterschrift weist auf den manipulativen Sprachgebrauch der Nationalsozialisten hin, die gerade auch die Massenvernichtungen nicht als solche benannten.⁶⁴⁰ Aggressiv wurde der Aspekt der Diskriminierung und Ausgliederung propagiert, die Ermordung und systematische Vernichtung wurde verbal verschleiert mit Worten wie „Sonderbehandlung“ und „Endlösung“. Diese Verschleierungs- und Manipulationstaktik funktioniert sowohl auf gesamtpolitischer als auch auf privater Ebene. Sie funktionierte in der Vergangenheit und wirkt noch bis in die Gegenwart, in der die Gräueltaten der Nationalsozialisten längst bewiesen sind, aber von einigen wenigen immer noch negiert werden.⁶⁴¹

Die Verwendung der beiden Landessprachen Italienisch und Deutsch in den Bildunterschriften veranschaulicht die besondere Struktur der jeweiligen Sprache und die Mehrdeutigkeit sprachlicher Zeichen. Wer sowohl Italienisch als auch Deutsch beherrscht, erkennt, dass die Übersetzungen teilweise eine andere Aussage als die Originalunterschriften haben. Dies resultiert nicht aus einer bewussten Verfälschungsabsicht des Künstlers, sondern ergibt sich aus den unterschiedlichen Sprachgefügen. Ein Beispiel für diese Übersetzungsproblematik ist die Fußnote *catturano estetiche – Sie sind reine Ästheten* (Abb. 66). In dem italienischen Text wird eher der zwanghafte Aspekt der Aneignung der Ästhetik ausgedrückt: sie fangen sie ein, nehmen sie in Beschlag, *catturare* kann auch im Sinn von *unterdrücken* übersetzt werden. Die deutsche Kommentierung hat durch die Betonung *reine Ästheten* einen ironischen Unterton, der repressive Charakter wird jedoch nicht deutlich. Der deutsche Titel bezieht sich auf Personen, die Ästheten sind und verleiht der Aussage ein aktives Moment. Beide Kommentierungen verweisen auf die von Walter Benjamin analysierte *Ästhetisierung der Politik* in den Diktaturen.

⁶⁴⁰ Die propagandistische Sprachregelung entsprach dem Bedürfnis weiter Teile der deutschen Bevölkerung, die sich mit den Konsequenzen des weithin getragenen Antisemitismus nicht auseinandersetzen wollten. Klar werden auch die Verdrängungsmechanismen, die während und nach dem Krieg funktionierten. Man konnte sich einreden, dass eben nur missliebige Personen *entfernt* wurden.

⁶⁴¹ Die so genannte Holocaustlüge wird von Historikern wie David Irving vertreten.

Dies wird noch von der Abbildung unterstützt. Die Fotografie zeigt das Brandenburger Tor bei Nacht. In den Torbögen hängen neben der olympischen Flagge Hakenkreuzfahnen. Damit ist eine Datierung auf das Jahr 1936 möglich, in dem die Olympischen Spiele in Deutschland stattfanden. Diese können neben den Aufmärschen zum Reichsparteitag in Nürnberg als Höhepunkt der Ästhetisierung nationalsozialistischer Macht gesehen werden und das Foto dient als erneuter Verweis auf das umstrittene Werk von Leni Riefenstahl. Für ihren Film über die Olympischen Spiele erlangte sie auch internationale Anerkennung, obwohl sie mit diesem das Menschbild der Nationalsozialisten transportierte.⁶⁴²

Je nach kulturellem und intellektuellem Horizont können Schrift und Fotografie Dinge verbergen oder ans Licht bringen. Es wird keine eindeutige Aussage getroffen, sondern eine Reihe von Assoziationsketten freigesetzt, die in der Wechselwirkung von Bild und Schrift hervorgerufen werden. Die historische Dimension der Fotografie und der Dokumentationscharakter lassen zunächst den Eindruck eines *Bilderbuchs* aus der Zeit mit Kommentierungen aufkommen. Erst bei genauer Betrachtung wird der kritisch analysierende Umgang mit dem Material deutlich. Die Aufdeckung der Manipulierbarkeit menschlicher Kommunikationsformen hinterlässt eine Skepsis gegenüber jeder Art der Informationsvermittlung. So erkennen auch die Künstler der Bewegung *Crack* kein normatives Sprachsystem an. Die manipulierte Fotografie und die Schrift stellen aber auch eine semantische Einheit dar, da für Mauri im Sinne Ecos und der semiotischen Lehre alle Zeichen gleichberechtigt sind: *scrittura e pittura la stessa cosa*.⁶⁴³ *Linguaggio* - Sprache wird in ihrer Gesamtheit beleuchtet und es wird eine, wenn auch scheinbar verwirrende und sich widersprechende, Symbiose konzipiert.

⁶⁴² Über den Einfluss von Leni Riefenstahls Ästhetik auf die heutige Werbung reflektiert der polnische Künstler Maciej Toporowicz in seinem Video *Obsession* von 1991, dass 2002 in der Ausstellung *Mirroring Evil* in New York gezeigt wurde. Kleeblatt. 2002, S. 123-124

⁶⁴³ „Schrift und Bild die gleiche Sache.“

5.4 *Linguaggio è guerra – Language is war*

Das Künstlerbuch *Linguaggio è guerra - language is war* ist 1975 in der von Filiberto Menna kuratierten Reihe *ideologia* erschienen.⁶⁴⁴ Das Buch beinhaltet einen Begleittext Mennas, ein theoretisch thematisches Essay Mauris und Abbildungen, die mit dem Stempelabdruck *language is war* versehen sind. Dabei sind Mauris Text und die Aufnahmen nicht als separate künstlerische Äußerungen zu sehen, sondern bilden eine Einheit, die aus dem Kontext entsteht. Auch Mennas kunsthistorischer Text gehört zum Konzept des Künstlerbuchs. Ähnlich dem Künstlerbuch *Manipolazione di cultura* hat Mauri neben der Buchfassung einzelne Fotografien ausgestellt. Sie werden damit in unterschiedliche Rezeptionszusammenhänge gesetzt.

5.4.1 Die Reihe *Ideologia* von Filiberto Menna

Der italienische Kunsthistoriker Filiberto Menna war in den 1970er Jahren für die kritische kunsthistorische Forschung in Italien von besonderer Bedeutung. Sein Ansatz beleuchtet vor allem die politisch engagierte Kunst und mit dieser Schwerpunktlegung hat er auch nachfolgende Generationen von Kunstwissenschaftlern geprägt, so zum Beispiel Achille Bonito Oliva, der ein Schüler Mennas war. Menna hat sich vor allem mit grenzüberschreitenden Phänomenen in der Kunst auseinandergesetzt, wobei er die nichtautonome Stellung der Kunst betonte,⁶⁴⁵ denn für ihn ist sie Teil eines politisch-gesellschaftlichen Gefüges.⁶⁴⁶ Die Reihe *ideologia* sollte sich Mitte der 1970er Jahre mit der ideologischen Durchdringung und der Stellung der Kunst innerhalb der Gesellschaft beschäftigen.⁶⁴⁷ Dies reiht sich in den Zeitkontext der späten 1960er und frühen 1970er Jahre ein, in dem das Thema der politischen Ideologie in der Kunst immer wieder diskutiert wurde.⁶⁴⁸ Einen weiteren Aspekt der Reihe stellt die Frage nach der Sprache und der

⁶⁴⁴ Mauri. 1975 II

⁶⁴⁵ Siehe hierzu seine Reihe, die unter anderem auch in Bandini. 1977 erschienen ist.

⁶⁴⁶ Vgl. Malsch. 1989, S. 517

⁶⁴⁷ Programmatische Kommentierung des Konzepts *ideologia* durch Filiberto Menna auf dem Umschlag der Bücher *Linguaggio è guerra* und *Ufficio per la Immaginazione Preventiva*.

⁶⁴⁸ Siehe hierzu Kapitel 7

Möglichkeit beziehungsweise Unfähigkeit zur Kommunikation über die Medien dar, deren linguistische Einheit als ideologisch kontaminiert angesehen wurde.

Menna manifestierte mit *ideologia* seine Ambitionen, die Kunstproduktion aktiv mitzugestalten. In Zusammenarbeit mit dem Verlag Massimo Marani⁶⁴⁹ in Rom konnten aber nur zwei Künstlerbücher im Rahmen des als Publikationsreihe angelegten Projekts erscheinen. Den ersten Beitrag hat Fabio Mauri realisiert. Der zweite wurde von dem Künstlerteam der *Ufficio per la Immaginazione Preventiva* um Carlo Maurizio Benveduti, Tullio Catalano und dem Literaten Franco Falasca konzipiert.⁶⁵⁰ Die Umschlagsgestaltung ist bei beiden Publikationen ähnlich. Dominiert wird der Umschlag von der Farbe schwarz, nur im oberen Drittel wird die schwarze Fläche von einem weißen Streifen unterteilt. In roter Druckschrift werden der Künstler, der Kurator und der Titel der Reihe verzeichnet (Abb. 67). Die Bücher sind recht minimalistisch gestaltet,⁶⁵¹ sie wirken wie Dokumentationen und haben eindeutig Buchcharakter. Es sind keine Auflagenzahlen bekannt, anzunehmen ist aber, dass sie in relativ großer Menge gedruckt wurden, um ihre Inhalte an möglichst viele Empfänger transportieren zu können. So ist das Buch Kunstwerk, wird aber auch als Informationsträger genutzt.

5.4.2 Die Fotografie als Sprache des Kriegs

Das Problemfeld *Sprache* wird direkt im Titel des Künstlerbuchs *language is war* akzentuiert, da sie als Sprache des Krieges spezifiziert wird. Diese Kriegssprache wird in der Arbeit vor allem über die Fotografie transportiert, da das geschriebene Wort nur in Form des kurzen Leitmottos *language is war* eingebracht wird, das auf jedes Foto gestempelt ist. Im Stempel ist unter dem visuell abgetrennten Leitmotto eine nicht eindeutig zu entziffernde Zahl zu erkennen. Diese Zahlenkombination in der Stempelmitte erinnert wie die ganze Struktur des Aufdrucks an einen Poststempel. Der runde Stempel ist nie vollständig zu sehen und auch nicht immer gleich ausgeformt. Teilweise ist nur ein Stückchen zu erkennen, meist ist die Hälfte,

⁶⁴⁹ Dieser war im Gegensatz zu *La Nuova Foglia* kein klassischer Verlag für Künstlerbücher. Index der Verlage in: Dematteis/Maffei. 1998, S. 264

⁶⁵⁰ Ufficio. 1976

⁶⁵¹ Das Künstlerbuch von Benveduti, Catalano und Falasca hat einen ausgeprägten Dokumentationscharakter, was ihrem Kunstschaften entspricht. Siehe Kapitel 7.3.2

manchmal ein bisschen mehr als die Hälfte des Stempelfeldes abgedruckt. Während der Abdruck bei manchen Fotografien direkt ins Auge springt, muss man ihm auf anderen erst nachspüren. Es fällt auf, dass der Stempelaufdruck niemals willkürlich gesetzt wurde. Trotz des unvollständigen, eine schnelle unreflektierte Bearbeitung suggerierenden, Aufdrucks, ist die Stempelung auf das genaueste platziert worden. Oftmals greifen die Linien des Abdrucks Formen des Fotos auf und führen diese geometrisch genau fort (Abb. 68). Durch die Wahl der englischen Sprache im Stempel wird nicht nur die italienische und deutsche Geschichte erinnert, sondern der Krieg als solcher internationalisiert. Bestätigt wird die These, dass Sprache generell Krieg sei, auch durch die Auswahl der Fotografien. Sie sind nicht nur deutschen, sondern auch englischen, japanischen und italienischen Zeitschriften entnommen. Das zeigt die ideologische Vereinnahmung jedes Krieges, auch wenn die Ideologien unterschiedlich und damit auch moralisch anders zu bewerten sind. Die Bilder scheinen die Botschaft zu transportieren, dass Kriegspropaganda immer nach identischen Mustern funktioniert.

Die gestempelten Fotografien kolportieren die Bild-Sprache des Krieges. Aus der Flut fotografischer Dokumentationen des Krieges wählt Mauri aber nur solche aus, die dessen Gräuel nicht allzu deutlich in Szene setzen. Bombardierte Häuser sind nur sehr selten zu sehen und wenn zerstörte Häuser dargestellt werden, dann als ästhetisch zusammengebrochene Ruinen (Abb. 69), inszeniert für ein spektakuläres Foto. Bombardierungen werden als Lichtereignisse in der Nacht festgehalten (Abb. 70), das zerstörerische Potenzial ist ausgeblendet. Kriegsflugzeuge werden gezeigt, in denen entindividualisierte Soldaten sitzen, die auf nicht zu identifizierende Orte oder Menschen zielen. Objekte, die auf den ersten Blick nichts mit dem Kriegsgeschehen zu tun haben, werden über den alles egalisierenden Stempel mit diesem in Zusammenhang gebracht. In einzelnen Bildern wird der Bezug zum Zweiten Weltkrieg ganz klar, wie auf einer Abbildung eines Massenauflaufs, der dem Besuch Adolf Hitlers in Danzig gilt. Jubelndes Volk und Fahnen sprechen auch hier eine eindeutige Kriegssprache, die man nicht zu übersetzen braucht. *nzig grüßt seinen F*, dieser verkürzte Schriftzug ist auf dem Bild zu lesen und ist wohl durch *Danzig grüßt seinen Führer* zu komplettieren. Diese Abbildung nimmt am deutlichsten Bezug auf den Krieg, den die Nationalsozialisten geführt haben, und thematisiert hier die spezielle in der allgemeingültigen Kriegssprache.

Die Sprache des Krieges drückt sich für Mauri vor allem auch in den außersprachlichen Zeichen wie Uniformen, Fahnen, Abzeichen und Dekorationen aus. Sie setzen Signale, die für alle verständlich sind, gleichzeitig aber einen eindeutig abgrenzenden Charakter haben können. Auf einer Fotografie sind Soldaten zu sehen, die im Feindesland die dortigen Straßen- und Hinweisschilder abhängen, um sie durch die eigenen zu ersetzen (Abb. 71). Die Schilder werden zu sprachlichen Schlachtfeldern, denn über die Beseitigung dieser Form der Kommunikation sollen fremde Heere fehlgeleitet werden. Es wird daran auch die Inbesitznahme eines Ortes über die Sprache gezeigt, da die bisherigen Beschilderungen durch eigene nationale Benennung der Orte ersetzt werden. Die Verwirrung der Kriegsführung verläuft hier parallel zur Bedeutungsverschiebung sprachlicher Zeichen. Der Künstler erkennt die Sprache im Krieg als zerstörerisches Potenzial, das nicht Informationen vermittelt, sondern jede Information, die nicht in die Ideologie des jeweilig Kriegführenden passt, unterdrücken hilft. Die Tyrannei des Krieges funktioniert auch über die Sprache.⁶⁵²

Die Todesmaschinerie des Krieges wird als solche entemotionalisiert dargestellt. Über die Bindung der kriegsführenden Soldaten an ein bestimmtes ideologisch konnotiertes Sprachsystem ist nach Meinung des Künstlers der einzelne von jeder Schuld freigesprochen. „Non uccido io, ma un segno uccide.“⁶⁵³ Das zeigt die Gefährlichkeit der Sprache und die Mechanismen der Kriegssprache. Außerdem weist Mauri auf die Disposition jedes Sprachsystems hin, zu einer Sprache des Krieges zu werden. Krieg steckt in jedem Sprachsystem und das Sprachsystem in jedem Menschen. Damit ist auch die Frage nach dem Guten oder Schlechten im Menschen gestellt. „L'uomo è guerra non sempre la stessa guerra ma assai più che non si creda, è o pratica guerra.“⁶⁵⁴ Denn gerade die Sprache macht das Menschliche aus, in ihr liegt aber nach Mauri gleichzeitig das Negative der menschlichen Natur. Dies führt wiederum auf die Ausführungen Agambens zurück, der die Sprache als Negativstruktur begreift. Davon ist auch die poetische Sprache nicht ausgenommen, denn auch die Sprache des Fotografen, oder hier des Künstlers, ist Krieg. Die poetische Sprache und die Kriegssprache sind nicht

⁶⁵² Vgl. Mauri. 1994i, S. 170

⁶⁵³ „Nicht ich, sondern ein Zeichen tötet.“ Ebd., S. 179

⁶⁵⁴ „Der Mensch ist Krieg, nicht immer derselbe Krieg, aber er ist es sehr viel mehr als man glaubt. Er ist oder praktiziert Krieg.“ Mauri. 1995, S. 57

identisch, denn Kunst ist nicht gleich Leben, aber es kann dieselben Funktionen widerspiegeln und übernehmen. „Che l'esercizio della poesia è o può rappresentare un massimo di violenza ideologica. Che l'arte non è la vita, come probabile, pero le è uguale.“⁶⁵⁵

Die Tatsache, dass die Sprache des Krieges in Buchform konzipiert ist, stellt auch den Informationsträger Buch als ideologisch kontaminiert bloß. Die Fotos sprechen für sich, aber sie scheinen auch einem übergeordneten Sprachsystem, das auf unterschiedliche Weise kodiert ist, anzugehören. Der Stempel⁶⁵⁶ ist der einzige offensichtliche Eingriff des Künstlers, der jedoch entpersonalisiert und seriell ist. Er drückt den einzelnen Bildern eine einheitliche Aussage auf, suggeriert gleichzeitig ein grenzenloses Kontinuum. Jedes Sujet kann als Kriegssujet fungieren, gleichzeitig wird die spezifische Ästhetik des Krieges in einem Buch festgehalten. Es kommuniziert über Abbildungen, scheint eine Fotogeschichte, der ein Post- oder Versandstempel aufgedrückt worden ist. Der Künstler als Person kommt mit einem Bild, auf dem er in Rückenansicht zu sehen ist, ins Spiel. Er selbst bleibt auf dem Foto unerkannt, auf dem er über eine Grünfläche auf ein kurzes Rohr aus Beton zugeht (Abb. 72). Der Sinn dieser Abbildung bleibt offen, der Künstler macht sich aber durch die Reproduktion seiner selbst zum Teil der Kriegssprache, auch wenn er seine Identität nicht sofort zu erkennen gibt. Die Sprache als Mittel der Macht ist von den französischen Strukturalisten thematisiert worden. Roland Barthes formuliert in seiner Einführungsvorlesung im Collège de France von 1977 seine These *Jede Sprache ist faschistisch*.⁶⁵⁷ Sprache wird als konstituierendes Moment für die Machtverhältnisse innerhalb einer Gesellschaft angesehen. Der Faschismus zwingt nicht nur zum Schweigen, sondern nötigt einen bestimmten Sprachgebrauch und eine bestimmte Redeweise auf.⁶⁵⁸ Mauri nimmt das Faschistoide der Bildsprache auf und zeigt sie als allgemeingültiges Problem. Jede Sprache kann schuldig werden, jede Sprache *ist* Krieg, sie kann nicht nur dazu werden, sondern er ist ihr inhärent, so wie der Faschismus. Das führt zurück zur Unfähigkeit der Kommunikation und der Verstrickung der Sprache in Tod und Gewalt. Trotz des Aufzeigens der

⁶⁵⁵ „Die Übung der Poesie kann eine maximale ideologische Gewalt sein oder repräsentieren. Die Kunst ist nicht das Leben - wie man vielleicht annehmen könnte - dennoch ist sie diesem gleich.“ In: Mauri. 1994j, S. 173

⁶⁵⁶ Stempel sind in der Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem auch von Joseph Beuys eingesetzt worden. Über die Verwendung des Stempels bei Beuys: Stüttgen. 1988, S. 155-208

⁶⁵⁷ Barthes. 1985, S. 20-22

⁶⁵⁸ Ebd., S. 22

Negativstruktur der Sprache muss weiterhin mit dieser kommuniziert werden. Dabei darf man nach Mauri nicht ignorieren, dass Sprache immer gefährlich sein kann.

6 Fabio Mauris ästhetische Konzeption

Fragen der Ästhetik haben Fabio Mauri auch auf theoretischer Ebene beschäftigt. Als Professor für Ästhetik⁶⁵⁹ hat er eine eigene Theorie zur Ästhetik entworfen, die seinem philosophischen Interesse verhaftet ist. In seinem Essay *L'estetica come disciplina essata*⁶⁶⁰ bezieht sich Mauri auf Adornos als Diktum verstandene Äußerung, dass nach der Shoah eine poetische Produktion unmöglich sei.⁶⁶¹ Mauri muss dieses Diktum negieren, da er die Shoah als *prima materia* seiner Poesie einsetzt. Die Problematik dieser Vorgehensweise ist ihm durchaus bewusst. Um diesem Dilemma zu entgehen, erklärt er die Ästhetik zum universellen System, das Antworten auf alle Fragen des Lebens geben kann und muss.⁶⁶² Das Wesen der Ästhetik liegt nach Mauri in ihrem Bezug zur Wirklichkeit und der Welt als solcher, die es wiederum in ein ästhetisches Konzept zu überführen gilt.⁶⁶³ In diesem System kann und muss es seiner Meinung nach dann auch zu einer konstruktiven Reflexion über den Charakter eines diktatorischen Systems und die unfassbaren Verbrechen des Nationalsozialismus kommen.

6.1 Die Tendenz zur „Totalen Kunst“

Fabio Mauris Schaffen ist immer wieder mit den Schlagworten *Gesamtkunstwerk* und *totale Kunst* belegt worden.⁶⁶⁴ Seine grenzüberschreitende Kunstauffassung hat ihn vor allem zu dem Ausdrucksmittel der Performance geführt und so wird er von Christov-Bakargiev als der erfolgreichste Performancekünstler Italiens bezeichnet.⁶⁶⁵

⁶⁵⁹ Ab 1979 unterrichtet Mauri Ästhetik an der *Accademia di Belle Arti* in L'Aquila. Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 313

⁶⁶⁰ Mauri. 1988

⁶⁶¹ Vgl. Adorno. 1975, S. 65

⁶⁶² In seinen Äußerungen reißt er das Verhältnis zwischen Kunst und Ästhetik an, die dialektische und komplexe Frage der Verbindungs- und Trennungslinien wird aber nicht klar beantwortet.

⁶⁶³ Mauri. 1988, o. S.

⁶⁶⁴ Vgl. Scudero. 1993, S. 12-13

⁶⁶⁵ Vgl. Christov-Bakargiev (Hg.). 1999, S. 45

Wie seine spezielle Performancekunst zu definieren ist, soll im Folgenden analysiert werden.

6.1.1 Der Performancebegriff

Da viele unterschiedliche Künstlerinnen und Künstler die Ausdrucksform der Performance auf verschiedene Art und Weise umgesetzt haben,⁶⁶⁶ erscheint eine genaue Definition dieser Kunstform als sehr problematisch. Thomas Dreher nennt in seiner Analyse der *Performance Art* unterschiedliche Vorgehensweisen.⁶⁶⁷ Allen Performances ist gemeinsam, dass der Bildraum in den realen Raum verlegt wird, in dem das Kunstwerk prozessual entsteht.⁶⁶⁸ Handlung wird in allen Performances zum dominanten Faktor.⁶⁶⁹ Die daraus resultierende Unmittelbarkeit ist ein Merkmal für die Kongruenz von Kunst und Leben, die in der Performance geschaffen werden soll. Die Kunstkritikerin RoseLee Goldberg spricht auch von *Live Art*.⁶⁷⁰ Das psychologische Moment wird vor allem bei der so genannten *Body Art* - einer weiteren Spielart der Performancekunst, bei der der KünstlerInnenkörper im Zentrum steht - betont.⁶⁷¹ Da viele KünstlerInnen mit ihren Performance-Aufführungen provozieren wollten, wird der Performance-Kunst eine politisch-sozialkritische Komponente zugeschrieben.⁶⁷² Die Performance hat durch ihre politischen Implikationen, die Kongruenz von Kunst und Leben und dem Fakt, dass das Kunstwerk im performativen Vollzug seinen Objektcharakter verliert, den Kunstbegriff einschneidend verändert.⁶⁷³

⁶⁶⁶ Die KünstlerInnen kommen in zahlreichen Interviews in den 1970er Jahren zu Wort. Linda Montano, selbst Performancekünstlerin, hat zehn Jahre lang unterschiedliche Performance-ArtistInnen interviewt und diese Gespräche veröffentlicht. Montano. 2000. Siehe auch: Ausst. Kat. Los Angeles/Wien/Barcelona u. a. 1998/1999

⁶⁶⁷ Dreher. 2001, S. 15-18

⁶⁶⁸ Diese Entwicklung hat nicht erst mit den Happenings der ausgehenden 1950er Jahre begonnen, sondern bereits in den 1910/20er Jahren haben Dadaisten und Futuristen Anstöße dazu gegeben. Diese Ansicht wird in fast allen Abhandlungen geteilt. Der Prototyp der Performance nach 1945 wird meist John Cage zugeschrieben. Inga-Pin. 1978; Pluchart. 1975, S. 52; Schröder. 1990, S. 20. RoseLee Goldberg hat die Performances der klassischen Avantgarde analysiert. Goldberg. 1996; Goldberg. 1998, S. 63

⁶⁶⁹ In der deutschen Forschung der 1970er Jahre wird von Aktionen gesprochen. Jappe, G. 1976, S. 59 ; Schilling. 1978

⁶⁷⁰ Goldberg. 1998

⁶⁷¹ Vgl. Vergine. 1974, S. 10

⁶⁷² Mit den 1960er und 1970er Jahren war ein neuer Höhepunkt der Kunst erreicht, die sich nicht mehr vom Markt vereinnahmen lassen wollte. Die Performance stellte eine Ausdrucksform dar, mit der sich die KünstlerInnen der direkten Vermarktung entziehen konnten.

⁶⁷³ Der Begriff *Antikunst*, der in vielen Interpretationen angeführt wird, soll hier nicht diskutiert werden. Er ist in zu unterschiedlichen Kontexten eingeführt worden und trägt meiner Meinung nach nicht zu einer Erkenntnisverweiterung bei. Vergine. 1974, S. 2; Sontag. 1968; Richter, 1978

Zwei Faktoren sind bei der Performance im Gegensatz zu anderen Kunstformen auffallend. So wird das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum modifiziert. Oft tritt der Künstler selbst als Ausführender in Erscheinung oder ist zumindest während der Präsentation seiner Arbeit anwesend. Er wird wichtiger Bestandteil des Werkes oder er *ist* das Werk. Hinzu kommt eine neue Rolle der Rezipierenden, die nunmehr aktiv an dem kreativen Entstehungsprozess teilnehmen können. Vor allem Happenings waren auf Partizipation ausgelegt.⁶⁷⁴ Aber auch bei Performances, bei denen eine aktive Teilnahme der BetrachterInnen nicht vorgesehen ist, kann das Publikum durch extreme Darstellungen körperlich-psychischer Gewalt sowie sexueller Handlungen auf eine sehr unmittelbare Weise berührt werden. Lea Vergine geht in ihrer Abhandlung über *Body Art* so weit, von einem *terrorismo estetico* zu sprechen.⁶⁷⁵ Ein weiterer Faktor, der auch in der Medienkunst eine entscheidende Rolle spielt, ist der der Zeit. Die Performance dauert eine bestimmte Zeit lang. Dieser Fakt legt dem Publikum eine gewisse Verweildauer auf, wenn es die Aufführung vollständig sehen will.⁶⁷⁶ Ist die Performance vorbei, kann man andererseits nicht mehr zum Kunstwerk zurückkehren, um es nochmals in Augenschein zu nehmen, da es nur eine bestimmte Zeit existiert. Das führt zu einer Überlieferungsproblematik und der Frage, wie die Kunstwerke für die Zukunft gesichert werden können. Um zu gewährleisten, dass man sich zumindest einen Eindruck von der Performance machen kann, müssen Medien wie Fotografie und Video eingesetzt werden.⁶⁷⁷ Die Performance selbst funktioniert auf der Ebene der Realzeit, sie manipuliert Zeit nicht, sondern versucht sie als solche zu nutzen. Neben der speziellen Dauer ist der Performance ein spezifischer Zeitbegriff inhärent. Inga-Pin geht in seiner Analyse davon aus, dass die Zeit in der Performance aufgehoben wird. Er bezeichnet sie als ein *elemento a-storico*.⁶⁷⁸

Auffällig im Vergleich mit anderen Performances ist bei Mauri, dass der Künstler selbst nicht in Erscheinung tritt. Nur dreimal setzt sich Mauri selbst in Szene, in *News from Europe* von 1978, sowie in *Analisi dell'opera con essa stessa* und *Memoria a percezione spenta* aus den 1980er Jahren. In diesen Performances agiert er bewusst in seiner Rolle als Künstler, wobei er immer das Selbst- und Fremdbild des Künstlers

⁶⁷⁴ Vgl. Jappe, E. 1993, S. 69

⁶⁷⁵ Vergine. 1974, S. 34

⁶⁷⁶ Elisabeth Jappe konkretisiert die Zeit einzelner Performances, die nur wenige Minuten, aber auch Tage dauern können. Vgl. Jappe, E. 1993, S. 69

⁶⁷⁷ Schäfer. 2000, S. 107

⁶⁷⁸ Inga-Pin. 1978. o. S.

in der Gesellschaft thematisiert. Bei allen anderen Werken mit performativem Aufführungscharakter - auch den Projektionen - verwendet Mauri Modelle, die für ihn sein eigenes *Erinnerungstheater* darstellen. Oft greift er dabei auf die kunsthistorisch aufgeladenen Aktdarstellungen zurück.⁶⁷⁹ Die Identität von Kunst und Leben wird bei Mauris Performances nicht über die Figur des Künstlers hergestellt, sondern durch das Thema, das auf seiner individuellen Gedächtnisleistung basiert. Seine Performances finden zwar naturgemäß in Realzeit statt, sind jedoch auch überzeitlich zu verstehen. Alle Zeiten koinzidieren in der einen, der Realzeit. *L'azione introduce il presente*.⁶⁸⁰ Die Dauer der Aktionen ist vor allem bei *Che cosa è il fascismo* und *Heidegger e la questione tedesca* festgelegt, während die Aufführungszeit der anderen Performances offen ist. *Ideologia e Cultura* kann mit ihrem repetierenden Charakter scheinbar bis ins Unendliche fortgesetzt werden. *Ebrea* dauert die Zeit, die die jeweilige Performerin benötigt, um den Stern zu legen. Eine weitere Besonderheit der Performancekunst von Mauri ist, dass er seine Performances in leicht variierten Fassungen wiederholt. Teilweise liegen Jahrzehnte zwischen der ersten Aufführung und der neuen Fassung und somit hat sich der Zeitkontext und der politische Hintergrund verändert. Für Mauri bleiben die Botschaften jedoch gültig und durch Wiederholung hofft er auf eine Erlösung in der Kunst. Dieser Aspekt kann auch mit dem rituellen Moment in Mauris Performances in Zusammenhang gebracht werden, da rituelle Handlungen immer wieder wiederholt werden. Das eröffnet einen weiteren Bezugspunkt zu den Performances seiner Zeit, da auch andere Künstler bewusst rituelle Aspekte in ihren Performances aufgenommen haben.⁶⁸¹

6.1.1.1 Die Performance im Verhältnis zum Theater

Die Performance wird auf Grund ihres Aufführungscharakters immer wieder mit dem Theater verglichen.⁶⁸² Thomas Dreher versucht eine klare Abgrenzungsdefinition

⁶⁷⁹ Vgl. Tisdall. 1976, S. 42-45

⁶⁸⁰ „Die Aktion führt die Gegenwart ein.“ Mauri. 1976, S. 54

⁶⁸¹ Jappe geht vor allem auf den rituellen Charakter der Performances ein. Jappe, E. 1993, S. 7

⁶⁸² Nicht nur mit dieser künstlerischen Ausdrucksform ist die Performance vergleichbar. Dies lässt sie nach Ansicht der amerikanischen Kunsthistorikerin RoseLee Goldberg für viele ForscherInnen suspekt erscheinen. Vgl. Goldberg. 1998, S. 12. Thomas Dreher nennt sein Buch über Performances im Untertitel *Aktionstheater*. Dreher. 2001. In Italien kann in den Performances der Arte-Povera ebenfalls ein theatrales Moment festgestellt werden. Schon die Bezeichnung *Arte-Povera* macht einen Bezug zum Theater deutlich, da ihre Begrifflichkeit vom *Armen*

zwischen Performance und Theater⁶⁸³ und behauptet, dass letzteres immer auf einen schriftlich fixierten Text zurückgreift.⁶⁸⁴ Bezieht man jedoch das zeitgenössische Theater in die Überlegungen mit ein, so wird auch eine solche Definition obsolet. Denn auch Improvisationstheater⁶⁸⁵ wie das *Living theater* oder das *Theater der Grausamkeit* nach Artaud⁶⁸⁶ arbeiten oft frei und ohne Textgrundlage. Elisabeth Jappe konstatiert so auch geringe Unterschiede zwischen den beiden Aufführungskünsten: Beim Theater sei eine größere Zahl von Mitwirkenden eingesetzt, außerdem werde in der Performance mehr Spontaneität und Einmaligkeit betont, kaum eine Performance sei je wiederholt worden.⁶⁸⁷ Für John Howell ist eine Performance im Gegensatz zum Theater immer persönlich,⁶⁸⁸ sie drücke immer eine individuelle Botschaft aus.⁶⁸⁹ Inga-Pin sieht den Unterschied zwischen Performance und Theater darin, dass die Performance analytisch, das Theater schauspielerisch-narrativ sei.⁶⁹⁰ Die Grenzenlinien sind jedoch schwimmend: Die Performance ist als Teil der Bildenden Kunst zu verstehen, die aber eine Affinität zum Theater aufweist.

Mauris Bezug zum Theater ist in der Analyse deutlich geworden.⁶⁹¹ Vor allem in seiner ersten Performance *Che cosa è il fascismo* sind viele theatrale Elemente auszumachen:⁶⁹² die zentrierte Bühne, die Zuschauertribüne, die fest vorgegebenen historischen Texte, die Vielzahl der Partizipierenden. Die aktionistischen und performativen Merkmale der Arbeit sind vor allem an dem besonderen Bezug zur Autobiografie des Künstlers zu erkennen. Von dieser ersten Erfahrung ausgehend, tendiert Mauri immer stärker zu einer Performance, die die theatralen Elemente

⁶⁸³ Theater nach Jerzy Grotowski hergeleitet wird. Zu Grotowski siehe: Puzyka. 1974, S. 2-11. Die Bezüge zum *Living theatre* werden ebenfalls immer wieder betont. Vgl. Bartolucci. 1968, S. 57-58

⁶⁸⁴ Zum Verhältnis Bildende Kunst und Theater siehe: Ausst. Kat. Stuttgart. 1996; Simhandl. 1993

⁶⁸⁵ „Die Begriffe *Happening* und *Performance Art* bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen.“ Dreher, S. 15

⁶⁸⁶ Nach Goldberg hat eher die Bildende Kunst als das Theater die Anregungen zu einer Neuorientierung in der Kunst gegeben, wobei sie Grenzgänger wie Cage als Vorbilder nennt. Vgl. Goldberg. 1998, S. 64

⁶⁸⁷ Artaud. 1980, S. 42

⁶⁸⁸ Jappe, E. 1978, S. 5

⁶⁸⁹ Vgl. Howell. 1978, S. 4

⁶⁹⁰ Bei der *Body Art* wird dieser Aspekt besonders betont, wobei auch andere Formen der Performancekunst, die keine Identität von Ideator und Akteur herstellen, eine persönliche Komponente haben können.

⁶⁹¹ Vgl. Inga-Pin. 1978

⁶⁹² Er selbst hat, bevor er seine erste Performance realisierte, ein Theaterstück inszeniert, das im herkömmlichen Sinne einen festen Text und eine klar definierte Regie aufwies, das Theaterstück *L'isola*. Bei dieser Produktion, die 1964 im *Teatro Caio Melisso* in Spoleto und 1966 im *Teatro Stabile* in Rom aufgeführt wurde, hat er in seiner Inszenierung die Bildende Kunst als Bestandteil integriert, da er die Bühne in Pop-Art-Manier gestaltete. Theater- und Kunstproduktion verschmelzen bereits hier zu einer Einheit, wobei die Kunst zum Teil eines Gesamtkunstwerks wird, das seinen Ursprung in einer Theateraufführung hat. Das Stück soll Mauri bereits 1960 geschrieben haben. In: Ausst. Kat. Rom. 1969a, S. 65

⁶⁹³ Die oben geschilderte Kooperation in der Reihe *Arte contemporanea e teatro* hat dazu geführt, dass das theatrale Moment vorherrschend war. Giannuso. o. J., S. 369; Mauri. 1994a, S. 47

zugunsten des performativen Charakters zurückdrängt. In *Ebrea* wird die Performance in eine Installation eingebunden, die als Bühne interpretiert werden kann. Wie ein Tableau vivante bewegt sich die Performerin vor ihrem Medizinschränkchen, sie ist in ein Gesamtkonzept eingebunden, das den Schrecken der Shoah in seiner kalten Brutalität offenbart. Ein Text ist nicht mehr vorhanden; die Kommunikation funktioniert über Körpersprache und bildhafte Symbole. *Ideologia e Cultura* ist reduziert inszeniert. Die Performerin steht zwar noch auf einer Bühne, doch ist es unwesentlich, wo sie ihre Performance ausführt. Sie kreist versunken um sich selbst, ohne mit dem Publikum Kontakt aufzunehmen. Bei *Heidegger e la questione tedesca* kehrt Mauri wieder zu seinen Anfängen zurück; er kreiert eine theaterähnliche Szene mit festen Textzeilen, die er durch den Zusatz von anderen medialen Versatzstücken ergänzt. Es kann also nicht von einer stringenten Entwicklungslinie von einer an das Theater angelehnten Vorgehensweise hin zu einem performativeren Stil die Rede sein. Mauri verschiebt entsprechend der jeweiligen Vorgaben des Werkes die Grenzen zwischen Theater und Performance immer wieder neu.

Vor dem Hintergrund der italienischen Tradition könnte angenommen werden, dass Mauri in seinem Schaffen von dem futuristischen Theater beeinflusst gewesen sei. Seine Aufführung der *Gran Serata Futurista* im Jahr 1980 in L'Aquila bestätigt eine solche Vermutung.⁶⁹³ Als Gemeinsamkeiten können bei Mauri und den Futuristen ein *Hang zum Gesamtkunstwerk*⁶⁹⁴ und die Verbindung von Kunst und Leben manifestiert werden. Ansonsten gehen Mauris künstlerische Herangehensweisen und die der Futuristen recht weit auseinander. Geschwindigkeit und Spontaneität, Synthese und Unordnung bestimmten das Bild der futuristischen Abende, wie dies auch auf einer Karikatur von Umberto Boccioni festgehalten ist.⁶⁹⁵ Die Zeitfrage spielt

⁶⁹³ In dem Großspektakel, das erstmals 1980 in L'Aquila mit SchülerInnen der Kunstakademie aufgeführt wurde, wird der Futurismus als grenzüberschreitendes Konzept gefeiert. Im Rückgriff auf die historische Vorlage einer *Gran Serata Futurista* lässt Mauri den Futurismus wieder auflieben. Mauri betont aber, dass durch den Anachronismus ein ideologischer Bruch entstehe, der nicht mehr zu überwinden sei. Mauri [1986], o. S.; Bonito Oliva. 1989, S. 4-5

⁶⁹⁴ Die Zusammenfügung aller künstlerischen Ausdrucksmittel zu einem großen, künstlerischen Event wurde in der Geräuschtechnik Luigi Russolos, den theatralischen Einlagen und plastischen Bühnenbildern Fortunato Deperos und dem synthetischen Theater Marinettis vorangetrieben. Russolo. 1916; Maffina. 1973; Ausst. Kat. Trento-Rovereto Düsseldorf. 1988/1989; Ausst. Kat. Paris. 1996; Ausst. Kat. Bonn. 1973; Marinetti. 1968a, S. 97-104

⁶⁹⁵ Ausst. Kat. New York. 1988/1989, Abb. S. XXIX: Umberto Boccioni: Una serata futurista a Milano, 1911. Die Futuristen wollten mit diesem bunten Treiben jedoch vor allem provozieren. Oft wird von Tumulten bei den Aufführungen berichtet, die in Theatern stattfanden, teilweise aber auch in privaten Wohnungen abgehalten wurden. La serata. 1991, o. S. Der *Passatismo* - Rückständigkeit - sollte bekämpft und neue Energien

zwar auch in Mauris Werken eine entscheidende Rolle, im Gegensatz zu der futuristischen Faszination an Kurzlebigkeit und Rhythmus benutzt er aber Anachronismen, die von den Futuristen verabscheut wurden. Das intuitive Moment⁶⁹⁶ wird von Mauri durch ein konzeptionell überdachtes, klar strukturiertes Gefüge ersetzt, das wenig Platz zur Improvisation lässt. So sind Mauris Vorbilder auch eher in der Berliner Theaterszene der 1920er Jahre um Erwin Piscator zu finden, den Mauri selbst als Vorbild nennt.⁶⁹⁷ Piscator setzte dokumentarische Texte, Fotografien und Filme ein und hoffte so, seine Lehrstücke einem proletarischen Publikum näher bringen zu können.⁶⁹⁸ So möchte auch Mauri seine existentiell menschliche Botschaft über historische Dokumente, Filme und Fotos an das Publikum unmittelbar vermitteln, wobei bei ihm eine starke Medienkritik auszumachen ist.

6.1.1.2 Die Filme

Mauri setzt das Medium Film in seinen Performances, vor allem in den Projektionsaktionen, ein. In *Che cosa è il fascismo* zeigt der Künstler einen dokumentarischen Ausschnitt aus faschistischer Zeit. Mauri wählt hier einen historischen Filmausschnitt.⁶⁹⁹ Piscator geht davon aus, dass ein historisches Ereignis über die Verwendung von Filmmaterial authentischer transportiert werden kann. Deshalb will er im Kontext des dokumentarischen Theaters einen Lehrfilm, der *objektive Tatsachen*⁷⁰⁰ wiedergeben soll, verwendet sehen. Im Gegensatz dazu entlarvt Mauri den Film als manipulierbares Medium, da er während der Performance einen Propagandafilm einblendet. Dieser fungiert als *Lehrfilm* für die Wirkungsfähigkeit der Propaganda, das Medium an sich wird als solches nicht affirmativ eingesetzt, sondern kritisch beleuchtet. Die politische und ideologische Lehre, die aus dem Einsatz von Filmen in Mauris Werk gezogen werden kann, ist immer wieder die, dass es keine untrügliche Gewissheit gibt und alle menschlichen Kommunikationsformen missbraucht werden kann, auch der Film.

freigesetzt werden. Mauris Vorstellungen entfernen sich von den auf Schnelligkeit, Phantasie und Spontaneität ausgerichteten futuristischen Vorstellungen. Vgl. Pasi. 2001, S. 281-293

⁶⁹⁶ Dieses wird in allen futuristischen Manifesten betont. Siehe auch: Marinetti. 1968b, S. 70-79

⁶⁹⁷ Mauri. 1997, S. 1-2

⁶⁹⁸ Vgl. Piscator. 1986a, S. 62-64

⁶⁹⁹ Der Einsatz von Filmen im dramaturgischen Ablauf des *Teatro di Varietà* wird von Marinetti befürwortet. Auch hier kann eher eine positive Bestätigung als eine kritische Hinterfragung des Mediums an sich konstatiert werden. Vgl. Marinetti. 1968b, S. 71

⁷⁰⁰ Piscator. 1986, S. 161

In seinen Projektionsaktionen, in denen er vor allem Spielfilme einsetzt, präsentiert er die Filme als *moving pictures*. So projiziert er im Kunstraum Filme auf unterschiedliche Objekte.⁷⁰¹ Die Projektion wird als mechanischer Vorgang sichtbar gemacht und die Suggestivkraft des Mediums wird veranschaulicht, gleichzeitig aber auch hinterfragt. Die Sicht auf den Film wird durch die ungewöhnlichen Leinwände und Projektionseinstellungen grundlegend verändert.⁷⁰² Mauri manipuliert nicht das Filmmaterial an sich, sondern dekonstruiert die Wahrnehmungsmechanismen und macht so eine kritische Analyse der tradierten Sehgewohnheiten möglich.

6.1.2 Fotografie als Sprache

Mauri setzt neben anderen Kommunikationsmitteln oft dokumentarische Fotografien und private fotografische Aufnahmen in seinen Werken ein. Dabei benutzt er das Medium Fotografie in vielen unterschiedlichen Arbeiten,⁷⁰³ in denen er es als *linguaggio* - Sprache - definiert, die mit Hilfe der Semiolegie decodiert werden kann. Genau diese scheinbare Decodierungsmöglichkeit wird vom Künstler wieder in Frage gestellt. Die Fotografie wird im Allgemeinen als Medium begriffen, das einen direkten Abbildungscharakter hat. Der besondere Bezug der Fotografie zur Realität, der ihr von Theoretikern wie Roland Barthes⁷⁰⁴ und Susan Sontag⁷⁰⁵ attestiert wird, trägt zu ihrer besonderen Verantwortung und *Gefährlichkeit* (Barthes)⁷⁰⁶ im Zeichensystem bei. Fotografien können als Beweismaterial genutzt, aber auch missbraucht werden.

⁷⁰¹ Die Reflexion über den Film und die Verbindung von bildender Kunst und Film wird oft über diese Verarbeitung von Filmbildern vorgenommen. Siehe hierzu auch: Ausst. Kat. London. 1996

⁷⁰² Der belgische Künstler Marcel Broodthaers experimentierte in den 1960er und 1970er Jahren ebenfalls mit dem Medium Film. Im Gegensatz zu Fabio Mauri hat er eigene konzeptionelle Filme gedreht, die er auf ungewöhnlichen Leinwänden projizieren wollte oder projiziert hat. Die Wahl der Leinwände hängt bei Broodthaers direkt mit den Sujets seiner Filme zusammen. So hatte er 1965 die Idee, auf einer Eierleinwand einen Film über Eier zu projizieren. Auf einer Leinwand mit einem seiner Gedichte hat er 1967 einen Film über sein OEuvre gezeigt. Vgl. Ausst. Kat. Barcelona. 1997, S. 42-57. Zu filmischen Installationen in den 1960er und 1970er Jahren siehe auch: Ausst. Kat. Wien. 2003/2004

⁷⁰³ Unter anderem in den Künstlerbüchern *Manipolazione di Cultura* und *Linguaggio è guerra*, der Fotomontage *Omaggio a Garcia Lorca*, den Installationen *Esiste l'anima? Se la Germania se ne ha due* und *I numeri malefici*. Private Fotos nutzt Mauri in der Ausstellung *Vacare la soglia* in Rom 1997.

⁷⁰⁴ Barthes spricht nicht von Realität, sondern von der Kongruenz der Fotografie zum Referenten. Er geht davon aus, dass dieser abgebildete Referent, der ja in der Realität existiert, das Wesen der Fotografie ausmacht. Er verfolgt weitgehend einen phänomenologischen Ansatz, obwohl er auf einer anderen Ebene die Semiolegie befürwortet. Barthes. 2001, S. 57

⁷⁰⁵ Vgl. Sontag. 2000, S. 11

⁷⁰⁶ Von Barthes eher ironisch konnotiert, er spricht damit aber eine allgemeine Problematik an.

Diesen Missbrauch zeigt Mauri auf, indem er Propagandabilder wählt, die er meist geringfügig bearbeitet. Seine visuellen Materialien entnimmt er einer Bildsprache, die auf mehreren Ebenen kommunizieren kann. So gibt es nach Mauri keine einfachen Entzifferungsmöglichkeiten, nur Annäherungen an den Gehalt des kontaminierten Bildmaterials: Zunächst ist man versucht, das Abgebildete an sich zu entziffern, dann begibt man sich auf die Suche nach der versteckten Botschaft, die sich hinter dem Sichtbaren verbirgt. Als dritten Schritt hofft man auf eine Entzifferung der von scheinbarem Realitätsbezug und ästhetischer Visualisierung geprägten Materialien. Wie Barthes formuliert, ist die Fotografie ein Bild mit einer Botschaft aber ohne festgelegten Code,⁷⁰⁷ denn jeder kann etwas anderes auf dem Foto erkennen. Der Code könnte bei jedem Bild neu erdacht werden, was eine eindeutige Bestimmung der Botschaft unmöglich mache. Barthes spricht hier nicht von Propagandafotografie, sondern problematisiert die Botschaft der Fotografie im Allgemeinen. Mauri macht durch den Einsatz von Propagandabildern die Dekodierungsproblematik an sich zum Thema und weist auf die Gefährlichkeit des Mediums hin, das nur scheinbar auf einen eindeutigen Referenten verweist, in Wirklichkeit aber vieles hinter dem Abgebildeten verbirgt.

Betrachtet man die Entwicklung von Mauris Werken, so entsteht aus einem leeren Zeichen, dem Bildschirm, der mit jedem Inhalt gefüllt werden kann, eine Formsprache, die mit einer Fülle von Fotomaterialien versehen wird. In der Werkreihe *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* - die auch *Segno-di-segno* betitelt wird⁷⁰⁸ - visualisiert er die Leere des Bildschirms. Die Unterschriften unter den weißen Flächen verweisen auf Referenten, die visuell nicht abgebildet sind. Nur über die Sprache können die Betrachtenden ein Bild imaginieren, das aber mit der Leere des Bildschirms konfrontiert wird. In *Manipolazione di cultura* wird der vormals leere *Bildschirm* mit konkreten Fotos gefüllt. Diese Vorgehensweise kann auf die Theorie der Kunsthistorikerin Rosalind E. Krauss verweisen, die die Fotografie als Zeichen erkennt, das von Natur aus leer ist.⁷⁰⁹ Krauss interpretiert die Fotografie als *Shifter*, als Leerstelle, die eine indexikalische *Spur*⁷¹⁰ hinterlassen kann. Der Shifter kann

⁷⁰⁷ Vgl. Barthes. 2001, S. 99

⁷⁰⁸ Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 138

⁷⁰⁹ Vgl. Krauss. 2000a, S. 260

⁷¹⁰ „Im Unterschied zum Symbol stellen Indizes ihre Bedeutung auf Grund einer physischen Beziehung zu ihrem Referenten her. Sie sind Markierungen oder Spuren einer besonderen Ursache, und diese Ursache ist das Ding, auf das sie sich beziehen, der Gegenstand, den sie bezeichnen.“ Ebd., S. 251

nach Krauss zwar das Bild eines Objekt emanieren,⁷¹¹ wird aber nur über diesen Bezug zum Objekt bestimmt und ist ansonsten eine Leerstelle, die auf jede Spur verweisen kann. Die verkürzten Sentenzen von *Manipolazione di cultura* könnten als Versuch Mauris angesehen werden, den Shifter zu füllen, der zwar mit einem Foto, aber nicht mit Bedeutung versehen ist. Die Fotografien vermitteln nicht nur die abgebildeten Referenten, sondern sind als Verweise auf eine Vergangenheit zu verstehen, die nur noch über ihre Spur, das Fotomaterial, vermittelt werden kann. Diese Indexikalität wird bei Mauri zergliedert und in ihrer Vielschichtigkeit offenbart.

Barthes stellt fest: „Jede Fotografie ist eine Art Memento mori“.⁷¹² Der Bezug zum Tod wird auch von anderen Autoren betont, da auf der Fotografie immer nur eine inzwischen vergangene Situation eingefangen werden kann. Es entsteht ein Bild des abgebildeten Referenten, das im Kontinuum der Zeit immer etwas bereits Vergangenes repräsentiert.⁷¹³ Die Fotografie ruft nach Barthes aber nicht nur die Vergangenheit ins Gedächtnis, sondern kann eine Möglichkeit zur *Auferstehung* des Vergangenen in sich bergen.⁷¹⁴ Mauri intendiert die visuelle Auferstehung des faschistischen Regimes, um den heutigen Betrachtenden über die ästhetische Erfahrung den Geist der Zeit näher zu bringen. Gleichzeitig ist ihm die Unmöglichkeit seines Vorhabens deutlich, denn er vermittelt in seinen Werken, dass die Bilder eben nicht nur für sich selbst sprechen.

Sontag spricht der Fotografie eine Aggressivität zu, die in Zusammenhang mit deren Unmittelbarkeit zu sehen ist.⁷¹⁵ Mauri nutzt dieses aggressive Potenzial und konfrontiert die Betrachtenden über das historische Bildmaterial direkt mit der faschistisch-nationalsozialistischen Ästhetik. Als Zeugnisse ihrer Zeit transportieren sie Teile einer inszenierten Bildästhetik, die scheinbar ungefiltert übermittelt wird. Gerade durch diese Unmittelbarkeit soll die suggestive Wirkkraft des Mediums herausgestellt werden, dem man misstrauen soll. Die Fotografie bleibt in ihrer Funktion als Kommunikationsmedium erhalten, das durch die Eindeutigkeit seiner

⁷¹¹ Vgl. ebd., S. 257

⁷¹² Sontag. 2000, S. 21

⁷¹³ Die Fotografie ist in Mauris Werk ein dreifaches Memento mori: Durch die Rückbeziehung auf den Nationalsozialismus verweist sie auf eine unwiderrufliche Vergangenheit; Nationalsozialismus und Faschismus stehen für eine Zeit, in der millionenfach Menschen ermordet wurden; auf den Bildern selbst wird an den Tod konkreter Individuen erinnert.

⁷¹⁴ Vgl. Barthes. 2001, S. 92. Benjamin sieht hingegen gerade in der Befreiung des Kunstwerkes vom rituellen Charakter das Verdienst der reproduzierenden Techniken. Benjamin. 1996a, S. 17

⁷¹⁵ Sontag. 2000, S. 13

Verbindung von Referent und Abbildung eine Realitätsnähe suggeriert, die durch den zeitlichen Abstand und den Inhalt der Fotografie gleichsam in Frage gestellt wird. Die Dialektik zwischen dem Abbildungs- und Zeugnischarakter der Fotografie und deren Inszenierung macht die Problematik des Maurischen Shifters aus, der zwar als Leerstelle erkannt ist, gleichzeitig aber auf mehreren Ebenen kommunizieren soll.

6.1.3 Sprache und Philosophie

Mauris besondere Affinität zur Literatur wurde bereits an mehreren Stellen seines OEuvres und Lebensweges evident.⁷¹⁶ Die Auseinandersetzung mit der Philosophie war seinem Werk von Anfang an immanent. Persönlich hat er mit dem Philosophen Giacomo Marramao zusammengearbeitet, den er direkt in eine seiner Performances mit einbezog. Auf theoretischer Ebene galt sein Interesse Heidegger und Pascal. Außerdem verarbeitet er in seinen Werken unterschiedliche sprach- und kommunikationsphilosophische Ansätze. Von besonderer Bedeutung sind Ecos Überlegungen zur Dekodierung des Zeichensystems, die in viele seiner Werke einflossen und die auch bei deren Interpretation hilfreich sein können.⁷¹⁷ Mauri greift in seinem Werk oftmals auf die Sprache im Sinne eines geschriebenen oder gesprochenen Wortes/Textes zurück. Sie wird in seinen Werken in ihrer Funktion als sprachliches *Zeichen* verwendet, fungiert aber auch als Trägerin eines übergeordneten Systems. Dabei wird die Sprache nicht vornehmlich als Kommunikationsmittel gebraucht - im Sinne der Vermittlung von Inhalten - sondern als bedeutungstragendes Zeichen. Ein Beispiel hierfür ist der Einsatz der deutschen Sprache, die für den möglicherweise sprachunkundigen, italienischen Rezipierenden zunächst keinen Erkenntnisgewinn mit sich bringt. Ihre Verwendung erhält im Werkzusammenhang eine übergeordnete Bedeutung. So wird die deutsche Sprache zum pars pro toto für die deutsche Kultur, die den Nationalsozialismus nicht verhindert, sondern gefördert hat.

⁷¹⁶ Durch seine praktische Arbeit im Verlag Bompiani lernte er die aktuelle linguistische Forschung seiner Zeit kennen, wobei Mauri in der Literatur wie in der Bildenden Kunst durch unterschiedliche Traditionen geprägt wurde. Neben der engagierten Literatur von Alberto Moravia und Pier Paolo Pasolini, die ihn privat und beruflich beschäftigten, interessierte er sich für postmoderne Literaturtheorien, wie sie von Umberto Eco vertreten wurden. Diese beiden Gruppen rivalisierten auf intellektueller Ebene miteinander.

⁷¹⁷ Hierfür wurde vor allem die Analyse Ecos *La struttura assente* herangezogen.

Das sprachliche Zeichen referiert aber auf sich selbst, denn Sprachen lassen sich übersetzen und so kann der Inhalt auch Menschen mit anderen Muttersprachen verständlich gemacht werden. Die Sprache wird auf ihre Funktion als konkretes Kommunikationsmittel zurückgeführt. Visuell wird die Sprache den Bildern oft untergeordnet, so bei *Manipolazione di cultura*, in dem der Anteil des Bildmaterials deutlich überwiegt. Die Bildunterschriften verleihen den Werken jedoch eine neue Komplexität, die gerade aus der Kontrastierung von Wort- und Bildebene entsteht. Beide *Sprachen* fließen gleichsam in einer neuen Bedeutungsebene zusammen, denn sie ergänzen einander in ihrer Ambivalenz. Der Weg der Vermittlung von Inhalt über Wort und Bild ist vielfältig. Oftmals wird die Sprache in ein arbiträres und aggressives Verhältnis zum Objekt, Bild oder Foto gesetzt. So wird eine ausgestellte Waage, die von Mauri mit dem Titel *Arierwaage* versehen wird, nicht mehr nur als Objekt Waage wahrgenommen, sondern enthält durch die sprachliche Festlegung einen neuen Sinngehalt. Sprachliches und visuelles Zeichen stehen so nicht in einem allgemeinverbindlichen, analogen Verhältnis zueinander, die semiotische Einheit von Signifikat und Signifikant⁷¹⁸ scheint über den spezifischen Einsatz des sprachlichen Zeichens bei Mauri in Frage gestellt.

Nach Toni Stooss kann die Sprache auf unterschiedliche Art und Weise in die Kunst integriert werden. Mauri wählt verschiedene Formen: Die Sprache wird als Medium, als Objekt und als komplementäre Kommentierung⁷¹⁹ genutzt. Sie selbst wird aber nie zum Artefactum, sondern ist immer nur als Teil eines ganzen Werkes zu verstehen, das mit und über die Sprache funktioniert.⁷²⁰ Von einer *Lingualisierung*,⁷²¹ von einer eklatanten Dominanz der Sprache, kann in Bezug auf Mauris Kunst ausschließlich im Sinne eines erweiterten Sprachbegriffs gesprochen werden, da Wort/Text nur eines unter anderen Systemen ist, das in seine Arbeiten einfließt.

⁷¹⁸ Jacques Derrida negiert die Saussuresche Einheit von Signifikat und Signifikant und proklamiert vielmehr ein Spiel mit den Differenzen. Derrida. 1990, S. 150-151

⁷¹⁹ Er geht wiederum auf Faust zurück, der das Verhältnis zwischen Wort und Bild analysiert hat. Stooss. 1993, S. 7; Faust. 1977

⁷²⁰ In der zeitgenössischen Kunst ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Wort und Bild zu erkennen. Vgl. Graevenitz. 1993, S. 219-238

⁷²¹ Faust. 1977, S. 15

6.1.4 Geräusche und Musik

Mauri setzt in seinen Installationen und Performances sowohl bekannte Musikstücke, als auch undifferenzierte Geräuschkulissen - wie etwa das Getöse von einem Erdbeben - ein. Bei den klar erkennbaren Kompositionen handelt es sich unter anderem um ein Orgelwerk von Johann Sebastian Bach, das in der Performance *Ideologia e natura* eingespielt wurde. In *Che cosa è il fascismo* sind faschistische Hymnen zu hören. Diese Kompositionen sind nach der Definition Ecos, der die Musik als semiotische Einheit versteht, stilistisch konnotiert.⁷²² In diesem Sinne ist Bach als pars pro toto für die Klassik zu verstehen, und auch die faschistischen Hymnen spiegeln einen spezifischen Zeitgeschmack wider. Sie sind aber auch auf anderer Ebene als Bedeutungsträger zu verstehen, da sie in eine politische Propaganda eingebunden sind.⁷²³ Die faschistischen Märsche können nach Eco als konnotative semiotische Systeme gelesen werden, da sie Gefühle⁷²⁴ wachrufen, die durch den Rhythmus der Marschmusik freigesetzt werden.⁷²⁵ Durch die Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks soll sich das Publikum direkt in die faschistische Zeit zurückversetzt fühlen.

Die Geräuschkulissen, mit denen Mauri einige Arbeiten unterlegt, sind klar konnotiert. Das Bombardement in *Che cosa è il fascismo* ist ein rein akustisches Zeichen, dass gewisse Assoziationen auslöst, wie eine bestimmte Musik bestimmte Emotionen erwecken kann. Es wirkt bedrohlich. Die ohrenbetäubende Geräuschkulisse von Fliegern und Detonationen setzt bei den Rezipierenden unwillkürlich Bilder des Krieges frei. Der Bezug zur Realität ist jedoch direkter. Das Bombardement kann stattgefunden und Opfer gefordert haben.⁷²⁶ Die Wirklichkeit des Ereignisses rückt den Betrachtenden über den Lärm näher. Ähnlich geht Mauri in der Installation *Numeri malefici* auf der Biennale von 1978 vor, in der die Geräuschkulisse eines Erdbebens den Raum erschüttern lässt. Die Platzierung des

⁷²² Eco. 1998, S. 399

⁷²³ Die Musik Bachs scheint auf den ersten Blick nicht 'kontaminiert' und als reiner Kunstgenuss möglich. Sie steht aber für Mauri auch in der Tradition einer beherrschenden Kulturszene, die zu einer gewissen Selbstüberschätzung des Deutschtums geführt hat. Mittig kritisiert, dass Adorno die Vereinnahmung Beethovens durch die Nationalsozialisten analysiert und in der Musik selbst die Grundlagen für diese Vereinnahmung ausmacht. Mittig. 1992, S. 103-106

⁷²⁴ Vgl. Bohrer 1998a, S. 37-57

⁷²⁵ Von besonderen und persönlichen Empfindungen ist vor allem bei ZeitzeugInnen auszugehen, die den Faschismus erlebt haben. Im Jahr 1971 war es normal, Zeitzeuginnen und Zeitzeugen unter den Rezipierenden der Performance zu finden. Heute sind nur noch wenige Überlebende zu erwarten.

⁷²⁶ Die Geräusche können bei den Rezipierenden jedoch unterschiedlich starke Assoziationen hervorrufen, bei ZeitzeugInnen eines Bombenangriffs oder Erdbebens werden sicher konkretere Bilder auftauchen.

Geräts auf dem Boden erzielt noch eine zusätzliche Wirkung: Der Untergrund vibriert, und das Publikum wird scheinbar direkt mit dem Naturerlebnis in Berührung gebracht. Die Konfrontation mit dem Naturereignis wird zu einem Raumerlebnis, dem man sich nicht entziehen kann.

6.1.5 Nahrung, Kleidung, Orte, Objekte als Zeichen

Mauri versucht in seinen Arbeiten Informationen auch über andere sinnliche Zeichen wie Lebensmittel, Kleidung und andere Objekte zu transportieren. In der Performance *Che cosa è la filosofia* stehen Weißwürste und Bier in ihrer Funktion als Bedeutungsträger den musikalischen Elementen und dem rezitierten, philosophischen Text in nichts nach. Sie unterstreichen eine Form der deutschen Kultur, die auch über die Nahrung⁷²⁷ repräsentiert werden kann. Nahrung fungiert dabei als Code für eine bestimmte gesellschaftliche Schicht, aber auch für einen bestimmten Kontext, der des Münchener Brauhauses oder des Intellektuellenhaushaltes.

Die authentischen Kleider und Uniformen, die Mauri in vielen seiner Performances einsetzt, sind Zeugen für die Epoche und Zeitobjekte. So tragen die Frauen in der Performance *Che cosa è la filosofia* Kleidungsstücke aus den 1930er Jahren und werden dadurch zu Vermittlerinnen eines zeitlich festgelegten Kleidercodexes, der auf Nationalsozialismus und Faschismus referiert.⁷²⁸ Das hochwertige Material macht sie als Kleidungsstücke identifizierbar, die sich nicht jeder leisten kann und die einer privilegierten gesellschaftlichen Schicht vorbehalten sind. Ebenso wie die Uniformen der Männer können sie mit einer politischen Weltanschauung konnotiert werden. Eco sieht in der Kleidung eine andere Form der *communicazione visiva*.⁷²⁹ Unter semiotischen Vorzeichen sind seiner Meinung nach vor allem militärische Uniformen und liturgische Gewänder zu lesen. Sie sind nicht nur in ihrem Zeitkontext zu verstehen, sondern auch als Symbole für ein Machtsystem, dessen Hierarchien und Regeln auch über die Kleidung nach außen getragen werden. Die Authentizität der

⁷²⁷ Barthes sieht in der Nahrung ein Zeichen. Vgl. Barthes. 1979, S. 24. Zum Aspekt Nahrung in der Kunst siehe: Ausst. Kat. Erice. 1995

⁷²⁸ Ebenso erkennt er ein System zur Decodierung der Kleidung. Vgl. ebd., S. 25

⁷²⁹ Vgl. Eco. 1998, S. 402. Eco kritisiert in seiner Analyse Barthes, der seiner Meinung nach zu wenig auf den Aspekt der Kleidung als Kommunikationsmittel eingegangen sei, ebd.

Gegenstände⁷³⁰ führt zu einer möglichst umfassenden Historisierung des Gesamtgeschehens zurück. Sie tragen die Zeit in sich, sind stumme Zeitzeugen, die nicht schwierig zu decodieren sind. Die Aura, die ihnen anhängt, ist aber nicht zu negieren. So thematisiert der Künstler auch den Fetischcharakter der Uniform in *Ideologia e natura*. Das sich ausziehende Mädchen versucht sich der Uniform zu entledigen, scheint ihr aber nicht gänzlich abschwören zu können. Die manische Beziehung zur Uniform ist ambivalent und verdeutlicht, dass die Uniform nicht einfach nur ein Kleidungsstück ist, sondern als Objekt Macht über Menschen ausüben kann.

Mauri installiert seine Arbeiten auch in gewissen architektonischen Räumen, die er als Zeitobjekte behandelt. Der Biografie des Künstlers folgend, kann man erkennen, dass er Stätten seiner Kindheit im faschistischen Italien nutzt und sie in einem neuen künstlerischen Zusammenhang präsentiert. Die *site specificity*⁷³¹ wird zu einem besonderen Emblem für Kindheit, Jugend und Verlust, die über die allgemeinverständliche Konnotation des konkreten Ortes hinaus verweisen. Die von ihm benutzten Bauwerke werden immer bewusst in ihrer Ambivalenz gezeigt. Dabei werden sie in ihrer Funktion als kollektive Erinnerungsorte mit einem spezifischen Bezug zum Künstler versehen.

Nahrung, Kleidung, Objekte und Architektur werden in Mauris Werken als Zeichen präsentiert, die nie eindimensional zu lesen sind, sondern die eine Fülle von Interpretationsansätzen eröffnen, die unmittelbar mit der Transformation der Objekte durch die Setzung in den Kunstkontext zusammenhängen.

6.2 Zwischen Neo-Dada und Konzeptkunst

Eine eindeutige künstlerische Einordnung des OEuvres von Mauris fällt schwer. Zwar arbeitet er kontinuierlich mit gewissen künstlerischen Mitteln,⁷³² er ist aber nicht nur

⁷³⁰ „In den Objekten, die einmal vergangen sind, kondensiert sich die Zeit. Sie setzt sich in den Dingen fest. Eine geronnene Zeit vollendet die Form: die der Epoche.“ Mauri. 1997, S. 2

⁷³¹ Vgl. Suderburg. 2000a, S. 1-22

⁷³² Die Kunsthistorikerin Christov-Bakargiev weist in ihrem Essay auf die Kontinuität des Bildschirms in Mauris Schaffen hin. Vgl. Christov-Bakargiev. 1994, S. 19

mit einer bestimmten Kunstrichtung in Verbindung zu bringen. In seiner Entwicklung hat er immer wieder aktuelle Strömungen aufgenommen und künstlerisch verarbeitet. So wird er als Künstler des Neo-Dadas, des Nouveau Réalisme, der Pop-Art-Romana, der Arte-Povera, der Performance-Art und der Konzeptkunst rezipiert. Wo sein künstlerisches Schaffen zu verorten ist, soll im Folgenden analysiert werden.

6.2.1 Das Werk als Collage

Eine Konstante in Fabio Mauris Werk ist die Collage beziehungsweise die Assemblage. Er selbst sagt dazu: „In principio era il quadro che si scopre collage, si fa attivo; il quadro animato produce il corpo, il corpo produce l'azione.“⁷³³ Er problematisiert damit das *Prinzip Collage*,⁷³⁴ und alle seine Werke können laut dieser Eigendefinition im Prinzip als *Collagen* verstanden werden, die er in unterschiedlichen Variationen realisiert. Die Collage als künstlerisches Ausdrucksmittel wird auf die klassische Avantgarde zurückgeführt.⁷³⁵ Die ästhetische Zusammenführung von vorgefundenen oder eigens für die Collage hergestellten Objekten kann sehr unterschiedlich realisiert werden. Collagen können nur aus Papier,⁷³⁶ aber auch diversen anderen Materialien zusammengesetzt sein. Die Collage, die einen skulpturalen Charakter hat, wird auch als Assemblage bezeichnet.⁷³⁷ Mit dem Einsatz von Produkten aus der Konsum- und Zeitungswelt oder aus dem Bereich des menschlichen Abfalls,⁷³⁸ wird ein unmittelbarer Bezug zur Realität hergestellt. Das unterstreicht das von manchen KünstlerInnen proklamierte Ziel, durch die Collage die Nähe der Kunst- zur Lebenswelt zu manifestieren.⁷³⁹ Als Technik wird die Collage von unterschiedlichen Kunstrichtungen verwandt; in der Kunst nach 1945 findet sie vor allem in den künstlerischen Tendenzen wie Neo-Dada, Pop-Art und Nouveau Réalisme Anwendung.

⁷³³ „Am Anfang war das Bild, das sich als Collage offenbarte, das aktiv wurde; das bewegte Bild erzeugt den Körper, der Körper erzeugt die Aktion.“ Zitiert nach: Vergine. 1994, S. 15

⁷³⁴ Collage. 1968

⁷³⁵ Hanno Möbius gibt in seiner Abhandlung über Montage und Collage einen Abriss über den Begriff und die Verwendung der Technik. Möbius. 2000, S. 15-18, S. 31 – 107. Ausst. Kat. Hannover Düsseldorf München. 2000/2001

⁷³⁶ Bekannt hierfür sind vor allem die *papiers collés* von Picasso, Braque und Gris. Waldman. 1992, S. 11

⁷³⁷ Katherine Hoffman weist darauf hin, dass auch eine zweidimensionale Collage Assemblage genannt werden kann und dass Dubuffet vorschlug, den Terminus *Collage* ausschließlich für die Werke Braques, Picassos und die der Dadaisten zu verwenden. Da Mauri aber selbst den Ausdruck Collage vorzieht, wird vor allem von Collagen und collagieren die Rede sein. Vgl. Hoffman. 1989, S. 5

⁷³⁸ Diese Kunst wird auch als *junk art* bezeichnet. Siehe hierzu: Ausst. Kat. Rovereto. 1997/1998

⁷³⁹ Vgl. Rosenberg. 1976a, S. 174-175

6.2.1.1 Werkimmanenz

Mauris erste Collagen entstehen Ende der 1950er Jahre im Umfeld der Künstlergruppe *Crack*. Diese überschreiten die Bildoberfläche nur wenig, mit Zeitungsausschnitten und anderen flachen Materialien stellt der Künstler die Collagen her. Comics werden in den Werkkontext eingebaut, wie in dem Werk *Le Spie* (Abb. 73) von 1959, indem kleine Gestalten aus dem Dunkeln über Sprechblasen auf den Betrachtenden einzuwispern scheinen. Die sprachliche Ebene wird aber nicht nur über die Comics⁷⁴⁰ vermittelt, der Künstler selbst greift mit chiffrartigen Kritzeleien in das Werk ein.⁷⁴¹ Parallel zu den Arbeiten, bei denen die Materialien kaum aus der Bildfläche hervortreten, läuft die Entwicklung zur objekthaften Collage, zur Assemblage. Die signifikanteste Arbeit dieser Phase ist *Cassetto* (Abb. 3), ein Werk, das unterschiedlich datiert wird.⁷⁴² Verschiedene Nudelschachteln der Marken Buitoni und Barilla dominieren den ersten Eindruck der Arbeit. Sie werden in einer Holzschublade präsentiert.⁷⁴³ Das malerische Moment wird miteinbezogen, da die Nudelschachteln weiß umrandet sind.⁷⁴⁴ Die massiven Schachtelteile auf beiden Seiten des Objekts werden durch einen Mittelteil getrennt, in dem eine Reihe einzelner kleiner Objekte zu sehen sind. Die Holzschublade selbst ist mit einer Schlaufe versehen, die auch als Tragebügel interpretiert werden kann. Die Assoziation mit Duchamps tragbarem Museum ist wohl einkalkuliert. In seinem Schaffen tendiert Mauri mit der Zeit immer mehr zur Assemblage. In dem Environment *La meva cosina Marcella i la guerra civil* (Abb. 74) werden Collage, Assemblage und andere freistehende Objekte vermischt und zu einer Installation zusammengefügt.

⁷⁴⁰ Neben den Bildern der Comicstrips verwendet Mauri in seinen frühen Collagen noch andere Medien. Collagiert werden Schallplatten, die in den Bildzusammenhang integriert werden. In *Vision* von 1959/60 wird ein Filmmaterialstreifen auf die Leinwand geklebt. Die neuen Medien werden Thema seiner Collagen und seiner *Schermi*. Er überführt sie in den Kunstkontext und damit in ein scheinbar übergeordnetes System.

⁷⁴¹ Vergleichen lässt sich diese Herangehensweise mit dem Frühwerk Gastone Novellis, der seine von Cy Twombly beeinflussten Werke ebenfalls im Rom der 1950er Jahre entwickelt hat. Ausst. Kat. Mailand. 1983, Abb. Nr. 11-19

⁷⁴² Das Entstehungsdatum wird zwischen 1959 und 1960 festgemacht. Ausst. Kat. Rom. 1969a, S. 27

⁷⁴³ Diese Vorgehensweise erinnert an Joseph Cornell, seine Sujets sind jedoch meist einer surrealistischen Motivwelt entnommen. Ausst. Kat. New York. 1980/1981

⁷⁴⁴ Die Verbindung von malerischen und objekthaften Elementen kann auch an Robert Rauschenbergs *Combine Paintings* erinnern; ein wirklicher Vergleich wird jedoch schwierig, da Mauri mit seiner Collage in den vorgegebenen Grenzen der Schubladenschachtel verbleibt und kein weiteres Ausgreifen in den Raum intendiert. Das unterscheidet Mauris Vorgehen von dem vitalen Duktus der *Combine Paintings*. Vgl. Davidson. 1997, S. 100

Der Aspekt der Zeit ist in Mauris Collagen von besonderer Bedeutung. Erinnerungsstücke werden collagiert und dadurch in die Gegenwart überführt. Der Versuch der Zusammenführung von lebensweltlicher und künstlerischer Realitätsebene spielt bei Mauri eine ausschlaggebende Rolle. Dieser Aspekt ist auch bei den Nouveaux Réalistes, den so genannten italienischen Pop-Art und dem Neo-Dada⁷⁴⁵ von besonderer Bedeutung. Der Rückbezug auf Dada ist in den ausgehenden 1950er und beginnenden 1960er Jahren dominant. Sowohl die Künstler der Pop-Art als auch die des vom Kunstkritiker Pierre Restany protegierten Nouveau Réalisme stellen sich in diese Tradition.⁷⁴⁶ In den 1950er und 1960er Jahren wurde in Italien der Begriff Neo-Dada und das Verhältnis zu Dada - obwohl es in Italien nahezu keine eigene Dadatradition gab⁷⁴⁷ - diskutiert.⁷⁴⁸ Dieser Bezug zu Dada wird von Mauri selbst herausgestellt, der die 1950er Jahre und die *Scuola di Piazza del Popolo*⁷⁴⁹ unter diesem Aspekt analysiert.⁷⁵⁰ Dabei war für seine Kunst nicht nur die Collage ein wichtiger Bezugspunkt zu Dada, sondern er machte auch typografische Anleihen, wie bei der Künstlerzeitschrift *Der politische Ventilator*. „L'arte, infatti, è sempre sul punto di non esserlo.“⁷⁵¹ Die bewusste Infragestellung der kreativen Möglichkeiten eröffnet ein neues Bezugsfeld zu Dada und Duchamp, deren Herangehensweise auch als *Anti-Kunst*⁷⁵² bezeichnet wurde.

⁷⁴⁵ Die Begrifflichkeiten sind schwierig zu fassen. Mit Neo-Dada wurde vor allem das Frühwerk der amerikanischen Künstler Robert Rauschenberg und Jasper Johns charakterisiert. Vgl. Hapgood. 1994, S. 12 – 14. Problematisiert wird aber in der heutigen Forschung vor allem der konkrete Rückbezug auf eine inzwischen historische Kunstrichtung. Deshalb ist diese Bezeichnung auch von Teilen der Künstler abgelehnt worden. Vgl. Müller. 1987, S. 88 – 89; Richter. 1978, S. 207 – 209. Die Begriffe Neo-Dada und Pop-Art scheinen einander abgelöst zu haben. „Gleichzeitig geht der Neo-Dadaismus hier bereits in die Pop-Art über, der es darauf ankommt, das Arsenal des täglichen Lebens unverkleidet und nüchtern zur Darstellung zu bringen.“ Wescher. 1974, S. 365

⁷⁴⁶ Restany lehnt den Begriff Neo-Dada ab und benutzt den Ausdruck pejorativ. Das zweite Manifest der Gruppe Nouveaux Réalistes heißt aber *40° über Dada*. So ist der Mythos Dada auch hier lebendig. Manifest. 1981, S. 246 – 247. Ausst. Kat. Hamburg. 1995 II

⁷⁴⁷ Die Collagetechnik war auch für die Futuristen von besonderer Bedeutung. Deren extreme Zerlegung der Welt und die auf Bewegung und Unruhe ausgelegten Collagen wie *Manifestazione intervenista* von Carlo Carrà sind nur bedingt mit den Collagen Mauris zu vergleichen. Ausst. Kat. Rom. 1994/1995, S. 79; Palazzoli. 1966, S. 110-113

⁷⁴⁸ So auch in der Analyse Calvesis, in der New Dada im Titel vorkommt. Er favorisiert diesen Ausdruck jedoch nicht und ist auch nicht mit dem Begriff Pop-Art einverstanden. Er möchte die Bezeichnungen, die für ihn deckungsgleich sind, durch den der *art di reportage* ersetzt wissen. Calvesi. 1971, S. 280-282

⁷⁴⁹ Die *Scuola* basiert wohl vor allem darauf, dass man sich auf der Piazza del Popolo im Restaurant Rossati getroffen hat, vgl. Calvesi. 1990, S. 11 – 13, Ausst. Kat. Rom 1993b. Mit der Dominanz der amerikanischen Pop-Art wollte man auch in Italien unter dem erfolgreichen Schlagwort geführt werden. Nicht nur in der italienischen Forschung wird auf die besondere Rolle des italienischen Künstlers Alberto Burri verwiesen, dessen Werke Rauschenberg bei einem Besuch in Rom gesehen haben soll. Serafini. 1999, S. 12-13. Auch in der großen Rauschenbergtrospektive von 1997-1998 wird Burri als Vorbild genannt und der Besuch im Atelier des Künstlers bestätigt. Stuckey. 1997, S. 36-37

⁷⁵⁰ Vgl. Mauri. 1994j, S. 63-73

⁷⁵¹ „Die Kunst ist tatsächlich immer an dem Punkt, keine zu sein.“ Ausst. Kat. Rom Florenz. 1990, S. 65

⁷⁵² Mit diesem Schlagwort wurde aber nicht nur die historische Dadabewegung versehen, sondern es wurde auch auf die Kunstformen von Neo-Dada und Pop-Art übertragen. Falls die Künstler wirklich *Anti-Kunst* betrieben

Die Hinterfragung des Kunstbegriffs durch die Collage⁷⁵³ hat bei Mauri von Anfang an gesellschaftskritische Züge. So problematisiert er die Werbeästhetik, da sie eine Art der Kommunikation darstellt, die für das ungeschulte Publikum keinen durchschaubaren Regeln folgt, und dieses gezielt zu beeinflussen sucht. Auch benutzt er Embleme der Medienwelt wie Frank Sinatra (Abb. 75) und Marilyn Monroe (Abb. 76), die er ähnlich wie die englischen Pop-Art Künstler Richard Hamilton⁷⁵⁴ und Peter Blake collagiert.⁷⁵⁵ Die Frage nach der Reproduzierbarkeit ist in Mauris Werken zweitrangig. Mit dem Einsatz von Fotografien, Schallplatten und Filmstreifen werden zwar seriell herstellbare Materialien verwendet, diese werden aber als einmalige Objekte in der Collage verarbeitet.⁷⁵⁶ Ansätze zum Vergleich zwischen Mauri und VertreterInnen der so genannten italienischen Pop-Art lassen sich bei Mario Schifano und Franco Angeli finden. Schifano präsentiert die Coca-Cola Werbung fragmentarisch und in ihrer Emblemhaftigkeit, ohne die Hochglanzästhetik der Reklame zu zitieren.⁷⁵⁷ Ähnlich auch die Vorgehensweise Franco Angelis, der mit der Präsentation von *Hoheitszeichen* wie der römischen Wölfin und dem amerikanischen *Half Dollar* eine politischere Variante der italienischen Pop-Art vertreten hat.⁷⁵⁸

Ist Fabio Mauri in manchen Bereichen mit Pop-Art KünstlerInnen in Verbindung zu bringen, so kann sein Gesamtkonzept eher dem Nouveau Réalisme zugeordnet werden. Vor allem der Bezug zur Realität wird sowohl von den KünstlerInnen der Gruppe *Crack*, als auch von den KünstlerInnen um Restany betont.⁷⁵⁹ Die

haben sollten, so nur unter dem Aspekt, dass sie über die Negierung des tradierten Kunstbegriffs zur Wiederbelebung der Kunst beitragen wollten. Richter. 1978

⁷⁵³ Nach Ansicht des Kunstkritikers Harald Rosenberg verstärkt der Einsatz der Collage und die daraus resultierende Verschwimmung zwischen Kunst und Leben die Kraft der Kunst, revolutionär zu wirken. Herbert Marcuse hingegen sieht in der Überschreitung zwischen Kunst und Leben durch die Collage eine Gefahr für die Schlagkraft der Kunst, die sich nur auf sich selbst beziehen soll. Vgl. Rosenberg. 1976, S. 176 ; Marcuse. 1977, S. 56

⁷⁵⁴ Zu beachten ist hier die Zerstückelung und Collagierung des Ideals *Marilyn Monroe*, wobei Hamilton und Mauri die mediale Vermarktung des Idols thematisieren. Ausst. Kat. Barcelona Köln. 2003, Abb. Nr. 122, S. 40: *My Marilyn*, 1965

⁷⁵⁵ Blake präsentiert das mehrfach reproduzierte Bild Sinatras auf einer Tür, Mauri schneidet den Sinatra-Umriss aus Holz aus und bringt diesen Umriss auf einer Leinwand an. Vgl. Ausst. Kat. Klagenfurt. 2001, Abb. S. 62: Peter Blake: *Sinatra Door*, 1959; Ausst. Kat. Liverpool. 2000/2001

⁷⁵⁶ Die Collage kann als Antwort auf Benjamins *Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* gelesen werden, da sie nicht mehr den genialisch-originellen Duktus der Malerei akzentuiert. Jede Collage ist aber an sich ein Einzelstück und trotz des Einsatzes von seriellen Produkten ein Original.

⁷⁵⁷ Die Zergliederungen und Fragmentierungen der Werke Schifanos erinnern an Collagen, er setzt aber meist keine Collagetechnik ein, sondern malt mit Öl, Acryl oder arbeitet mit Email auf Leinwand. Ausst. Kat. Rom 1990/1991b, Abb. S. 94: Mario Schifano: *Coca-Cola*, 1962

⁷⁵⁸ Vgl. Tugnoli. 2001, S. 26-30

⁷⁵⁹ Das kann auch bei KünstlerInnen der Pop-Art festgestellt werden, doch ist ihr Rückgriff ein anderer, da sie die Welt teilweise nur über die Vermittlung durch Medien aufzeigen. Siehe auch: Ausst. Kat. London Köln. 1991/1992

Wirklichkeit soll zur Vorlage für die Kunst werden,⁷⁶⁰ was sich im Einsatz des künstlerischen Ausdrucksmittels der Collage wiedergespiegelt. Mauris bewusste kritisch-soziale Anklänge und seine ästhetische Umsetzung zeigen ebenfalls eher eine Affinität zu dem Nouveau Réalisme und anderen europäischen KünstlerInnen. So ist auch eine Verbindung zu den Arbeiten des Fluxuskünstlers Wolf Vostell auszumachen, der in seinen Collagen jedoch schon sehr bald ein kritisch-politisches Bewusstsein zeigt,⁷⁶¹ das in Mauris Arbeiten in dieser Offensichtlichkeit erst in den 1970er Jahren zu erkennen ist.

6.2.1.2 Die Collage zwischen den Werken

Auch Mauris Installationen und Environments können auf Grund der Inszenierung unterschiedlicher Objekte in einer Raumeinheit als Collagen bezeichnet werden. Eine besondere Art der Collage ist es, wenn der Künstler seine eigenen Arbeiten quasi als *Object trouvés* in einen neuen Werkkontext überführt. Er verbindet sein eigenes Werk und setzt einzelne Werkphasen in einen neuen Zusammenhang. So führen die Erinnerungsspuren in seinen Werken nicht nur zu einem geschichtlichen Ereignis, sondern auch zu seiner künstlerischen Produktion zurück.⁷⁶² Dabei beeinflusst die Collagierung der Werke sowohl die Rezeption der ursprünglichen als auch der neu entstandenen Arbeiten. Es ist aber auch zu erkennen, dass die Einfügung von Fragmenten aus anderen Kontexten die Aussagekraft der bearbeiteten Werke vereinfachen kann. Beispiele hierfür sind die Aufführung *Che cosa è il fascismo* im Jahr 1974, in der die nackte Performerin *Ebrea* über die Bühne schreitet und damit das faschistische Spektakel beendet oder die geplante Einfügung des *Cavallo SS* in den Kontext von *Europa bombardata*. Die einzelnen Elemente aus der Arbeit *Ebrea* haben eine so augenscheinliche Symbolik, das damit jede andere Aussage überlagert wird. Damit geht einher, dass die Fragmentierung von *Ebrea* die Aussage des ursprünglich komplexen Werkes auf den Grundgedanken der Vernichtung durch Ausgrenzung vereinfacht. Die Reduktion führt zu einer Verschärfung und Simplifizierung der Botschaft, die augenscheinlich jeden anderen Werkkontext dominieren kann.

⁷⁶⁰ Vgl. Vivaldi. 1960, S. 37

⁷⁶¹ Siehe zu Vostell: Ausst. Kat. Gera. 1993/1994; Ausst. Kat. Hannover. 1977

⁷⁶² Barbara Tosi akzentuiert den repetierenden Charakter in Mauris Werk. Vgl. Tosi. 1991, o. S.

Die Collage als Prinzip hat eine postmoderne Komponente, auch wenn der künstlerische Begriff aus der Klassischen Moderne herrührt. Versteht man unter dem schillernden Begriff Postmoderne weniger eine kunstgeschichtliche Epoche als vielmehr eine bestimmte Geisteshaltung, der ein spezielles *Kunstwollen* entspricht,⁷⁶³ das von einer ironisch-distanzierten Übernahme der Vergangenheit geprägt ist, kann man von einer positiven Auseinandersetzung Mauris mit dem Begriff sprechen, auch wenn er dem Terminus an sich ablehnend gegenüber steht.⁷⁶⁴ Das Herausnehmen eines Dings aus seinem ursprünglichen Bezugsrahmen und die Überführung in einen anderen Kontext, die Übermittlung bereits vermittelter Zeichen,⁷⁶⁵ kann als postmoderne Technik verstanden werden. Das Stadium des *danach*, das Fehér als eine der wenigen Konstanten im postmodernen Gefüge deutet,⁷⁶⁶ ist bei Mauri als Kunst nach der Kunst und als Werk nach dem Werk zu verstehen. Indem er sich selbst zitiert, macht er seine eigene Kunst zum Objekt seiner Objektkunst. Seine Zitattechnik führt zu neuen Interpretationsansätzen und so werden die Arbeiten im Sinn Ecos zu *offenen Kunstwerken*, die keine unverrückbaren Positionen aufzeigen. Sie bleiben uneinheitlich, werden neu gesetzt und neu interpretierbar.

6.2.2 Mauris Werk zwischen Arte-Povera und Konzeptkunst

Vor allem Mauris Werke der 1970er Jahre sind in Zusammenhang mit der so genannten Konzeptkunst analysiert worden. Da er als Italiener von der Kunstkritik auch in die nationale Kunstentwicklung eingeordnet wird, ist er mit der *Arte-Povera* in Verbindung gebracht worden,⁷⁶⁷ die als eine Variante der Konzeptkunst akzentuiert

⁷⁶³ Vgl. Eco. 1988, S. 75

⁷⁶⁴ Wahrscheinlich bezieht sich Mauri dabei auf die italienische *Transavanguardia*, der er nicht zugerechnet werden will und kann, da sein Interesse vor allem der explizit ideologischen Kunst gilt und auch die künstlerische Herangehensweise divergiert. Außerdem hat der Pluralismus der Meinungen dazu geführt, dass von einem *anything goes* in der Postmodernen gesprochen wird. Dies läuft dem ethischen Denken Mauris zuwider. Der Aspekt der entideologisierten Postmoderne wird von Kritikern wie Bonito Oliva proklamiert, im Gegensatz dazu will Lyotard in der Postmodernen Kunst einen politisch-gesellschaftsrelevanten Impetus erkennen, auch wenn die KünstlerInnen keine totalen Wahrheiten verkünden wollen. Roberts 1990, S. 5; Welsch (Hg.). 1988

⁷⁶⁵ Vgl. Bürger, C. 1992, S. 36

⁷⁶⁶ Vgl. Fehér. 1992, S. 26

⁷⁶⁷ Vgl. Christov-Bakargiev (Hg.). 1999, S. 54

wird.⁷⁶⁸ Die konzeptionellen Komponenten in Mauris Arbeiten sind vor dem Hintergrund des so genannten Neo-Dadas und den postmodernen Elementen seiner Collagekunst zu diskutieren. Gemeinsame Bezugspunkte von Neo-Dada und Konzeptkunst sind das Werk von Marcel Duchamp und die Arbeiten der historischen Dada-Bewegung. Die Hinterfragung der Stellung der Kunst, die Institutionenkritik, der Einsatz des Ready-Mades - all das sind Strategien, die sowohl von der klassischen Avantgarde und als auch der Konzeptkunst verfolgt wurden.⁷⁶⁹ Mauris Rückgriff auf Zeit-Objekte, seine künstlerische Kritik an Institutionen, Museen und dem Kunstmarkt, der Vorrang der Idee vor der Ausführung sind Vorgehensweisen, die ihn mit der Konzeptkunst verbinden. Mauri fungiert als Ideengeber und in gewisser Weise als Regisseur - oder wie er sagt *autista* - die Ausführung seiner Arbeiten überlässt er oft anderen.⁷⁷⁰ Die von Lucy Lippard proklamierte Dematerialisierung der Kunst durch das Konzept und die damit einhergehende Zurückdrängung des Objekts,⁷⁷¹ sind bei Mauri aber nur bedingt zu erkennen. Zwar wird das Objekt der Kunst hinterfragt, es werden neue Medien eingesetzt und andere Wege der Kunstvermittlung versucht, die Form, die die Idee trägt, wird aber über vielfältige Objekte transportiert. Die Reduktion auf ein Medium ist selten zu erkennen, vielmehr steht eine Fülle von unterschiedlichen Medien nebeneinander, die eine gemeinsame Idee vermitteln sollen. Die Dematerialisierung der Kunst darf aber auch bei Lippard nicht so verstanden werden, dass die ästhetische Komponente vollständig ausgeblendet werden soll, als Kunst über Kunst und den Kontext soll aber das Objekt an sich zurücktreten.⁷⁷² Die Kunst muss nicht mehr ausgeführt werden, das Kunstprodukt an sich ist fakultativ.

Mauri bedient sich oft künstlerischer Ausdrucksweisen, die von den KonzeptkünstlerInnen seiner Zeit ebenfalls bevorzugt wurden. So stellen die theoretischen Texte einen wichtigen Bestandteil seiner Arbeiten dar, die Mauri zu

⁷⁶⁸ So werden nicht nur in dem Katalog des Kritikers Germano Celant *conceptual art arte povera land art* von 1970 Konzeptkunst, Arte Povera und Land art in einem Atemzug genannt, sondern auch in vielen anderen Ausstellungen und Interpretationen werden diese Kunstrichtungen miteinander in Verbindung gesetzt. Siehe: Ausst. Kat. Turin 1970

⁷⁶⁹ Vgl. Godfrey. 1998, S. 6-7

⁷⁷⁰ Die Autorin hat diesen Prozess der Werkentstehung selbst im Atelier des Künstlers beobachtet. Er fertigt konzeptionelle Zeichnungen an, die Ausführung wird oft von seinen Assistenten übernommen. Zur Zeit arbeiten im Atelier von Fabio Mauri vorwiegend der Künstler Ivan Barlafante und der Film- und Theaterwissenschaftler Claudio Cantelmi.

⁷⁷¹ Vgl. Lippard/Chandler. 1999, S. 49

⁷⁷² Vgl. ebd.

fast jeder seiner künstlerischen Präsentationen publiziert hat.⁷⁷³ Sie bilden eine konzeptionelle Einheit mit den anderen künstlerischen Ausführungen. Mauri integriert auch Texte von anderen in seine Kunst, dies lässt sich bei der Interpretation der Künstlerzeitschrift *Der politische Ventilator* von 1973 feststellen. Seine Künstlerzeitschrift sollte die erste in einer Reihe sein, was in Hinblick auf die Verschmelzung von Kunstkritik und künstlerischem Schaffen an die Zeitschrift *Art-Language* der gleichnamigen Gruppe erinnern kann.⁷⁷⁴ Mauri reduziert seine Präsentation jedoch nicht so radikal wie *Art & Language* auf die Sprache, seine Künstlerzeitschrift ist vielmehr ein Kompendium aus Wort, Schrift und visuellem Zeichen.⁷⁷⁵ Das Künstlerbuch, die Künstlerzeitschrift kann als ein ästhetisch-politisches Statement verstanden werden.⁷⁷⁶ Eine weitere Kunstform, die von Mauri und den Konzeptkünstlern bevorzugt genutzt wurde, sind die so genannten Multiples. In diesen wird die Serialität eines Kunstwerks, dessen Idee und nicht die Originalität unterstrichen. Nach Alexander Alberro lassen diese Merkmale Multiples zu einer der Ausdrucksformen der Konzeptkunst werden.⁷⁷⁷ Mauris Multiples sind politisch zu verstehen, sie hinterfragen die Kunst und den Kunstmarkt.

Als ein Kennzeichen der Konzeptkunst ist der repetierende Rückbezug auf den Kunstkontext genannt worden. Auch bei Mauri werden die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion und deren Präsentation immer wieder in Frage gestellt. Seine Kuratorentätigkeit führt ihn direkt in den Kunstbetrieb, so hat er im Jahr 1970 Ausstellungen wie *Amore mio*⁷⁷⁸ und *Vitalità del negativo*⁷⁷⁹ mitorganisiert. Gerade diese Grenzüberschreitung zwischen Kunstkritik und Künstler zeigt seinen konzeptionellen und institutionskritischen Ansatz. Der Künstler überlässt sich nicht mehr seinen Kritikern, sondern gestaltet aktiv den Kontext, in den seine Werke und seine Person gestellt werden. Das kommt einem *Gang in die Institutionen*

⁷⁷³ Mauri. 1973a, S. 40; Mauri. 1973b, S. 12; Mauri. 1972, S. 36; Mauri. 1984b, S. 22; u. a.

⁷⁷⁴ In der ersten Ausgabe wird darüber diskutiert, inwieweit *Art-Language* direkt als Kunstwerk verstanden werden kann. Die Protagonisten zeichnen die Grenzen zwischen Kunst und Kritik bewusst nach. Wenn Sol LeWitt in seinen *Sätzen* als Abschlussatz anbringt: „These sentences comment on art, but are not art.“ wird die bewusst gesetzte, wenn auch gleichzeitig negierte Zusammenführung problematisiert. *Art - Language*. 1969, S. 13

⁷⁷⁵ Einen weiterführenden Ansatz verfolgt Dan Graham mit *Homes for America*. Hier wird eine neue Kategorie des Kunstschaftens eröffnet, denn es ist nicht die ganze Zeitschrift an sich, die zum Kunstwerk erhoben wird, sondern ein Zeitschriftenbeitrag wird als Kunstwerk deklariert. Vgl. Metzger. 1996, S. 75-78

⁷⁷⁶ Ein weiteres Medium, das Mauri einsetzt, ist das Fernsehen. *Il televisore che piange* wird 1972 auf dem italienischen Fernsehsender Rai 2 ausgestrahlt. Das Fernsehen als Medium wurde von den Situationisten um Guy Debord genutzt, im konzeptionellen Kontext wurde die Idee der *Fernsehgalerie* um Gerry Schum kreiert. Siehe hierzu: Fricke. 1996

⁷⁷⁷ Vgl. Alberro. 1999, S. XVI

⁷⁷⁸ Ausst. Kat. Motepulciano 1970

⁷⁷⁹ Ausst. Kat. Rom. 1970/1971

gleich, die mit- und umgestaltet werden sollen. Die Grenzüberschreitungen führen zu einer Verwischung des traditionellen, allein auf das Werk beschränkten Kunstbegriffs und geben seinen Arbeiten einen neuen, erweiterten Sinn.

Beschäftigt man sich mit der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre, so stößt man immer wieder auf Roland Barthes These vom *Tod des Autors*.⁷⁸⁰ Nach seinen Vorstellungen realisiert nicht mehr der Autor, sondern die Rezipierenden das Kunstwerk, das immer neue, divergierende Interpretationsansätze anbietet. Diese Rezeption der Konzeptkunst, die eigentlich aus der Literaturwissenschaft abgeleitet wird, scheint auch bei der Interpretation von Mauris Performances, Installationen und Environments von Interesse. Vor allem kann von einer *Geburt der Rezipierenden* bei Mauri gesprochen werden, denn diese sind direkt mit in das Geschehen eingebunden. Wie in der Konzeptkunst werden die Betrachtenden bei Mauri zu einer intellektuellen *Mitarbeit* aufgefordert.⁷⁸¹ Sie können sich nicht zurücklehnen, denn der Kunstgenuss soll zum Erkenntnisgewinn werden. Bei der Auseinandersetzung mit seiner Kunst soll ein Prozess in Gang gesetzt werden, der schließlich zur Heranbildung einer moralischen Haltung führt.⁷⁸²

Der Kunsthistoriker Paul Wood sieht vor allem mit der Arte-Povera eine allgemeine Ideologisierung der Kunst einhergehen.⁷⁸³ Für ihn stellt Celants Übertragung der Guerillataktik auf den Bereich der Kunst ein Fanal zu deren Ideologisierung dar.⁷⁸⁴ Seiner Meinung nach sollte die subversive Unterwanderung der Lebens- und Kunstwelt beide Bereiche revolutionieren. Mauris ideologisch-politischer Bezug ist direkt, da er nicht nur subversiv, sondern explizit ideologisch argumentiert. Zu den Hauptvertretern der Arte-Povera ist Fabio Mauri nicht zu zählen. Er war an keiner der entscheidenden Ausstellungen zur Konstituierung und Verbreitung dieser Kunstrichtung beteiligt.⁷⁸⁵ Trotzdem machen der Einsatz von unterschiedlichen

⁷⁸⁰ „Die Geburt des Lesers ist zu zahlen mit dem Tod des Autors.“ Barthes. 2000, S. 187

⁷⁸¹ Vgl. Godfrey. 1998, S. 143

⁷⁸² Sein Angebot zur Partizipation und sein Zurücktreten als Autor gehen aber nicht so weit wie bei Hans Haacke, der das Publikum im Rahmen einer Arbeit in der Galerie John Weber in New York 1972 direkt partizipieren lässt. Er hat Fragebögen ausgelegt, die von den Rezipierenden ausgefüllt werden sollen. Das Ergebnis der Besucherbefragung ist Teil der Kunst, hier tritt der Autor zurück und lässt das Kunstwerk über die Betrachtenden auch physisch entstehen. Haacke. 1972, o. S. Haackes Vorgehensweise wird von Alberro nach Kosuth mit dem Begriff der synthetischen im Gegensatz zur analytischen Konzeptkunst belegt. Vgl. Alberro, S. XXIV

⁷⁸³ Vgl. Wood. 2002, S. 54-57

⁷⁸⁴ Vgl. Celant. 1988, S. 98-101. Siehe hierzu auch Kapitel 7

⁷⁸⁵ Der Künstler war nach eigenen Angaben zur Ausstellung in Amalfi 1968 *arte povera più azioni povere* eingeladen. Aus persönlichen Gründen habe er nicht daran teilgenommen.

Materialien, die Politisierung und Mauris kultureller Hintergrund eine Einordnung in den Kontext der Arte-Povera möglich, auch wenn die Gegensätze offensichtlich sind. Die *armen Materialien*,⁷⁸⁶ die in der Arte-Povera eingesetzt werden, sind oft der Natur entnommen und können mythisch aufgeladen sein. Das unterscheidet sie von den meisten Konzeptkünstlern⁷⁸⁷ und schafft eine Verbindung zu Mauri, der in seinen Arbeiten auch auf Mythen und Rituale zurückgreift. Seine Materialien sind aber grundsätzlich andere als die der Arte Poveristen, da sie auf künstliche Erzeugnisse verweisen und kaum in Verbindung zur Natur stehen.⁷⁸⁸ Weder seine Themen, noch deren Umsetzung haben einen starken Bezug zur natürlichen Umwelt.

Sucht man nach Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Künstlern der Arte-Povera und Fabio Mauri, so sind Ähnlichkeiten mit der künstlerischen Herangehensweise von Pino Pascali⁷⁸⁹ und Jannis Kounellis auszumachen. Pascali kreiert Waffen, die in ihrer Komplexität den realen Tötungsmaschinen ähnlich sind. Seine Waffen sind eine ironische Mischung aus Spiel und Realität, die aber in ihrer Ästhetik massiv und bedrohlich wirken.⁷⁹⁰ Pascali kreiert auf der Grundlage synthetischer Stoffe Surrogate aus Kultur und Natur, die er in diese zurückführt. Der bewusste Einsatz synthetischer Materialien bei Pascali, der das Objekt an sich in den Mittelpunkt setzt, wird von Mauri in seiner Arbeit *La Luna*⁷⁹¹ aufgegriffen. Die Natur an sich interessiert Mauri aber grundsätzlich wenig. Er agiert in seiner Kunst nie in der Freien Natur, in Abgrenzung zu Pascali, der seine aus synthetischen Materialien angefertigten *Bürstenwürmer* im Freien laufen lässt.⁷⁹² Mauri sieht sich als Stadtmensch und er verabscheut die Weiten der Natur, die ihm laut eigener Aussage Angst bereiten.⁷⁹³ Mythologien werden vor allem auch im Werk Jannis Kounellis

⁷⁸⁶ Lugli. 2000, S. 117-120

⁷⁸⁷ Die konzeptionelle Kunst wird oft als rationalistisch bezeichnet, auch wenn Sol LeWitt in seinen Thesen den Künstler eher als Mystiker denn als Rationalist verstanden wissen will. Vgl. Art-Language. 1969, S. 17

⁷⁸⁸ Auch im Beitrag *La Luna* zur konzeptionellen Ausstellung *Teatro delle mostre* von 1968 wird nur scheinbar eine *Naturlandschaft* gezeigt. Nur einige Monate vor der Landung des ersten Menschen auf dem Mond füllt Mauri einen Raum mit Polisterolbällchen und imaginiert damit eine Mondlandschaft. Durch eine Kapsel können die Betrachtenden in den Raum treten und das Erlebnis scheint real. Eine rein imaginierte und imaginäre Sphäre entsteht, die mit keiner wirklichen menschlichen Erfahrung korreliert. Das Kunstergebnis vor dem realen Ereignis scheint einen prophetischen Geist zu zeigen, reflektiert aber auch den Zeitkontext. Über den Menschen hinausgehende Welten und neue Erfahrungshorizonte werden dem Besuchenden als Erlebniswelt und Ereignis präsentiert, das nur in der parallelen Kunstwelt erlebbar ist. Gleichzeitig wird der Scheincharakter des Kunstwerks herausgestellt. Ausst. Kat. Rom. 1968a

⁷⁸⁹ Pascalis früher Tod macht seiner Annäherung an eine an Naturmaterialien orientierte Kunst ein Ende. Dies ist auch ein Grund dafür, dass er vor allem im Kontext der Pop-Art diskutiert wird. Vgl. Bonito Oliva. 1999, S. 42

⁷⁹⁰ Ausst. Kat. Turin 1984a

⁷⁹¹ siehe Fußnote 789

⁷⁹² Vgl. Ausst. Kat. Rom. 1968b

⁷⁹³ Vgl. Mauri. 1997, S. 1

thematisiert, der mit historischen Chiffren arbeitet.⁷⁹⁴ In Kounellis Werken gibt es wie in Mauris Arbeiten eine historische Dimension, die jedoch bei Kounellis eine grundsätzlich andere ist. Ähnlich wie bei Mauri ist auch in Kounellis Werk die Zeit gefroren, Anachronismen immer wieder ein Thema. Mauris Mythologien sind *individuell*,⁷⁹⁵ aber in ihrer Individualität beschäftigen sie sich gerade auch mit kollektiven Mythen. Kounellis bezieht sich hingegen nicht explizit auf eine selbsterlebte Geschichte, aber auf eine künstlerische Tradition, die immer wieder mit persönlichen Elementen verbunden werden kann.⁷⁹⁶ Der repetierende Einsatz von Fragmenten seines Kunstschaaffens ist mit Mauris Vorgehensweise vergleichbar, beide arbeiten mit einem erweiterten Collagebegriff, der ihnen das Zitat der eigenen Werke möglich macht.⁷⁹⁷

Mauris Kosmos ist allein auf das Humane im Sinne des streng Menschlichen festgelegt. Die Revolutionierung der Alltagswelt des Menschen über die Hinwendung zur Natur, wie sie von den meisten Künstlern der Arte-Povera erhofft wird, wird von Mauri nicht nachvollzogen. Er sucht mit seiner ideologischen Kunst nach einer direkteren gesellschaftlichen Einflussnahme über die Kunst. Dieses Anliegen steht im Einklang mit anderen Ansätzen von politisch-konzeptioneller Kunst in Italien, wie sie etwa von Emilio Isgrò vertreten wird. In seinen Arbeiten distanziert er sich von der mystischen Kunsterfahrung und will eine philosophisch-rationale Deutbarkeit der Kunst verwirklicht sehen. Die Analyse tritt in den Mittelpunkt des Werkes, was das Kunstschaaffen in die Nähe der Kunsthissenschaften rückt.⁷⁹⁸ Aber auch dieser Tendenz ist Mauri nur bedingt zuzurechnen, da er eine Mischung aus unbewusster und analytischer Rezeption der Kunst intendiert.

Also ist er wirklich weder Konzeptkünstler noch Arte Poverist? Mauris Entwicklungslinie reicht von der vorkonzeptionellen und minimalen Formensprache des *Schermo* über die Teilnahme an der römischen Pop-Art zu Ansätzen einer in den

⁷⁹⁴ Vgl. Stabenow. 1988, S. 85-90

⁷⁹⁵ Auf der documenta 5 wurde in der von Harald Szeemann kuratierten Abteilung *Individuelle Mythologien* Kunst der Arte-Povera und Konzeptkunst ausgestellt. Sie wird deshalb als Höhe- und Endpunkt der Konzeptkunst bezeichnet. Godfrey. 1998, S. 251

⁷⁹⁶ Vgl. Lil. 1995, S. 48-57

⁷⁹⁷ In vielen seiner Arbeiten setzt er über Jahre hinweg Fragmente ein, die aus dem Formenrepertoire der klassischen Antike entnommen sind. Ausst. Kat. Pistoia. 1993/1994, Abb. S. 90, S. 99, S. 105

⁷⁹⁸ Vgl. Migliorini. 1972, S. 11-30

sinnlichen Eigenschaften der verwendeten Materialien verhafteten Konzeptkunst.⁷⁹⁹ Die ästhetische Realisierung seiner Installationen bezeugt dabei die Wichtigkeit, die Mauri der sinnlichen Erfahrung beimisst. Mauri schafft keine Kunst-Werke für die Betrachtenden, sondern intellektuelle Räume, die von diesen mit Interpretationen gefüllt werden sollen.

6.3 Eklektizismus – Intermedia – Gesamtkunstwerk?

Der Zusammenklang unterschiedlicher künstlerischer Methoden und Medien dominiert in Fabio Mauris Werk. Die Grenzüberschreitungen sind dabei vielfältig: von der Bildenden Kunst zum Theater, vom Theater zur Bildenden Kunst, Kunst und Musik, Literatur, Kino und Fernsehen - alle trennenden Schranken zwischen den Gattungen scheinen aufgehoben zu sein. Differierende Ausdrücke werden für diese Form der künstlerischen Herangehensweise benutzt, wobei Mauris Arbeiten vor allem im Spannungsfeld zwischen den unterschiedlich konnotierten Begriffen Eklektizismus, Intermedia und Gesamtkunstwerk diskutiert werden sollen. Intermedia und Gesamtkunstwerk können ähnlich definiert werden.⁸⁰⁰ Der Charakter der Terminologien ist jedoch ein anderer. Während bei dem Begriff der Intermedia der Bezug zu den Medien über den Titel evident ist, impliziert der Terminus Gesamtkunstwerk⁸⁰¹ einen festen Bezugsrahmen, der mit einer deutsch-europäischen Kultur verknüpft und mit der Persönlichkeit Richard Wagners in Verbindung gebracht wird.⁸⁰² Bei der Verwirklichung dieser Idee zeigt sich, dass das Gesamtkunstwerk seinen theoretischen Vorgaben nur bedingt folgen kann, denn eine wirklich gleichberechtigte Zusammenführung der unterschiedlichen

⁷⁹⁹ Ausnahmen sind dabei die Multiples und das Werk *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet*, hier sind Reduktion und Konzept dominant.

⁸⁰⁰ So geht es bei beiden Kunstauffassungen um den Einsatz verschiedener Medien und Gattungen, die in einem Kunstwerk zu einer Einheit verschmelzen sollen. Die Verschmelzung unterschiedlicher Künste und Medien zu einer gemeinsamen, allumfassenden Einheit ist das entscheidende Merkmal eines Gesamtkunstwerkes. Auch der Begriff der Intermedia bezeichnet nicht nur ein Nebeneinander, sondern ein Miteinander der Medien. So bespricht Peter Frank in seiner nicht immer gelungenen Untersuchung zu Intermedia oft dieselben KünstlerInnen und Stilrichtungen wie Szeemann in seiner Ausstellung in Zürich. Frank. 1987; Ausst. Kat. Zürich Düsseldorf Wien. 1983. Der Begriff des Multimedialen hingegen betont zu wenig die Eigenständigkeit der unterschiedlichen Medien. Außerdem wird hier das Interesse auf die Neuen Medien gelenkt, der Aspekt der Vermischung verschiedener kreativer Ausdrucksmittel wird weniger akzentuiert.

⁸⁰¹ Angela Merte schlägt in ihrer Dissertation den Ausdruck Totalkunst vor. Sie nimmt eine Unterscheidung zwischen den Begrifflichkeiten Totalkunst und Gesamtkunstwerk vor, die sie selbst in ihrer Analyse wieder durchbricht. Beide Termini weisen Interpretationsschwierigkeiten auf. Der Ausdruck Totalkunst erinnert jedoch zu sehr an Totalitarismus und soll hier zur Analyse einer freiheitlich verstandenen Kunst nicht herangezogen werden. Deshalb wird trotz der Definitionsprobleme weiterhin von Gesamtkunstwerk gesprochen. Vgl. Merte. 1998

⁸⁰² Vgl. Dömling. 1995, S. 119

künstlerischen Mittel scheint nicht möglich und auch die angestrebte Verschmelzung von Kunst und Leben kann immer nur artifiziell sein. Deshalb kann nur von der Idee, vom *Hang zum* oder dem *Traum* vom Gesamtkunstwerk⁸⁰³ geredet werden. Diesen Traum vom Gesamtkunstwerk träumt auch Mauri und sucht wie jeder Künstler mit einem solchen *Hang* seine Realisierung.

Mauris geschichtliche, politische und ideologische Werke sind in der Literatur häufig im Zusammenhang mit dem Begriff des Gesamtkunstwerks diskutiert worden.⁸⁰⁴ So spricht der italienische Kunsthistoriker Domenico Scudero in seinem Essay *Fabio Mauri. Impressioni ideologiche*⁸⁰⁵ hinsichtlich seiner Performances von einem Gesamtkunstwerk. Scudero sieht in ihnen ein barockes Prinzip aufscheinen. Den Einsatz der Licht- und Schatteneffekte innerhalb der Performances vergleicht er mit der Malerei Caravaggios, Mauris theatrale Bildinszenierung sei mit dessen revolutionärer Lichtästhetik verwandt.⁸⁰⁶ Die Kunst Mauris mit der barocken Malerei und deren Intentionen - das Wort Gesamtkunstwerk gab es damals noch nicht - in Verbindung zu bringen, scheint problematisch. Ein Blick auf die theatrale Praxis im Barock und speziell auf diejenige der Jesuiten ist jedoch interessant. Die Einbeziehung in den sakralen Raum, der Einsatz von Musik macht das jesuitische Theater zu einem Gesamtkunstwerk, in dem Raum, Zeit und Spiritualität eins werden sollten.⁸⁰⁷ Mauri bemüht sich in seinen Performances um die Überwindung der Geist/Seele-Dualität in einer Art Ritual,⁸⁰⁸ in der die faschistische und nationalsozialistische Propaganda über die Kunst direkt vermittelt werden soll. Dabei ist die Performance an sich von Odo Marquard als indirektes nichtextremes Gesamtkunstwerk bezeichnet worden.⁸⁰⁹ Mauris *Stücke*, die zwischen experimentellem Theater und einem erweiterten Performancebegriff zu verorten sind, werden im Kunstbereich präsentiert und sind eben deshalb indirekt. Durch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus rückt Mauris OEuvre noch einmal näher an den Begriff des Gesamtkunstwerks, da der Nationalsozialismus selbst als

⁸⁰³ „Der Traum vom Gesamtkunstwerk ist ein Traum ohne Präsenz.“ Schmied. 1983, S. 7

⁸⁰⁴ Das Gesamtkunstwerk als absolute Idee kann wiederum in den Kontext der Konzeptkunst gesetzt werden. Das Konzept steht bei Mauri im Dienst einer größeren Idee, der Vermittlung einer moralisch verstandenen Zeugenschaft in der Kunst.

⁸⁰⁵ Scudero. 1993, S. 12

⁸⁰⁶ Nimmt man den Gedanken auf, so scheint ein Vergleich mit Caracci angebrachter, dessen Vorgehensweise als eklektizistisch bezeichnet wurde. Gombrich. 1996, S. 390

⁸⁰⁷ Diese geistige Schauspielkunst hatte einen pädagogisch-vermittelnden Aspekt und wurde in den Kirchen in Rom, vor allen in *Il Gesù*, aufgeführt. Vgl. Bjurström. 1972, S. 108

⁸⁰⁸ Angela Merte macht in der religiösen Kunst einen Hang zur Totalität aus, da diese den Systemen Kunst und Religion inhärent sei. Merte. 1998, S. 104

⁸⁰⁹ Vgl. Marquard. 1983, S. 47

Gesamtkunstwerk Deutschland gedacht war.⁸¹⁰ Das macht sie zu Gesamtkunstwerken im doppelten Sinne, denn der inhaltliche Bezug zu Nationalsozialismus und Faschismus wird in einer Kunst der totalen Inszenierung gezeigt. Benjamins These von der Ästhetisierung der Politik⁸¹¹ wird in einem ästhetisierenden Gesamtkunstwerk imaginert, das die unterschiedlichen Propagandamittel der Nationalsozialisten aufzeigt. Das ideologisch-staatliche Gesamtkunstwerk wird in einem künstlerisch-ideologischen gebrochen.

Bedient man sich des ideologisch weniger aufgeladenen Begriffs *Intermedia*,⁸¹² so wird der Aspekt der verschiedenen Medien in den Vordergrund gerückt.⁸¹³ Die Begrifflichkeit wird im Kontext der Interpretation der Kunst von Mauri besonders interessant, wenn man daran die Überlegungen des Medienkritikers Marshall McLuhan knüpft, der das Medium als Botschaft interpretiert.⁸¹⁴ McLuhan analysiert die Synthese unterschiedlicher Medien und prägt dafür den Begriff der *Bastarde*. Durch die *Bastarde* würde eine Grenzsituation sichtbar, die jedes eingesetzte Medium in seinem spezifischen Wesen wieder erkennbarer machen würde,⁸¹⁵ da die *Bastarde* neue Erkenntnisse über die Wahrnehmungsmechanismen der einzelnen Medien freisetzen könnten. In Mauris Werken kann man diesen aufklärerischen Ansatz finden, da er durch den Einsatz der Medien auf die Mechanismen der Kommunikation und deren Probleme aufmerksam machen will. Diese Infragestellung wird durch die *Bastardisierung* unterstützt wie z. B. bei der Vermischung von fotografischen und filmischen Elementen in den Projektionen. Im Sinne von McLuhans Theorie bewirken Mauris Werke eine Verunsicherung, machen Grenzerfahrungen greifbar, über die eine andere Sicht auf alltägliche Realitäten erreichbar scheint.

⁸¹⁰ Vgl. Englert. 1999, S. 17

⁸¹¹ Benjamin. 1996a, S. 44

⁸¹² Johannes Lothar Schröder nimmt in seiner Untersuchung zu Performances in *Intermedia* die beste Begrifflichkeit wahr, daneben nennt er noch Total Art, Live Art und Anti-Kunst. Schröder. 1990, S. 1- 3. Die intermediale Kunst wurde von den KünstlerInnen selbst als eine neue Form der künstlerischen Herangehensweise gesehen. Dick Higgins, der den Begriff der *Intermedia* 1965 geprägt hat, geht von einer Pionierarbeit im *Niemandsländ* aus. Engelbach. 2001, S. 25

⁸¹³ Der Kunsthistoriker Udo Kultermann betont den synthetischen Charakter der *Intermedia* Arbeiten. Seiner Auffassung nach bestehen die Medien in den *Intermedia*-Arbeiten nicht einfach nebeneinander, sondern sie bauen eine innere Beziehung zueinander auf, was zu einem einheitlichen Kunstwerk führen soll. Das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum solle durch die intermediale Kunst ein neues werden. Es solle aber keine Parallelwelt in der Kunst, sondern vielmehr eine Meta-Realität entstehen, die die Perzeption der Wirklichkeit beeinflusse. Die Kunst konstituiere einen Raum, in dem Erkenntnisse gewonnen werden, die auf die Wahrnehmung des Alltags einwirken könnten. Das kann als Abgrenzung zum Konzept des Gesamtkunstwerks gelesen werden, in dem die Kongruenz von Kunst und Leben angestrebt wird. Kultermann. 1980, o. S.

⁸¹⁴ „Das Medium ist die Botschaft.“ McLuhan. 1995, S. 21

⁸¹⁵ „Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und der Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht.“ Ebd., S. 95

Der Begriff des Eklektizismus⁸¹⁶ wird bei der Beschreibung von Mauris Kunstauffassung immer wieder verwendet. So spricht die italienische Kunsthistorikerin Lea Vergine von einem ausgesprochenen Eklektizismus in Mauris Werken.⁸¹⁷ Sie betont, dass Mauri - wie auch in den vorangegangenen Kapiteln immer wieder deutlich wurde - nicht nur einer Stilrichtung angehört, sondern in seinen Arbeiten Versatzstücke vieler unterschiedlicher Kunstströmungen zu erkennen sind. Deshalb spricht sie von Mauri als einem *turista* - einem Touristen, der sich in allen möglichen Sparten versucht.⁸¹⁸ Seinen Unwillen, sich auf eine spezielle Kunstrichtung festzulegen, wird von Vergine positiv bewertet. Er testet ihrer Meinung nach unterschiedliche künstlerische Möglichkeiten aus, um mit ihnen zu experimentieren. So steht die künstlerische Vielfalt bei ihm an erster Stelle. Diese Haltung kann auch negativ beurteilt werden, da sich daran ein Mangel an künstlerischer Stringenz nachweisen lassen könnte. Es ist aber gerade diese Vielfältigkeit, die als kontinuierliche und einheitliche Handschrift innerhalb Mauris Kunst zu finden ist. Seine Kunst ist vor allem als ein intellektuelles Spiel aufzufassen, in dem viele Varianten möglich sind, das sich aber verweigert, wenn es um eine definitive Festlegung geht.

Die Kunstkritikerin Carolyn Christov-Bakargiev bringt ein neues Adjektiv in Verbindung mit der Kunstauffassung Mauris: anarchistisch.⁸¹⁹ Diese Interpretation mag vielleicht von der italienischen Tendenz zum anarchistischen Denken beeinflusst sein.⁸²⁰ Mauris Werk ist in seiner beständigen Negierung und Bestätigung dialektisch, dies als anarchistisch zu bezeichnen ist allerdings problematisch, da der Künstler mit seinen Arbeiten meist im Kunstkontext verbleibt. Er geht zwar auch ungewöhnliche Wege, sein Hauptinteresse gilt aber nicht den autonomen Zentren und dem aktiven Widerstand gegen die Staatsgewalt. Lediglich während seiner

⁸¹⁶ Da der Eklektizist im Allgemeinen als ein Kopist bezeichnet wird, der das Kopierte nicht recht durchdrungen hat und es damit auch nicht sinnvoll umsetzen kann, ist die Übertragung des Terminus auf das Œuvre Mauris problematisch. Eine Übereinstimmung mit den oben diskutierten Begrifflichkeiten besteht aber darin, dass auch der Eklektizist Stilvielfalt und die Vermischung der Gattungen protegiert. Vgl. Masciotta. 1969, S. 72

⁸¹⁷ Vgl. Vergine. 1994, S. 15

⁸¹⁸ Vgl. Mauri. 1994g, S. 298

⁸¹⁹ Vgl. Christov-Bakargiev. 1994, S. 28

⁸²⁰ Sie zeigt sich unter anderem an der Vielzahl von italienischen, anarchistischen Denkern und dem langen Aufenthalt Michael Bakunins in Italien. Bakunin. 1996, S. 104 – 108. Der Anarchismus wird als Geisteshaltung in Kunst und Gesellschaft aber eher mit dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Verbindung gebracht, wohingegen er für die Deutung der Kunst nach 1945 nur mit Vorsicht verwendet werden sollte. Siehe hierzu: Antliff. 2001; Witkop. 1996, S. 161 – 163. Zu anarchistischen Tendenzen im Futurismus siehe: Berghaus. 1996

Mitarbeit bei der Gruppe *Ufficio per la Immaginazione Preventiva* hat er sich einer Vereinigung von KünstlerInnen angeschlossen, die über ihre Kunst offensiv-subversiv in die Gesellschaft wirken wollten. Ansonsten finden sich keine Belege für ein anarchistisches Vorgehen des Künstlers. Wenn man den Begriff des Anarchismus entgegen seines eigentlichen Inhalts auf die Bedeutung *contra* reduzieren würde,⁸²¹ könnte man Mauri als Anarchisten bezeichnen, andernfalls ist die Benennung - trotz Mauris Eigencharakterisierung als *Anarchist*⁸²² - heikel.

Gesamtkunstwerk - Intermedia - Eklektizismus? Für Mauri ist der ganzheitliche Anspruch von entscheidender Bedeutung, er will den ganzen Menschen erreichen mit allen Medien und rituellen Konstrukten, die Geist und Emotion ansprechen sollen. Alle Sprachen, der sich die Kunst bedienen kann, werden gleichwertig behandelt. Mauri kennt keinen Wettstreit der Künste,⁸²³ stattdessen bemüht er sich um eine Synthese. In diesem Sinn ist sein Kunstschaften - trotz der oben genannten Problematisierung des Begriffes - unter dem Schlagwort „Gesamtkunstwerk „ zu fassen.

7 Mauri im italienischen Kontext

Fabio Mauris engagierte Kunst ist immer wieder mit dem Schlagwort *Ideologie* belegt worden. Er selbst definiert sie als solche, sie wird aber auch von anderen in diesem Kontext diskutiert. Auf seinem Lebens- und Kunstweg hat er sich mit Menschen zusammengetan, die eine ähnliche künstlerische Haltung vertraten. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Literat, Regisseur, Künstler und Kritiker Pier Paolo Pasolini, der immer unter dem Duktus der *ideologia* agierte und als ideologischer Künstler rezipiert worden ist. Mauri und Pasolini sind auf eine spezielle Weise miteinander verbunden, denn sie haben einen Teil ihrer Jugend unter faschistischer Herrschaft gemeinsam durchlebt. So basiert ihre Auseinandersetzung mit dem Regime auf einer ähnlichen Erfahrung und korrespondiert mit einer

⁸²¹ Das lässt an die Äußerung Greenbergs denken: „Wenn jeder Künstler ein Revolutionär ist, ist die Revolution vorbei.“ Zitiert nach: Kuspit. 1997, S. 15

⁸²² Eines seiner Werke hat er *Il pensiero anarchico* genannt.

⁸²³ Siehe hierzu: Ausst. Kat. München Köln. 2002

spezifischen ideologischen Grundeinstellung. In den 1970er Jahren war Mauri Mitbegründer des *Ufficio per la Immaginazione Preventiva*, einer Gruppe aus KünstlerInnen und LiteratInnen, die mittels der Kunst politisch agieren wollten. In diesem Kontext war Mauri eine Art Supervisor, denn er war der Älteste und hatte auf künstlerischer Ebene die meisten Erfahrungen. Diese beiden Verknüpfungen sollen hier exemplarisch für Mauris Position in der italienischen Kunstwelt analysiert werden.

7.1 Ideologia - Eine kunsthistorische Kategorie?

Im Kapitel zur Ideologiedefinition Fabio Mauris wurde bereits auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs hingewiesen. Das Wesen der Ideologie *ist* die Ambivalenz: es kann ein falsches politisches und gesellschaftliches Bewusstsein darunter verstanden werden. Andererseits ist die Ideologisierung der Kunst auch von einigen Kunstkritikern als Chance für die positive Veränderung von Gesellschaftsstrukturen verstanden worden. *Ideologia* wird in der Kunstgeschichtsschreibung Italiens ohne Berührungsängste diskutiert und als Kategorie eingeführt. Vor allem die Kunst der 1970er Jahre wird als ideologisch bezeichnet und nicht nur das Sujet, mit dem die KünstlerInnen sich auseinandersetzen. Diese ideologische Kunst sollte politisch und gesellschaftlich engagiert sein und auf einen Wandel hinarbeiten.⁸²⁴ Ein Verfechter der politisch motivierten Kunst war der Kunsthistoriker und spätere Bürgermeister Roms, Giulio Carlo Argan. Er proklamierte bereits 1964 den Tod der Kunst und sah die einzige Rettung in deren Re-Ideologisierung.⁸²⁵ Diese Vorstellung wird im Ausstellungskatalog der von Achille Bonito Oliva⁸²⁶ kuratierten Show *Vitalità del negativo* 1970 wieder aufgegriffen und fortgeführt. Bonito Oliva, der auch von Argan beeinflusst war, benutzt den Ausdruck *ideologia* sowohl im negativen als auch im

⁸²⁴ Zu einem etwas gegenläufigen Ideologiebegriff siehe: Cortenova. 2002

⁸²⁵ Vgl. Argan. 1970, o. S.

⁸²⁶ Mit der von Bonito Oliva proklamierten Transavanguardia und der Rückkehr zum Bild wird auch eine Abkehr von utopischen Themen und Zielsetzungen in der Kunst eingeläutet. Das private Empfinden steht laut Bonito Oliva wieder im Vordergrund, das keinen Raum zu einer gesamtgesellschaftlichen Position offen ließe. Seine Pamphlete zur Transavanguardia sind jedoch höchst ideologisiert. Der Rückgriff auf ein naturwissenschaftlich-biologistisches Vokabular signalisiert eine kunstkritische Methode, die fragwürdig erscheint. Denn wie soll man den Ausdruck gesunde Kunst nicht doppeldeutig verstehen? Das Gegenteil von *gesund* ist *krank* und das ist als Kategorisierung nicht weit von *entartet* entfernt. Bonito Oliva ruft den Kult des Individualismus aus und polemisiert gegen die so genannte entpersonalisierte Kunst der 1960er und 1970er Jahre, der er indirekt jede Aussagekraft abspricht. Bonito Oliva ist von vielen Seiten kritisiert worden. Auch Lyotard hat sich gegen seine Auffassungen gewandt und ihn als marktorientierten Kunstkritiker entlarvt. Lyotard. 1988, S.135. Oliva war in den 1970er Jahren selbst sehr stark in der Kunstszene engagiert siehe u. a. Ausst. Kat. Rom. 1973/1974

positiven Sinn.⁸²⁷ So nimmt der Kunstkritiker die Ideologisierung des Künstlers als Möglichkeit wahr, sich von der Gesellschaft zu befreien, betont aber gleichzeitig, dass die Ideologie eigentlich dazu dient, den Kunstschaffenden gesellschaftspolitisch zu verpflichten. Um diesem Dilemma zu entkommen, rät er den KünstlerInnen sich auf den privaten Bereich und den eigenen Körper zu beziehen, der zu einem ideologisch aufgeladenen Moment werden kann.⁸²⁸ Er will eine Metamorphose der Gesellschaft über die Kunst erreichen, ohne dass sich die Kunst von ihrem ureigenen Terrain entfernt und sich in dem rein gesellschaftspolitischen Bereich engagiert. Die Gleichsetzung von Körper und Ideologie wird in einem künstlerisch genialischen Kontext diskutiert, wobei die Überhöhung des Körpers zu einer Überhöhung der ideologischen Modifikationsmöglichkeiten wird.

Mit der Diskussion über eine ideologische Kunst Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre knüpfen die Kritiker an eine Traditionslinie in der italienischen Forschung an. Schon in den 1940er und 1950er Jahren werden unter dem starken Einfluss der PCI, der kommunistischen Partei Italiens,⁸²⁹ ideologisch-politische Diskussionen über Abstraktion oder Figuration geführt. Die Partei um Palmiro Togliotti lässt dabei keinen Zweifel aufkommen, dass sie die neorealisten Tendenzen um Renato Guttuso unterstützt,⁸³⁰ und die *Forma Uno* ablehnt, eine Gruppe junger abstrakter Künstlerinnen und Künstler, die sich explizit zum Kommunismus aber auch zur nichtfigurativen Kunst bekannten.⁸³¹ Die Verbindung von Kunst und politischer Ideologie ist hier parteipolitisch konnotiert. Die Kunstschaffenden Italiens haben sich oft als *links* bezeichnet. Im Gegensatz zu Tendenzen in der Bundesrepublik war diese *Linke* in der Mehrzahl offen kommunistisch geprägt, denn die PCI war gesellschaftsfähig und hat 1976 mit 34,4 % der Stimmen das beste Wahlergebnis ihrer Geschichte erzielt.⁸³² Die kommunistische Partei forderte, dass die ideologisierte, engagierte und politische Kunst vor allem das antifaschistische Paradigma der Kommunisten respektieren soll. In der Kunstgeschichte wurde dieser Vorgabe Rechnung getragen. So akzentuiert Mario De Michele in seiner Darstellung zur *Gegenkunst - Arte contro* nur piktorale

⁸²⁷ Vgl. Bonito Oliva. 1970, o. S.

⁸²⁸ Bonito Oliva. 1968, S. 72

⁸²⁹ Vgl. Salaris. 1999, S. 182

⁸³⁰ Siehe hierzu auch: Egbert. 1970, S. 693-697

⁸³¹ Pirovano (Hg.). 1993a, S. 91. Das hat nicht nur im italienischen Kontext zu Kontroversen geführt. Auch Picasso wehrte sich gegen die Kritik der Kommunisten an *Guernica*. Vgl. Egbert. 1967, S. 339

⁸³² Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999, S. 713

Ansätze von Künstlern wie Renato Guttuso und Gabriele Mucchi, die aus einem antifaschistischen Umfeld kommen oder antifaschistische Bilder geschaffen haben.⁸³³ In einer Gesamtdarstellung der italienischen Kunst, die von Carlo Pirovano herausgegeben wurde, wird unter dem Stichwort *Arte e ideologia* der Neo-Realismus als die ideologische Kunst gekennzeichnet, die die gesellschaftlichen Vorgaben verändern könnte.⁸³⁴

Die Dominanz der Kommunisten auf politischer Ebene und das Bekenntnis vieler Künstler zur Parteipolitik sind aber nicht immer mit einer künstlerischen Vereinnahmung gleichzusetzen. Emilio Isgrò, der eine politisch-engagierte Kunst propagierte und neben seinen bereits erwähnten konzeptionellen Zügen auch der *Poesia visiva* zugerechnet wird,⁸³⁵ kommentiert das Dilemma in einem Selbstinterview von 1971 ironisch:

Qual è il nostro rapporto con i gruppi di sinistra? Siamo di sinistra, e chi non lo è oggi? Il problema semmai, è un altro: come procì di fronte alla sinistra e alle ipotesi di trasformazione radicale del mondo... In un momento di recessione politica, mentre molti si apprestano a tirare i remi in barca, la nostra poesia non può esser altro che politica.⁸³⁶

Er lehnt den Neorealismus ab und versucht über seine radikalen Arbeiten, die vor allem aus der Auslöschung von Text bestehen,⁸³⁷ die politische und gesellschaftliche Realität zu verändern. Der Konflikt zwischen der linkspolitischen Einstellung und dem Bestreben eine eigene künstlerische Methode weiterzuverfolgen, zieht sich durch die als ideologisch bezeichnete Kunst Italiens. Die Frage war und ist, wer Ideologie definiert und wie sie diskutiert wird.

In den 1970er Jahren wurde insgesamt ein neuer Formenkanon entwickelt, mit dem politisch aktiv auf eine Veränderung hingewirkt werden sollte. Auch in der Kunstgeschichtsschreibung wurden die konzeptionell-politischen Ansätze immer mehr akzentuiert. Ideologie und Politik werden in Gesamtdarstellungen zur zeitgenössischen italienischen Kunst analysiert, wobei *Ideologia* als Schlagwort vor allem für die Kunst der 1960er und 1970er Jahre verwandt wird.⁸³⁸ Die

⁸³³ De Michele. 1970

⁸³⁴ Vgl. Pirovano (Hg.). 1993b, S. 164-165

⁸³⁵ Isgrò. 1976

⁸³⁶ Isgrò. 1976a, S. 60

⁸³⁷ Ausst. Kat. Mailand. 1970/1971

⁸³⁸ Es gibt die Tendenz, die Kunst des Faschismus als ideologisch zu bezeichnen. So wird eine weitere Belegung der Begrifflichkeit deutlich. Silva. 1973

Kunsthistorikerin Lara-Vinca Masini teilt in ihrer Anthologie zur zeitgenössischen Kunst die Kunst in unterschiedliche Kategorien auf. Ein Unterkapitel widmet sie dabei der so genannten ideologischen Kunst.⁸³⁹ Christov-Bakargiev bearbeitet in einer Darstellung der italienischen Kunst von 1960 - 1985 den Abschnitt *Arte e ideologia*. Beide Kunsthistorikerinnen beschäftigen sich in ihren Essays auch mit der Kunst Mauris. *Ideologia* wird hier ebenfalls als Möglichkeit zur Befreiung des Künstlers und der künstlerischen Ausdrucksweise von gesellschaftlichen Zwängen definiert.

⁸³⁹ Vgl. Masini. 1989a, S. 1045 – 1085; Ausst. Kat. Turin. 1977

7.2 Der Querdenker Pier Paolo Pasolini – Eine „ideologische“ Freundschaft?

Pier Paolo Pasolini wird nicht nur im kulturellen Kontext als einer der wichtigsten Intellektuellen der italienischen Nachkriegszeit rezipiert.⁸⁴⁰ Er nimmt sich selbst als ideologischen Denker und Außenseiter wahr und wird auch von anderen so beurteilt.⁸⁴¹ Sein gesellschaftspolitisches Engagement zielt auf die Umgestaltung der Gesellschaft und die Umverteilung der politischen Machtverhältnisse zugunsten des Proletariats ab. Obwohl er bereits 1950 aus der Kommunistischen Partei Italiens ausgeschlossen wurde, arbeitet er weiterhin kulturpolitisch für die Partei.⁸⁴² Sein Kampf galt der Bourgeoisie, sein Einsatz vor allem der armen proletarischen Jugend. So stellte er in seinen ersten Romanen der 1950er Jahre wie *Ragazzi di vita* und *Una vita violente* die verarmte Jugend ins Zentrum der Handlung.⁸⁴³ Auch in seinem Sprachgebrauch versuchte er den Jugendlichen gerecht zu werden. Umgangssprache und Dialekt wurden von ihm als künstlerische Ausdrucksmittel benutzt.⁸⁴⁴

Die Einstellung Pier Paolo Pasolinis war immer die eines kritischen linken Denkers, der mit faschistoidem Gedankengut nicht in Verbindung zu bringen war. In seiner Kritik an den Verhältnissen der italienischen Nachkriegszeit und der *Democrazia cristiana* (DC)⁸⁴⁵ hat er jedoch eine problematische Parallelisierung vorgenommen. So setzt er in einem Artikel von 1958 - der in einer kommunistischen Zeitschrift publiziert wird - die neuen Wohnsilos der *Borgata* von Rom mit *Konzentrationslagern*⁸⁴⁶ gleich. Mit dieser Argumentationslinie steht er in der italienischen und europäischen Kulturszene nicht allein, auch andere Intellektuelle haben die provokative Gleichsetzung von Faschismus und Demokratie akzentuiert.⁸⁴⁷ Diese Form der Kritik trägt jedoch nicht zur Erklärung des historischen Phänomens *Faschismus* bei, sie kann vielmehr zu einer Nivellierung des Begriffs und

⁸⁴⁰ Pier Paolo Pasolini wird in unterschiedlichen Nachschlagewerken als der italienische Intellektuelle bezeichnet. Siehe auch: Sabbatucci/Vidotto (Hg.). Bari 1999, S. 450-452

⁸⁴¹ Celant. 1980, S. 27

⁸⁴² Pasolini. 1995, S. 7-9

⁸⁴³ Pasolini. 1955; Pasolini. 1956

⁸⁴⁴ Ob es ihm gelungen ist, das von ihm gewünschte Publikum zu erreichen, scheint fraglich. Ferretti. 1995, S. 24

⁸⁴⁵ Eine Partei, die der katholischen Kirche und dem Vatikan nahesteht; zu vergleichen, wenn auch nicht in toto, mit der CDU.

⁸⁴⁶ Vgl. Pasolini. 1995 II, S. 124-127

⁸⁴⁷ Bereits in der Weimarer Republik beschimpften die Kommunisten die Sozialdemokraten als Sozialfaschisten. Von den ProtagonistInnen der 1968ern wurde der Begriff Faschismus inflationär gebraucht. Auch Habermas sprach im Zusammenhang mit den Studierendenprotesten vom linken Faschismus.

damit auch des Tatbestands *Faschismus* führen. Für Pasolini war es als Person und Künstler im Italien der 1950er und 1960er Jahre besonders schwer, seine politische Heimat zu finden, da er und sein Werk strafrechtlich verfolgt beziehungsweise censiert wurden.⁸⁴⁸ Trotzdem ist zu hinterfragen, ob es legitim ist, im Hinblick auf die römischen Vorstädte von Konzentrationslagern und in Bezug auf den konsumorientierten Staat von Genozid⁸⁴⁹ zu sprechen.

7.2.1 Künstlerische und biografische Überschneidungen

Pier Paolo Pasolini und Fabio Mauri kannten sich seit Beginn der 1940er Jahre. Das erste gemeinsame Projekt der beiden war die Zeitschrift *// Setaccio*, die von der faschistischen Jugend Bolognas publiziert wurde.⁸⁵⁰ Ihr Verhältnis war teilweise schwierig, was aus einem Brief Pasolinis an die Schwester des Künstlers Silvana Mauri vom 6.12.1945 hervorgeht.⁸⁵¹ Trotzdem ist der Kontakt auf künstlerischer und privater Ebene nie ganz abgebrochen. Pasolini hat sich nach dem Krieg zu Arbeiten Mauris geäußert und einen kritischen Text zu dessen erster Ausstellung geschrieben.⁸⁵² Fabio Mauri hat zu dieser Zeit expressiv gemalt (Abb. 77) und entsprach damit den künstlerischen Vorstellungen der Kommunisten und Pasolinis. Der nächste Schritt zur Zusammenarbeit war die Herausgabe einer Zeitschrift Ende der 1950er Jahre. *Officina* hieß das Projekt,⁸⁵³ dessen Neuauflage im März 1959 im Verlagshaus Bompiani erschien. Es wurde diskutiert, inwieweit Mauri - der hier nicht als Literat und Künstler, sondern als Repräsentant des Verlagshauses fungierte - in die Redaktion der Zeitschrift miteinbezogen werden sollte. Pasolini erwähnt diesen Konflikt in einem Brief an die anderen Mitglieder der Redaktion.⁸⁵⁴ Die Zusammenarbeit endete katastrophal für das Verlagshaus, da Pasolini in der ersten

⁸⁴⁸ Laura Betti hat in einem Buch die Fälle aufgelistet, in denen Pasolini wegen seiner künstlerischen Produktion strafrechtlich verfolgt wurde. Betti (Hg.). 1977

⁸⁴⁹ Vgl. Pasolini. 1976, S. 281-282

⁸⁵⁰ Setaccio. 1942-1943

⁸⁵¹ Vgl. Pasolini. 1991, S. 68. Auch in einem Brief an Fabio Mauri kritisiert er, dass dieser sich zu viel um die Mädchen und zu wenig um die Literatur und Poesie kümmere. Siciliano. 1978, S. 61

⁸⁵² Pasolini. 1955 II, o. S.

⁸⁵³ Die ersten Ausgaben sind von 1955 bis April 1958 erschienen. Hier veröffentlichten so wichtige Schriftsteller wie Gadda, Calvino, Pasolini und Sciascia. Nachdem Bompiani als Herausgeber fungierte, wurde die Redaktion erweitert und die Zeitschrift hieß *Officina. Nuova Serie*. Danach gab Mondadori die Zeitschrift heraus. Siehe hierzu: Ferretti. 1975

⁸⁵⁴ Februar 1959. Brief Pier Paolo Pasolinis an die Redaktion *Officina*. In: Pasolini. 1988, S. 412

Ausgabe ein papstfeindliches Gedicht veröffentlichte.⁸⁵⁵ Eine rechtliche Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche war die Folge, in die auch der Verlag Bompiani und Mauri als Verantwortlicher verwickelt wurden.⁸⁵⁶ Die zweite Ausgabe der Zeitschrift fand bereits ohne die Beteiligung Bompianis und Fabio Mauris statt.

Trotz dieser Episode bestand der Kontakt weiter. So war unter anderen der Literat Alberto Moravia ein Bindeglied zwischen den beiden, da Mauri als Verleger mit diesem zusammen arbeitete und zwischen Moravia und Pasolini eine enge freundschaftliche und künstlerische Bindung bestand.⁸⁵⁷ Im Jahr 1969 spielt Mauri im Film *Medea* von Pasolini eine Nebenrolle. Das entsprach der Vorgehensweise des Regisseurs, der oft mit Freunden, weniger mit professionellen SchauspielerInnen arbeitete. Es existiert eine Fotografie, die Pasolini bei einer Probe für *Che cosa è il fascismo* (Abb. 78) zeigt.⁸⁵⁸ Inwieweit Pasolini Anteil an diesem Projekt nahm und wie er die Performance beurteilte, ist nicht überliefert. Zu einem direkten künstlerischen Austausch kam es in *Intellettuale* von 1975.⁸⁵⁹ Die Verbindung von Kunst und Leben, Freundschaft und Kunstschaften wird durch die Wahl des Ortes unterstrichen, an dem die Performance aufgeführt wird: Bologna. Hier haben beide erstmals künstlerisch zusammengearbeitet. Mit *Intellettuale* schließt sich der Kreis, denn es war die letzte gemeinsame Aktion vor dem gewaltsamen Tod Pasolinis im November 1975. Nach dem Tod Pasolinis hat sich Mauri weiterhin mit dem Schaffen des Freundes beschäftigt. So hat er Ausstellungen mitkuriert und an Diskussionen über den umstrittenen Intellektuellen teilgenommen.⁸⁶⁰ Darüber hinaus ist er Mitglied im *Fondo Pier Paolo Pasolini* in Rom.

⁸⁵⁵ Pasolini. 1959, S. 37

⁸⁵⁶ Vgl. Schwartz. 1995, S. 467

⁸⁵⁷ Vgl. Moravia/Elkann. 1992, S. 194-196

⁸⁵⁸ Das Foto hat nach seiner Entstehung ein Eigenleben bekommen. Mauri setzt es in seiner Fotocollage *Ommaggio a Garzia Lorca* von 1988 ein. Die Hommage an den spanischen Künstler ist gleichzeitig eine Hommage an Pasolini, der Lorca sehr schätzte. Die Abbildung wurde auch für ein Buchcover über Pasolinis Theatertätigkeit 2001 benutzt. Siehe: Siti/De Laude (Hg.). 2001

⁸⁵⁹ Zu dieser Aktion entstanden viele Aufnahmen, die Mauri oft ausgestellt hat, so z. B. auch in einer Ausstellung in New York 1999. Foul Play. Thread Waxing Space 476. Broadway, New York City. 30.09. – 20.10.1999. Kein Katalog

⁸⁶⁰ Ausst. Kat. Berlin. 1994. In Symposien über Pasolini hat er öfter einen Vortrag gehalten z. B. bei *Bologna incontri* im November 1985. Siehe auch Mauri. 1998 IV

7.2.1.1 Die Zeit des Faschismus

Nur die letzten Jahre des Faschismus haben die Jugendfreunde Fabio Mauri und Pier Paolo Pasolini gemeinsam erlebt. Ihr Verhältnis zum Regime war nicht immer von denselben Vorgaben geprägt, so sind Unterschiede in den diversen Sozialisierungen beider Künstler zu erkennen. Beide haben aber direkte und indirekte Gewalteinwirkungen durchlitten. Pasolini hat seinen Bruder verloren, der im Partisanenkampf von Titorebellen ermordet wurde.⁸⁶¹ Fabio Mauri war der älteste Sohn der Familie. Er sollte in die Armee eingezogen werden und konnte sich durch Flucht retten.⁸⁶² Auf künstlerischer Ebene kam es in den Jahren des Faschismus zu einer ersten Zusammenarbeit, die für beide fruchtbar war. Die Monatszeitschrift *// Setaccio* - die von November 1942 bis Mai 1943 von Mauri, Pasolini und anderen redaktionell betreut wurde⁸⁶³ – war ein Organ der faschistischen Jugend Bolognas, von der politischen Propaganda der Zeit geprägt und von Giovanni Falzone, einem Mitglied der faschistischen Partei, herausgegeben.⁸⁶⁴ Dieser hat in seinen Artikeln klar den ideologischen Leitfaden angegeben und in seinem antisemitischen Pamphlet vom Februar 1943 die Italiener dazu aufgerufen, konsequenter gegen den *nemico interno*, den inneren Feind – seiner Meinung nach *den Juden* – vorzugehen.⁸⁶⁵ Im Gegensatz zu dieser offiziellen Politik hat eine jüdische Schriftstellerin, Giovanna Bemporad, unter dem Pseudonym Giovanna Bembo ihre Gedichte und Essays in der Zeitschrift veröffentlichen können.⁸⁶⁶ Dies geschah natürlich ohne Wissen der Partei.

In der Zeitschrift *// Setaccio* sind gemeinsame ästhetische Grundlinien der Protagonisten zu entdecken. Vor allem die Zeichnungen lassen stilistische Ähnlichkeiten erkennen: die unterschiedlichen Künstler haben einen kräftigen Zeichenstrich; sie tragen ihre Kohlezeichnung pastos auf. Allen gemeinsam ist ein figurativ-erzählerisches Moment. Pasolinis Zeichnungen heben sich durch einen stärkeren Reduktionsgrad und eine verdichtete Erzählstruktur hervor. Der Mensch ist das Sujet der Bilder. Mauri veröffentlichte feine Federzeichnungen, in denen ein

⁸⁶¹ Der XVI Brief von Pasolini handelt vom Tod seines Bruders. Pasolini. 1976 II, S. 43-49

⁸⁶² Die Schwester des Künstlers Silvana Mauri Ottieri schildert in einem Gespräch mit der Autorin diese Ereignisse eindringlich. Nach ihren Angaben hat der Bruder danach seinen ersten Selbstmordversuch unternommen. Gespräch am 22.06.2000 in Mailand

⁸⁶³ In den letzten beiden Ausgaben wird Mauri nicht mehr als Redakteur genannt. *Il Setaccio*. Nr. 5. März 1943; Nr. 6. Mai 1943

⁸⁶⁴ *Setaccio*. 1942-1943

⁸⁶⁵ Vgl. Falzone. 1943, S. 2

⁸⁶⁶ Serra. 1976, S. XV

Individuum im Zentrum steht. Mit wenigen Strichen entwickelt er ein Menschenbild, das keineswegs der dynamisch-fortschrittsgläubigen Mentalität der Faschisten entspricht. Nachdenklich, nach innen gewandt starren die abgebildeten Menschen ins Leere - versunken, tragisch überhöht. Mit seiner tradierten Zeichentechnik stellt er allerdings keine neuen Anforderungen an die Sehgewohnheiten der Betrachtenden. Der Künstler realisiert darüber hinaus seine ersten Selbstdarstellungen. In einer Zeichnung zeigt er sich ernst, in fast priesterlicher Haltung mit zusammengefalteten Händen und halb geschlossenen Augen.⁸⁶⁷ Ein anderes Portrait zeigt ihn wie Gulliver als Riesen an einer einsamen Bucht (Abb. 79). Er wirkt gestrandet, mit angezogenen Knien blickt er die Betrachtenden kritisch an. Der sensible Künstler tritt erstmals seinem Publikum entgegen.⁸⁶⁸ Verlassenheit und Selbstzweifel sind abzulesen. Die Zeichnung hat ein narratives Element, da im Hintergrund das Meer und ein Schiff zu erkennen sind. Soll dies nicht nur auf den Gestrandeten, sondern auch auf Flucht hinweisen? Im Gegensatz dazu steht eine ähnliche Zeichnung Pasolinis, auf der ein Junge mit angewinkelten Beinen dargestellt ist (Abb. 80). Seine reduzierte Komposition lässt den Menschen an sich unmittelbar in Erscheinung treten.

Neben der Selbstdarstellung äußert sich Mauri theoretisch über die Rolle der Kunst und des Künstlers. Er plädiert für eine Grenzüberschreitung in der Kunst und sieht nur darin die Möglichkeit zu ihrer Verbreitung und zu Erhöhung ihrer Kommunikationsfähigkeit.⁸⁶⁹ Die abstrakte Kunst lehnt er in dem Artikel ab. Er fordert vielmehr eine harmonische Vereinigung von Form und Inhalt aus der göttlichen Intuition des Künstlers. Selbstüberzeugt reflektiert Mauri über die besondere Stellung des Künstlers, der als Halbgott bezeichnet wird. „Dovrebbe esistere una Città del Sole per gli artisti. Semidei onnipotenti, per sbaglio tra gli uomini.“⁸⁷⁰ Kann man in diesen Aussagen einen ironischen Unterton erkennen? Möglich erscheint dies. Doch betont Mauri auch in einem anderen Artikel die Göttlichkeit des Künstlers. „Proprio ora che l'artista è alla ricerca della sua divinità: che è originalità, personalità, morale artistica.“⁸⁷¹ Selbstbewusst tritt er für die Rezeption der zeitgenössischen Kunst ein

⁸⁶⁷ Abb. in: Setaccio. Nr. 2, S. 15

⁸⁶⁸ Stilistisch nimmt Mauri diese Phase nochmals in den 1950er Jahren auf.

⁸⁶⁹ Vgl. Mauri. 1942, S. 8

⁸⁷⁰ „Es müsste eine Stadt der Sonne für die Künstler geben. Allmächtige Halbgötter, die sie sind, nur wegen eines Fehlers unter den Menschen.“ Übersetzung der Autorin. Ebd.

⁸⁷¹ „Gerade jetzt, wo der Künstler auf der Suche nach seiner Göttlichkeit ist, die aus der Originalität, dem Charakter und der künstlerischen Moral besteht.“ Übersetzung der Autorin. Mauri. 1943, S. 18

und betont deren Leistungsfähigkeit. Der genialistische Gedanke verbindet sich mit einem moralischen Aspekt. Kunst muss offenbar etwas leisten und das nicht nur innerhalb des eigenen Kontextes.

Wo ist in diesen scheinbar unpolitischen Beiträgen der politische Impetus zu finden? Das Selbstbewusstsein, das aus den Essays spricht - Pasolini argumentiert ähnlich⁸⁷² - kann als Wille zur Ausformung einer über der Gesellschaft stehenden Intellektuellenschicht gelesen werden. Wenn man außerhalb der Gesellschaft agiert, steht man auch über der Politik. Es wird ein überspanntes Selbstbild transportiert, das sehr wohl mit der faschistischen Politik der unterschiedlichen Wertigkeit von Menschen in Zusammenhang gebracht werden kann. Demgemäß spricht Pasolini in einem Artikel von einer kulturellen Vorherrschaft Italiens innerhalb Europas, die sich auch politisch auswirken könnte.⁸⁷³ Mauri bezieht die *Leistungskraft* der Avantgarde auf die göttliche Intuition des Künstlers. Pasolini nimmt neben den chauvinistischen Tönen eine kritische Haltung gegenüber der aktuellen Kunst in Italien ein. Bei all seiner Begeisterung für die italienische Kultur konstatiert er, dass sie aktuell ein wenig restriktiv und schematisch sei. Warum das so ist, darüber schweigt er sich aus. In einem faschistischen Organ offene Kritik gegen das System zu äußern, ist unmöglich. Eine Mischung aus Größenwahnsinn und Problembewusstsein scheint eine Möglichkeit zu eröffnen, sich nicht zu sehr an das System anzubiedern, ohne es kritisch zu hinterfragen. Kehrt man sich von den Worten ab und dem Bildmaterial zu, so werden Vereinzelung, Verlassenheit und die Suche nach einem Ich offenbar, die nicht mit dem Bild einer zum Kampf bereiten, faschistischen Jugend vereinbar sind. Das Dilemma zwischen Repräsentation des Regimes durch sein Publikationsorgan auf der einen und der Neutralität oder latent kritischen Haltung in der künstlerischen Produktion auf der anderen Seite ist aber nicht zu überwinden. Man hat sich von dem Regime fördern lassen und dies wird nicht nur an der redaktionellen Arbeit der Künstler deutlich. Pasolini war als Vertreter der Jugend Italiens in Weimar, Pasolini und Mauri sind als Mitglieder der faschistischen Jugend mit der HJ in Florenz zusammengetroffen.

⁸⁷² Vgl. Pasolini. 1943, S. 3

⁸⁷³ „...per ragione di un antico amore che lega l'Europa alla civiltà italiana, noi possiamo sperare di essere gli unici, in un prossimo futuro, ad avere tra le mani la cultura, ossia la spiritualità europea, il che sarebbe assai importante, anche politicamente...“ Ebd.

Diese Ambivalenz wird in der italienischen Forschung bis dato nicht aufgezeigt. Zwar kann nicht verschwiegen werden, dass *// Setaccio* eine Zeitschrift der G.I.L war. Es wird aber betont, dass es damals die einzige Möglichkeit darstellte, überhaupt zu publizieren und wird damit legitimiert. Trotz der eindeutig faschistischen Tendenzen der Zeitschrift wird von den wenigen Interpreten⁸⁷⁴ hervorgehoben, dass die jungen Intellektuellen in ihren Essays und Zeichnungen ein dem Faschismus gegenläufiges Kulturverständnis und damit in einem faschistischen Organ einen antifaschistischen Standpunkt vertreten hätten.⁸⁷⁵ Das Augenmerk der Forscher richtet sich vor allem auf Pasolini, der die meisten Artikel und Zeichnungen im *// Setaccio* veröffentlicht hat, aber auch als der signifikanteste Intellektuelle gilt. Seine antifaschistische Haltung in der Nachkriegszeit wird betont und diese mit seinen Aktivitäten während faschistischer Zeit gleichgesetzt. Die vorgeformten Einstellungen werden über die eigentlichen historischen Begebenheiten gestellt, und Pasolini als linker Mythos bestätigt.

7.2.2 Salò o le 120 giornate di Sodoma - Faschismus und Antifaschismus in den Werken Pasolinis

Pasolinis Kritik am Kapitalismus ging so weit, den von ihm als *archäologisch*⁸⁷⁶ etikettierten Faschismus im Gegensatz zu dem der italienischen Nachkriegszeit zu verharmlosen. In seinen ersten Romanen nach 1945 wird dementsprechend das Thema Faschismus nicht explizit aufgegriffen. Eine offensive Aufarbeitung ist erst bei dem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* von 1975 zu attestieren.⁸⁷⁷ Der Titel nimmt Bezug auf die letzten Kriegsjahre. In Salò wird nach dem Sturz und der Vertreibung Mussolinis aus Rom dessen neue Regierung unter der Führung der Nationalsozialisten eingerichtet.⁸⁷⁸ Ein weiterer Bezugspunkt des Filmes wird ebenfalls über den Titel transportiert, es ist das berühmt berüchtigte Werk des Marquis de Sade. Außerdem ist mit der Erwähnung des Ortes Sodom ein Bezug auf die Bibel auszumachen. Wie in der Kunst, so gab es auch im Film in Italien eine Strömung, die sich dem antifaschistischen und kommunistischen Diktum

⁸⁷⁴ Über Pasolini haben oft Freunde und Bewunderer geschrieben. Seine Briefe sind von Freunden veröffentlicht, Biografien publiziert worden.

⁸⁷⁵ Vgl. Serra. 1976

⁸⁷⁶ Pasolini. 1976 II, S. 20

⁸⁷⁷ Murri. 2001

⁸⁷⁸ Die offizielle Bezeichnung war *Repubblica Sociale Italiana*. Vgl. De Felice. 1998, S. 75-81

verschrieben hat, der so genannte *Neorealismo*.⁸⁷⁹ Der erste Film der unmittelbaren Nachkriegszeit, der den Faschismus thematisiert, ist der im Jahr 1945 ausgestrahlte Film *Roma: città aperto* von Roberto Rossellini.⁸⁸⁰ In diesem Werk wird der deutsche Nationalsozialismus als negative Folie benutzt, um die italienische *Resistenza* als positives Gegenbild zu entwerfen. Eine Neubewertung des Faschismus setzt im Film - ähnlich wie in Literatur, Kunst und Gesellschaft - Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre ein.

Zwei heftig umstrittene Filme sind in den 1970er Jahren von Pier Paolo Pasolini und der italienischen Regisseurin Liliana Cavani produziert worden. Sowohl in *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* als auch in dem Film *The night porter - Portiere di notte* von Liliana Cavani aus dem Jahr 1974 wird ein Zusammenhang zwischen Sexualität und faschistischer Gewalt hergestellt. In Pasolinis Film werden männliche und weibliche Jugendliche von Faschisten in ihren Dörfern zusammengetrieben. Sie werden einer sexuellen Selektion unterzogen. Wer schiefen Zähne hat oder nicht gefällt, wird aussortiert und ermordet. Die anderen Jugendlichen werden in ein großes Anwesen gebracht und dort von den Faschisten und deren weiblichen Helferinnen gequält und sexuell erniedrigt. Pasolini zeigt sehr drastisch die sexuelle Pervertierung der degenerierten bürgerlichen Gesellschaft und die Mächtigen in all ihrer Doppelmoral, sei es den homosexuellen Priester, oder den 56jährigen, pädophil veranlagten Professor. Er bezieht sich auf de Sade, aber auch auf den italienischen Dichterfürsten Dante Alighieri und inszeniert eine *Göttliche Komödie*, die die Betrachtenden nur in die Hölle führt. Die Jugend wird in dieser Hölle von den *alten* verdorbenen und korrumptierten Machthabern verführt.

Meist ist diese *Verführung* aber nicht freiwillig, sie basiert auf Terror und Gewalt. Sexualität und Tod gehen eine unfreiwillige Melange ein. Akteure werden ermordet, da sie sich den (sexuellen) Wünschen der Mächtigen widersetzen oder weil es zum freiwilligen sexuellen Kontakt zwischen einer schwarzen Bediensteten und einem *faschistischen* Wachmann kommt. Dieser wird denunziert und während des Aktes erschossen. Vor seiner Erschießung reckt er den rechten Arm zum kommunistischen Gruß. Das kann als ein Zeichen des direkten Widerstands gegen die Faschisten gelesen werden und als Beweis dafür, dass der Wachmann im Tod seine wahre

⁸⁷⁹ Vgl. Brunetta. 1995, S. 444

⁸⁸⁰ Alle besprochenen Filme wurden von der Autorin gesichtet und ausgewertet.

Überzeugung zeigt. Sexualität konnte im Nationalsozialismus tödliche Folgen haben. Die so genannte „Rassenschande“ - darunter verstand man die „Vermischung“ des „reinen“ arischen Blutes mit „minderwertigen“ Rassen - konnte mit dem Tod bestraft werden. Pasolini zeigt die italienische Variante der „Rassenschande“, da sich der Rassismus im italienischen Faschismus originär gegen die schwarze Bevölkerung wandte.⁸⁸¹ Pasolini tituliert diesen Abschnitt seines Filmes bezeichnenderweise mit *Höllenkreis des Blutes*.

Der Philosoph Peter Sloterdijk weist in seiner Schrift *Kritik der zynischen Vernunft*⁸⁸² auf den zynischen Charakter des Filmes hin. Dieser ist vor allem in der Schlussszene auszumachen: Knaben tanzen in einem gutbürgerlich eingerichteten Zimmer miteinander, während vor dem Fenster Menschen gefoltert und gequält werden. Die Werte der Gesellschaft werden mit Füßen getreten, und es herrscht eine Form des Anarchismus, der auf Gewalt und Gleichgültigkeit beruht. Pasolinis Antwort auf den Faschismus ist zynisch, er führt damit aber in erster Linie den Zynismus des Systems drastisch vor Augen. Mit der extremen Darstellung von Formen der sexuellen Pervertierung - menschliche Exkreme als stimulierendes Mittel - sollen vor allem die Machtverhältnisse, die zu einer solchen Negierung der Werte führen können, kritisiert werden. In der letzten Szene des Films werden auch andere moralische Urteile gefällt. Pasolini komponiert einen bühnenhaften Raum, der mit Werken der Futuristen ausgestattet ist. Die Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Film fungiert nicht nur als ästhetisches Moment, der Regisseur propagiert ein politisches Urteil gegen eine bestimmte Kunstrichtung, da er hier möglicherweise die Bindung des Futurismus an den Faschismus kritisiert.

Die Kombination von Sex und Gewalt stellt auch in dem Film *The night porter - Portiere di notte* von Liliana Cavani das Hauptthema dar. Die Regisseurin verbindet in ihrem Werk sadomasochistische Sexpraktiken⁸⁸³ mit der Verfolgungs- und Schuldthematik während und nach dem Nationalsozialismus. Sie schildert die Geschichte einer Auschwitzüberlebenden, die im Wien der Nachkriegszeit ihrem ehemaligen Verfolger begegnet, der nun Nachportier in einem Hotel ist. Die Frau

⁸⁸¹ Vgl. Mantelli. 1998, S. 16-18

⁸⁸² Vgl. Sloterdijk. 1998, S. 480

⁸⁸³ Bemerkenswert ist, dass sich Cavani und Pasolini im Zusammenhang von Sex und Gewalt auf das Alte Testament beziehen. Pasolini mit der Nennung *Sodoms*, in Cavanis Film wird der zum Singen und Tanzen gezwungenen Gefangenen der Kopf eines Mithäftlings präsentiert, über den sie sich bei ihrem Vergewaltiger beklagt hatte. Der Bezug zu Johannes dem Täufer und Salome ist evident.

wurde während ihres Aufenthalts im Lager von dem Mann zu Sexualakten gezwungen. Als Hotelgast nimmt sie erneut den sexuellen Kontakt zum Täter auf. Freiwillig? Scheinbar ja. Am Ende werden beide von einer Elite alter Nationalsozialisten, die immer noch eine große Macht in der Gesellschaft haben, ermordet. Der Nachtpörtier und ehemalige SS Offizier tritt in der letzten Szene als Gestapobeamter auf. Die Frau trägt ein Kleid, das sie als sexuelles Opfer symbolisiert, da sie dieses Kleid bereits im KZ bei Sexualakten tragen musste. Auf einer Brücke werden beide von hinten erschossen. Die Symbolik ist evident: Ein Entkommen aus den historischen Rollen ist nicht möglich, weder gesellschaftlich, noch privat. Das Opfer bleibt das Opfer, der Täter der Täter. Gleichzeitig wird der SS-Mann zum Opfer, da er einen Ausbruch aus der Vergangenheit versucht und damit die nationalsozialistische Idee und seine ehemaligen Komplizen gefährdet. Die Szenen bei Cavani sind weniger drastisch als bei Pasolini, die sadomasochistischen Praktiken werden nur angedeutet. Eine moralisch ästhetische Grenze überschreitet sie meiner Meinung jedoch, indem sie die Opfer in den Konzentrationslagern während der sexuellen Gewaltszenen einblendet und damit eine grotesk-abschreckende Szenerie schafft. Brisant wird der Film auch durch die Frage, ob sich das Opfer freiwillig dem Täter hingibt und aus welchen Gründen dies geschieht.

In dem Film *Una giornata particolare* von Ettore Scola aus dem Jahr 1977 wird die libidinöse Bindung der Italiener an Mussolini thematisiert. Eine Frau lebt mit ihren Kindern und ihrem Mann unter dem Regime Mussolinis in einem Wohnkomplex in Rom. Die Familie ist faschistisch geprägt, alle sind in der Partei oder in anderen faschistischen Organisationen. Die Familienmitglieder bereiten sich auf eine faschistische Kundgebung vor: Hitler trifft Mussolini in Rom 1938. Antonietta (Sophia Loren), die Familienmutter, bleibt zu Hause, um sich um das Essen zu kümmern, schwärmt aber von ihren Helden Hitler und Mussolini. Während der Abwesenheit ihrer Familie entwickelt sie eine auch sexuelle Beziehung zu dem Nachbarn, der als antifaschistischer Intellektueller gilt. Durch die Andeutungen der faschistisch-denunzierenden Portierfrau - die neben der Hausfrau und dem Widerstandskämpfer die einzige Person in dem Wohnkomplex ist, die nicht auf die Kundgebung gegangen ist - erfährt man, dass er homosexuell veranlagt ist. Scola schildert die Annäherung des Unmöglichen, sowohl auf politischer wie auf privater Ebene. Die Abwendung der Frau von ihrem faschistischen Ideal, das nicht von rationalen Elementen geleitet

wird, sondern von Emotionen und einem Gefühl des "Verliebt-seins" in den Duce, wird nicht über Argumente gelöst, sondern über Emotionen und sexuelles Begehrten.

Scolas Film beleuchtet das antifaschistische Diktum und arbeitet gleichzeitig die Begeisterung der italienischen Bevölkerung für den Faschismus auf. Die faschistische Familienstruktur, die begeisterte Hausfrau und die omnipräsente Propaganda stehen dem Individualisten gegenüber, der außerhalb des Regimes steht. Zwar polemisiert die Hausfrau gegen Minderheiten, doch lässt sie sich auf privater Ebene sehr wohl mit diesen theoretisch verunglimpften Gesellschaftsgruppen ein. Die emotionale Bindung an den Duce ist abstrakt, die zu einem homosexuellen Widerstandskämpfer ebenfalls. Beides wird weder heroisiert, noch verteufelt. Klar wird jedoch, dass die begeisterte Faschistin nicht wirklich von ihren Vorbildern überzeugt ist. Korrumptiert von der faschistischen Macht scheint nur die Portierfrau. Sie steht als Sinnbild der Menschen aus kleinen Verhältnissen, die die Macht, die ein totalitäres System ihnen gibt, missbrauchen. So werden Möglichkeiten des Denunziantentums in einem totalitären Staat aufgezeigt, die wichtigsten Aspekte von Terror und Propaganda kurz aufgegriffen und ein Bild des Faschismus zwischen Anpassung und Widerstand gezeichnet.

All diesen Filmen ist gemeinsam, dass sie viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen und zu Diskussionen Anlass gegeben haben. Die Werke Cavanis und Pasolinis haben wegen ihrer sexuellen Implikationen zum Skandal geführt.⁸⁸⁴ In der Rezeption des Filmes *Salò* von Pasolini ist weniger die Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit als vielmehr der sexuelle Tabubruch akzentuiert worden. In vielen Ländern wurde nur eine zensierte Fassung gezeigt.⁸⁸⁵ Trotz der heftigen Reaktionen auf die Filme entsprechen sie einem Zeitgeist,⁸⁸⁶ zeigen die Suche nach der absoluten Grenzüberschreitung, die zu einer Neuorientierung führen sollte. Cavanis italienisch-englische Koproduktion zeigt drastisch ein komplexes Opfer-Täterverhältnis auf, wobei die Befreiung von sexuellen Zwängen durch die 1968er Bewegung nachwirkt. Die in Deutschland vorherrschende Zurückhaltung im Umgang mit dem Thema der Shoah wird aufgebrochen. Die Regisseurin konfrontiert das italienische Publikum nicht mit der eigenen Vergangenheit; sie lässt die Geschichte

⁸⁸⁴ Vgl. Cinema. 1996, S. 349

⁸⁸⁵ Ausst. Kat. Berlin. 1994, S. 156; Betti (Hg.). 1977, S. 213 – 218

⁸⁸⁶ Auffällig ist auch, dass das Essay Susan Sontags über die Verbindung von sadomasochistischen Praktiken und nationalsozialistischen MachtZeichen ebenfalls Mitte der 1970er Jahre erschienen ist.

vielmehr in Wien spielen. Im Gegensatz dazu hat sich Pasolini an die italienischen Verhältnisse gewagt. Scolas Film hat die Jahre des *Consenso*, der Zustimmung der Italiener zu Faschismus und Nationalsozialismus, thematisiert. Das durchbricht das antifaschistische Dogma. In diesem Sinn geht er auch über die Aufarbeitung Pasolinis hinaus, der vorwiegend die kleinen Leuten und die Jugend als Opfer wahrnimmt. Die Kritik an den Verhältnissen im Faschismus ist bei Pasolini außerdem auch immer wieder eine Kritik am Kapitalismus. Er hat mit seinem Film implizit auf die Nachkriegsgesellschaft in Italien und die Kontinuitäten zum Faschismus aufmerksam gemacht. Die faschistische Elite ist seiner Ansicht nach identisch mit den Eliten der italienischen Gesellschaft nach 1943.

Die Regisseurinnen und Regisseure arbeiten mit der These, dass Macht sexuelle Anziehungskraft besitzt. Das Wesen der Macht hat nach den Philosophen Michel Foucault und Gilles Deleuze auch ein wollüstiges Moment, das Volk begeht die Macht,⁸⁸⁷ es sei von der Macht erotisiert. Das spiegeln die italienischen Produktionen wider und zeigen damit die Ambivalenz der Macht auf. Auf der einen Seite ist sie repressiv, auf der anderen Seite hat sie eine Aura, der sich viele freiwillig unterwerfen wollen, um daran zu partizipieren. Nietzsche hat diesen *Wille zur Macht* analysiert. Dieses Schlagwort wird von dem Kunsthistoriker Beat Wyss wiederum als Begrifflichkeit auf die Kunst übertragen, die seiner Meinung nach in bestimmten Situationen an der Macht partizipieren will.⁸⁸⁸ Mit Pasolinis Inszenierung des Futurismus nach Marinettis Prägung wird auch dieser Aspekt akzentuiert. Der Dynamismus in der Kunst wird mit dem der Politik gleichgesetzt; Kunst und Leben verschwimmen zu einer gefährlichen Einheit.

⁸⁸⁷ Vgl. Foucault. 1978a, S. 104 – 117; Foucault. 1996a, S. 114
⁸⁸⁸ Vgl. Wyss. 1996

7.2.3 Unterschiede und Gemeinsamkeiten der künstlerischen Aufarbeitung

Die Aufarbeitung des Faschismus und Nationalsozialismus verläuft bei Fabio Mauri und Pier Paolo Pasolini ähnlich. Die beiden Künstler betonen eine Traumatisierung durch die Ereignisse und diagnostizieren bei sich selbst einen irreversiblen psychischen Verlust,⁸⁸⁹ beide beschwören ihre verlorene Jugend. Mauri setzt diesen persönlichen Aspekt in seiner Kunst explizit um, Pasolini macht den Bezug zur eigenen Jugend in seinen Werken nicht so deutlich. Die Jugend an sich und deren zerstörte Unschuld stehen jedoch bei beiden im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. In Mauris *Che cosa è il fascismo* wird die Verführung durch die Propaganda und die totale ästhetische Durchdringung des Staates gezeigt. Die Jugend als Opfer wird in Pasolinis Film psychisch erfahrbar. Gleichwohl wird sie nicht nur als passives Opfer, sondern auch als widerständig dargestellt. Das antifaschistische Paradigma ist bei Mauri weniger zu erkennen als bei Pasolini, der mit dem Jugendlichen, der den kommunistischen Gruß zeigt, ein klares Credo gegen den Faschismus setzen lässt. Solche Helden sind Mauris Jugendliche nicht, sie stehen im System als zu Verführende und Verführte da. Die jüdischen Opfer werden in *Ebrea* durch eine junge Frau symbolisiert. Die Leidtragenden scheinen immer jung und unschuldig, egal auf welcher Seite sie stehen. Das unterstreicht die These der unmittelbaren Nachkriegszeit, die Jugendlichen seien nicht zur Verantwortung zu ziehen. Gleichzeitig wird ihre Indoktrinierung aufgezeigt und damit die Frage aufgeworfen, inwieweit die Propaganda in ihnen auch nach dem Fall des Regimes nachgewirkt haben mag. Mauri reflektiert über die Manipulationsfähigkeit und die Schuld in der Natur des Menschen, Pasolini stellt vor allem die korrupten Machthaber bloß. Einige der Jugendlichen lassen sich verführen, andere bleiben hart und widerständig. Im Hinblick auf eine explizit marxistische Ausrichtung ist bei Mauri und Pasolini eine divergierende Haltung auszumachen. Mauri zeigt nicht die armen oder die reichen Jugendlichen, sondern alle als potentiell verführbar. Trotzdem stellt er auch den bourgeois Charakter des nationalsozialistischen Regimes bloß und negiert dessen scheinbar proletarische Ausrichtung. Seine Kritik am Nachkriegsitalien ist weniger spürbar als bei Pasolini.

⁸⁸⁹ Vgl. Pasolini, 1976, S. 281

Pier Paolo Pasolini skizziert ein Bild des Faschismus zu einer Zeit, in der nicht mehr allein die Italiener für die Verbrechen verantwortlich gemacht werden können, sondern die Nationalsozialisten de facto über Norditalien herrschten.⁸⁹⁰ Die *Repubblica Salò* stand unter der Regie Hitlers. Mauri konkretisiert seinen zeitlichen Rückbezug, in dem er auf ein historisches Ereignis 1938 verweist, auf das er sich in seiner anachronistischen Theaterperformance bezieht. Er thematisiert wie Scola die Jahre des *Consenso*. Im Hinblick auf die Problematik des Rassismus ist Pasolinis Ansatz spezifischer. Er stellt ihn nur in einer Szene dar, zeichnet dann aber den originär italienischen Rassismus nach. Im Gegensatz zu Pasolini setzt Mauri das italienische Publikum nicht seinen eigenen rassistischen Traditionen aus, da er mit *Ebrea* den Rassismus nationalsozialistischer Prägung anprangert. Mauri betont aber gleichzeitig, dass für ihn der Antisemitismus stellvertretend für alle Ausformungen des Rassismus steht, damals wie heute. Pasolini und Mauri legen unterschiedliche tabuisierte Motive offen, verschließen sich jedoch wiederum anderen Realitäten und historischen Problemfeldern.

Mauris Performance *Che cosa è il fascismo* scheint im Vergleich mit dem skandalösen Werk Pasolinis gemäßigt.⁸⁹¹ Seine Provokation besteht in der Evokation des Faschismus, da diese als eine Art der Affirmation verstanden werden kann. Bei *Ebrea* können das nackte Mädchen, das den Stern legt, und die distanzierte Inszenierung Ablehnung hervorrufen. Mit seiner radikalen Akzentuierung sexueller Perversionen hat Pasolinis *Salò* mehr Diskussionen nach sich gezogen. Das war - wie bereits angemerkt - ein allgemeines Phänomen der Pasolinirezeption.⁸⁹² Die In-Frage-Stellung aller gesellschaftlichen Werte und Ordnungsprinzipien schockiert. Die Aufarbeitung des Faschismus ist dabei nur eine Möglichkeit, harsche Kritik am Zeitgeschehen zu äußern. Inwieweit wird der Faschismus von Pasolini also nur als Folie benutzt, um auf Gewalt und Repressionen im Allgemeinen hinzuweisen? Er analysiert in seinem Film teilweise sehr genau das faschistische Regime und dessen Repressalien. Auf der anderen Seite zielt seine Kritik auf die gesellschaftlichen Begebenheiten der Nachkriegszeit ab und auf den *Consumismo*, der seiner Meinung

⁸⁹⁰ In der italienischen Geschichtsschreibung wird das Ende des Faschismus und der Anfang der italienischen Republik nicht auf das Kriegsende 1945, sondern auf die Entmachtung Mussolinis 1943 festgesetzt. Die *Repubblica Salò* nimmt eine Sonderstellung ein. Die wirren Endkriegsjahre gelten als Geburtsstunde der italienischen Demokratie. Siehe z. B.: Ginsberg, 1998

⁸⁹¹ Mauri weist selbst auf die Zensur hin. So wollte man ihm auf der Biennale 1974 den Ausstellungssaal verweigern, doch Künstler wie Vedova hatten sich für ihn eingesetzt. Mauri. 1993 II, S. 94

⁸⁹² Vgl. Betti (Hg.). 1977

nach die Jugend mehr verführt als der Faschismus. Das diktatorische Regime wird zu einem Phänomen einer kleinen Elite stilisiert, die Masse scheint latent oder offensiv widerständig. Roland Barthes kritisiert in einer Interpretation des Filmes Pasolinis Analogieschlüsse.⁸⁹³ Wenn sich Kunst mit dem Faschismus auseinandersetzt, so müsse sie das analytisch und kritisch tun. Er sei nicht als Kulisse zur Thematisierung anderer Problemfelder geeignet. Mauri analysiert und dokumentiert die Zeit der Herrschaft Mussolinis und Hitlers sehr genau. Obwohl er auf theoretischer Ebene den historischen Faschismus verallgemeinert, da er ihn als das Böse an sich verstanden wissen will, stellt seine detaillierte Repräsentation das System präzise nach.

Bei beiden Künstlern ist eine Tendenz zu einer religiös-rituellen Aufarbeitung des Faschismus auszumachen. In *Salò* werden religiöse Opferriten der Ägypter nachgestellt, die drei Höllenkreise scheinen als rite de passage zu funktionieren. Mauris spirituelle Anleihen an Ignatius von Loyola konterkarieren den historisch-analytischen Prozess. Durch das Ritual intendiert er nicht nur eine kritische, sondern eine emotional unterbewusste Einbeziehung des Publikums. Die Partizipierenden sollen in einen tranceartigen Zustand versetzt werden. Mauris Performances sind jedoch als untermüht bezeichnet worden, und der Schriftsteller Alberto Moravia spricht in Zusammenhang mit Pasolinis Film ebenfalls von einer kalten Aktion.⁸⁹⁴ Mauris Werke sind ein repetierendes rituelles Gedächtnistraining, das einem geschichtlichen Bewusstsein entspricht, das assoziative und analytische Elemente verbinden soll. Die ausschließliche Versenkung ist nicht intendiert; beide Künstler arbeiten mit einer Methode, die rational und emotional ansprechen soll. Die Analyse hat gezeigt, dass beide Künstler die Dialektik zwischen Geist und Seele in ihrer Kunst aufheben und das Publikum total erfassen wollen.

Einheit streben die Künstler auch durch die Wahl ihrer künstlerischen Mittel an. Sie arbeiten intermedial, jede Sprache und jedes reale Objekt wird als gleichwertiges Element begriffen. Es konnte keine Hierarchisierung der Medien festgestellt werden, alles scheint in einer Idee zusammenzulaufen, die ein eigenes Universum aufscheinen lässt. Pasolini war auf allen künstlerischen Gebieten aktiv. Seine kreativen Arbeiten sind in der Literatur, der Bildenden Kunst, dem Film und dem

⁸⁹³ Vgl. Barthes. 2001 II, S. 169-170
⁸⁹⁴ Vgl. Moravia. 2001, S. 175

Theater zu verorten. Er setzt auf allen Ebenen seine unterschiedlichen Fähigkeiten ein, und schafft so eine Art Gesamtkunstwerk. In Filmen wie *Medea* und *Il Vangelo secondo Matteo* kreiert Pasolini theaterähnliche Szenen. Der Rückgriff auf barocke Inszenierungstechniken wird beiden Künstlern zugesprochen, so sollen auch die Filme Pasolinis ein barockes Verständnis des Spektakels zeigen.⁸⁹⁵ Diesen formalen Aspekten entspricht eine inhaltliche Fixierung auf das Thema Gewalt, Negativität und Tod.⁸⁹⁶ Mauri bleibt dabei abstrakter, er zeigt nie direkt Gewalttaten. Der obsessive Bezug auf das Thema *Tod* wird vor allem in den künstlerischen Arbeiten Pier Paolo Pasolinis erkannt. Tod und Sterben, Unendlichkeit und Endlichkeit des Menschen treten hier immer wieder in Erscheinung, wobei der Mond als Synonym für Nacht und Tod steht.⁸⁹⁷ Fast alle seine Filme, Bücher und Gedichte enden mit dem Tod der ProtagonistInnen oder implizieren die Todesproblematik. Tod wird mit sexuellen Themen in Verbindung gebracht wie in seinem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.⁸⁹⁸ Die vermeintlichen Gegensatzpaare Gut und Böse, Ritual und Profanität werden von ihm präzisiert und zugleich aufgehoben. Die totale Auflösung durch den Tod, der nicht nur als privates sondern als gesellschaftliches Ereignis erlebbar gemacht wird, setzt der Dialektik ein Ende. Beide Künstler wollen vermitteln, wobei die Adressaten der Botschaft nicht immer identisch sind: Pasolini spricht mehr die Arbeiterschaft, Mauri eher die Intellektuellen an. Die Annäherung und Äquivalenz von Kunst und Leben propagieren beide. Pasolini will mit seiner Kunst Einfluss auf die Gesellschaft nehmen. Er wählt dazu eine Bildsprache, die experimentell aber darstellend ist. Mauris ideologischer Ansatz ist offensichtlich, wobei er immer sehr konkret die Ereignisse schildert.

Wie Mauri und Pasolini die so genannten ideologischen Werke des anderen beurteilt haben, ist nicht immer zu klären. Mauri wird im Buch *Requiem für Pasolini* zu *Salò* befragt. Seine Antwort fällt negativ aus, er sei nicht glücklich mit dem Film gewesen.⁸⁹⁹ In einem Interview mit der Kunsthistorikerin Arianna Antoniutti kritisiert

⁸⁹⁵ Vgl. D'Ascia. 2000, S. 196

⁸⁹⁶ Vgl. ebd., S. 193-207

⁸⁹⁷ Der Mond als Zeichen einer Zeiteinheit wurde in der Ausstellung *Le temps, vite* in Paris 2000 akzentuiert. Abteilung 1. Gestirne. Ausst. Magazin Paris. 2000

⁸⁹⁸ Dieser letzte Film Pasolinis entstand 1975. Von Interesse ist in diesem Kontext auch, dass Pasolini sich auf die *Divina Comedia* Dantes bezieht, in dessen Werk die Todes- und Jenseitsthematik im Zentrum steht. Inwieweit hier von einer italienischen *Todeskultur und -tradition* die Rede sein kann, soll nur bedingt diskutiert werden. Auffällig sind in Italien - vor allem in Sizilien - die Todesriten und die aufwändigen Gräber. Die Tradition, Bilder der Verstorbenen auf jede einfache Grabplatte anzubringen, zeigt die Verquickung visueller Erinnerung mit dem Tod. Erinnerung scheint stark visuell geprägt. Ausst. Kat. Rom. 1980a

⁸⁹⁹ Schwartz. 1995, S. 939

Mauri vor allem die Verurteilung des Futurismus in Pasolinis Film.⁹⁰⁰ Das kann jedoch nicht der einzige Grund der Ablehnung gewesen sein. Ob die Kritik auch ideologische Aspekte beinhaltet, wird nicht gesagt. Pasolinis Schweigen über die ideologischen Arbeiten Mauris kann als solches nicht gedeutet werden, es ist aber festzustellen.⁹⁰¹ Die Überschneidung der künstlerischen Produktion zeigt eine gegenseitige Achtung, die nicht immer durchgängig gewesen sein muss. Besonders problematisch könnte für Pasolini die Tatsache gewesen sein, dass Mauri nicht das marxistische Klassendenken ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt hat. Auch wenn Fabio Mauri in seiner Kunst immer wieder den Kunstmarkt kritisiert, nimmt er nur in der Installation *Entartete Kunst* eine Parallelisierung von Faschismus und italienischer Nachkriegsgesellschaft vor. Ansonsten äußert er sich zurückhaltender zu dieser vereinfachenden und problematischen These.

7.3 Die Ideologisierung der Kunst im Rom der 1970er Jahre

7.3.1 1968 in Italien und künstlerische Reaktionen

Die Ideologisierung der Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung kann in den 1960er und 1970er Jahren auch auf die so genannte 1968er-Revolution zurückgeführt werden. International sah man sich in die Kulturrevolution Maos in China eingebunden. Die Frage wurde diskutiert, inwieweit die Kunst als Mittel der Revolution dienen und wie über die Kunst die Gesellschaft verändert werden könne. Wie in den anderen europäischen und außereuropäischen Staaten protestierten in Italien vor allem junge Intellektuelle gegen Vietnam, gegen Faschismus, für die sexuelle Befreiung und ein selbstbestimmtes Leben.⁹⁰² Zur gleichen Zeit rief Germano Celant den Guerillakrieg in der Kunst aus und machte diesen an einer bestimmten Kunstrichtung fest, der so genannten Arte-Povera. In seinem Essay sieht Germano Celant in der Kunst ein subversives politisches und revolutionäres

⁹⁰⁰ Mauri. o. J. III, S. 7

⁹⁰¹ Claudia Salaris erwähnt in ihrer Abhandlung über engagierte Kunst in Rom, Pasolini habe sich selten in der GalerienSzene sehen lassen und den Neorealismus von Renato Guttuso den konzeptionellen Strömungen vorgezogen. Salaris. 1999, S. 223

⁹⁰² Fo/Parini. 1997

Element.⁹⁰³ Er suggeriert den KünstlerInnen den Willen zum Umsturz der Gesellschaft. Die Künstler, die der von Celant propagierten Arte-Povera zugerechnet werden, sind mit diesem Anspruch konfrontiert worden.

Im Gegensatz zur Theorie vertraten die Künstler kein einheitliches gesellschaftspolitisches und künstlerisches Konzept. Mit seinem politischen Engagement und seinen Forderungen an eine kritische Avantgarde ist vor allem auch Piero Gilardi an die Öffentlichkeit getreten. Er gab seine künstlerische Produktion jedoch auf und war zeitweise nur noch politisch tätig.⁹⁰⁴ Eine Symbiose oder direkte Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Politik war offensichtlich schwierig. Künstler wie Mario Merz, Luciano Fabro und Michelangelo Pistoletto haben in einzelnen Werken eine explizit politisch-ideologische Dimension aufgezeigt.⁹⁰⁵ Jannis Kounellis Werk *Senza Titolo* von 1969⁹⁰⁶ bezieht sich vordergründig auf die Französische Revolution, kann aber auch als Kommentar der aktuellen Ereignisse gelesen werden. Auf einer schwarzen Stahltafel sind die Worte *Libertà o morte W Marat W Robespierre* zu lesen. Die einfache Stahltafel, der Kreidestrich und die wenigen appellativen Worte deuten auf eine bewusste Reduktion hin. Der pädagogisch rationale Impetus wird durch eine Kerze konterkariert, die die Szene, die keine ist, beleuchtet. Das pseudoromantische Kerzenlicht unterstreicht die historische Dimension der Arbeit.⁹⁰⁷ Die Kerze symbolisiert jedoch auch Vergänglichkeit. Das Gegensatzpaar Freiheit und Tod wird zu einem Motor der gesellschaftlichen Umwälzungen stilisiert. Das Werk Kounellis kann als ironische Replik auf die Geschehnisse gelesen werden. Die Französische Revolution als *das Weltereignis* wird den Studierendenprotesten gegenübergestellt. Die Erwähnung der Protagonisten Robespierre und Marat kann als eine Warnung oder kritische Feststellung gelesen werden: Wird auch die 1968er Revolution ihre Kinder fressen? Sind sie bereits tot? Die Kraft einer Revolution kann nicht nur an den geschichtlichen Veränderungen, sondern auch an der revolutionären Vorgehensweise abgelesen werden. Jannis Kounellis und die anderen Künstler der

⁹⁰³ Vgl. Celant. 1985, S. 98-101

⁹⁰⁴ Godfrey. 1998, S. 257

⁹⁰⁵ Das *Igloo di Giap. Se il nemico si concentra e si disperde perde forza* von Mario Merz scheint eine ironisch-affirmative Kommentierung der Guerillataktik Celants. Luciano Fabro schafft mit seinen Werken, in denen er die Umrisse der italienischen Halbinsel in unterschiedlichen Materialien und Ausschnitten auf den Kopf stellt, ein ideologisches Fragezeichen. Pistoletto hat bereits 1965 mit seinem Werk *Vietnam* ein politisches Thema visualisiert. Die von ihm mitinitiierte Theatergruppe *Lo Zoo* wirkte in den öffentlichen Raum hinein.

⁹⁰⁶ Ausst. Kat. Prato. 2001, Abb. S. 70

⁹⁰⁷ Ein direkter Bezug zu *Marat* von David wird in der Arbeit von Paolo Baratella *La morte di Marat* von 1968 deutlich, da er das Vorbild explizit zitiert. Ausst. Kat. Düsseldorf. 1990, Abb. Nr. 81

Arte-Povera strebten nicht eine konkrete politische Veränderung an, vor allem sollte die künstlerische Bildsprache erneuert werden. Eine neue künstlerische Perzeption sollte eine neue gesellschaftliche Sensibilität hervorrufen.

Das Dilemma zwischen dem individuellen Sprachgebrauch der Arte-Povera und den kollektiven Utopien führte bereits früh zu Konflikten. In der Ausstellung *arte povera piú azioni povere* in Amalfi im Jahr 1968 kritisieren Vittorio Boarini und Pietro Bonfiglioli die politische Einstellung der Künstler. Sie sprechen der Arte-Povera in ihrem Artikel *ritorno del rimosso* die Fähigkeit ab, in der Kunst eine Methode zu entwickeln, die den studentischen Protesten adäquat sei. Der Versuch einer Revolutionierung der Kunst sei boykottiert worden, denn sie produziere bereits für den Markt und ordne sich diesem unter. Die Guerillataktik Celants wird als gescheitert bezeichnet.⁹⁰⁸ Die Kunsthistorikerin Masini betont, dass die Arte-Povera den einzelnen Menschen befreien wollte, nicht die Gesellschaft als Ganzes.⁹⁰⁹ Das entsprach nach Meinung von Beobachtern der Zeit der Realität der Protestbewegung der 1968er, die vor allem den Mikrokosmos revolutioniert habe.⁹¹⁰ Die utopischen Zielsetzungen waren aber zunächst gegeben und auch die Kunst wurde daran gemessen.

Trotzdem war der Umbruch in der kulturellen Szene deutlich spürbar, die Arte-Povera-Künstler nicht die einzigen, die an einer Modifikation des Kulturbetriebs arbeiteten. Die Proteste der Studierenden in der Villa Giulia und auf der Piazza del Popolo im Frühjahr 1968 in Rom zogen Widerstand gegen die Biennale von 1968 und andere Ausstellungen in Italien nach sich.⁹¹¹ Der Vorwurf wurde laut, die Biennale sei der Bourgeoisie verpflichtet und faschistoid, worauf sich italienische Künstler weigerten, an der Ausstellung teilzunehmen. Nach den Protesten hat sich die Biennale in den 1970er Jahren politisiert, die neue Konzeption wurde aber als problematischer und undurchführbarer wahrgenommen.⁹¹² Die Künstler entwickelten ein neues Selbstverständnis. Kritiker und Künstler erarbeiteten gemeinsame Ideen

⁹⁰⁸ Vgl. Boarini/Bonfiglioli. 1968, S. 63-68

⁹⁰⁹ Vgl. Masini. 1989, S. 1051

⁹¹⁰ Vgl. Grispigni. 1991, S. 293-306; Gentilini. 1990, S. 45

⁹¹¹ Vgl. Rizzi/Di Martino. 1982, S. 59. Die Autoren betonen, dass die Angst vor Ausschreitungen nach den Protesten gegen die Triennale in Mailand groß gewesen, auf der Biennale selbst jedoch wenige Vorkomisse zu verzeichnen waren.

⁹¹² Ebd., S. 63

zur Repräsentation von Kunst, sie konzipierten gemeinsame Ausstellungen.⁹¹³ Die Rolle der Kunst innerhalb der Gesellschaft wurde unterschiedlich bewertet, teilweise wurde von der Kunstkritik jedoch eine klar ideologisierte Kunst favorisiert. Neben der Kunst, die als politisch bezeichnet wurde, wurde auch den KünstlerInnen eine neue Rolle zugeordnet, sie wurden als *operatori della cultura* bezeichnet.⁹¹⁴ Dieser Anspruch an die KünstlerInnen ist kein neuer,⁹¹⁵ inwieweit man sich aber tatsächlich als Produzent verstand, war unterschiedlich. Pistoletto hat 1968 seine Stellung als Künstler hinterfragt, indem er zu einer kollektiven kreativen Zusammenarbeit für die Biennale 1968 aufrief.⁹¹⁶ Er selbst sollte nur einer unter vielen sein.

In den 1970er Jahren hat sich die Tendenz zur gesellschaftskritischen Kunst fortgesetzt, wobei politische Themen aus der Tagespresse aufgenommen wurden. Eine Ausstellung, die den revolutionären Charakter der Zeit besonders unterstrich, hieß *tra rivolta e rivoluzione* und wurde 1972 / 1973 in Bologna gezeigt.⁹¹⁷ Ob alle Künstler dieser Atmosphäre gerecht werden konnten oder wollten, soll im Einzelfall nicht analysiert werden. Es gab jedoch höchst politisierte Beiträge. So hat der Künstler Enrico Baj sein Wandgemälde *I funerali dell'anarchico Pinelli*⁹¹⁸ ausgestellt. Er kommentiert damit die Ermordung des Anarchisten Pinelli, der aus einem Fenster in der Polizeibehörde stürzte und an seinen Verletzungen starb. Der Künstler selbst produziert nicht nur das Werk, sondern liefert die Geschichte und die Hintergrundinformationen mit. Die Komposition, die Farbigkeit, die Zerrissenheit der Figuren erinnern an das Werk *Guernica* des spanischen Künstlers Pablo Picasso.⁹¹⁹ So setzt Baj nicht nur ein aktuelles Ereignis künstlerisch um - der Selbstmord oder der Mord an einem Anarchisten in einer Polizeistation - er nimmt auch eine kunsthistorische Linie auf, indem er *das* politische Bild des 20. Jahrhunderts zitiert.⁹²⁰ Mit dem Assoziationsfeld *Guernica* ruft Baj Bilder des Bürgerkriegs hervor, die auf die italienischen Verhältnisse übertragen werden können. Er wählt darüber hinaus die Form des Wandgemäldes. Das erinnert an die künstlerische Agitationsform aus

⁹¹³ Filiberto Menna betont diesen Aspekt in seinem Interview mit Gabriele Perretta. Perretta. 1989, S. 69

⁹¹⁴ Vgl. Ausst. Kat. Bologna. 1972/1973, S. 37

⁹¹⁵ Hal Foster weist in seinem Aufsatz *The artist as ethnographer* auf Walter Benjamin hin, der den Autor als *producer* bezeichnet habe. Vgl. Foster. 1996, S. 171-172

⁹¹⁶ Ausst. Kat. Baden-Baden. 1988, Abb. S. 22

⁹¹⁷ Ausst. Kat. Bologna. 1972/1973

⁹¹⁸ Ebd., S. 46; Ausst. Kat. Darmstadt. 1995

⁹¹⁹ Baj rekurriert in seinen Arbeiten oft auf Picasso. Vgl. Baj. 1973; siehe zu Baj: Huber. 2003

⁹²⁰ Neumann. 1992; Zeiller. 1996

Mexiko und Irland, mit der im öffentlichen Raum künstlerisch-politisch operiert wird.⁹²¹ Baj schafft so eine Symbiose aus politischer Agitation und Kunst.

Die 1968er-*Revolution* ist von allen KünstlerInnen der Arte-Povera durchlebt und rezipiert worden, wobei die politischen und ideologischen Implikationen unterschiedlich ausfielen.⁹²² So gehen die Meinungen über die politische und künstlerische Realität auch retrospektiv weit auseinander. Der Künstler Alighiero Boetti proklamiert in einem Interview 1989 seine vollkommene Abwendung von Politik und Ideologie. Falls es eine Überschneidung zwischen seiner Kunst und den gesellschaftlichen Begebenheiten gegeben habe, so sei diese zufällig.⁹²³ Im Gegensatz dazu sieht Gilardi in den 1968ern eine Öffnung der Kunst und die Befreiung des künstlerischen Ausdrucks, die auch heute noch Gültigkeit haben.⁹²⁴ Deutlich wird bei der Diskussion über die politische Bewertung der Arte-Povera, dass die Schaffung einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise offenbar marginal auf die Revolutionierung einer Gesellschaft einwirken kann. Kunst und Leben scheinen dieselben Ziele zu verfolgen, eine Synthese ist jedoch schwierig. Mauri wird nur am Rande mit der Arte-Povera in Zusammenhang gebracht. Seine Utopien versucht er mit anderen künstlerischen Gruppen zu verwirklichen.

7.3.2 Ufficio per la Immaginazione Preventiva – Kunst und Engagement

Eine künstlerische Gruppe Italiens, die in der Kunstgeschichtsschreibung kaum wahrgenommen wird,⁹²⁵ ist das *Ufficio per la Immaginazione Preventiva* um die Künstler Tullio Catalano und Carlo Maurizio Benveduti und den Literaten Franco Falasca. Im Gründungsjahr 1973 bestand die Gruppe nur aus den beiden Künstlern und nannte sich *Ufficio consigli per azioni*. Die Umbenennung fand noch im selben Jahr statt und das Prinzip der Gruppe wurde vor allem an der Bezeichnung *Gruppo di*

⁹²¹ Lee. 1999; Schwarz, M. 1980

⁹²² Vgl. Peretta. 1989, S. 66-73

⁹²³ Vgl. ebd., S. 69

⁹²⁴ Vgl. ebd., S. 67

⁹²⁵ Die Gruppe wird zwar in unterschiedlichen Publikationen über die italienische Kunst - zum Beispiel in Celants großem Pariser Ausstellungskatalog - erwähnt, aber nicht weiterführend beschrieben. Ebenso geht Christov-Bakargiev in ihrem oben zitierten Aufsatz zur ideologischen Kunst vor. Deshalb greift die Autorin zur Interpretation vor allem auf die Originalzeitschriften zurück. Außerdem liegen unveröffentlichte Dokumente und Aufzeichnungen der Protagonisten vor.

*Cooordinamento*⁹²⁶ deutlich. Mauri hat von Anfang an die Gruppe unterstützt und aktiv mitgewirkt. Die Hauptintention der Beteiligten war die Koordination und Organisation von künstlerischen Aktionen. So wollte man Künstlerinnen und Künstler beraten, kollektive Aktionen waren geplant. Die Gründungsmitglieder nahmen sich als Künstler, Ausstellungsmacher und Kunstkritiker wahr. Sie waren mit der Galerie *Gap* assoziiert,⁹²⁷ in der sie ihre und die Kunst von sympathisierenden Künstlerinnen und Künstlern ausstellten.⁹²⁸ Ein weiterer Schritt zu einer autarken Kulturpolitik war die Herausgabe der Zeitschriften *Imprinting* von 1975 bis 1979⁹²⁹ und *AutTrib 17139/17149* von 1978 bis 1983.⁹³⁰ Die Künstler der Gruppe gehörten vor allem der Nachkriegsgeneration an, wobei Fabio Mauri als Vertreter einer auch künstlerisch anderen Tradition direkt mitarbeitete. Sie waren durch die Ereignisse um 1968 geprägt, aber auch durch die als lähmend empfundene Atmosphäre im Rom der 1970er Jahre.⁹³¹ Die Eigeninitiative war ein Versuch, politisch-linkes Engagement und künstlerische Produktivität zusammenzuführen. Dabei spielte die Imagination, wie die Selbstbezeichnung der Gruppe andeutet, eine besondere Rolle.

Die Koordination kultureller und künstlerischer Aktionen war vielfältig. Bei den Aktionen, die kollektiv organisiert wurden, nahm die Koordinierungsgruppe meist aktiv teil. Die Künstler sahen sich aber nicht nur als Protagonisten, sondern gleichzeitig in ihrer Rolle als Vermittler. Das Konzept war auf Wirkung nach außen abgestellt, denn die engagierte Kunst sollte im öffentlichen Raum wahrgenommen werden. Damit war eine utopische Zielsetzung verbunden, die aber im Gegensatz zu den parteipolitischen Ansätzen der PCI keine vorgegebene ästhetische Komponente beinhaltet. Nur die Rahmenbedingungen der Aktionen wurden vom Koordinierungsteam festgelegt. Es wurde beschlossen, dass die Zeitschrift *Imprinting* zweigeteilt erscheint. Ein Teil wurde einem Künstler zur Verfügung gestellt, der komplett für seinen Beitrag zuständig war. Im zweiten Teil konnte sich ein Politiker,

⁹²⁶ *Imprinting*. o. J.

⁹²⁷ Der Name kann auf das englische Wort *gap* - Loch - zurückgeführt und so als Aufruf zur Bewusstwerdung einer Lücke oder eines Desiderats verstanden werden. Vom politischen Standpunkt aus könnte er von einer gleichnamigen revolutionären Vereinigung der italienischen Nachkriegszeit abgeleitet werden, die sich aus linksextremen AktivistInnen und ehemaligen PartisanInnen zusammensetzte. Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999, S. 615

⁹²⁸ Vgl. Lancioni (Hg.). 1995, S. 16

⁹²⁹ Ausst. Kat. Paris. 1981, S. 491-492. Einzelne Angaben zur Gruppe auch in dem Katalog über die Galleria La Salita in Rom: Ausst. Kat. Rom. 1998/1999

⁹³⁰ *AutTrib* ist die Abkürzung für *autorizzazione tribunale*. Die Zeitschrift trägt immer die Zahl der Nummerierung durch die Behörden, die das Erscheinen der Zeitschrift genehmigen mussten. Die Organisatoren weisen mit dem Zeitschriftennamen auf die bürokratischen Hürden der kulturellen Produktion und deren Fremdbestimmung hin.

⁹³¹ Vgl. Lancioni (Hg.). 1995, S. 10

Wissenschaftler oder Gewerkschafter äußern. Man bemühte sich durch die Gestaltung der Zeitschrift *AutTrib*, Hierarchien der Präsentation abzubauen. Die Zeitschrift hat kein Titelblatt im eigentlichen Sinne, sondern jedes Blatt kann am Anfang oder am Ende stehen, da die Kopfzeile identisch ist. Man muss die Seiten in Zeitungsformat nur umschlagen, um wieder eine neue Titelseite zu kreieren. So wurde jedem Künstler und Thema der gleiche Rang zugebilligt.⁹³² Die Zeitschrift war nach Christov-Bakargiev auch als Wandzeitschrift gedacht⁹³³ und war damit auf Wirkung in den öffentlichen Raum ausgelegt. In der Via Portuense in Rom mietete das Amt eine Werbefläche an, die jedem Künstler einen Tag zur Verfügung gestellt wurde. Dreiunddreißig Künstler nahmen an der Aktion *N.d.R.* (*Nota del Redattore*) vom 14.03.1974 bis 18.07.1977 teil, wobei so unterschiedliche Künstler wie Francesco Clemente, Vettor Pisani, Art & Language und Fabio Mauri beteiligt waren.⁹³⁴

7.3.2.1 Die Kunst und Fragen nach der Ideologie

In den 1970er Jahren schien die Möglichkeit einer großen kulturellen Revolution weniger wahrscheinlich als in den 1960ern. Die als gescheitert angesehene Kulturrevolution in China, aber auch die wenigen positiven Erneuerungen in der italienischen Gesellschaft und Kunstszene mussten verarbeitet werden. Gerade aber die 1970er Jahre werden als besonders ideologisch charakterisiert. Große Visionen zu vertreten war vor dem Hintergrund des Scheiterns immer schwieriger, Radikalisierungen vor allem auf gesellschaftlicher Ebene die Folge. Das *Ufficio per la Immaginazione preventiva* setzte in dieser Zeit vor allem auf kulturelle Synergieeffekte. Die Gruppe bezeichnete sich nicht als revolutionär, die Erneuerung des Kulturlebens war aber weiterhin Ziel. Man berief sich auf Marx und verstand sich nach dessen Ideologie als Künstler und kultureller Organisator, der Realität produziert und nicht nur über Realität reflektiert.⁹³⁵ Dies sei 1968 angedacht, aber

⁹³² *AutTrib* mit jeweiliger Nummer. Redaktion: wechselnd

⁹³³ Nur sie gibt einen Hinweis darauf, in der Zeitschrift selbst und in einem Bericht über dieselbe ist nicht von einer Wandzeitschrift die Rede. Deshalb wird der Aspekt hier erwähnt, aber nicht weiter verfolgt. Christov-Bakargiev. 1994, S. 189. Nicht erwähnt in: Quotidiano. 1979, S. 14-15

⁹³⁴ Benveduti, o. J., S. 7

⁹³⁵ Vgl. Benveduti, o. J., S. 10

nicht wirklich umgesetzt worden. Benveduti spricht sich für die Freiheit der künstlerischen Produktion aus und bestätigt diese als Fakt. Jedoch ist er gegen eine totale Freiheit und stellt dem Künstler den Auftrag, seinen individuellen Stil immer wieder zu modifizieren, ihn an den gesellschaftlichen Notwendigkeiten zu messen. Die Forderung nach einer politischen Sprache in der Kunst erhält er aufrecht, lässt bei diesen Ausführungen jedoch offen, wie eine solche konkret aussehen könnte.

Die Benennung der Gruppe mit dem Namen *Ufficio* - was so viel wie Amt bedeutet - kann als ironische Replik auf den Bürokratismus gelesen werden, ist aber auch als Hinweis zu begreifen, dass sie sich sehr wohl als offizielle Vertretung der Künstlerinnen und Künstler verstanden und als solche ernst genommen werden wollten. Auch andere Ausdrücke, wie *N.d.R* und *AutTrib* sind dem bürokratischen Jargon entnommen. Mit der Übernahme dieser Begrifflichkeiten widersetzte sich die Gruppe jedoch gerade den gängigen kulturellen und künstlerischen Einrichtungen, und versuchte die eigenständige Lenkung der Repräsentation von Kunst. Die Gruppe begriff sich als subversives Element, das nicht in die Bahnen des normalen Kulturbetriebs eingeordnet werden kann.⁹³⁶ Man wollte eine ideologische Basis schaffen, auf der sich die KünstlerInnen relativ frei bewegen konnten, ohne von Institutionen abhängig zu werden, die dem kapitalistischen System verpflichtet waren. Die Abstinenz vom Kunstmarkt wurde nach dem Scheitern der Arte-Povera als besonders wichtig angesehen. Die KünstlerInnen selbst wurden weiterhin als *operatori* bezeichnet.⁹³⁷ Ein neues Künstlertum wurde angestrebt, das aus der eigenen Erneuerung eine Veränderung der Gesellschaft vorantreiben sollte.

Vor allem der pädagogisch-aufklärerische Aspekt spielte eine Rolle.⁹³⁸ Frei waren die KünstlerInnen in der Wahl ihrer künstlerischen Sprache; einem bestimmten politischen Impetus sollten sie sich jedoch verpflichtet fühlen. Dabei wurde der Künstler vor allem als Intellektueller angesprochen, der nicht nur einseitig in seiner künstlerischen Produktion verbleiben, sondern darüber hinaus aktiv werden sollte.⁹³⁹ Die Trennung der Bereiche Kunst und Politik entspricht nach Benveduti einem kapitalistischen, aber nicht einem marxistischen System. Nur die Zusammenführung

⁹³⁶ Die Gruppe nahm trotzdem an offiziellen Ausstellungen teil, z. B. an der Biennale 1976

⁹³⁷ Vgl. Filippi. 1978, o. S.

⁹³⁸ Crispolti. 1977, S. 302-303

⁹³⁹ Text zur Charakterisierung der *Gruppo di coordinamento*. In der Zeitschrift *Imprinting* ist diese Selbstdarstellung jedem Abschnitt der Zeitschrift, der sich mit politischen Themen auseinandersetzt, vorgestellt.

der Ebenen im Künstler als Intellektuellen könne der kapitalistischen Entfremdung entgegenwirken.⁹⁴⁰ Obwohl die Kunst gleichsam außerhalb des politischen Rahmens zu stehen scheint, kann es ihr gerade deshalb gelingen, auf diesen einzuwirken. Sie wird als eine andere Form der Kommunikation proklamiert.

Um die Vermittlung in die Gesellschaft zu gewährleisten, suchten die ProtagonistInnen der Gruppe den öffentlichen Raum.⁹⁴¹ Die Stadt wurde im situationistischen Sinn als Fläche genutzt, auf der die Künstler agieren konnten.⁹⁴² Vor allem die bereits erwähnte Aktion *N. d. R.*, bei der Kunstwerke für eine Werbefläche konzipiert wurden, war ein Schritt zur direkten Einwirkung auf die Öffentlichkeit. Täglich wechselnd präsentierten hier die KünstlerInnen ihre Arbeiten. Das Publikum wird nicht im Galerieraum sondern in seinem Alltag unmittelbar mit Kunst konfrontiert. Dabei ist nicht immer gewährleistet, dass die ihrem Kontext enthobene Kunst in jedem Fall als solche zu erkennen ist. Der Künstler sollte nach Ansicht des *Ufficio* dieser Situation gerecht werden und eine neue Formensprache entwickeln.⁹⁴³ Worin die Spezifik bestehen sollte, wurde auch hier nicht näher erklärt. Fabio Mauri hat sich in seinem Beitrag gerade der Werbe- und Kommunikationsästhetik entzogen. Sein enigmatisches und verschlüsseltes Werk *Insonnia per due forme contrarie di Universo*⁹⁴⁴ (Abb. 81) war nicht auf Fernwirkung und Verständlichkeit ausgelegt. In der Umgebung der Werbewand befanden sich vor allem kleinere Einzelhandelsgeschäfte, die nicht unbedingt von Intellektuellen frequentiert worden sind. Mauris Werk ist in den Einzelheiten fassbar - physikalische Formeln und eine verschwommene Aufnahme eines Mannes - aber nicht auf Anhieb zu verstehen, erst recht nicht von Partizipierenden, die nur einen flüchtigen Blick darauf werfen. Wollte Mauri mit seiner Arbeit kein politisches Statement setzen? Oder bestand es gerade in seinem intellektualisierten und philosophischen Beitrag? Mit diesem hinterfragt er in erster Linie die Kommunikationsformeln der Werbung, gleichzeitig aber auch die Repräsentationsform der Kunst im öffentlichen Raum.

⁹⁴⁰ Siehe Cover und Rückseite der Zeitschrift *Imprinting* in Buchform.

⁹⁴¹ Über das Phänomen der Kunst im öffentlichen Raum ist in den letzten Jahren immer wieder diskutiert worden. Siehe unter anderem das Kompendium: Matzner (Hg.). 2001; Büttner. 1997

⁹⁴² Die Methode der Situationisten, die Stadt zur Grundlage der künstlerischen Arbeiten und Utopien zu machen, wurde weniger akzentuiert. Bandini. 1977; Andreotti. 1998, S. 11-12

⁹⁴³ Benveduti. o. J., S. 8

⁹⁴⁴ Vgl. Christov-Bakargiev. 1994, S. 188-189

Ein anderer Versuch der Wirkung in den öffentlichen Raum war das Kunsttaxi von Tullio Catalano. Er brachte in einem Taxi, das durch Rom fuhr, auf dem Rückfenster ein Schild mit der Aufschrift *Arte come Arte come critica* an. Kunst wird zwar mehrmals auf dem Schild erwähnt, doch ist sie als solche für ein Publikum, das außerhalb des künstlerischen Diskurses steht, nicht zu erkennen. In den Straßen New Yorks verteilte Catalano maschinengeschriebene Zettel, die nicht zu identifizieren waren. Es war kein Autor darauf angegeben, der Künstler blieb anonym. Außerdem waren nicht alle Zettel gleichgestaltet, auf manchen waren einzelne Zeichen, auf anderen Sätze des Künstlers zu lesen. Neben der Negation der eigenen Künstlerschaft achtete Catalano bei seiner Aktion wenig auf gleichmäßige Distribution und Massenwirksamkeit. Im Gegenteil: er legte einen Stapel der Zettel in einen Bereich ab, der als Müllablageplatz genutzt wurde (Abb. 82), eigentlich aber eine andere Funktion im städtischen Gefüge einnehmen sollte. In einer Telefonzelle lässt er einen weiteren Teil der Flugzettel zurück. Der öffentliche Raum und die Stadt werden zum Kunstbezirk, die eigentliche Spezifik des Ortes wird jedoch bewusst nicht genutzt. Catalanos Arbeiten haben einen stark konzeptionellen Charakter.⁹⁴⁵ Eine Psychogeografie,⁹⁴⁶ wie der Situationist Guy Debord sie fordert, scheint in dem Werk *Shoot Film*⁹⁴⁷ angedacht. Catalano filmt ein Apartment kurz vor seinem Abriss. Er registriert auch die unmittelbare Umgebung, aber nur aus seiner Zimmerperspektive heraus. Die Atmosphäre der Stadt wird über einen Mikrokosmos transportiert. Catalano entwirft keine großen Utopien, so ist auch der Eingriff in den städtischen Bereich mehr Aktion als klassische Propaganda. Der Akt an sich tritt in den Vordergrund, ob ihn jemand bemerkt, scheint zweitrangig beziehungsweise gleichgültig. Wie bei Mauri werden die Formen der Massenkommunikation hinterfragt, der Gesellschaft wird keine einfach verständliche Kunst angeboten. Trotz ihrer theoretischen Ausrichtung auf den Marxismus ist die künstlerische Herangehensweise des *Ufficio* elitär. Das wird aber nicht als Widerspruch erkannt.

In Anlehnung an die marxistische Theorie haben einzelne Mitglieder der Gruppe Koordinationsbüros in Rio de Janeiro und New York eröffnet,⁹⁴⁸ als Ausdruck international tätig zu werden. Ein weiterer Ansatz zu einer internationalen Zusammenarbeit war ein Beitrag der eritreischen Befreiungsfront in der Zeitschrift

⁹⁴⁵ Siehe hierzu auch: Ausst. Kat. Rom. 1971

⁹⁴⁶ Vgl. Andreotti. 1998, S. 16-19

⁹⁴⁷ Ufficio. 1976, Abb. S. 91-115

⁹⁴⁸ Vgl. Salaris. 1999, S. 219

*Imprinting.*⁹⁴⁹ Die Solidarität mit dem eritreischen Volk wurde noch dadurch unterstrichen, dass das Prinzip der Zeitschrift, immer einen künstlerischen und einen politischen Teil zu publizieren, durchbrochen und in diesem Heft nur die Befreiungsfront präsentiert wurde. Hieran wird auch eine historische Dimension deutlich, da Eritrea von Italien als Kolonie okkupiert wurde. Trotz dieser Ansätze zur politischen Globalisierung der Aktionen wurden aber vor allem nationale und allgemeinideologische Fragen in den Zeitschriften der Gruppe diskutiert. So druckten die Redaktionen immer wieder historische Texte der kommunistischen Elite ab, unter anderem einen Text von Lenin.

Im Vordergrund der Aktivitäten der Koordinationsgruppe stand trotz theoretischer Vorgaben eine individuelle künstlerische Produktion und eine Neuverortung des Intellektuellen in der Gesellschaft. Die künstlerische Elite sollte sich beraten, Kontakte zu anderen gesellschaftlichen Gruppen waren nicht explizit intendiert.⁹⁵⁰ Die Gruppe hat auch keinen sichtbaren Kontakt zur Arbeiterklasse aufgenommen. Trotzdem suchte sie die Interaktion, wollte die Kunst in der Gesellschaft, eben nicht in der vorgegebenen politischen Szene, etablieren. Darin ist auch die Maxime Mauris zu erkennen, der nicht - im Gegensatz zu Pasolini - ein proletarisches Publikum suchte. Gleichwohl lehnten er und die anderen Gruppenmitglieder die Bourgeoisie vehement ab. Die Aktionen im öffentlichen Raum waren wenig offensiv, hatten keinen festen Adressaten im Auge. Der Diskurs um die Kommunikationsfähigkeit der Kunst wurde dennoch im öffentlichen Raum ausgetragen.

7.3.2.2 Vergangenheit und italienische Gesellschaft

Die Aktivitäten der Gruppe koinzidieren mit einer höchst angespannten gesellschaftspolitischen Situation. Der Terror von Links - die *Brigate Rosse* - und Rechts - die Neofaschisten - bahnte sich Anfang der 1970er Jahre an, um in den Jahren 1977 und 1978 seinen Höhepunkt zu erreichen. Bei den Auseinandersetzungen zwischen Autonomen und Polizisten kamen mehrere

⁹⁴⁹ Imprinting. o. J., S. 37

⁹⁵⁰ Siehe hierzu: Imprinting. o. J., o. S.

Demonstranten ums Leben,⁹⁵¹ Hass wurde auf allen Seiten geschürt. Der Faschismus diente wie 1968 als Folie, um ein negatives Staatsbild zu transportieren. Von einem *Fascismo di Stato* wurde laut des Historikers Nicola Gallerano in Italien ab 1972 gesprochen.⁹⁵² Das spiegelt sich auch in den Veröffentlichungen des *Ufficio* wider, in denen der Faschismus auf aktuelle Ereignisse übertragen wird. In der Zeitschrift *Imprinting* ist ein Artikel von Pier Paolo Pasolini abgedruckt, der seine bereits analysierte Haltung zum Thema Faschismus vertritt.⁹⁵³ Der historische Faschismus wurde als Thema in der Zeitschrift jedoch nicht ausgespart, so wurde ein Text Wilhelm Reichs von 1934 abgedruckt⁹⁵⁴ und ein Bericht über behinderte oder auffällig gewordene Kinder aus dem Lebensborn publiziert.⁹⁵⁵

Die Unruhen und die aufkommende Protestbewegung von 1977 haben in Italien zu einer Verschärfung des Presserechts geführt. Jede Publikation musste zu dieser Zeit spezifisch registriert werden und konnte nur mit einer speziellen Genehmigung erscheinen.⁹⁵⁶ Die Gruppe kommentiert diese Vorgaben ironisch, indem sie eine Zeitschrift nach dem bürokratischen Vorgang der Eintragung *AutTrib* benennt, die Nummer ist mit der der Registrierung identisch. Tullio Catalano erklärt die Titelwahl folgendermaßen:

*Se uno ha capito che non bisogna avere il beneplacito di nessuno, l'autorizzazione di un qualche tribunale, per fare arte come per fare politica allora presume anche abbia capito che non deve richiedere neppure il beneplacito di un passato recente, recentissimo.*⁹⁵⁷

Die Gruppe wollte außerhalb der bürokratischen Vorgaben agieren, da man sich diesen jedoch nicht entziehen konnte, wurden sie selbst zum Thema.

Die Methode der indirekten Kritik ist gerade in der Zeitschrift *AutTrib* oft angewandt worden. Es werden Artikel publiziert, die nicht unmittelbar auf das Zeitgeschehen eingehen, aber nur aus diesem heraus zu erklären sind. Im Jahr 1978 - dem Jahr der Entführung und Ermordung des Vorsitzenden der DC, Aldo Moro, durch die Brigate

⁹⁵¹ Eines der bekanntesten Opfer dieser Zeit war Aldo Moro, der 1978 von den *Brigate Rosse* hingerichtet wurde. Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999, S. 289-301

⁹⁵² Gallerano. 1999, S. 336

⁹⁵³ Er analysiert den Neofaschismus und vergleicht ihn mit dem historischen Faschismus. Dabei sieht er das Phänomen eher in der aktuellen Gesellschaft begründet als in den historischen Vorgaben. Die Antifaschisten seien fast nicht mehr von den gewalttätigen Faschisten zu unterscheiden. Pasolini. o. J., S. 209-210

⁹⁵⁴ Vgl. Reich. o. J., S. 99-100

⁹⁵⁵ Vgl. Hillel/Henry. o. J., S. 108-112

⁹⁵⁶ Salaris. 1999, S. 231

⁹⁵⁷ Catalano.1979, S. 15

Rosse - wird die Zeitschrift *AutTrib* das erste Mal publiziert. Gerade im Monat Mai, in dem der Spitzenpolitiker getötet wird, erscheint die erste Ausgabe,⁹⁵⁸ die auf die Ereignisse selbst noch keinen Bezug nimmt.⁹⁵⁹ Die Mitglieder der Gruppe gehen jedoch auf das Hauptproblem der Zeit ein, den von Moro vorgeschlagenen so genannten *Compromesso storico* - der politische Zusammenschluss von DC und PCI. Sie sprechen das Thema nicht direkt an, deuten aber auf historische Gegebenheiten hin, die gegen eine solche Koalition sprechen. Der Beitrag von Benveduti weist auf die Ereignisse vom Mai 1947 hin, wo in Portella della Ginestra Kommunisten vom Staat, den damals die DC repräsentierte, ermordet worden sind.⁹⁶⁰ Sollte man sich nun mit dem historischen Feind an einen Tisch setzen? Giuseppe Chiari veröffentlicht einen Aufruf an die Künstler, Guttoso eingeschlossen (Abb. 83). Wozu er aufruft, wird nicht spezifiziert. Die alleinige namentliche Nennung Guttosos kann als Kritik an diesem verstanden werden. In den 1970er Jahren arbeitete Guttoso direkt und aktiv für die PCI,⁹⁶¹ obwohl diese über eine Allianz mit der DC nachdachte. Chiari kritisiert Guttoso nicht explizit, doch über seinem in roter Schreibschrift geschriebenen Aufruf steht ARTE USA/TA - instrumentalisierte Kunst. Mit der Unterteilung des Wortes wird auch ein Bezug zu den USA hergestellt, denen sich die PCI anscheinend neuerdings verschrieben hat. Die Neue Linke war gegen den Kurs der Partei, die sich in ihren Augen dem Staat anbiederte und damit nicht mehr als Integrationssymbol für die Jugend dienen konnte.⁹⁶² Kann der Aufruf Chiaris als Aufforderung auch an Guttoso gelesen werden, sich der Neuen Linken anzuschließen, die sich eher auf außerparlamentarischer Ebene engagierte?

Neben den Fragen nach einer Neuorientierung der Alten und Neuen Linken war der aufkommende Feminismus ein wichtiges Thema in der Zeitschrift. Die spezielle Identität von Frauen und deren gesamtgesellschaftliche Positionierung wurden in der Zeitschrift diskutiert. Das kann als ein Erbe der 1968er gelesen werden, das sich in Italien in der Gesetzgebung der 1970er Jahre niederschlug, wie zum Beispiel in der Neuregelung des Scheidungs- und Abtreibungsrechts.⁹⁶³ So kam unter anderen auch Julia Kristeva zu Wort, die sowohl als Kritikerin als auch als Feministin interviewt

⁹⁵⁸ *AutTrib*. 1978a, o. S.

⁹⁵⁹ Das Problem des Terrorismus wird ein Jahr später in der Dezemberausgabe 1979 diskutiert. Die Beiträge werden auf das Jahr 1980 vordatiert. Abate. 1979; Benveduti. 1979, o. S.

⁹⁶⁰ Vgl. Benveduti. 1978, o. S.

⁹⁶¹ Ausst. Kat. Tübingen Düsseldorf Hamburg. 1991/1992, S. 171

⁹⁶² Vgl. Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999, S. 170-172

⁹⁶³ Ebd., S. 16-17

wurde.⁹⁶⁴ Im künstlerischen Bereich waren gerade in Italien wenige Frauen aktiv. Sie kamen in der Kunst meist nur in ihrer Rolle als Aktmodell vor. In der Gruppe *Ufficio* kamen auch Künstlerinnen wie Elvira de Luca und Teresa Montemaggiore zu Wort. Weniger über diese kunstspezifische Problematik, als vielmehr über die sexuelle Ausbeutung von Frauen und die Verbindung von Sex und Gewalt im Allgemeinen reflektiert Benveduti in seiner Arbeit *Ideografia* von 1972 - 1975.⁹⁶⁵ Er zeigt auf seinen Fotocollagen die Frau als Sexualobjekt (Abb. 84). Prostitution, Misswahlen und Körperkult sind für ihn Zeichen der Ausbeutung. Die sexuelle Erniedrigung von Frauen in einem machtpolitischen Kontext wird in Verbindung zum Nationalsozialismus gesetzt. So veröffentlicht er eine Aufnahme von Hitler, der von nackten Frauen umkreist wird. Er spielt „blinde Kuh“ mit Frauen, die alle blond sind. Mit dieser Verquickung von Nationalsozialismus und kapitalistischer Gesellschaft werden die üblichen Analogieschlüsse propagiert. Die automatische Parallelisierung zwischen der Instrumentalisierung von Gewalt und Sexualität im Nationalsozialismus und Misswahlen bleibt bedenklich. Die Frauen scheinen Spaß an dem Spiel mit Hitler zu haben und unterwerfen sich somit nach Foucault freiwillig einer repressiven Macht. Inwieweit der Ansatz einem feministischen Selbstverständnis gerecht wird, ist fraglich. Er zeigt jedoch Benvedutis Bereitschaft, sich mit dem Thema auseinander zu setzen und Machtstrukturen zu hinterfragen.

Der Literat Lillo Romeo, ein weiterer Protagonist der Gruppe, nimmt eine Einordnung derselben vor: „Se prima i termini da mantenere paralleli erano arte e politica, qui i termini sono individuo e società come termini interni sia all'arte che alla politica.“⁹⁶⁶ Er geht mit seinem Statement weg von dem streng Politischen hin zu einer sozialen Positionierung der Kunst.

7.3.2.3 Kunst und militante Gruppen

Der Terrorismus war in den 1970er Jahren allgegenwärtig. In den Jahren 1979 und 1980 stieg die Zahl der terroristischen Opfer an, darunter auch Angehörige der

⁹⁶⁴ Kristeva. 1978, o. S.

⁹⁶⁵ Benveduti. 1976, S. 20-47

⁹⁶⁶ Romeo. 1979, S. 15

Gewerkschaften und Universitätsprofessoren.⁹⁶⁷ Weiterhin problematisch war die Stellung der Staatsmacht, da die Sicherheitskräfte immer härter gegen die Terroristen vorgingen. So wurde das Thema Untergrundkampf auch in den Publikationen der Gruppe *Ufficio*, vor allem in *AutTrib*, immer wieder aufgegriffen. Auch zu diesem Problem bezogen die VerfasserInnen der Beiträge jedoch nicht offensiv Stellung. Dies kann mit der Angst vor Zensur zusammenhängen. Ein Jahr nach der Ermordung Aldo Moros hat die Redaktion von *AutTrib* aber eine ganze Ausgabe der Zeitschrift zum Problemfeld Terrorismus gestaltet. Die Künstler äußern sich hier auf unterschiedliche Weise zum Thema, teils in künstlerischer Form, teils in Essays. Lillo Romeo publiziert die Abbildung einer Wandinstallation, die wie ein Plakat wirkt. „Hinweis an die Bevölkerungen“ lautet die Überschrift, die er innerhalb der Installation wiederholt (Abb. 85). Die Verlautbarung besteht in der Feststellung, dass Imagination subversiv sei beziehungsweise subversive Imagination: immaginazione [è] clandestina. Wie ein schwarzer Vorhang hängen Bohnen vor der Meldung an die Bevölkerung. Der Trauerflor - eine solche Assoziation kann bei der Betrachtung freigesetzt werden - wird gebrochen durch die Wahl der Materialien. Neben den Bohnen sind Möhren in den Vorhang eingearbeitet. Beide Gemüsesorten wachsen im Verborgenen, die Möhre unter der Erde, in der Hülse der Bohnen sind Samen eingeschlossen. Überträgt man diese Metapher auf die Kunst, so scheint auch sie im Verborgenen zu wachsen und aus dieser Position agieren zu müssen. Diese allzu düstere Stimmung der Arbeit wird durch einen ironischen Duktus konterkariert, der auf eine selbstkritische Sicht des Künstlers verweist.

Romeos subversive Imagination bezieht sich auf kunsthistorische Vorbilder. Im naiven Stil malt er einen Menschen, vor ihm sind ein Messer und ein abgeschnittenes Ohr dargestellt. Weitere Indizien, um wen es sich handeln könnte, werden durch eine Schrift links unten hinter dem Bohnenschleier gegeben, in der ein Gärtner von Aix Erwähnung findet, der Gelb, Rot, Blau und Grün als Grundtöne nutzt. Das kann als Hinweise auf Cezanne und van Gogh gelesen werden.⁹⁶⁸ Das selbstzerstörerische Potenzial der Kunst wird mit einer Wahrnehmung in Verbindung gebracht, die nur auf die farbliche Ästhetik fixiert ist. Das destruktive Element der verkannten Kunst richtet sich nach innen. Das wirklich Schöne wirkt im Verborgenen, stirbt jedoch verzweifelt, solange es nicht erkannt wird. Die Messer-Objekte, die in

⁹⁶⁷ Vgl. Gallerano. 1999, S. 340

⁹⁶⁸ Ausst. Kat. Hamburg. 1995; Arnold. 1995

der Installation in den Vorhang miteingearbeitet sind, können als Anspielung auf die gewalttätige Wirkung der Kunst nach außen gelesen werden. Die Subversion des Bildes kann subtil und direkt wirken. Sie kann sich nicht nur gegen sich selbst, sondern auch gegen andere wenden. Die Bevölkerung wird aufgerufen, zu realisieren, dass die Kunst diese Spannkraft hat und wirken kann. Was bis dato im Verborgenen lag, tritt nach außen und reklamiert seinen Anspruch.

Die Subversion der Kunst kann sich aber auch auf die Theorie Foucaults über die Subversion des Wissens beziehen. Nach Elisabeth List, die sich in ihrer Analyse des subversiven Leibs vor allem auf den Philosophen bezieht, ist Subversion „eine Form der Politik, die aus der Not der physischen und materiellen Unterlegenheit eine Tugend macht durch den Einsatz subtiler Techniken der Macht. Intellektuelle Strategien der Unterwanderung herrschaftssichernder Weltanschauungen und Ideologien, Strategien der Destabilisierung der sie stützenden symbolischen Ordnung sind ihre vornehmlichsten Mittel, Künstler, Intellektuelle, Aussteiger ihre Protagonisten.“⁹⁶⁹ Nach List hat die Subversion kein direktes Gewaltpotenzial sondern agiert mit anderen Mitteln außerhalb der Machtphären. Im Foucaultschen Sinn kann die Revolutionierung des Alltags immer nur einzelne Lebensbereiche betreffen. Der Intellektuelle ist dort nicht alleine tätig, sondern muss sich den Interessen der Betroffenen unterordnen.⁹⁷⁰ Ausgelegt sind die Theorien auf die Möglichkeit der Kunst, zu verändern. In Romeos Subversion scheinen die zerstörerischen und selbstzerstörerischen Elemente dominant, doch auch hier ist der Intellektuelle auf der Suche nach einer Möglichkeit der Veränderung in einer neu definierten Gesellschaft der Postmoderne.

Der mit Satire und Comiceffekten arbeitende Roberto Perini⁹⁷¹ veröffentlicht in der gleichen Ausgabe eine Zeichnung, in der ein mit der Schreibfeder erstochener Mann zu sehen ist. Im Hintergrund ist ein Tapetenmuster zu erkennen, auf dem in Kindermanier eine Reihe von Lokomotiven gezeichnet sind. Auf einer Fotografie, die als kleine Abbildung über dem Beitrag erscheint, wird vermutlich der Künstler mit einer Feder in der Hand abgebildet. Er trägt Handschuhe und macht sich durch Haltung und Auftreten verdächtig. Ist er der Bildmörder? Der

⁹⁶⁹ List. 1996, S. 16

⁹⁷⁰ Vgl. Foucault. 1978b, S. 59-65

⁹⁷¹ Siehe: Perini. 1985

schreibmaschinengeschriebene Schriftzug *inafferabile* weist darauf hin, dass der Täter aber unangreifbar bleibt. Denn er agiert als Künstler. Keiner kann ihn wirklich verantwortlich machen, auch wenn er getötet haben mag. Er trägt Handschuhe, die ihn unidentifizierbar machen. Der Getötete stammt offenbar aus der Mittel- oder Oberschicht, da er einen gestreiften Anzug trägt. Das könnte ihn als ein Terrorismusopfer ausweisen. In der Arbeit kann man eine gewisse - wenn auch ironisch überzeichnete - Schuldzuweisung an die Kunst lesen, an den Gewaltakten beteiligt gewesen zu sein.

Der Künstler Alberto Abate⁹⁷² präzisiert in einem Beitrag den Vorwurf und spricht der Kunst eine Mitverantwortung an den terroristischen Anschlägen zu. Er kritisiert, dass die Kunst den Bereich des Imaginären aufgegeben hat. Symbole seien nicht mehr besetzt worden.⁹⁷³ Dieser Bereich, von der Kunst verlassen, sei von den Terroristen okkupiert worden. Diese hätten vor allem im Symbol des Todes ein Identifikationsmittel kreiert. Das hätten sie auf die Straßen gezerrt und den Jugendlichen aufgedrängt, die für den mortalen Symbolgehalt als Gegenpol missbraucht worden wären. Leben und Tod sind damit in einer fatalen Weise zusammengeführt. Die Kunst muss nach Meinung Abates das imaginäre Feld zurückerobern, um sich mit der Kraft der positiven Symbolik der Todespropaganda entgegenstellen zu können. Benveduti reflektiert in seinem Essay die Stellung des Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft und dessen Verhältnis zum Terrorismus: *Terrorismo, perchè?* heißt die Überschrift. Er distanziert sich darin teilweise von den Taten der Terroristen. Aus seinem Vokabular spricht jedoch eine gewisse Sympathie mit den Terroristen, und er kritisiert die Zersetzung der Denkstrukturen durch die herrschende Klasse. Dem will er entgegenwirken. Der Terrorismus wird als bedingt legitimes Mittel angenommen, vielmehr wird aber der Kunst die Aufgabe zugesprochen, mit den Bildern subversiv zu wirken, ohne zu töten.

Es stellt sich angesichts dieser Artikel die Frage, inwieweit Kunst subversiv agieren kann und ein destruktives Potenzial hat, wie Kunst auf der anderen Seite auf Formen

⁹⁷² Abate arbeitet mit metaphysischen und surrealistischen Anleihen an mythologischen Bildmotiven. Er selbst hat offensichtlich das Symbolische nicht aufgegeben. Mussa (Hg.). 1985

⁹⁷³ Die Frage nach der Macht und den Symbolen wird auch in dem Aufsatz von Alice Creischer und Andreas Siekmann diskutiert. Vgl. Creischer/Siekmann. 2002, S. 68-80

der Gewalt positiv reagieren kann.⁹⁷⁴ Der Künstler als Sympathisant, im Extremfall als Partizipierender an terroristischen Aktivitäten, kann/muss seine Haltung aber nicht in die Kunst hineinragen. Einzelne Künstler der Gruppe *Ufficio* sind in den bewaffneten Widerstand gegangen, sie haben Pinsel und Schreibfeder tatsächlich mit der Waffe eingetauscht.⁹⁷⁵ Aber kann die Kunst als Kunst innerhalb des bewaffneten Kampfes eine Rolle spielen? Folgt man der Argumentationskette Abates, so gibt es einen direkten Zusammenhang. Die Kunst an sich habe bestimmte gesamtgesellschaftliche Aufgaben zu übernehmen, sie könne das Gewaltpotenzial innerhalb der Gesellschaft hemmen. Das Symbol als positives Gestaltungselement soll in der Hand der Kunst konstruktiv wirken, in den Händen der Terroristen negativ. Aus diesem Konstrukt von Verantwortung spricht ein spezifisches Verständnis von Kunst. Ihr wird eine entscheidende gesellschaftliche Rolle zugesprochen. Die Kunst soll der Macht des Terrors entgegenwirken können. Ohne die gesellschaftliche Relevanz der Kunst zu negieren, muss jedoch der Umkehrschluss und die vereinfachte Gleichsetzung Abates in Frage gestellt werden. Der Verzicht der Kunst auf einen bestimmten Sektor - auch diese Grundthese kann angezweifelt werden - kann nicht gleichgesetzt werden mit der Vereinnahmung desselben durch die Terroristen. Selbst wenn die Kunst das Imaginäre nicht aufgegeben hätte, so hätte sich der Terrorismus trotzdem der Imagination bedienen können. Die Symbolik des Todes auf die Straße zu tragen kann ja gerade von der Kunst übernommen worden sein, die nach Karl-Heinz Bohrer Venus und Mars - die Götter der Liebe und des Krieges - miteinander verbindet.⁹⁷⁶ Die Gewalt scheint so der Kunst inhärent. Sie bleibt im Gegensatz zum Terrorismus jedoch auf der Ebene des symbolischen und aktiviert nicht die Symbole. Die zerstörerische Kunst der Wiener Aktionisten und anderen Body Art Künstlerinnen, zum Beispiel Gina Panes,⁹⁷⁷ wendet sich wie bei van Gogh nach innen und nicht nach außen. Imagination als Subversion greift zunächst sich selbst an, die Poesie als Waffe scheint wenig scharf.

Der Philosoph Paul Virilio sieht einen direkten Zusammenhang zwischen zeitgenössischer Kunst und Gewalt, Krieg und Terrorismus. Er zieht in seiner

⁹⁷⁴ Mit diesem Problem ist die zeitgenössische Kunst nach dem 11. September 2001 erneut konfrontiert worden. Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Extremfall des Terrorismus ist in mehreren Ausstellungen thematisiert worden, z. B. Ausst. Kat. Berlin. 2002. Der historische Terrorismus der 1970er Jahre wird aktuell künstlerisch in einer viel diskutierten Ausstellung in Berlin aufbereitet. Ausst. Kat. Berlin. 2005

⁹⁷⁵ Interview mit Mitgliedern der Gruppe in Testaccio, Rom 2000

⁹⁷⁶ Vgl. Bohrer. 1998, S. 138

⁹⁷⁷ Pane. 1974, S. 33-53

Abhandlung *Eine gnadenlose Kunst*⁹⁷⁸ eine kontinuierliche Linie von der Ästhetik der heutigen Kunst hin zu den nationalsozialistischen Lagern.⁹⁷⁹ Die Kunst sei kühl und auf Oberflächenwirkung ausgelegt, eine Form der Emphase sei nicht mehr möglich. Er wirft der zeitgenössischen Kunst vor, Methoden des Terrorismus übernommen und sich als erbarmungslose Kunst den *Hochmut des Henkers zu eigen* gemacht zu haben.⁹⁸⁰ Die Kunst rezipiere Gewaltverherrlichung und pornografische Neigungen und unterstütze damit die reine Präsentation, die in die Diktatur münden könne. Virilio spricht der Kunst eine gesamtgesellschaftliche Macht zu und klagt sie auf dieser Grundlage an, die Gewaltbereitschaft in der Gesellschaft zu erhöhen. Er glaubt nicht an eine kritische Widerspiegelung des Nihilismus in der Kunst, sondern sie selbst kreiert nach seiner Ansicht aktiv den Nihilismus mit. Er geht damit weiter als Abate, der der Kunst nur ein Versäumnis vorwirft, ihr aber keine direkte Schuld an einem destruktiven Menschenbild gibt. Die ästhetische Ausformung von Kunst wird aber von beiden zu einem Konstrukt stilisiert, das negative Folgen für die Gesellschaft haben kann, aus der sie hervorgeht. Nach Abate übernimmt der Terrorismus Bereiche der Kunst. Virilio argumentiert umgekehrt und klagt die Künstler an, sich Methoden des Terrorismus zu eigen zu machen. Neben den Aussagen Abates wird auch in den anderen Beiträgen das Dilemma angesprochen, in dem sich die Kunst befand. Spricht man ihr eine gesellschaftliche Position zu, so muss man sie auch verantwortlich für den Terrorismus machen. Die anfängliche Sympathie schlägt vor allem Ende der 1970er Jahre in eine nachdenkliche Stimmung um.

Was bedeutet es, dass Kunst subversiv ist, die subversive Imagination? Die Gruppe wollte politisch gesellschaftlich aktiv werden und zielte auf eine Veränderung der Verhältnisse ab, sollte das ein zerstörerisches Potenzial beinhalten? Sie wollte weg von dem Image der *schönen Künste*, war aber noch nicht bei einem eigenen Standpunkt zur politischen Kunst angelangt. Der Spagat zwischen Kunst und politischem Engagement, der in der Zeitschrift der literarischen Avantgarde *Quindici* in den Jahren 1967 bis 1969 versucht wurde, ist in den Zeitschriften des *Ufficio per la Immaginazione Preventiva* weitergeführt worden. Man wollte die Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Gesellschaft, die immer einen

⁹⁷⁸ In Deutsch mit dem Essay *Die Kunst des Schreckens* unter dem gleichen Titel veröffentlicht.

⁹⁷⁹ Vgl. Virilio, 2001a, S. 9-10

⁹⁸⁰ Ebd., S. 18

ideologischen Impetus hatte. Die beiden Sektoren sollten aber nicht getrennt voneinander oder parallel zueinander verlaufen, sondern synthetisiert werden. Die Beiträge in den Publikationen verdeutlichen, dass das Politische auch in der Kunst Vorrang haben sollte. Neue Utopien wurden aus einem individuellen künstlerischen Selbstverständnis entwickelt, das in einem Kollektiv von Intellektuellen analysiert wurde. Der freiheitlich anarchische Impetus der Theorien und Aktionen des *Ufficio* sollte weg von festen Vorgaben, hin zu einem möglichst hierarchiefreien und unabhängigen Kunstschaften führen. Man trieb die Verbindung von Kunst und Gesellschaft voran, stellte sie gleichzeitig jedoch in Frage. Die Widersprüche, die innerhalb der Gruppe nicht aufgehoben werden konnten, sind die zwischen Form und Inhalt, da die Ausdrucksmittel für alle gedacht waren, sie aber nur von Gebildeten rezipiert werden konnten. Künstlerisch hat man sich an der konzeptionellen Kunst orientiert und an Bewegungen wie den Situationisten. Wichtig war vor allem auch die *poesia visiva*, die von den KünstlerInnen als Ausdrucksform gewählt wurde.

Trotz der Rückkehr des Politischen in der Kunst, das durch die Globalisierung neu definiert werden muss,⁹⁸¹ weisen KünstlerInnen oft eine konkrete politische Aussage zurück. Selbst Mauri sieht eine Trennung zwischen Politik und Ideologie: „Ma ciò a cui tengo di più è che per me fare dell'arte ideologica non è mai stato un modo per fare dell'arte politica diretta.“⁹⁸² Die KünstlerInnen möchten nicht auf das Politische reduziert werden und wollen sich darum nicht darauf festlegen lassen. Dies führt auf die problematische Synthese von Politik und Kunst zurück. Das Private im Politischen und das Politische im Privaten sind nicht voneinander zu trennen. Es kann ein künstlerisches Engagement außerhalb der Realität, auch der politischen, nicht geben. Sich zu dieser Einsicht zu bekennen, ist schwierig. Vor dem Hintergrund eines ständigen Scheiterns utopischer Konzepte werden linke Utopien auch in der italienischen Kunst der 1980er Jahre zur Seltenheit.⁹⁸³

⁹⁸¹ Dies war unter anderem auf der documenta 11 in Kassel festzustellen. Ausst. Kat. Kassel. 2002

⁹⁸² Perretta. In: Flash Art. Nr. 147, S. 67

⁹⁸³ Vgl. Kube Ventura. 1999, S. 40 - 54

8 Mauris Deutschlandbild im Vergleich

8.1 Auschwitz, die Schuldfrage und die deutsche Gesellschaft

Im Gegensatz zum italienischen Umgang mit der eigenen faschistischen Vergangenheit steht im Zentrum der deutschen Aufarbeitungsproblematik die Shoah, die Ermordung und systematische Ausrottung von Millionen von Menschen durch die Nationalsozialisten. Der unheimliche Schuldkomplex, der vor allem die deutschen Zeitgenossen trifft, wurde Jahrzehntelang verdrängt, auch wenn die Politik nach außen die Schuld übernimmt. Die vielbeschworene Unfähigkeit der Deutschen zu trauern⁹⁸⁴ hängt direkt mit der immensen Komplexität und Schwere des Verbrechens zusammen. Bereits die Benennung des Menschheitsverbrechens wirft Fragen und Probleme auf. Auschwitz - Holocaust - Shoah sind Worte, hinter denen das Grauen aufscheinen kann, es jedoch gleichzeitig zu verschwinden droht. Sie signalisieren die brutale Ermordung des europäischen Judentums, wobei auch das eine problematische Sicht auf die Opfer der Nationalsozialisten ist. So genannte vergessene Opfer sind psychisch und physisch Kranke, Homosexuelle, alle, die den Nationalsozialisten als Artfremde und Gemeinschaftsfremde galten. Sinti und Roma und die Bevölkerung in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten sind im Krieg teilweise systematisch ausgerottet worden.⁹⁸⁵ Auch diesen sollte mit den unterschiedlichen Bezeichnungen gedacht werden. Doch zurück zur Begrifflichkeit. Auschwitz ist nur ein Ortsname, der jedoch unheimliche Konnotationen hervorruft, da er als pars pro toto für die Vergasung der Opfer in den Vernichtungslagern steht. Sind jedoch nur Menschen, die in Auschwitz umgebracht wurden oder überlebt haben, die wirklichen Opfer? Die Konzentration auf den Namen Auschwitz lässt andere Orte des Leidens und der Vernichtung in den Hintergrund treten und ist deshalb problematisch. Der Begriff Holocaust ist mehrfach kritisiert worden, da er die religiöse Konnotation des Brandopfers in sich trägt.⁹⁸⁶ Ein religiöses Opfer kann freiwillig erbracht werden und es soll in jedem Fall einem bestimmten Zweck dienen. Die Opfer der Nationalsozialisten auf eine Ebene mit religiösen Opfern zu stellen, mutet infam an. Demgegenüber scheint der Begriff Shoah in seiner Bedeutung

⁹⁸⁴ Mitscherlich. 1998

⁹⁸⁵ In der kunsthistorischen Forschung zum Thema wird eine Definition der Opfer versucht. Amishai-Maisels. 1993, S. XXXIII

⁹⁸⁶ Vgl. Goetschel. 1997, S. 131

Katastrophe zu allgemein, nach dem Film von Claude Lanzmann *Shoah*⁹⁸⁷ in den 1980er Jahren ist er neben Holocaust zu einem weiteren Synonym für den Völkermord geworden.⁹⁸⁸ Wie kann man sprachlich die Dimension des Grauens erfassen? Und was steht hinter den Worten, die den Schrecken bezeichnen sollen? Wie kann man der Untat nicht nur durch Worte gerecht werden?

Unterschiedliche von der Shoah betroffene Länder haben verschiedene nationale Erinnerungsprobleme in Bezug auf diesen Teil ihrer Geschichte. In den europäischen Ländern wie Deutschland, Polen, Italien hat die Shoah andere Auswirkungen auf das nationale Bewusstsein als in Israel und Amerika, wo viele Überlebende wohnen, die Untaten an sich aber nicht stattgefunden haben.⁹⁸⁹ Jede Erinnerungskultur birgt die Gefahr der Instrumentalisierung und der Vereinnahmung für politische Zwecke in sich. Die Identifikation der Bürgerinnen und Bürger eines Staates mit den Ereignissen während des Zweiten Weltkrieges und der Shoah im negativen wie im positiven Sinn können zu einer Geschichtsvereinfachung und damit zu einer Verfälschung führen. Deutschland hat eine spezifische Verantwortung für das Geschehen zu tragen. In keinem anderen Land leben so viele TäterInnen- und MittäterInnen. Die rassistische Weltanschauung Hitlers und der Nationalsozialisten wurde hier erarbeitet und propagiert. Sie stieß auf wenig Gegenwehr, vielmehr konnte sich Hitler - auch was seine Rassenpolitik betraf - einer breiten Zustimmung oder zumindest einer hinnehmenden Haltung sicher sein.⁹⁹⁰ Der so genannte Antisemitismus, ebenfalls eine problematische aber eingedeutschte Vokabel, war kein rein deutsches Phänomen.⁹⁹¹ Mit der Shoah wird er aber zu *der* deutschen Frage. Die unmittelbare Nachkriegszeit und die historische Entwicklung Deutschlands, die Teilung in zwei deutsche Staaten, all das war Folge des Krieges und - der Shoah. In den unterschiedlichen Jahrzehnten hat Auschwitz das Bild der Deutschen und von den Deutschen mitgeprägt. Die Teilung Deutschlands hat zu einer doppelten Erinnerungskultur geführt, wobei die Bewertung der historischen Schuld und Verantwortung in den beiden deutschen Staaten anders ausfiel. In der

⁹⁸⁷ Das Buch zum Film: Lanzmann. 1985

⁹⁸⁸ Auffällig ist, dass vor allem jüdische Forscherinnen und Forscher den Ausdruck Shoah benutzen, so zum Beispiel Yahil. 1998

⁹⁸⁹ Beiträge zu den unterschiedlichen nationalen Aufarbeitungsformen und den damit verbundenen Ritualen siehe: Young (Hg.). 1994. Siehe auch: Steininger (Hg.). 1994

⁹⁹⁰ Vgl. Thamer. 1995, S. 216-217

⁹⁹¹ Der amerikanische Politologe Daniel Goldhagen versucht in dem Buch *Hitlers willige Vollstrecker* den spezifisch deutschen Antisemitismus herauszuarbeiten. Seine Thesen haben zu einer breiten Kontroverse in der historischen Forschung und öffentlichen Meinung geführt. Goldhagen. 1996. Das Buch zur Diskussion: Schoeps. 1997

DDR, die sich selbst zum *antifaschistischen* Staat stilisierte, sowie in der demokratischen Bundesrepublik wurde die Erinnerung in den 1950er und 1960er Jahren vorwiegend unterdrückt. Man suggerierte sich und den anderen, nur einige wenige seien wirkliche Nationalsozialisten gewesen. Hans Magnus Enzensberger beschreibt in seiner scharfzüngigen Bewertung des deutschen Selbstbetrugs, dass viele sagten, sie seien „keine Nazis“ gewesen, sondern hätten vielmehr „Juden versteckt“.⁹⁹² In seiner umfassenden historischen Analyse der unmittelbaren Nachkriegszeit beschreibt der Historiker Norbert Frei detailliert diesen Prozess der Verdrängung.⁹⁹³ Die DDR hat zwar ehemalige Nationalsozialisten in der Öffentlichkeit angeprangert, das Ziel dieser Aufklärungsaktionen war es aber, die Politik der BRD zu diskreditieren, da diese dort wieder wichtige Ämter inne hatten. Damit haben die Regierenden in der DDR die Verantwortung für die Verbrechen auf den anderen deutschen Staat geschoben. Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit wurde in der Bundesrepublik erst ab den 1960er Jahren öffentlich hinterfragt. Mit dem Eichmann-Prozess von 1961 wurde erneut die Unfassbarkeit der Grausamkeiten deutlich, die im deutschen Namen ausgeführt wurden. Dies führte nicht nur in Deutschland zu einer Neubewertung der Fakten und einer erneuten Traumatisierung.⁹⁹⁴ Die Studentenrevolution versetzte den Staat in Aufruhr und verschob die Achse des nach außen proklamierten Konsenses. Das Jahrzehnt, das mit dem Prozess gegen Eichmann begann, endete mit der radikalen Infragestellung der Elterngeneration. Diese Radikalisierung der Gesellschaft kulminierte im Terrorismus der 1970er Jahre, der sich unter anderem als Kampf gegen den *faschistischen* Westdeutschen Staat verstand, den er in eine direkte Tradition zur nationalsozialistischen Vergangenheit setzte.⁹⁹⁵ Danach wurde die Beschäftigung mit dem *Holocaust* zum Allgemeinplatz im deutschen Geschichts- und Politikverständnis. Darin sehen Intellektuelle aus Deutschland und Amerika eine falsche und ein Zuviel der Aufarbeitung, die zu einer Instrumentalisierung der Shoah für andere Zwecke führen könne.⁹⁹⁶ Richard Chaim Schneider geht so weit, von einer

⁹⁹² Vgl. Enzensberger. 1997, S. 44

⁹⁹³ Frei. 1999

⁹⁹⁴ Gerade das israelische Selbstverständnis ist durch den Prozess nachhaltig beeinflusst worden. Vgl. Geyer/Hansen. 1994, S. 188-190

⁹⁹⁵ Gudrun Enslin wird in dem Buch von Stefan Aust folgendermaßen zitiert: „Gewalt kann nur mit Gewalt beantwortet werden. Dies ist die Generation von Auschwitz - mit denen kann man nicht argumentieren!“ Aust. 1989, S. 54

⁹⁹⁶ Diskussionen haben vor allem die Äußerungen des Schriftstellers Martin Walser nach sich gezogen, dessen Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1998 kritisiert wurde. Diese hat u.a. die so genannte *Normalisierungsdebatte* ausgelöst. „Auschwitz eignet sich nicht dazu, Drohroutine zu werden, jederzeit einsetzbares Einschüchterungsmittel oder Moralkeule oder auch nur Pflichtübung. Was durch

Fetischisierung der Opfergeschichte zu sprechen,⁹⁹⁷ Norbert Finkelstein nennt die Meinungsmacher in Sachen Shoah die *Holocaust Industrie*.⁹⁹⁸

Wie soll jedoch aus all dieser verfehlten und fehlgeleiteten Erinnerungskultur ein würdiger Umgang mit der Vergangenheit entstehen? Kann die Kunst - gerade die deutsche Kunst nach 1945 - in diesem falschen Spiel etwas Authentisches produzieren? Können deutsche Künstler den Opfern gerecht werden oder sollen sie sich vielmehr der Täterproblematik stellen? Auffällig ist, dass die Deutschen - und nicht nur diejenigen, die im Widerstand waren - sich selbst als Opfer sehen. Ob nun wegen ihres Schicksals als Soldaten oder an der Heimatfront fordern sie für sich selbst den Opferstatus.⁹⁹⁹ Die Probleme, die sich aus der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft ergeben, sind schwierig und vielfältig. Jedes Individuum kann seine eigene Sicht auf die Dinge aus den Erlebnissen während der zwölfjährigen Diktatur und der Trauer- und Erinnerungsarbeit der Nachkriegszeit entwickelt haben. Hat man Widerstand geleistet, kann man mit einem anderen Selbstverständnis an die Aufarbeitung gehen als die MitläufersInnen oder gar TäterInnen. Für die nachfolgende Generation ist es wichtig, in welchem familiären Kontext man aufwächst. Die Frage an Eltern und Großeltern zu ihrer Haltung während der NS-Zeit können ausschlaggebend für das eigene Bewusstsein sein. Neben diesen individuellen Lebensläufen ist der kollektive Zusammenhang, in dem der oder die Einzelne aufgewachsen ist, von entscheidender Bedeutung. Das gilt für den Einzelnen, sowie für KünstlerInnen, die aus einer deutschen Familie ohne Verfolgungshintergrund stammen.

Der Historiker Michael Geyer kritisiert den Umgang der Deutschen mit dem Nationalsozialismus sowohl auf privater als auf kollektiver Ebene. Er ist der Meinung, dass die Deutschen mit ihrer Aufarbeitung - im Negativen - fertig seien. Der

solche Ritualisierung zustande kommt, ist von der Qualität von Lippenbekenntnissen. Aber in welchen Verdacht gerät man, wenn man sagt, die Deutschen seien jetzt ein normales Volk, eine gewöhnliche Gesellschaft?" Walser. 1998, S. 20

⁹⁹⁷ Schneider. 1997

⁹⁹⁸ Finkelstein. 2001. Er kritisiert vor allem die amerikanische Haltung auch gegenüber Deutschland. Zu bemerken ist, dass beide Autoren jüdischen Glaubens sind. Sie scheinen vor allem die als politisch korrekt verstandene Aufarbeitung zu hinterfragen. Gerade bei Finkelstein ist die Vereinnahmung von rechten politischen Kreisen jedoch direkte Folge seiner polemischen Thesen.

⁹⁹⁹ Eine umstrittene Meinung zu diesem Thema äußert der Historiker Jörg Friedrich, der bereits vor der allgemeinen Gedächtnisflut zur sechzigsten Wiederkehr des Kriegsendes den deutschen Bombenopfern eine Stimme gibt. Alleine das wäre nicht zu kritisieren, wenn er dabei nicht den Proporz zwischen den eigentlichen Ursachen des Krieges und den Leiden der deutschen - nicht nur der arisch gesunden - Zivilbevölkerung außer Acht lassen würde. Friedrich. 2002

repetierende Charakter der Erinnerungskultur habe zu einer reinen Präsentationsform geführt,¹⁰⁰⁰ die mit den Ereignissen selbst und dem lebendigen Gedächtnis an die Opfer wenig zu tun habe. Die hier analysierte deutsche Kunst ist nur bedingt offizielle Erinnerungskultur. Sie spiegelt jedoch das Individuelle im Kollektiven und muss somit kritisch analysiert werden.

8.2 Deutsche Selbstwahrnehmung

Das OEuvre der drei deutschen Künstler Joseph Beuys, Hans Haacke und Anselm Kiefer wird aus unterschiedlichen Gründen für eine Analyse und einen Vergleich mit der Kunst Fabio Mauris herangezogen. In allen drei Positionen kann man Ähnlichkeiten mit seinen ideologischen Arbeiten erkennen. Mauri selbst betont eine Affinität zu den genannten Künstlern.¹⁰⁰¹ Beuys, Haacke und Kiefer stehen für drei unterschiedliche Generationen, die mit dem Krieg und dessen Auswirkungen jeweils in spezifischer Form konfrontiert wurden. Allen gemeinsam ist, dass sie keine direkten Bezüge zu Verfolgung und Ausgrenzung in ihren Biografien aufweisen. Sie haben sich intensiv mit dem Thema Nationalsozialismus und dessen Folgen auseinandersetzt und daraus einen individuellen Ansatz entwickelt, der durchaus kontrovers diskutiert und unterschiedlich bewertet worden ist. Sie sind herausragende Vertreter der deutschen Kunst nach 1945 und stehen für ein besonderes künstlerisches Engagement.

Die Auswahl der Künstler kann als selektiv angesehen werden.¹⁰⁰² Sie muss es sein, denn das ganze Spektrum künstlerischer Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit kann nicht aufgezeigt werden. Gleichzeitig kann nur eine Auswahl von Kunstwerken der einzelnen Künstler interpretiert werden. Dabei werden auch nicht alle Arbeiten der Künstler, die sich mit dem Deutschlandbild und der Shoah beschäftigen, berücksichtigt. Die Interpretation der einzelnen Artefakte ist auf die Themenstellung zentriert, ohne andere Gesichtspunkte vollkommen auszublenden.

¹⁰⁰⁰ Geyer/Hansen. 1994, S. 190

¹⁰⁰¹ Interview 1999. Anhang, S. 6. Francesca Alfano Miglietti nimmt einen direkten Vergleich zwischen Beuys und Mauri vor. Vgl. Alfano Miglietti. 1991, S. 31-75

¹⁰⁰² Die Drei werden in der Literatur zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus genannt, aber nicht immer gemeinsam. Der Kunsthistoriker Stefan Germer trifft z. B. eine andere Auswahl. Germer. 1999, S. 39 – 63; Benjamin, A. 1989, S. 35-38

Die Konzentration auf einzelne Aspekte - gerade auch in Bezug auf die Komplexität der Aktionen von Beuys - birgt die Gefahr der Vereinfachung und damit der Verfälschung. Um dem vorzubeugen, werden diverse Perspektiven beleuchtet und Werke aus unterschiedlichen Phasen zur Analyse herangezogen. Die Zitate und die Selbstwahrnehmung der einzelnen Künstler sollen ihre Haltung bekräftigen oder hinterfragen helfen.

8.2.1 Joseph Beuys – Trauma und Verarbeitung

Joseph Beuys, als einer der größten Künstler des 20. Jahrhunderts gefeiert, trägt den Makel der *Frühen Geburt*.¹⁰⁰³ Seine Kindheit und Jugend hat er im nationalsozialistischen Deutschland erlebt. Er scheint mit seiner selten widerständigen vielmehr konformen Haltung dem Bild eines deutschen Jugendlichen zu Zeiten Hitlers zu entsprechen, weniger jedoch dem Idealbild des unangepassten Künstlers der Avantgarde, als der er später gefeiert wurde. Zur Interpretation seines Werkes werden immer wieder seine Mitgliedschaft in der HJ, seine freiwillige Meldung zur Wehrmacht und seine Unteroffizierslaufbahn in der Luftwaffe¹⁰⁰⁴ herangezogen. Der Künstler selbst lenkt auf diesen biografischen Ansatz hin, indem er seinen Lebenslauf/Werklauf erstmals 1964 in der Programm- und Dokumentationspublikation für das Festival der Kunst am 20.07.1964 veröffentlicht.¹⁰⁰⁵ Die Vermischung lebensgeschichtlicher Daten mit fiktiven oder tatsächlichen Ausstellungen und Ereignissen verdeutlicht die vom Künstler akzentuierte Wechselbeziehung zwischen biografischer und künstlerischer Entwicklung.¹⁰⁰⁶

Beuys ist als Zeitzeuge direkt betroffen. Auf die Frage von Wulf Herzogenrath, ob ihn der Krieg beeindruckt habe, antwortet er: *Selbstverständlich hat mich alles*

¹⁰⁰³ Beuys gibt dem Wort *Frühgeborene* einen eigenen Sinn. Er bezeichnet damit für ihre Zeit zu fortschrittliche Intellektuelle. Beuys selbst könnte auch in diesem Sinn als Frühgeborener bezeichnet werden, hier ist die Begrifflichkeit jedoch vielmehr als Umkehrung der Formulierung *die Gnade der späten Geburt* gewählt.

Zum Beuyschen Begriff siehe: Bezzola. 1997, S. 177-178

¹⁰⁰⁴ Zu den Lebensdaten von Beuys kann die Biografie von Adriani, Konnertz und Thomas eingesehen werden, auch wenn sie von der kritischen Forschung der 1990er Jahre als zu affirmativ angesehen wird, da sie sich vor allem auf die Aussagen des Künstlers und seiner Familie stützt. Siehe: Adriani/Konnertz/Thomas. 1994; Gieseke/Markert. 1996; Lange, B. 1999

¹⁰⁰⁵ Zitiert hier nach: Ausst. Kat. Basel. 1969/1970

¹⁰⁰⁶ Barbara Lange geht in ihrer kritischen Analyse zur Künstlerpersönlichkeit Beuys auf die Verselbständigung und Weiterführung des Lebens/Werklaufs ein. Lange, B. 1999, S. 163-166

*beeindruckt. Es hat mich sogar sehr beeindruckt, physisch beeindruckt, da immer noch Eisenteile in meinem Körper sind.*¹⁰⁰⁷ Er bezieht sich hier auf seine Verletzungen im Krieg durch einen Absturz als Bordfunker auf der Krim. Im Jahr 1944¹⁰⁰⁸ wurden er und der Pilot abgeschossen. Beuys überlebte, der Pilot starb am Unfallort. Der Künstler behauptet, er sei von Krimtataren gerettet worden. Die Rettung durch die Tataren war bereits früh bekannt, nach seinen Schlüsselerlebnissen befragt, präzisiert er 1976 gegenüber Georg Jappe den Bezug zwischen der Bergung durch die Tataren und seiner Materialwahl. Nach den Aussagen von Beuys haben die Tataren in Filzzelten gelebt und ein Fettgeruch habe in den Zelten in der Luft gehangen. Das habe ihn auf seine Grundmaterialien verwiesen: *Aber wahrscheinlich wäre ich nie wieder auf den Filz gekommen, ohne dieses Schlüsselerlebnis. Also auf das Material, auf Fett und Filz.*¹⁰⁰⁹ Gegenüber Caroline Tisdall führt er 1979 aus, die Tataren hätten ihn mit Fett eingerieben und in Filz gehüllt, um die Wärme zu isolieren.¹⁰¹⁰ Das ist der individuelle Mythos Beuys, der bis heute rezipiert wird. In den Berichten werden die Eigenschaften der Materialien genannt, die Beuys immer wieder einsetzt, Lebens- und Werklauf werden analogisiert. Gleichzeitig betont Beuys, dass das Kriegserlebnis nicht der einzige Beweggrund für die Materialwahl und die ausschließliche Interpretationsebene sei. Befasst man sich mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus so muss diese Analogisierung mitgedacht werden. Die Krim, der Absturz, die Tataren, das Fett, der Filz, Wärme-Kälte, Tod-Leben, Zirkulation, all das bestimmt das künstlerische Universum von Beuys. Das Trauma seiner Kriegszeit liegt vor allem in den eigenen Todes- und Leiderfahrungen, die ihn nachhaltig geprägt haben. Kann dieses reale Todeserlebnis Quelle des kreativen Prozesses sein?

Die kunstgeschichtliche Forschung geht heute zum Teil davon aus, dass die Ereignisse auf der Krim sich nicht ganz so zugetragen haben können, wie Beuys es beschrieben hat. Es wird angenommen, dass es sich um eine wohlplazierte Künstlerlegende handelt. Dieses Konstrukt kann jedoch affirmativ analysiert

¹⁰⁰⁷ Herzogenrath (Hg.). 1973, S. 22

¹⁰⁰⁸ Beuys irrt sich in seinem Lebens/Werklauf, wenn er 1943 als Zeitpunkt für den Absturz angibt. In der Biografie von Adriani, Konnertz und Thomas wird das Datum zunächst übernommen. Adriani/Konnertz/Thomas. 1973, S. 14 – 15; Adriani/Konnertz/Thomas. 1986, S. 22-25. In der Neuausgabe der Beuysbiografie von 1994 wird 1944 als Absturzjahr genannt und dieses Datum an Hand des Soldbuches von Beuys belegt.

Adriani/Konnertz/Thomas. 1994, S. 17

¹⁰⁰⁹ Beuys. 1977, S. 75

¹⁰¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. New York. 1979/1980, S. 16-17

werden,¹⁰¹¹ ohne zu vergessen, es kritisch zu betrachten.¹⁰¹² Es gibt in den letzten Jahren Tendenzen, die Zeit des Nationalsozialismus und die Hinterfragung der Künstlerlegende zur Demontage des Künstlers und Menschen Beuys heranzuziehen. Vor allem in der Erweiterten Beuysbiografie von Frank Gieseke und Albert Markert wird der Nationalsozialismus zum alleinigen Erklärungsmuster seines Schaffens, Beuys selbst wird eine rechte Gesinnung nachgesagt.¹⁰¹³ In Bezug auf die Tatarenlegende wird Beuys von den Autoren beschuldigt, er habe sie erst spät aufgegriffen und damit ein bestimmtes politisches Ziel verfolgt. Gieseke und Markert werfen dem Künstler vor, er habe aus revisionistischen Gründen die Legende in den 1970er Jahren konzipiert. In diesen Jahren sei auch in der so genannten Neuen Rechten die Frage nach der *Rückeroberung* der deutschen Ostgebiete diskutiert worden, die mit dem Befreiungskampf der Krimtataren in Zusammenhang gebracht worden sei.¹⁰¹⁴ Lässt man den Wahrheitsgehalt der Geschichte beiseite, so kann in der verspäteten Erinnerung jedoch gerade ein Indiz für die Traumatisierung des Menschen Beuys gelesen werden, der auch in der Kunst erst nach Jahren der Verdrängung aktiv die Vergangenheit erinnern kann, auch wenn er schon jahrelang mit den Materialien und Sujets gearbeitet hat. Beuys gibt selbst in seiner Beschreibung des Schlüsselerlebnisses zu, dass er nicht ganz bei Sinnen gewesen sei, und gewisse Bilder in ihm aufgestiegen seien, die er rational nicht kontrollieren konnte. Sie sind nicht als richtig oder falsch zu bewerten, sondern stehen als Erinnerungsruinen in seinem Leben und Werk. Diese Bilder benutzt er, um seinen erweiterten Kunst- und Plastikbegriff zu fundieren. Die stilisierten Materialien seiner Rettung im Krieg werden zu seinen wichtigsten künstlerischen Stoffen. Die Ansätze der kritischen Beuys-Forschung sollen nicht in toto negiert werden - gerade Barbara Lange hat eine durchaus fundierte Analyse vorgelegt - sie müssen jedoch genauso kritisch gelesen werden, wie sie geschrieben worden sind.

¹⁰¹¹ Kuspit geht von einer Legende aus, interpretiert diese aber als solche. Kuspit. 1995b, S. 97

¹⁰¹² Scharfe Kritik an Beuys übt Benjamin H. D. Buchloh. In seinem Artikel *Beuys: The Twilight of the idol* beanstandet er die Biografie von Adriani, Konnertz und Thomas. Seine Argumentation beruht jedoch auf einem Missverständnis. Er geht fälschlicherweise davon aus, dass sich in der Biografie die Fotografie einer Notlandung auf den Absturz auf der Krim beziehen würde. Daran will er die Pervertierung des Beuyschen Künstlermythos aufzeigen, der sich angeblich kurz nach einem schweren Unfall fotografieren lässt. Adriani, Konnertz und Thomas haben diesen Zusammenhang nicht aufgebaut. Dies geht vor allem aus der Fassung der Biografie von 1973 hervor. Verwirrend mag für Buchloh das Datum 1943 als Absturzdatum und 1943 als Datum der Fotografie gewesen sein. Bei näherer Betrachtung ist eine Überschneidung zwischen dem oben geschilderten Absturz in der Krim und dem als *Notlandung* bezeichneten Unfall auf dem Bild nicht möglich. Buchloh's Argumentation erscheint emotionalisiert und über das Ziel hinaus, da er im Zusammenhang mit der Bildung eines Ursprungsmystos von *neurotic lie* spricht und sich überlegt, ob man Beuys nicht als *perfidious trickster* bezeichnen könnte. Buchloh, 1980, S. 38. Kritik an der Legende siehe auch: Lange, B. 1999, S. 169

¹⁰¹³ Gieseke/Markert. 1996

¹⁰¹⁴ Vgl. ebd., S. 182-183

Neben der Beschäftigung mit eigenem Leiden hat sich Beuys bereits sehr früh mit der Shoah auseinandergesetzt. Sein erster belegter Kontakt mit dem Thema ist seine Beteiligung an einer Ausschreibung zu einem Denkmal für die Opfer von Auschwitz 1957/58. Sehr häufig werden zwei Aussagen Beuys' zitiert, die sich direkt auf die Shoah und konkret auf Auschwitz beziehen. Im Jahr 1982 äußert er sich in einem Gespräch mit Gaya Goldcymmer und Max Reithmann auf die Frage, ob Auschwitz darstellbar sei, folgendermaßen:

*Non, bien sûr que non. Ce n'est qu'une tentative pour trouver un remède de remémoration. Et ceci en fonction d'actions qui vont au-delà. Il faut dire en tout cas que tout cela appartient au domaine de l'art de l'action. Ces actions permettent finalement de préparer quelque chose et ce quelque chose ne peut être représenté par cette horreur. Il ne peut être représenté par l'image. Cette horreur n'a été représentable que lors de son propre processus, au moment où elle a eu lieu. Il est donc impossible de la traduire par une image. Ces événements ne peuvent être mémorisés qu'à partir d'une contre-image positive, dans la mesure où tout cela est vraiment éliminé du monde et de l'homme afin que le reste de cette inhumanité soit surmonté. C'est pourquoi la vitrine d'Auschwitz n'est en réalité qu'un jouet, je n'ai pas prétendu rendre quoique ce soit de l'atrocité par ces choses-là.*¹⁰¹⁵

Beuys betont die Unmöglichkeit der Darstellbarkeit von Auschwitz. Nichtsdestotrotz hofft er, in der Aktionskunst ein Mittel zur Überwindung des Traumas und eine Möglichkeit der Vergegenwärtigung zu finden. Nur in der Kunst könne die vergebliche Hoffnung auf Überwindung des Horrors erlebbar gemacht werden. Sie agiere jedoch auf der Ebene des Spielzeugs und könne nur da als solches funktionieren. Die Realität des Horrors könne sie nicht angreifen, durch das spielerische Element jedoch aushebeln. Der von Beuys angeführte Begriff *Auschwitzvitrine* bezieht sich auf eine Vitrine¹⁰¹⁶ aus dem so genannten *Block Beuys*. Dieser Ausdruck wird für die Sammlung Ströher benutzt, die sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet.¹⁰¹⁷ Die Vitrine wird von Beuys im Gegensatz zu anderen Vitrinen des Blocks mit einem Titel versehen, er nennt sie *Auschwitz-Demonstration*.¹⁰¹⁸ Demonstration kann in diesem Zusammenhang eher im Sinne des Zeigens und Verdeutlichens als im Sinne einer Protestaktion

¹⁰¹⁵ Beuys. 1988, S. 122

¹⁰¹⁶ Zu der besonderen Bedeutung der Vitrinen als Bewegungs- und Standmotiv: Lorenz. 1995, S. 9-18

¹⁰¹⁷ Abbildung siehe vor allem: Beuys, E. u. a. (Hg.). 1990, S. 182-187, S. 357-358

¹⁰¹⁸ In einem Interview von 1968 betont er, dass die Vitrine Auschwitz-Demonstration nur so und nicht anders installiert sein kann. Im Gegensatz dazu seien die anderen Vitrinen ohne Titel zufällig zusammengestellt. Ausst. Kat. Basel. 1969/1970, S. 35

verstanden werden, was aber die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks nicht vollkommen negieren soll. Die einzelnen Elemente der Vitrine entstammen unterschiedlichen Kontexten. Teilweise sind sie im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für ein Auschwitz-Denkmal entstanden. Andere Fragmente, die von diesem Wettbewerb herrühren, sind in der Hirschjagd und anderen Vitrinen der Sammlung Ströher zu finden,¹⁰¹⁹ einzelne Zeichnungen werden in der Stiftung Museum Moyland - Sammlung van der Grinten gezeigt.¹⁰²⁰

Auf Auschwitz bezieht sich Beuys auch mit seiner Äußerung gegenüber der amerikanischen Kunsthistorikerin Caroline Tisdall anlässlich einer Ausstellung im Solomon R. Guggenheim -Museum 1979 / 1980 in New York.

*Similia similibus curantur: heal like with like, that is the homeopathic healing process. The human condition is Auschwitz and the principle of Auschwitz finds its perpetuation in our understanding of science and political systems, in the delegation of responsibility to groups of specialists and the silence of intellectuals and artists. I have found myself in permanent struggle with this condition and its roots. I find for instance that we are now experiencing Auschwitz in its contemporary character. The time bodies are outwardly preserved (cosmetic mummification) rather than exterminated but other things are being eliminated. Ability and creativity are burnt out: a form of spiritual execution, the creation of a climate of fear perhaps even more dangerous because it is so refined.*¹⁰²¹

Betont Beuys in dem ersten Zitat die Nichtdarstellbarkeit, jedoch den Willen zur Annäherung an Auschwitz über die Aktionskunst, so akzentuiert er in diesem Zitat den Aspekt der Heilung von den Schrecken durch homöopathische Methoden. Gleichermaßen heilen, das scheint der Ausweg. Gleichzeitig zeichnet er ein sehr düsteres Bild der Gegenwart, die über das Stadium *Auschwitz* noch nicht hinausgekommen ist, denn Auschwitz versinnbildlicht in seinen Augen die Grundzüge des menschlichen Wesens. Was die Aufarbeitung der Vergangenheit betrifft, so kann er nur einen oberflächlichen Umgang attestieren, der einer kosmetischen Behandlung gleichkommt. Jetzt ist laut Beuys zwar der physische Tod nicht mehr zu befürchten, dafür aber ein seelisch-spiritueller, den er als gefährlicher einstuft, da er sublimer wirkt. In dem zitierten Interview von 1982 unterstreicht Beuys an anderer Stelle seine Ansicht, dass wir *Auschwitz* heute in einer neuen Form

¹⁰¹⁹ Beuys, E. u. a. (Hg.). 1990, Abb. Hirschjagd S. 311. Transformationszeichen, 1. Vitrine Raum V, S. 158-

¹⁰²⁰

Zu den unterschiedlichen Elementen, ihrer Herkunft, Verwendungszweck und Ausstellungsorte siehe: Kramer. 1997, S. 293-307

¹⁰²¹

Ausst. Kat. New York. 1979/1980, S. 22-23

erleben würden.¹⁰²² Er gibt dem Zwang zum Konsum die Schuld, dass die Menschen ihre kreativen Möglichkeiten nicht nutzen. Heilung und Erlösung von dem Komplex Auschwitz sieht er aber gerade nur in der Kunst und dem kreativen Potenzial des Menschen. Sein oft zitiertes Ausspruch *jeder Mensch ist ein Künstler* zeigt eine Maxime auf,¹⁰²³ in der er die Möglichkeit zur Weltverbesserung sieht. Nur auf dieser Ebene scheint die Überwindung von Auschwitz möglich. Er kritisiert das Schweigen von anderen KünstlerInnen und sieht sich selbst als Rufer zur Kreativität. Obwohl die Kunst das Grauen nicht darstellen kann, wird sie zum Experimentierfeld für die Überwindung des menschlichen Irrs durch den Menschen selbst.

Denkt man an die Opfer der Shoah, die Millionen von Toten, kann man Beuys' Äußerungen wie die von Pasolini und anderen als zynisch bezeichnen. Auschwitz wird aber als pars pro toto einer Unmenschlichkeit, eines menschlichen Bösen verstanden, das Beuys im Gegensatz zu Pasolini nicht durch den Kommunismus, sondern durch die Kunst zu überwinden sucht. Er hat in der Ausschreibung für den Wettbewerb zum Auschwitzmonument vorgeschlagen, einen großen kristallförmigen Gegenstand in der Mitte des Konzentrationslagers zu konstruieren. Das Sonnenlicht sollte sich in der Silberschale reflektieren und dem Schrecken des Ortes eine fast transzendentale anmutende Vision gegenübergestellt werden. Der spezifische Ort diente als Folie für die Skulptur, da das Lager und dessen Eingangstore direkt in den Entwurf miteingeplant waren. Auf dem Weg hin zu der überdimensionalen Silberschüssel mit Kristallkern sollten die Besuchenden durch drei rot bemalte Tore gehen,¹⁰²⁴ die an Fallbeile erinnern können. Man musste die drei bedrohlich wirkenden Öffnungen durchschreiten, um zur Lichterscheinung zu gelangen. Der Gang durch die drei Portale könnte als ein Übergangsritus verstanden werden.¹⁰²⁵ Beuys hatte offensichtlich die Absicht, ein *rite de passage* der Läuterung aufzubauen, an dessen Ende der Besuchende ein anderes Bewusstseinsstadium erreichen sollte. Nach dem Beuysfreund und -forscher Franz Joseph van der Grinten hat Beuys den Kelch mit Kristall auch als *Monstranz* bezeichnet.¹⁰²⁶ Dieser Hinweis setzt den Kern des Denkmals in Verbindung zu einem religiösen Weihegefäß, womit

¹⁰²² Vgl. Beuys. 1988, S. 121

¹⁰²³ Beuys. 1976, S. 113; Beuys. 1975

¹⁰²⁴ Zum Verbleib der Tormodelle siehe: Grinten. 1996, S. 202-203. Diskussion zum Beitrag: S. 213-214

¹⁰²⁵ Zu überlegen ist hier die Fragestellung, ob ein Weg der Läuterung für eine Totengedenkstätte geeignet ist. Nach Antje von Graevenitz hat Brancusi ein Gedenkkreuz für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs künstlerisch als *rite de passage* geschaffen. Graevenitz. 1989, S. 485

¹⁰²⁶ Vgl. Grinten. 1996, S. 200

der Gralsmythos assoziiert werden kann. Der Gral ist in der christlichen Überlieferung das Behältnis, in das das Blut Christi nach dem Lanzenstich durch Longinus geflossen sein soll.¹⁰²⁷ Aber nicht allein das christliche Element trägt den Gralsmythos, andere Deutungen gehen von einer Analogie mit dem Stein der Weisen aus und stellen ihn in eine alchemistische Tradition. Der Gralsmythos ist eine unter anderen von dem Musiker und Komponist Richard Wagner aufgegriffene Metapher für die Suche nach einem übergeordneten Sinn, einem besseren Ich oder einer reineren und mystisch überhöhten Vergangenheit und Zukunft. Die Suche an sich, der Weg, wird das Ziel, während der Gral selbst immer wieder verschwindet, immateriell bleibt. Das Moment der Hoffnung ist in dem Entwurf von Beuys deutlich an einen Weg gebunden. Es scheint weniger auf die düstere Vergangenheit ausgerichtet, als vielmehr auf eine Überwindung des Grauens in der Zukunft. Es kann kritisiert werden, dass Beuys weniger ein Monument zur Erinnerung an die Opfer, als vielmehr eine künstlerische Möglichkeit zur Läuterung von der Katastrophe für nachfolgende Generationen schaffen wollte.

Von den Plänen zum Denkmal sind in der Auschwitz Vitrine der Foliant mit dem Lageplan des Vernichtungslagers und der darauf gezeichnete Entwurf zu bestimmen. Die anderen Gegenstände in der Vitrine deuten nicht direkt auf den Terror hinter dem Namen Auschwitz hin. Sie stimmen vielmehr in ihrem Andeutungscharakter überein. Mit einigen Elementen kann man Tod assoziieren: die Zeichnung *Das Mädchen und der Tod*, der durch einen geformten Zollstock stilisierte Blitz, kleine Glasfläschchen mit undefinierbaren Inhalten, eine tote Ratte in einem Topf. Andere stehen für existentielle Stoffe zum Überleben: Wurst, zwei Fettblöcke auf zwei Herdplatten, Christus. Allerdings haben die Materialien ihre Funktion verloren, sie stehen als *Zeichen für*. Die Wurst kann nicht konserviert werden und ist nicht mehr als Nahrungsmittel zu gebrauchen; das Fett kann als Wärmeträger fungieren, die Herdplatten sind jedoch ausgestellt. Die Veränderung und Mutation ist allgegenwärtig. Dies führt zu einem Abstraktionsgrad der Zeichen, die nicht nur auf einen Kontext verweisen. Nur der Lageplan und die Benennung der Vitrine machen den Bezug zu Auschwitz dringend. Folgt man der Beuysschen *individuellen Mythologie*, so kann das Fett mit seiner eigenen Leidensgeschichte konnotiert werden. Seine Todeserfahrung wird mit den Opfern der Shoah verbunden und zu

¹⁰²⁷ Vgl. Rehm. 1995, S. 33-35

einer Einheit stilisiert. Die energiegeladenen Elemente und das Kreuz weisen auf eine mögliche Überwindung des Grauens hin. Das Christuselement in seiner Dualität von Leiden und Überwindung des Todes im Schmerz wird in seiner eschatologischen Heilsbestimmung hinterfragt und bestätigt.

Das Kreuz von 1957, das in der Auschwitz-Vitrine liegt, wird auch in der Fluxus-Aktion *Manresa* eingesetzt.¹⁰²⁸ Es handelt sich um das so genannte Tellerkreuz aus rotgefärbtem Kitt, zusammen mit einem Knäckebrot wird es in der Vitrine auf einem weißen Teller präsentiert. Das Profane und das Göttliche werden direkt miteinander verbunden. Das Profane - das Knäckebrot - kann vergöttlicht als Hostie gelesen werden. In ihm wird auf synergetische Weise der Sinn der Hostie aufgezeigt, die über die Nahrungsaufnahme einen Kontakt zu Christus und dessen Heilsbotschaft eröffnet. Andererseits wird das Leiden Christi auf ein *Gericht* reduziert, bei dem das Knäckebrot als ironische Replik gelesen werden kann. Dem TellerKreuz fehlt die eindeutige Konnotation, in der Aktion *Manresa* ist es dem Element II zugeordnet, da es in dem so genannten Induktionsapparat¹⁰²⁹ zu finden ist. In diesen *Apparat* sind elektrische Gerätschaften und unterschiedliche Gegenstände zu finden, so scheint Element II für die technische Seite der Aktion zu stehen. Im Gegensatz dazu wird das von Beuys in der Aktion eingebrachte Element I von einem halben Filzkreuz dominiert. Die andere Hälfte des Kreuzes ist mit Kreide auf die Wand gezeichnet und suggeriert damit eine Ganzheit. Weder Element I noch Element II scheinen aber suffizient, denn Beuys beschwört verbal immer wieder das Element III,¹⁰³⁰ das in der Aktion nicht materialisiert wird.

Wo aber ist dieses dritte Element zu finden? In der Auschwitz-Vitrine ist das Bewegungselement nicht direkt zu spüren. In der Aktion *Manresa Hauptbahnhof*¹⁰³¹ sehr wohl. Das TellerKreuz wird dabei an zentraler Stelle eingesetzt.¹⁰³² Beuys hält eine leuchtende Lichtröhre an seine Brust, in der anderen Hand hält er das TellerKreuz, das er mit dem gegenüberliegenden Ende der Lichtquelle verbindet. Nach dieser Vereinigung hebt er das TellerKreuz ins Zentrum des an die Wand

¹⁰²⁸ Abb. des Kreuzes in der Aktion und der Vitrine in: Ausst. Kat. Köln. 1991, S. 66-69

¹⁰²⁹ Vgl. Mennekes. 1991, S. 20

¹⁰³⁰ Harald Szeemann schildert die repetierende Frage von Beuys nach Element 3, dem er selbst auf die Spur zu kommen sucht. Szeemann. 1994, S. 127-132

¹⁰³¹ Auf den Begriff des Hauptbahnhofs soll in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Er könnte auf Beuys als Wanderer und als reisender Nomade hinweisen. Das ist ein zentraler Punkt seines OEuvres, der hier nicht beleuchtet werden kann.

¹⁰³² Vgl. Mennekes/Röhrig. 1991, S. 7

gelehnten FilzKreuzes. Der starke Lichtstrahl soll als energetischer Leitstoff fungieren. Der Künstler selbst scheint durch die Kunst in und mit seinem Körper und über seinen Körper hinaus die Vereinigung der Elemente zu erhoffen. Dabei wird die Verbindung von Element I und II über die Kreuzformen ein Zeichen der Vereinnahmung und Vereinheitlichung. Der religiös-rituelle Aspekt der Aktion wird in seiner Kommunikation über den Künstlerkörper zu einer Form der privaten Reinigung. Die Überwindung unterschiedlicher Temperamente, die Verbindung von Ost und West, Warm und Kalt, Mystik und Wissenschaft wird in der Kunst von Beuys zur Einheit, die eine Ganzheit suggeriert. Die Verbindung zu einer spirituellen Einheit kann nur über die Verbindung der Elemente I (Initio) und II (Ratio) funktionieren. Die Zusammenfügung soll zu einem Gesamtkunstwerk führen, das den Menschen komplettiert, ihn seine Sensibilität zurückerlangen lässt. Ist das Element III hierin zu finden? Mit dem Titel *Manresa* bezieht sich Beuys auf Ignatius von Loyola und den Ort seiner Initiation. Beuys, der selbst eine Wandlung in den 1950er Jahren vollzogen hat und diese als Initiation zu einem neuen Menschen- und Künstlertum verstand,¹⁰³³ nimmt den Ort der Wandlung Loyolas als Sinnbild seines eigenen Neuanfangs. *Manresa* als pars pro toto der Initiation kann als Pol zu Auschwitz als pars pro toto der absoluten Vernichtung und dem Synonym einer irregeleiteten Menschheit gelesen werden.

Manresa Hauptbahnhof wird wie andere Aktionen Beuys' nicht nur über Fotografien, Vorzeichnungen und die Präsentation von Objekten in Vitrinen künstlerisch konserviert. Beuys hat auch Multiples aus der Aktion entwickelt. Er hat die Zeichnung neun bis sechzehn *Manresa*¹⁰³⁴ von 1966 als Vorlage für das gleichnamige Multiple¹⁰³⁵ von 1977 benutzt. Eine Fotografie der Aktion wird für die Katalogschachtel der Ausstellung in Mönchengladbach von 1967 herangezogen.¹⁰³⁶ Für Beuys haben diese Multiples eine besondere Funktion. Sie sind Ideenträger und er hofft über sie direkt mit den Menschen, die ein solches Multiple besitzen, in Kontakt treten zu können.¹⁰³⁷ Die möglichst weite Verbreitung seines Gedankenguts war für ihn proklamiertes Merkmal einer demokratischen Kunstauffassung. Die Aktion

¹⁰³³ Per Kirkeby beschreibt 1966 in seinem Text 2 1/2 den Tod von Beuys in Manresa. Es ist wohl sicher, dass Beuys nie mit Per Kirkeby und seiner Frau in Manresa war. Die Legende impliziert jedoch eine Initiation, nach der Beuys einen Neuanfang machen konnte. Text von Per Kirkeby in: Ausst. Kat. Köln 1991., S. 9

¹⁰³⁴ Ausst. Kat. Manresa Barcelona. 1994/1995, Abb. S. 101

¹⁰³⁵ Schellmann (Hg.). 1992, Abb. S. 42

¹⁰³⁶ Ebd., Abb. S. 43

¹⁰³⁷ Vgl. Beuys. 1992, S. 9

wird multipliziert, die Suche nach dem Element III - erinnert sei auch an die Gralssuche - scheint auf andere übertragbar. Die Hoffnung auf einen kreativen Weltneuanfang wird an die EmpfängerInnen kommuniziert. Der Sender Beuys verstreut seine Nachricht, die er an Viele zu übermitteln hofft. Der pädagogische Ansatz zieht sich durch das OEuvre von Beuys, wie vor allem seine Lehrtätigkeit an der Akademie und später die Gründung der Freien Internationalen Universität zeigt.¹⁰³⁸

Das Leben von Beuys wird von ihm selbst gegliedert und in Ausstellungen unterteilt. Seinem Geburtsjahr ordnet er den Begriff der Wunde zu: „1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“.¹⁰³⁹ Der Geburtsvorgang, die Verletzung und der sinnbildliche Versuch der Schließung der Wunde scheint der Anfang des Lebens und der Kunst. Die Wunde steht am Anfang, das zeigt an, dass alles unter dem Zeichen des Leidens steht. Im Werk *Zeige deine Wunde* - entstanden in den Jahren 1974/75, ausgestellt 1976 in München¹⁰⁴⁰ - steht der Tod im Zentrum. Besonders die zwei Leichenbahren aus der Pathologie, über denen zwei Lampen in einer verzinkten Blechkiste mit einer mit Fett beschmierten Glasscheibe angebracht sind, weisen auf den letalen Charakter des Environments hin. Die Doppelpaare, die an Tod und Leiden erinnern, sind auch unter dem Bett zu finden. Dort sind zwei Fettkisten aufgestellt, in denen jeweils ein Thermometer und ein Reagenzglas liegen. In einem Reagenzglas ist der Schädel einer Drossel zu sehen, beide Reagenzgläser scheinen mit einem Einmachglas verbunden zu sein, das, mit Gazefilter verschlossen, neben den Fettkisten steht. An den Wänden hängen zwei Schultafeln, auf denen in weißer Kreide *zeige deine Wunde* geschrieben steht. Das Motto des Environments wird nicht nur über die Objekte sondern direkt über die Sprache transportiert. Zwei nicht zu definierende Werkzeuge und zwei Heugabeln stehen an gegenüberliegenden Wänden. Die zwei mit Tüchern umwundenen Forken stehen auf Schiefertafeln, auf denen scheinbar ein Teilkreis mit den Werkzeugen gezogen wurde. Ein Doppelpaar besteht aus einer verglasten, weiß gestrichenen Holzkiste, in der jeweils eine Ausgabe der italienischen Zeitung *La lotta continua*¹⁰⁴¹

¹⁰³⁸ Stüttgen (Hg.). 1981. Neuere Untersuchung zum Verhältnis von Beuys und seinen SchülerInnen auf der Grundlage der oral history siehe: Richter. 2000

¹⁰³⁹ Ausst. Kat. Basel. 1969/1970, S. 4

¹⁰⁴⁰ Beuys. 1980, o. S.

¹⁰⁴¹ Hier handelt es sich um die Zeitschrift der gleichnamigen linkspolitischen Gruppe in Italien, der unter anderen auch Kounellis angehörte. Beuys hatte ab 1971 eine besondere Beziehung zu Italien und dort wichtige Werke ausgestellt und Aktionen realisiert. Celant. 1978

präsentiert wird. Das Zeichensystem des Environments ist aus diesen Elementen zusammengesetzt.¹⁰⁴² Wie der Kunstkritiker Laszlo Glozer betont, besteht *zeige deine Wunde* jedoch nicht nur aus diesem Formenkanon, sondern es entsteht erst im Betrachtenden und dessen Anteilnahme. Der appellative Titel unterstreicht eine mögliche Konfrontation mit dem eigenen Tod und den eigenen Wunden: Zeige du deine Verletzbarkeit, deine Ängste, deine Wunde. Zeig aber auch deinen Ursprung, deine Geburt, deine Initiation. Die kalte Installation der Leichenbahnen mit Abnutzungsspuren, der Fettkisten mit Thermometer lässt den Bezug zum Tod nicht offen, sondern scheint klar konnotiert.

Das Environment *Zeige deine Wunde* wird in der Kunstgeschichtsforschung in den Kontext *deutsche Vergangenheit* und *Nationalsozialismus* gestellt, ohne dies näher zu erklären. So setzt die Kunsthistorikerin Cornelia Gockel den Werktitel Beuys' als Überschrift für ihre Dissertation über die Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst ein.¹⁰⁴³ Die Verbindung zwischen deutscher Geschichte und der Wunde in der Kunst von Beuys scheint so evident, dass sie keiner Erklärung mehr bedarf. Mit dem Titel wird zunächst jedoch vor allem an eine neutestamentarische Gegebenheit angeknüpft, die in der christlichen Bildtradition seit dem Mittelalter eine weite Verbreitung gefunden hat. *Zeige Deine Wunde*, der ungläubige Thomas fordert Christus auf, seine Wunde zu demonstrieren und damit sein Sterben und seine Auferstehung zu dokumentieren. Er will über den Seh- und Tastnerv realisieren, dass es wirklich Jesus ist.¹⁰⁴⁴ Die Gläubigkeit hat Grenzen, ein sichtbarer Beweis muss sie verifizieren. Die christliche Heilsbotschaft wird für Beuys erneut zu einem Muster der interaktiven Überbrückung von Leben und Tod, Verzweiflung und Auferstehung. Nimmt man den Beuysschen Lebens- und Werklauf zur Hand, so scheint die Verbindung zu Krieg und Nationalsozialismus möglich. Die Jahre seiner Krise auf künstlerischer aber auch psychischer Ebene werden in den Jahren 1956 - 1957 angesetzt. Als Hintergrund der Krise werden die Erlebnisse im Krieg und sein Absturz als Bordfunker auf der Krim 1944 angenommen. Der Künstler beschreibt die Jahre in seinem Lebens/Werklauf folgendermaßen: *Beuys arbeitet auf dem Felde*.¹⁰⁴⁵ Die Mehrdeutigkeit des Begriffs Feld ist evident. Auf der einen Seite kann das konkrete Schlachtfeld, der Komplex der Erinnerung, der Gedanken und des Terrors

¹⁰⁴² Beuys. 1980, o. S.

¹⁰⁴³ Vgl. Gockel. 1998, S. 8

¹⁰⁴⁴ Johannesevangelium. 20, 24-29. In: Bibel. 1979, S. 1224

¹⁰⁴⁵ Ausst. Kat. Basel. 1969/1970, S. 5

gemeint sein, auf der anderen Seite wird die Landarbeit, die Feldarbeit assoziiert.¹⁰⁴⁶ Die zwei Heugabeln in dem Environment *Zeige deine Wunde* könnten auf diese Feldarbeit, auf die Erinnerungs- und Überwindungsarbeit hinweisen. Die Leichenbahnen rücken damit näher an den Kontext des Kriegslazarets oder auch an die der Pathologie von Auschwitz und anderen Lagern.

Der Zusammenhang zwischen der deutschen Geschichte und der Wunde kann jedoch auch anders gelesen werden. Es ist möglich, sie in einem historischen, konkreten Sinnbild zu finden, so zum Beispiel in der Mauer, die in den 1960er-1980er Jahren visuelles Zeichen einer Wunde war, die alltäglich an die Vergangenheit und die Gegenwart der Deutschen erinnerte. Beuys empfiehlt 1964 die Erhöhung der Mauer um 5 Zentimeter - aus ästhetischen Gründen: „Bessere Proportion!“.¹⁰⁴⁷ Die sichtbare Mauer soll es nach dem Künstler nicht geben, doch da sie nun mal vorhanden ist, soll sie wenigstens seinem ästhetischen Anspruch genügen. Die Mauer solle vor allem als innere Mauer begriffen werden, die es zu überwinden gilt. Die Spaltung in einem Menschen setzt er mit der Berliner Mauer gleich. Im Gegensatz zur Wunde, die nach innen geht, stemmt sich eine Mauer nach außen, tritt hervor. Sie weist in ihrem Nach-Außen-Treten jedoch gerade auf die Wunde hin, die das Land durchkreuzt.¹⁰⁴⁸ Beuys' Empfehlung der Mauererhöhung kann als Provokation verstanden werden. Die Forderung an sich deutet auf die Idee der Kunst als politisch gesellschaftliche Kraft der Veränderung hin, die Mauern überwinden hilft und Wunden heilen kann, gerade indem sie sie zunächst erhöht und in ihnen bohrt.

In seinem Vortrag *Sprechen über das eigene Land: Deutschland*¹⁰⁴⁹ von 1985 benutzt Beuys erneut die Metapher der Wunde. Diese Wunde¹⁰⁵⁰ kann seiner Ansicht nach nur über den *Born* der deutschen Sprache geheilt werden. Die Auferstehung, von der er spricht, bringt er mit einem Vokabular in Verbindung, das gerade über das Wort *Born* - das Assoziationen wie *Lebensborn*¹⁰⁵¹ hervorruft - mit einer nationalsozialistischen Heilsbotschaft verknüpft erscheint. Die von ihm in seiner

¹⁰⁴⁶ Beuys soll in diesen Jahren bei van der Grinten auf dem Land gelebt haben.

¹⁰⁴⁷ Ausst. Kat. Basel. 1969/1970, S. 14

¹⁰⁴⁸ Beuys' Ansichten über die DDR waren nie verklärend. Er hat sowohl das eigene kapitalistische als auch das kommunistische System aus Gründen der Freiheitsliebe abgelehnt. Die Alternative zu den bestehenden Staatsformen hat er im freien demokratischen Sozialismus gesehen. Vgl. Beuys. 1984, S. 129- 136

¹⁰⁴⁹ Beuys. 2000, S. 25

¹⁰⁵⁰ Kuspit verweist auf die Fixierung *Wunde*. Er sieht die Gründe in den Kriegserlebnissen, vor allem aber auch in dem gestörten Verhältnis zu seinen Eltern. Er geht auf beide Themen nicht näher ein, setzt aber immer wieder Person und Kunst gleich. Kuspit. 1995II, S. 96-99

¹⁰⁵¹ Lebensborn. In: Berning. 1964, S. 119-120

Rede proklamierte Bindung an den Boden und die Sprache lässt an die nationalsozialistische Blut- und Bodenideologie denken. Sicher kann nicht jedes Wort der deutschen Sprache als kontaminiert angesehen werden,¹⁰⁵² doch die Kombination und der Bezugspunkt der Beuysschen Argumentation können die Rezipierenden verunsichern. Er spricht vom deutschen Genius und den spezifischen Aufgaben der Deutschen in der Welt, all dies macht stutzig. Das Thema der Ansprache von 1985 war es, über das eigene Land zu sprechen, doch hätte Beuys wirklich nur aus nationaler Sicht antworten müssen? Gieseke und Markert stellen den Künstler auf Grund dieser Rede erneut in den Kontext einer rechten Ideologie und kritisieren seinen Sprachgebrauch.¹⁰⁵³ Indem er in der deutschen Sprache in seinem Vortrag die Kraft zur Heilung sieht, ignoriert er die Kondemnation der deutschen Sprache durch die Shoah. Zugespitzt könnte man den Vorwurf äußern, er wollte mit dieser Rede auf den Stand der deutschen Sprache vor der Massenvernichtung durch Gas und Krieg zurückkehren, die deutsche Sprache und Kunst von ihrer historischen Last befreien.

Auf der anderen Seite grenzt Beuys sich in der Rede von allem Rassismus ab und erläutert seine Definition von Sprache. Die Kunst selbst in seinem Begriff des Plastischen, was *im Sprechen und Denken beginnt*,¹⁰⁵⁴ sei die deutsche Sprache. Beuys akzentuiert seinen erweiterten Kunstbegriff, der auf eine politisch engagierte Kunst zur ganzheitlichen Heilung der Menschen abzielt und setzt dieses Konzept mit der deutschen Sprache gleich. Dieser Beuyssche Gesamtkunstwerkgedanke und seine Totalisierung des Kunstbegriffs sind aber auch auf Ablehnung gestoßen. So hat sich der Künstler Marcel Broodthaers bereits 1972 von dem Beuysschen Gesamtkunstwerksanspruch distanziert.¹⁰⁵⁵ Er setzt zur Kritik an Beuys die Form des offenen Briefes ein und greift auf einen fiktiven historischen Brief von dem Musiker und Komponist Jacques Offenbach an seinen Kollegen Richard Wagner zurück.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵² Born kann von Beuys als neutrales Wort verstanden worden sein, das nichts anderes meint als Quelle/Brunnen. Dafür spricht, dass dieses Wort vor allem in der niederdeutschen Region verwendet wird und somit für Beuys alltäglich gewesen sein kann. Die etymologische Herleitung befreit das Wort jedoch nicht von seiner historischen Last. Born. In: Kluge. 1963, S. 92

¹⁰⁵³ Gieseke/Markert. 1996, S. 179-181

¹⁰⁵⁴ Beuys. 2000, S. 27

¹⁰⁵⁵ Auslöser der Kontroverse war die Ausstellungsbeteiligung Beuys' an einer Show im Guggenheim Museum 1972. Da das Museum Haacke ein Jahr zuvor an der Ausstellung seiner Werke hinderte, entschloss sich Broodthaers - im Gegensatz zu Beuys - seine Beteiligung zurückzuziehen. Vgl. Germer. 1988, S. 63-66. Über die Vorgeschichte des Zerwürfnisses und den Streit über das *Schweigen* Marcel Duchamps siehe: Zwirner. 2001, S. 100-102

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd., S. 102

Darin kritisiert Brodthaers=Offenbach - Beuys=Wagner¹⁰⁵⁷ wegen seiner Gleichsetzung von Politik und Kunst, die Wagner=Beuys mit einer Art Magie verbinde.¹⁰⁵⁸ Brodthaers - der durchaus einen politischen Impetus mit seiner Kunst intendierte, die sich auf andere Weise dem Gesamtkunstwerkgedanken annäherte¹⁰⁵⁹ - sieht in der Vereinnahmung der Kunst und deren magischen Überhöhung durch die private Mythologie Beuys eine Gefahr für die Kunst. Das lässt nicht nur die ambivalenten Passagen der Beuysrede bedenklich erscheinen, sondern seine Haltung zu Kunst und Leben im Allgemeinen.

Beuys spricht von der Notwendigkeit und Möglichkeit der Heilung durch die Kunst. Das Motiv der Wunde wird immer wieder herangezogen, die Verletzung scheint groß. Doch woher röhrt die Verletzung? Ist es nur die eigene Läsion, die man erlitten hat, oder auch die Wunde der verfolgten Opfer des Nationalsozialismus? Explizit geht Beuys nicht darauf ein, wo der eigentliche Ursprung der Wunde liegt, auch im *Sprechen über das eigene Land* nicht. Er macht nebulöse Andeutungen über „Schreckliche Sünden nicht zu beschreibende schwarze Male“.¹⁰⁶⁰ Aber spricht er hier von der Sünde des Volkes, seiner eigenen oder der anderen? Im Wettbewerb um ein Denkmal für Auschwitz setzt er sich ganz konkret mit dem Grauen auseinander und versucht einen künstlerischen Entwurf. In ihm liegt der Schwerpunkt auf der traumatisierten Nachwelt, bleibt weniger bei dem Gedenken an die Opfer selbst. Die deutsche Schuld bleibt verschwommen, auch wenn Beuys den Horror von Auschwitz erfasst haben muss, da der konkrete Terror für ihn unantastbar bleibt. Auschwitz wird von ihm als Ort des allgemein Bösen und als Ort des Erinnerns an alles Leiden und nicht nur an das der Opfer der Shoah vereinnahmt. Dahingegen ist das eigene Leid konkret, erlebt, im Körper des Künstlers eingebettet, den er nach außen trägt. Er globalisiert sein eigenes Leiden, sendet es an EmpfängerInnen, die seine/ihre eigenen Wunden darin erkennen können. Sein Status als Kriegsversehrter baut Beuys zu einem eschatologischen Weltbild aus, seine Person ist eine Art Messias zwischen Leiden und Auferstehung. Der private Mythos wird zu einer öffentlichen Initiation in der Kunst, der ein Neubeginn folgen soll. Der Schmerz kann auch außerhalb des historischen Diskurses seine Ursachen haben, denn nicht nur

¹⁰⁵⁷ In dem Essay von Buchloh wird Beuys in Bezug auf das Gesamtkunstwerk mit Wagner verglichen. Beide werden kritisch analysiert, die Haltung Beuys' als ahistorisch und regressiv bezeichnet. Buchloh. 1980, S. 41

¹⁰⁵⁸ Brodthaers. 1973, S. 9

¹⁰⁵⁹ Siehe zu der unterschiedlichen Herangehensweise auch: Zwirner. 2001, S. 93-127

¹⁰⁶⁰ Beuys. 2000, S. 27

Krieg und Vernichtung verletzten. So steht die Wunde im Beuysschen Lebens/Werklauf am Anfang, sie ist Initiation und jede neue Wunde scheint die Möglichkeit eines neuen Lebensstadiums in sich zu bergen. *Zeige Deine Wunde* kann als doppelte Botschaft des Todes und der Auferstehung verstanden werden. Deutschland als verletztes Land soll über die Kunst sein Selbstbewusstsein wiedererlangen und die deutsche Seele zur positiven Partizipation am Weltgeschehen öffnen.

8.2.2 Hans Haacke – Distanz ohne Tabus

Hans Haacke wurde 1936 in Köln geboren. Das Geburtsjahr zeigt an, dass er unter der Hitlerdiktatur zur Welt kam, gleichzeitig wird deutlich, dass er gerade neun Jahre alt war, als das Regime besiegt wurde. Er nimmt vom biografischen Standpunkt aus eine Mittelrolle zwischen Zeitzeuge und Nachkriegsgeborenem ein. Haacke lebt seit langer Zeit in New York. Dies kann auf eine Distanzierung zu der eigenen deutschen Kultur und Geschichte hinweisen. Beschäftigt man sich jedoch mit dem OEuvre Haackes, so sind es immer wieder deutsche Themen und die Frage nach der deutschen Identität, die ihn beschäftigen, nicht ausschließlich, doch stetig. Haackes Metier ist der Tabubruch.¹⁰⁶¹ Sowohl mit Arbeiten, die sich mit den deutschen Verhältnissen auseinandersetzen, als auch mit Projekten in Amerika, die die dortigen Missstände anprangern, ist er ins Zentrum einer teils vernichtenden Kritik geraten. Im Jahr 1971 wurde eine Ausstellung im Guggenheim Museum in New York abgesagt, da er sich weigerte, politischbrisante Arbeiten zurückzuziehen. Der Kurator wurde wegen der Verteidigung Haackes fristlos entlassen.¹⁰⁶² Ähnliche Reaktionen auch in Deutschland: Haacke wird vom *Projekt 74* ausgeschlossen, da er einen der Stifter des Spargelbildes von Manet - das dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln zugesprochen wurde - als nationalsozialistischen Großindustriellen entlarvt.¹⁰⁶³ In seiner Installation *Der Pralinenmeister* stellt er den einflussreichen Sammler Peter Ludwig als Stifter und Schokoladenfabrikant bloß,¹⁰⁶⁴ dessen Kulturpolitik er als eigennützig und egozentrisch charakterisiert und parallel zu seiner Firmenpolitik

¹⁰⁶¹ Seine Werkphase der 1960er Jahre, in der er auch Beziehungen zur Gruppe Zero hatte, wird hier nicht analysiert. Siehe: Fry. 1972, S 8

¹⁰⁶² Ebd., S. 7

¹⁰⁶³ König (Hg.). 1975, S. 71

¹⁰⁶⁴ Vgl. Ausst. Kat. Köln 1981b

setzt, in der er als Ausbeuter der Arbeiterschaft dargestellt wird. Er wird als rücksichtsloser Kapitalist und dominanter Sammler typisiert.¹⁰⁶⁵ Obwohl Haackes Kunst in den letzten Jahren immer stärker ins Blickfeld geraten ist, steht eine Gesamtdarstellung seines Werkes noch aus.¹⁰⁶⁶

Neben Kiefer und Beuys hat auch Haacke den deutschen Pavillon in Venedig gestaltet: Beuys 1976, Kiefer 1980, entsprechend seiner verzögerten Rezeption in Deutschland Haacke erst 1993.¹⁰⁶⁷ Der Biennalebeitrag von Haacke beleuchtet den spezifischen Ort, da er die Geschichte des Deutschen Pavillons zum Thema seiner Aktion macht.¹⁰⁶⁸ Der ursprüngliche Bau wurde 1938 maßgeblich umstrukturiert, in der Nachkriegszeit ist er nur wenig verändert worden. Auf den Nationalsozialismus wird in Haackes Arbeit bereits im Eingangsbereich des Pavillons Bezug genommen. Wollen die Besuchenden in das Innere, müssen sie an einer Fotografie vorbei gehen, auf der Hitler bei seinem Biennalebesuch 1934 zu sehen ist. Im Inneren erwartet sie ein Feld der Zerstörung: der Boden ist aufgerissen, nur noch einzelne, zertrümmerte Marmorplatten sind zu identifizieren. Das Durchschreiten des Raumes wird unsicher und gefährlich. Der Schriftzug *Germania*, der von den Nationalsozialisten 1938 über dem Eingang angebracht wurde, wird nun im Rauminneren repetiert. Der zerbrochene Boden scheint den zerstörerischen und zerstörten Moment der *Germania* widerzuspiegeln.

Im Werk wird aber auch auf aktuelle Ereignisse Bezug genommen und dies ist ebenfalls schon am Entree zu sehen. Haacke lässt eine stark vergrößerte Plastik-D-Mark an **der** Stelle anbringen, die vormals von den Nationalsozialisten zur Anbringung ihres Hoheitszeichens genutzt wurde. Die Vorrichtung ist dieselbe geblieben, der Platz war bis dato verweist. Auf dem Plastikgeldstück ist das Jahr 1990 als Prägedatum angegeben, das Jahr der Einheit und der Währungsunion zwischen den beiden deutschen Staaten.¹⁰⁶⁹ Die D-Mark wird angestrahlt, durch diesen Kunstgriff zieht Haacke erneut eine Verbindung zwischen dem Markstück und

¹⁰⁶⁵ Haacke reflektiert oft kritisch die Verbindung von Finanzwirtschaft und Kunst. Seine Stellungnahme gegen Kultursponsoring hat immer wieder Debatten ausgelöst. Haacke. 1996, S. 133-134; S. 135-145

¹⁰⁶⁶ In Ausstellungskatalogen wie *Artfairismes* oder zum Biennalebeitrag werden Werkverzeichnisse publiziert. Haacke. 1989. Bourdieu/Haacke. 1995a, S. 108-111

¹⁰⁶⁷ Buchloh führt diese Nichtbeachtung auf den provokanten Stil Haackes zurück. Er deutet sie als Rache des Kulturbetriebes, der von dem Künstler immer wieder hart kritisiert wird. Buchloh,. 1988, S. 98-99

¹⁰⁶⁸ Haacke. 1993a, S. 7-17

¹⁰⁶⁹ Haacke hat bereits in seiner Arbeit *Silberblick* von 1990 die Politik Helmut Kohls kritisiert, der - entgegen der eigentlichen Kaufkraft - ein Verhältnis von 2 : 1 bzw. sogar 1 : 1 von Ost- und Westmark festgelegt hat. Haacke. 1993b, S. 108-109

dem nationalsozialistischen Adler, der ebenso beleuchtet wurde.¹⁰⁷⁰ Mit der Gleichsetzung von nationalsozialistischem Adler und D-Mark zeigt der Künstler die Kontinuitätslinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf. Er parallelisiert die Vereinnahmung der Biennale durch die Politik mit der Vereinnahmung der Biennale durch den Kunstmarkt und kritisiert so das korrupte kapitalistische System. Dieses prangert er in anderen Kontexten auf dem Gebiet der Kunstförderung, als Waffenlieferant oder als Ausbeuter der so genannten Dritten Welt an. Gleichzeitig wird über das Geldstück die Verbindungsline zwischen Nationalsozialismus und der deutsche Teilung angedeutet. Haacke erinnert an diesen Konnex gerade in dem Augenblick, in dem die Teilung nicht mehr existent ist. Mit der Zerstörung der *Germania* reißt Haacke Wunden auf, die noch nicht geschlossen sind, auch wenn das Land wiedervereint und heil scheint. Seine destruktive Intervention verändert den Pavillon nachhaltig. Das neue und verunsichernde Raumerlebnis kann zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, aber vor allem auch der Gegenwart führen. Haacke schafft in der Kunst die Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit einer Kultur- und Gesellschaftspolitik, die sich seiner Meinung nach den Problemen nicht wirklich stellt. Weder habe sie den deutschen Pavillon in seiner nationalsozialistischen Konnotation wirklich aufgearbeitet, noch die Teilung des Landes sinnvoll überwunden.

Haacke reagiert mit seiner Kunst auf die spezifische Begebenheit des Ortes. Er funktioniert Erinnerungsplätze um, indem er unterschiedliche Zeitschichten freilegt und in seiner Arbeit vereint. *Die Fahne hoch* von 1991 ist ein weiteres Beispiel für diese Vorgehensweise. In der Ausstellung *Argusauge*¹⁰⁷¹ sollten Künstlerinnen und Künstler den Königsplatz in München temporär bespielen. Der nationalsozialistische Bezug ist in diesem architektonischen Raum nicht zu übersehen. Der Platz wurde nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 als großes Gauforum angelegt und war als solches eines der ersten und bedeutendsten Foren der Nationalsozialisten.¹⁰⁷² Hans Haacke akzentuiert in seinem Beitrag den Aspekt der Gedenkveranstaltungen der nationalsozialistischen *Bewegung*. In die beiden Ehrentempel, die von den Nationalsozialisten errichtet wurden, hatten diese 1935 die

¹⁰⁷⁰ Mit der Beleuchtung zitiert er ein nationalsozialistisches Propagandamittel, die Lichtarchitektur. Siehe hierzu: Bartetzko. 1985, S. 172-188

¹⁰⁷¹ Ausst. Kat. München. 1991

¹⁰⁷² Wolf. 1999, S. 14-15. Abb. des Modells des nationalsozialistischen Entwurfes S. 15

Leichen der so genannten Novembergefallenen von 1923 überführt.¹⁰⁷³ Alljährlich erinnerte sich die Partei an diese so genannten Märtyrer in einer Massenveranstaltung, in der man *Zum Appell* gerufen hat.¹⁰⁷⁴ Die anwesenden Parteigänger sollten für die Verstorbenen *Märtyrer der Bewegung*, die mit Namen aufgerufen wurden, mit „Ja“ antworten.¹⁰⁷⁵ Die Abwesenden werden zu Anwesenden, der Tod für die nationalsozialistische Weltanschauung zum Ideal stilisiert.

Im Jahr 1991 ruft Haacke wieder zum Appell, dieses Mal jedoch deutsche Firmen, die Waffen in den Irak geliefert haben. Er bedient sich dabei direkt der nationalsozialistischen Ästhetik. An den Propyläen,¹⁰⁷⁶ einem klassizistischen Bau, der im Gegensatz zu den nationalsozialistischen Ehrentempeln heute noch auf dem Platz steht, hängt er schwarze Fahnen auf. Fahnen mit bestimmten Emblemen - so auch die Hakenkreuzfahne als allgegenwärtiges Symbol für die Macht der *Bewegung* - spielten innerhalb der nationalsozialistischen Propaganda eine entscheidende Rolle.¹⁰⁷⁷ In einer speziellen Typografie, die er dem nationalsozialistischen Propagandarepertoire entnimmt,¹⁰⁷⁸ druckt Haacke Namen von Firmen,¹⁰⁷⁹ die den Irak belieferten, auf die Fahnen. So kopiert er die Inszenierung der Nationalsozialisten und kritisiert auf dieser ästhetischen Grundlage deutsche Firmen, die Waffen an ein diktatorisches Regime verkauft haben. Die Kontinuitätslinien zwischen den makabren Appellrufen der Nationalsozialisten, die sich durch diesen Auferstehungsmythos eine Stärkung ihrer Partei erhofften, und der heutigen tödlichen Politik der deutschen Industrie wird evident. Die Botschaft ist klar: Die deutsche Industrie hat sich in der Vergangenheit schuldig gemacht, sie tut es noch in der Gegenwart. Auf der zentralen Fahne dominiert ein Totenkopf, darunter steht: „Deutsche Industrie im Irak“. Der Totenkopf kann verschiedene geschichtliche und

¹⁰⁷³ Ausst. Kat. München. 1993/1994, S. 38-39

¹⁰⁷⁴ Ausst. Kat. München. 1991, S. 51

¹⁰⁷⁵ Sabine Behrenbeck schildert in ihrer umfassenden Analyse das Ereignis etwas anders. Auf so genannten Blutfahnen sei in goldenen Lettern *Zum Appell* gedruckt worden. Die Namen der so genannten Märtyrer der Bewegung seien über Lautsprecher ausgerufen worden, auf die Antwort der Anwesenden verweist Behrenbeck nur indirekt. Sie weist vor allem auf den christlichen Impetus der Zeremonie hin, da die Verstorbenen durch die Bewegung wieder auf erstehen sollten. Behrenbeck. 1999, S. 303-307

¹⁰⁷⁶ Bereits zu dieser Zeit waren die Propyläen eine Stätte der Erinnerung. Sie wurden in den nationalsozialistischen Totenkult integriert. Vgl. Lehmbruch. 1995, S. 35

¹⁰⁷⁷ Ranke. 1998, S. 34-49

¹⁰⁷⁸ Die Ästhetisierung der Schrift und die Embleme sollten nach den Vorstellungen der Machthaber die spezifische Rolle des Germanentums unterstreichen und die totale Identifikation mit dem System über visuelle Reize ermöglichen. Vgl. Elfferding. 1987, S. 20-47

¹⁰⁷⁹ Die Auflistung der Firmennamen hat die Museumsleitung in Schwierigkeiten gebracht. Man musste in den Katalog ein Zusatzblatt mit dem Vermerk einfügen, dass nicht die Ruhrgas sondern die LOI Saar Industrieanlagen GmbH, eine direkte Tochtergesellschaft von Ruhrgas, die fragwürdigen Geschäfte abgeschlossen hat.

allgemeingültige Assoziationen hervorrufen. Der Totenkopf spielt als Emblem im Nationalsozialismus eine spezifische Rolle, er ist Zeichen für die verbrecherische Organisation SS und die brutalen Totenkopfschwadronen.¹⁰⁸⁰ Auch ohne diesen geschichtlichen Verweis kann der nahe liegende Schluss gezogen werden, dass die Waffenlieferungen in den Irak zu Krieg und Vernichtung führen können. Über die Verquickung von geschichtlicher und aktueller Realität wird der Blick auf Vergangenheit und Gegenwart verändert. Das *Realzeitsystem* Haackes ist vielschichtig, denn auch die Ortswahl *Propyläen* legte eine weitere historische Schicht frei, die Zeit Ludwig I., des 19. Jahrhunderts. Das Netz aus Geld, Kunst, Wirtschaft, Macht und Tod kann mit jeweils anderen Figuren immer weitergesponnen werden. Er zeigt die Kontinuität vor Ort und legt die unterschiedlichen Lagen für das kollektive Gedächtnis frei. Die Propagandamittel, die der Künstler einsetzt, sind die nationalsozialistischen, er verschleiert mit diesen jedoch nicht, sondern legt Konstellationen offen, die lieber verdrängt werden. Über die Evokation der nationalsozialistischen Ästhetik wird die Brisanz der Aussage unterstrichen, die Gegenwart auf die Vergangenheit zurückgeführt, die nicht allein auf den Nationalsozialismus beschränkt wird.

Kunst im öffentlichen Raum zeigt Haacke auch im Steirischen Herbst 1988. In der Ausstellung *Bezugspunkte 38/88* wurden die Künstler aufgefordert, sich auf den *Anschluss* Österreichs im Jahr 1938 zu beziehen.¹⁰⁸¹ Originalgetreu lässt er am historischen Schauplatz eine erstmals 1938 realisierte Siegessäule um ein Mariendenkmal bauen. Die Gestaltung wurde dabei eins zu eins übernommen. Der Spruch der Nationalsozialisten: *Und ihr habt doch gesiegt* prangt auf dem Obelisken, 1938 wie 1988. Haacke greift erneut Kommunikationsformen der nationalsozialistischen Propaganda auf, die im öffentlichen Raum aggressiv gewirkt haben und immer noch wirken. Die inszenierte Volksgemeinschaft unterm Hakenkreuz scheint neu erstanden. Der Anachronismus muss erschrecken. Im krassen Gegensatz zu der Siegessäule von 1938 sind am Fuß der Säule auf Augenhöhe der Betrachtenden jedoch die *Besiegten* der Steiermark aufgeführt: Sinti und Roma (er schreibt „Zigeuner“), Bürgerinnen und Bürger jüdischer Herkunft („Juden“), politische Gefangene, zivile Kriegsopfer, getötete Soldaten. Er wählt einzelne Opfergruppe aus und zählt sie gleichwertig auf, die Soldaten neben den

¹⁰⁸⁰ Siehe hierzu: Syndor. 2002
¹⁰⁸¹ Fenz. 1989, S. 71

jüdischen Opfern. Hinter die Benennungen der Opfergruppen schreibt er Zahlen, wobei die quantitativ größte Gruppe die Soldaten darstellen. Der Schriftzug ist der nationalsozialistischen Ästhetik entnommen, doch die feierliche Nennung der Opfergruppen auf einer nationalsozialistischen Siegessäule läuft den historischen Realitäten entgegen. Haacke hat auch hier eine radikale Form der Negierung in der Affirmation gefunden. Mit der Verquickung von Opfer- und Täterseite rüttelt er an das labile Erinnerungsmodell einer Gesellschaft. Die Provokation soll zu einer Auseinandersetzung führen, die tiefer in das Selbstverständnis einer Erinnerungsgemeinschaft eindringt.

Und ihr habt doch gesiegt sollte in nationalsozialistischer Zeit auf den Putsch in Österreich von 1934 hinweisen, der nicht glückte. Im Endeffekt scheint der so genannte Anschluss jedoch den absoluten Sieg gebracht zu haben. Der Künstler stellt diesen mit seinem Werk in Frage und kommentiert ihn ironisch. Gleichzeitig visualisiert er ein Stück Geschichte. Wie viele mögen die Säule bereits 1938 gesehen haben? Erinnern sie sich, sind sie bewegt, schockiert, gleichgültig? Haackes Installation hat provoziert. Neo- und Altnazis haben einen Brandanschlag auf sein Kunstwerk verübt, der auch die historische Substanz der Marienstatue in Mitleidenschaft gezogen hat. Die Brandstifter sind Dank einer wachen Öffentlichkeit überführt worden.¹⁰⁸² Nicht nur das Nachbauen der Säule, sondern auch die Reaktionen an sich zeigen die Kontinuitätslinien, die Schwierigkeiten, sich der Geschichte zu erinnern. Wer hat das Monopol auf die Erinnerung? Wie ist das Opfer / Täterverhältnis heute? Proteste von linker Seite werden bei diesem Projekt von Haacke selbst nicht attestiert. Vielmehr habe man Nachtwachen gehalten und den Anschlag (außer in der konservativen Presse Österreichs) verurteilt.¹⁰⁸³ Die Brisanz seiner ästhetischen Vorgehensweise ist jedoch evident. So kann die Vereinnahmung der Opfer in die nationalsozialistische Ästhetik und die Gleichsetzung der unterschiedlichen Opfergruppen kontrovers diskutiert werden.¹⁰⁸⁴ Haacke spart Opfergruppen aus wie die so genannten Gemeinschaftsfremden, physisch und

¹⁰⁸² Vgl. Haacke. 1995, S. 84

¹⁰⁸³ Ebd., S. 82

¹⁰⁸⁴ Ergänzt wird die temporäre Installation Haackes noch durch sechzehn Plakate. Sie hängen an der Stelle des Platzes, an der in nationalsozialistischer Zeit die Hakenkreuzfahnen gehisst wurden. Die Plakate sind identisch aufgebaut. Es ist auf ihnen *Graz. Die Stadt der Volkserhebung* in altdeutscher Schrift zu lesen. Auf jedem Plakat dominiert im Zentrum zwischen *Graz* und *Die Stadt der Volkserhebung* ein Hakenkreuz, dessen jeweilige Mitte mit Dokumenten beklebt ist, die die Arisierung jüdischer Geschäfte und die Ausgrenzung von Juden durch Stadt und Gesetzgebung in Graz thematisieren. Damit akzentuiert Haacke die jüdischen Opfer und schafft einen Ausgleich zur Egalisierung der Opfer auf der Siegessäule. Haacke. 1989II, S. 83/85

geistig Behinderte, Menschen mit anderer Hautfarbe, so genannte Untermenschen aus Osteuropa. Seine Ausdrucksweise wie *Zigeuner* kann man kritisch hinterfragen, da der Begriff von manchen VertreterInnen der Sinti und Roma als diskriminierende Stigmatisierung wahrgenommen wird. Der Ort, die Mittel und der historische Hintergrund eröffnen ein breites Diskussionsfeld, das nicht allein der rechten Kritik überlassen werden sollte. Diese polemisiert gegen die Vereinnahmung des nationalsozialistischen Zeichens durch einen kritischen Künstler, der es wagt, den enthusiastischen Anschluss Österreichs und die (mehr oder weniger) unschuldigen Opfer des Regimes zu verquicken. Die linke Kritik könnte sich mit dem eigenen Geschichtsbild auseinandersetzen und Möglichkeiten und Grenzen der künstlerischen Auseinandersetzung an diesem Beispiel erörtern.

Unmittelbar zur deutschen Frage äußert sich Haacke mit seinem Beitrag zur Ausstellung *Die Endlichkeit der Freiheit*.¹⁰⁸⁵ Das Projekt in Berlin war darauf angelegt, dass Künstler sich jeweils einen Platz in West- und Ostberlin aussuchen sollten. Aus der gleichzeitigen Bespielung der beiden geografischen Punkte sollte ein gemeinsamer Sinnzusammenhang entwickelt werden. Mit *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsort - aus der Portokasse* setzt Haacke den Spot auf einen bereits über der Stadt leuchtenden Mercedesstern, der auf dem Dach des Europacenters im Westen Berlins angebracht ist. Zu diesem Ready Made¹⁰⁸⁶ bringt er das Pendant *Mercedesstern* auf einen ehemaligen Wachturm im so genannten Todestreifen oder Grenzstreifen der ehemaligen DDR an. Auf den Wachturm lässt er berühmte Zitate von Shakespeare (*Bereit sein ist alles*) und Goethe (*Kunst bleibt Kunst*) anbringen, die von Daimler Benz zu Werbeslogans umgemünzt worden sind.¹⁰⁸⁷ Mit dem Titel der Arbeit greift Haacke außerdem die Spendenpraxis des Großkonzerns an, der nicht nur die Kultur vereinnahmt, sondern auch die selbstgewählte Freiheit des Volkes einfach mal so aus der Portokasse bezahlt. Geld scheint eine Imageverbesserung möglich zu machen, gleichzeitig andere Wertigkeiten wie Kunst und Freiheit von Grund auf zu zerstören.

Der Ort der Installation ist entscheidend für die Bewertung der deutschen Frage im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und der Teilung Deutschlands. Die

¹⁰⁸⁵ Vgl. Ausst. Kat. Berlin. 1990

¹⁰⁸⁶ Zur Duchamp Rezeption Haackes siehe: Buchloh. 1988, S. 107

¹⁰⁸⁷ Ausst. Kat. Berlin. 1990, S. 99

Mauer als Zeichen der Trennung und der Wachturm als besonderes Zeichen der Brutalität des DDR-Systems stehen für sich. Zugleich verweisen die Mauer und der Turm auf die Zeit des Nationalsozialismus als Ursache der Teilung. Die Wahl des Emblems *Mercedesstern* macht eher auf die Jetzzeit aufmerksam. Laut Haacke soll er jedoch auch die Vergangenheitsebene ansprechen. Er erwähnt in seinem Informationsessay zum Werk, dass Daimler-Benz die Kriegsproduktion im Zweiten Weltkrieg unterstützt und in großer Zahl ZwangsarbeiterInnen eingesetzt habe.¹⁰⁸⁸ Damit ist der Konnex Nationalsozialismus - Mauer - alte und neue ökonomische Machthaber geschlossen. Der Künstler entlarvt die ökonomische Macht, indem er sie auf einem Wachturm installiert. Daimler Benz würde nie der Idee verfallen, auf einem so wenig prestigefördernden Bauwerk ihr Emblem anzubringen, denn dann könnte man mit Gewalt und Terror in Verbindung gebracht werden. Dieser Konnex wird aber gerade von der Firmenpolitik negiert. Der Hinweis auf die Kunst und die Kunstdförderung durch Daimler-Benz wird durch den Slogan *Kunst bleibt Kunst* manifestiert. Damit stellt Haacke die Kunst mitten in den Strudel von skrupelloser politischer und ökonomischer Macht, die zur Steigerung ihrer Reputation die Kunst fördert. Er zieht die *schönen Künste* aus ihrem scheinbar außerhalb von Geld und Politik stehenden Kreise in die *Niederungen des Business*. Die Wirtschaft wird in den Zusammenhang von Gewalt und Ausgrenzung gestellt, die Werbetätigkeit des Konzerns korrespondiert nach Haacke indirekt mit der Propaganda und den nationalsozialistischen Identifikationsmustern wie zum Beispiel dem *Hakenkreuz*.

Neue Kontroversen und eine breite öffentliche Diskussion hat Haackes künstlerischer Vorschlag für das Reichstagsgebäude in Berlin ausgelöst.¹⁰⁸⁹ Der Plan zu *Der Bevölkerung* hat die deutsche Identitätssuche auf künstlerischer Ebene radikal hinterfragt. In einem Trog im nördlichen Lichthof des Reichstagsgebäudes sollte die Neonschrift *Der Bevölkerung* realisiert werden. Es sollte als Gegenpart zu dem auf dem Portikus des Gebäudes angebrachten Slogan *Dem deutschen Volke verstanden* werden, eine Analogie, die durch die Verwendung der gleichen Typografie unterstützt wird. Der Trog sollte von den Abgeordneten mit Erde aus ihrem jeweiligen Wahlbezirk gefüllt werden, damit unkontrolliert Pflanzen aus der Erde wachsen könnten. Die Evolution des Projektes konnte man im Internet auf einer speziellen Seite verfolgen. Im Gegensatz zu seinen früheren Projekten ist Haacke mit Kritik des

¹⁰⁸⁸ Vgl. Haacke, 1993c, S. 90
¹⁰⁸⁹ Diers/König (Hg.), 2000

linksliberalen Spektrums konfrontiert worden. Vor allem der Einsatz von Erde wurde als problematisch angesehen, Angst vor Konnotationen mit der Blut- und Bodenpolitik der Nationalsozialisten wurde geäußert.¹⁰⁹⁰ Haacke selbst scheint sich der Brisanz des Themas nicht bewusst gewesen zu sein. In seiner ersten Projektbeschreibung für den Kunstbeirat führt er nur seine Überlegungen zu dem Schriftzug aus, während er die Erdproblematik erst im Nachhinein erläutert.¹⁰⁹¹

Allein der Rahmen, in dem die Arbeit präsentiert werden soll, ist ein spezifischer. Der Reichstag als historisch-politischer Ort, die Geschichte des Gebäudes, aber auch die Interferenz von Kunst und Politik in diesem Raum sind eine Realität, in der das Kunstwerk stehen muss. Haacke wollte bei Politikern und beim Volk ein neues Verständnis dafür schaffen, wer eigentlich die Gruppe ist, die im Parlament durch die Abgeordneten vertreten wird. Seiner Meinung nach sollte es eben nicht nur das deutsche Volk - zu bestimmen über Personalausweis und Herkunftsland - sein, das im Reichstag repräsentiert wird, sondern alle, die innerhalb der politischen Grenze, auf der **Erde** der Bundesrepublik Deutschland leben.¹⁰⁹² Die Entrüstung über das Projekt zeigt, dass man weder bereit war, die Formulierung *deutsches Volk* aufzugeben, noch die Erde als neutrales, eben Leben und Pflanzen spendendes Allgemeingut zu akzeptieren. Die Abstimmung im Bundestag über das Projekt macht die außerordentliche Verquickung zwischen politischer Macht und künstlerischem Engagement deutlich.¹⁰⁹³ Bei keinem anderen künstlerischen Beitrag in Bezug auf die Gestaltung des Reichstages hat es eine solche Abstimmung gegeben. Am Ort der politischen Macht setzt der Künstler mit seinem Projekt ein Zeichen für Politik und Kunst. Sein künstlerisches Projekt ist in die Architektur des Reichstags eingebettet, es ist autark, automatisch aber auch vom Ort abhängig. Die Konzeption Haackes ist auf diese Ortsspezifik angelegt, die Reaktionen zeigen, dass dies wohl verstanden wurde.

Der kollektive und solidarische Aspekt der Aktion ist meist wenig beachtet worden. Auf der einen Seite sollten die Abgeordneten durch das Heranschaffen und das Zusammenbringen des Erdreiches eine gemeinsame Handlung ausführen, die zu

¹⁰⁹⁰ Vgl. Wagner. 2000, S. 22

¹⁰⁹¹ Vgl. Haacke. 2000, S. 83-92

¹⁰⁹² Vgl. Haacke. 1999, S. 22-24

¹⁰⁹³ Diers/König (Hg.). 2000, S. 179-197

einer Identifikation mit dem Kunstwerk und der Botschaft führen kann.¹⁰⁹⁴ Eine andere Partizipationsebene sollte das Internet schaffen. Haacke wollte eine demokratische Aktion, da die Öffentlichkeit jederzeit die Möglichkeit haben sollte, sich darüber zu informieren, wer aus welchem Landkreis von welcher Partei im Bundestag vertreten ist. Die didaktische Kommunikationsform muss jedoch akzeptiert werden, Menschen müssen sich dafür interessieren und die Seite im Internet aufrufen. Der Künstler selbst gibt den Entwurf vor, die Ausführung und der Umgang mit demselben stehen außerhalb seines Einflusses. Bleibt die Partizipation aus, so kann das Kunstwerk zu einem Leerzeichen für das Kunst- und Politikverständnis der Bevölkerung werden. Die Beteiligung kann es zu einem lebendigen Ort des Nachdenkens und der Mitbestimmung machen, durch das dem Spruch *Wir sind das Volk*, das Credo *Wir sind die Bevölkerung* folgen könnte.

Wo Haacke in Aktion tritt, scheinen Provokation und Antihaltung obligatorisch, deshalb sprechen Kunstkritiker vom *Haacke Effekt*.¹⁰⁹⁵ Diesen Effekt erzielt der Künstler nicht nur, wenn er sich mit dem Nationalsozialismus und der deutschen Geschichte und Gegenwart auseinandersetzt, sondern bei fast allen Themen, die er behandelt. Das mag daran liegen, dass im Zentrum seines Schaffens die Institutionenkritik, die Kritik an Kunstpolitik- und Markt steht. Dies ist auch in seinen Interviews das dominierende Thema. Seine Beschäftigung mit der deutschen Frage in Vergangenheit und Gegenwart findet meist im öffentlichen Raum, an einem spezifischen architektonischen Ort statt. Sein Rückbezug auf den Nationalsozialismus hat immer einen aktuellen Bezug, sei es auf der Biennale durch das D-Markstück aus Plastik, sei es durch die Nennung der Firmen, die 1991 Waffen in den Irak lieferten. Die Traditionslinien, die er dabei aufzeigt, sind unbequem. Schicht für Schicht legt er Geschichte und Gegenwart frei und fügt sie zu einer neuen Wirklichkeitswahrnehmung zusammen. Sein so genanntes *Realzeitsystem* setzt die unterschiedlichen Bausteine auf eine Linie. Im Verlauf der Projekte kann sich die ursprüngliche Form des Kunstwerks verändern, sie kann sich mit der Realität vor Ort vermischen und zu einer neuen Einheit verwandelt werden. Die Übernahme nationalsozialistischer Propagandatechniken löst den Zeitmantel auf. Der scheinbare Anachronismus wird zu einer Vergegenwärtigung, welche die Geschichte fassbar

¹⁰⁹⁴ Haacke sagt, dass einige Abgeordnete nach der positiven Abstimmung über das Projekt *kritisch* konnotierte Erde wie zum Beispiel von jüdischen Friedhöfen mitbringen wollten. Das zeigt die vielseitige Auslegbarkeit seiner Vorgaben. In: Haacke. 2000 II, S. 46

¹⁰⁹⁵ Vgl. Haacke. 1997, S. 34-41

macht. Die Betrachtenden werden im Jetzt und Hier über das Kunstwerk zu ihrer Haltung befragt.

Haackes künstlerischer Ansatz lässt keine autobiografisch motivierte Herangehensweise erkennen. Seine Aufarbeitung steht immer in einem bestimmten Kontext, der mit seinem Leben nicht in Verbindung gebracht werden kann. Die Zeit des Nationalsozialismus ist eine historische Schicht in seinen Werken, die besonders akzentuiert wird, die anderen historischen Lagen darunter und darüber werden in seinen Informationssessays zu den Werken jedoch gleichwertig erwähnt. Der Nationalsozialismus wird nicht als historisches Phänomen präsentiert, sondern in seiner Aktualität manifestiert. Haacke beschäftigt sich meist mit der Täterseite. Die Opfer und die Shoah spielen in dem Grazer Projekt eine gewisse Rolle, die Täter und die Ästhetisierung der Macht sind aber auch in diesem Fall dominant. Der moralische Impetus seines Schaffens macht Haacke zu einem Mahner, der nicht mit Mythen, sondern mit historischen und aktuellen Realitäten arbeitet. Er zieht dabei die Kunst selbst zur Verantwortung, indem er sie in den gesellschaftlichen Kontext stellt und ihre Instrumentalisierung durch Politik und Marktwirtschaft aufzeigt. Gleichzeitig übernimmt er mit seiner Kunst Verantwortung für die gesellschaftlichen Missstände und führt dem deutschen Volk - **der Bevölkerung?!** - die verdrängte Vergangenheit und die Folgen für die Gegenwart vor.

8.2.3 Anselm Kiefer – Ironie und Selbstbrechung

Anselm Kiefer wurde 1945 geboren und hat damit den Vorteil der Späten Geburt,¹⁰⁹⁶ er wird auch als Nachgeborener bezeichnet.¹⁰⁹⁷ Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus steht bei der Rezeption seines Werkes im Zentrum des Interesses, sein biografischer Hintergrund wird dabei wenig diskutiert. Das beruht auf der Tatsache, dass er sich als Nachgeborener nicht selbst schuldig gemacht haben kann, außerdem wird er als zurückhaltender und nicht zu durchschauender Künstler

¹⁰⁹⁶ Adriani betont in seiner Abhandlung über die Künstlerbücher von Kiefer, dass er nie von diesem scheinbaren Vorteil Gebrauch gemacht habe. Es ist jedoch eine Tatsache, dass das Nichterleben völlig andere Voraussetzungen schafft als die Zeitzeugenschaft. Adriani. 1990, S. 8

¹⁰⁹⁷ Die Zeit-Redakteurin Petra Kipphoff hat das Nachgeborensein Kiefers als **das** Thema Kiefers bezeichnet. Kipphoff.1984, S. 43-44

angesehen.¹⁰⁹⁸ Obwohl er selbst nicht explizit auf diese Ebene abzielt, ist sein Werk in psychoanalytischen Kreisen auf Interesse gestoßen. Der Psychologe López-Pedraza bezieht das OEuvre Kiefers auf einen Text von Carl G. Jung¹⁰⁹⁹ und analysiert es unter diesem Vorzeichen. Er wird zum Einzelfall der deutschen Nachkriegskunst stilisiert, der das schwierige Thema der deutschen Geschichte wirklich aufgegriffen habe.¹¹⁰⁰ Sein künstlerischer Ansatz bleibt jedoch nicht ohne Widerspruch. Vor allem nach dem deutschen Beitrag auf der Biennale in Venedig von 1980 ist in Deutschland viel Unmut geäußert worden und der Vorwurf, sein Werk zeige faschistoide Züge, wurde verbreitet. Das ist in der Forschung außerhalb von Deutschland hervorgehoben worden, wobei deutlich wird, dass man im Ausland diese Ansicht nicht immer teilt.¹¹⁰¹ Die Tendenz, Kiefers Kunst in Amerika und Israel¹¹⁰² positiver zu bewerten als in Deutschland, wird von vielen Kritikern bestätigt. Es gibt jedoch durchaus Verteidiger unter deutschen Intellektuellen. Bazon Brock hat in den 1980er Jahren den Vorwurf, Kiefers Kunst zeige seine faschistische Haltung, kategorisch abgelehnt.¹¹⁰³ Im Gegensatz dazu wird in der amerikanischen Kulturzeitschrift *October* seine Vorgehensweise direkt mit der Propaganda der Nationalsozialisten gleichgesetzt.¹¹⁰⁴ Im selben Organ hat der in Amerika lebende Germanist Andreas Huyssen bereits Ende der 1980er Jahre die ambivalente Haltung des deutschen Künstlers unterstrichen, die von den amerikanischen Kritikern einfach nicht wahrgenommen werde.¹¹⁰⁵ In den 1990er Jahren hat sich die Bewertung seines Werkes in Deutschland verändert und der linksorientierte Kunstkritiker Otto Karl Werckmeister stellt fest, dass Kiefer inzwischen als *größter deutscher Künstler* gehandelt werde.¹¹⁰⁶

¹⁰⁹⁸ Vgl. Saltzman. 1999, S. 6. Anzumerken ist, dass im Katalog des Bonner Kunstvereins aus dem Jahr 1977 eine dem Beuyschen Lebens/Werklauf ähnliche biografische Auflistung von Kiefer veröffentlicht wurde. Hier werden private und künstlerische Daten vermischt. Dieser biografische Ansatz wurde jedoch nicht weiter verfolgt. Ausst. Kat. Bonn 1977, o. S.

¹⁰⁹⁹ López-Pedraza. 1996

¹¹⁰⁰ Vgl. Schütz. 1999, S. 104-105

¹¹⁰¹ So in den neueren Veröffentlichungen von Saltzman und der Biografie von Arasse. Saltzman. 1999, S. 101-122; Arasse. 2001, S. 31-36

¹¹⁰² Kiefer hat zum Beispiel 1990 den Ricardo-Wolf-Preis erhalten. Kiefer. 1990

¹¹⁰³ Vgl. Brock. 1983, S. 34

¹¹⁰⁴ Vgl. Kasher: 1991, S. 70-71. In der Zeitschrift *October* wird aber nicht nur Kiefer kritisch hinterfragt. Es ist in derselben eine Tendenz festzustellen, die *Neue Figuration* oder die so genannten *Jungen Wilden* abzulehnen.

¹¹⁰⁵ Vgl. Huyssen. 1989, S. 25-26

¹¹⁰⁶ Vgl. Werckmeister. 1992, S. 210

Die erste Aktion Kiefers, die meist unter dem Titel *Besetzungen* analysiert wird,¹¹⁰⁷ ist die Ikone der Ausstellungsmacher, die das Thema *Holocaust* bearbeiten. Selbst bei Ausstellungen, an denen Kiefer selbst nicht beteiligt war, wird dieses Werk im Katalog ausführlich besprochen.¹¹⁰⁸ „Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein Paar Fotos.“ ist mit Maschinenschrift über dem ersten Besetzungsbild, das 1975 veröffentlicht wird,¹¹⁰⁹ zu lesen. Der Künstler selbst steht mit der Hand zum Hitlergruß, Sieg-Heil-Gruß, Nazigruß oder deutschem Gruß erhoben - die unterschiedlichen Bezeichnungen kann man in der Literatur finden - in seinem Atelier, vor Landschaften oder Gebäuden und Monumenten. In den Künstlerbüchern *Für Genet* und *Heroische Sinnbilder* von 1969 werden eher die Fotografien aus dem privaten Bereich eingesetzt. In den 1975 veröffentlichten *Besetzungen* sind neben zwei Bildern Kiefers im Atelier nur Fotografien auf öffentlichen Plätzen zu sehen. Er übt den Hitlergruß offenbar im privaten Rahmen ein, um ihn dann nach außen zu tragen. Teils unterschiedlich teils gleich ist die Kleidung Kiefers auf den Abbildungen. In seinem Atelier sieht man den Künstler in Nachthemd oder Kleid, aber auch mit Reithosen, Stiefeln und einem Mantel bekleidet, der bis an die Knie reicht, oft auch in kurzer Jacke. Im öffentlichen Raum tritt er nur in Hose, Stiefel und Mantel oder Jacke auf. Der militärische Impetus dieser Kleidungsstücke wird von allen Interpreten betont.¹¹¹⁰ Den Bezug zur militärischen Kleidung eröffnet Kiefer selbst. Im Künstlerbuch *Heroische Sinnbilder* von 1969 veröffentlicht er ein Bild von Soldaten in Uniform,¹¹¹¹ die sehr dem Aufzug Kiefers auf den Fotografien ähneln. Die Orte,¹¹¹² die er als Kulisse für seine Performancebilder gewählt hat, werden unterschiedlich bewertet. Einmal werden sie als Plätze ausgemacht, die von der deutschen Wehrmacht besetzt wurden, demgegenüber behauptet Sabine Schütz in ihrer

¹¹⁰⁷ Im Jahr 1975 veröffentlichte Kiefer Fotografien in der Kölner Avantgardezeitschrift *Interfunktion*, die mit *Besetzungen* tituliert wurden. Im Jahr 1969 setzte er bereits in den Künstlerbüchern *Für Genet* und *Heroische Sinnbilder* einzelne Bilder der Serie ein. Arasse. 2001, S. 34-35; Ausst. Kat. Venedig. 1997a, S. 72-113; Ausst. Kat. Tübingen München Zürich. 1990/1991, S. 72-113

¹¹⁰⁸ Ausst. Kat. New York. 2002; Ausst. Kat. London Manchester Nottingham u. a. 1995/1996

¹¹⁰⁹ Kiefer. 1975, S. 133

¹¹¹⁰ Bazon Brock merkt an, dass es sich bei dem langen Rock um eine Gewandung aus der Zeit der napoleonischen Befreiungskriege handele. Er bezieht ihn auch auf den *Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich und sieht damit die Verbindung zum „zivilen grünen Rock der Goethezeit“ gegeben. Brock. 1990, S. 109-111

¹¹¹¹ Ob es sich um Soldaten der Reichswehr oder Wehrmacht handelt, ist nicht zu erkennen. Ausst. Kat. Tübingen München Zürich. 1990/1991, S. 85

¹¹¹² Erstaunlich war für mich das erste Foto der Serie *Besetzungen*, das an *Den Sprung ins Leere* von Yves Klein erinnert. Die Wahl des Ortes Arles, der automatisch mit van Gogh und anderen französischen Künstlern des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird, ist eine weitere kunsthistorisch geprägte Stätte. Kolosseum, Forum Romanum, Paestum und Pompeji sind Sinnbilder für die römisch-griechische Tradition Italiens, Caprorola für die Barocke Kunst Italiens. So hat Kiefer eher kunsthistorisch als historisch konnotierte Orte ausgewählt.

detaillierten Dissertation, dass keiner der Orte von deutschen Truppen besetzt worden sei.¹¹¹³ Auch die Diskussion, ob der Gruß nur mit dem Nationalsozialismus verknüpft werden kann,¹¹¹⁴ bringt nicht weiter. Fest steht, dass jeder den Gruß mit dem Hitlergruß assoziiert, gerade weil ein Deutscher Künstler ihn ausführt. Der Titel *Besetzungen* unterstreicht die gedankliche Verknüpfung der Bilder mit Krieg und feindlicher Übernahme von ganzen Landstrichen.

Die Besetzungsszenen von Kiefer unterscheiden sich jedoch gravierend von den Bildern, die wir aus nationalsozialistischer Zeit kennen. Es ist kein Publikum anwesend. Der nachlässig gekleidete Künstler wirkt teilweise klein und verschreckt auf den Fotografien. Kiefer strahlt darauf kein großes Selbstbewusstsein oder gar ein Herrenmenschenbewusstsein aus. Auf einzelnen Abbildungen sieht es so aus, als habe man seinen Arm mit Gewalt zum Gruß hochgerissen. Dieser Eindruck entsteht beim Betrachten einer Fotografie, auf der der Künstler vor einem Reitermonument in Montpellier zu sehen ist, dessen Reiter ebenfalls den Arm zum Gruß erhoben hat. Das Hineinversetzen in, gleichzeitig jedoch die Abstoßung des Zeichens, macht die Ambivalenz der Handlung aus. Der Aspekt der Partizipation an einer Idee, die es nicht mehr gibt, die aber über das Zeichen transportiert wird, macht den Akt problematisch. Die Problematik entsteht durch den Kontext und das Zeichen. Der Kontext - das Atelier, die historisch wenig konnotierten Orte, die unordentliche Kleidung - und der Gruß - Zeichen für die nationalsozialistische Überzeugung, daraus resultierend Unterdrückung und Massenvernichtung - treffen aufeinander. Keiner kann dem Künstler vorwerfen, wirklich nationalsozialistische Ästhetik zu verbreiten, der Gestus an sich scheint jedoch auszureichen, um zu provozieren. Die als Zeichen verstandene Handlung ist in jedem Fall Signal, sei sie noch so unprofessionell realisiert. Eine Unschuld gibt es nach dem Nationalsozialismus nicht mehr und das betrifft viele Bereiche des deutschen Geistes- und Kulturlebens. Das zu verdeutlichen kann eine Intention Kiefers gewesen sein.

¹¹¹³ Vgl. Schütz. 1999, S. 117. Sie irrt sich in ihrer Annahme, dass alle Plätze nur Touristenorte und nicht mit dem Krieg in Verbindung zu bringen seien. So sind Rom und Teile Italiens nach der Absetzung Mussolinis 1943 von der Wehrmacht eingenommen worden. Siehe hierzu: De Simone. 1994

¹¹¹⁴ Bazon Brock weist darauf hin, dass bereits die römischen Imperatoren diese Grußform benutzt haben. Brock. 1990, S. 110-111

Die *Besetzungen* Kiefers werden als ironische Brechung des eigentlich mystifizierten und tabuisierten Hitlergrußes gelesen.¹¹¹⁵ Die Tatsache, dass viele Elemente der Performance eher lächerlich als nachdrücklich wirken, unterstreicht diese Interpretation. In den Künstlerbüchern,¹¹¹⁶ die aus den Reisefotos entstanden sind, wird ein melancholischer Duktus deutlich. Es scheint, als müsse sich Kiefer dazu überwinden, den Gruß zu zeigen.¹¹¹⁷ Vor allem in der Serie *Für Genet* wird der wenig männlich wirkende, sich der Lächerlichkeit preisgebende Künstler gezeigt. Die Fotografien, auf denen sich der Künstler in Frauenkleidung präsentiert, transportieren den ironischen Impetus und spiegeln zugleich die Selbstreflexion über seine Rolle als Mann. Nicht nur als Soldat, einer Funktion, die von einem Mann erwartet wird, sondern auch im Nachthemd wird er zu einem imaginären Ideenträger des Nationalsozialismus. Neben dem lächerlichen Moment steht unmittelbar die Schwere der Aktion. Der Künstler wirkt auf den Abbildungen verletzlich, traurig und dem Tod geweiht. Die Erschöpfung und die Nacht, die dem Akt folgt, wird visualisiert in einer Aufnahme, auf der er im Kleid, wie ein Toter ausgestreckt auf dem Bett liegend, abgebildet ist.

Kiefer macht es sich nicht leicht, er arbeitet sich an dem Zeichen ab. Seine Maskerade changiert zwischen dem Spiel mit diversen Formen des Lächerlichen und dem Trauerspiel einer Geschichte, die nie endet. Was sind aber die Beweggründe des Künstlers, den Hitlergruß zu zeigen? Ist es die Idee der Provokation, die ihn leitet? Hat der Künstler selbst diesen Gestus als Möglichkeit zur Katharsis verstanden?¹¹¹⁸ In den Besetzungen unterzieht er seinen Körper dem tabuisierten Gruß, wird Ausführender und damit - Schuldiger?

*In those early pictures, I wanted to evoke the question for myself. Am I a fascist? That's very important. You cannot answer so quickly. Authority, competition, superiority...these are facets of me like everyone else. You have to choose the right way. To say I'm one thing or another is too simple. I wanted to paint the experience and the answer.*¹¹¹⁹

¹¹¹⁵ Einer der wenigen, der die Ironie im Werk Kiefers nicht analysiert, ist Theo Kneubühler. Kneubühler, 1985, S. 105-106

¹¹¹⁶ Künstlerbücher spielen im OEuvre Kiefers eine zentrale Rolle. Sie sind seinen geschichtlichen Erinnerungsthemen inhärent und stehen für eine besondere Form der Gedächtnisspeicherung, die unter anderem auch der jüdischen Tradition und Kultur verpflichtet ist. Die Bücher Kiefers sind oft Unikate, es handelt sich hier also weniger um die Suche nach einer demokratischeren Kunstform, sondern vielmehr um die Schaffung der Identität von Form und Inhalt.

¹¹¹⁷ López-Pedraza weist darauf hin, dass es so aussähe, als sei es für Kiefer schmerhaft, den Gruß einzuüben. López-Pedraza, 1996, S. 19

¹¹¹⁸ Es sei hier auf die religiös-rituell und ironisch anmutende Aktion des italienischen Künstlers Salvo hingewiesen, der 1970 Luzern gesegnet hat. Siehe: Ausst. Kat. Mannheim. 1977

¹¹¹⁹ Kiefer. 1987, S. 129

Er scheint dem/der Betrachtenden dieselbe schmerzhafte Frage zu stellen, auf die jede/r selbst die Antwort finden muss. In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass der Begriff *Besetzung* neben der militärischen eine psychoanalytische Konnotation habe.¹¹²⁰ Ein verloren geglaubtes Objekt wird in der Trauerarbeit in einen anderen Gegenstand übersetzt, Energien werden umgeleitet. Der eigentliche Kern des Schmerzes ist verdeckt. Er wird auf Nebenschauplätze übertragen, die sich als Ersatz eignen. Kiefers Besetzungen sind Erinnerungsbilder, die eine Trauerarbeit freisetzen können, die wie jede Trauerarbeit auf Widerstände stoßen kann. Der 1968er Generation wird unterstellt, sie habe nur die vorangegangene Generation verurteilt, ohne über die eigene Bereitschaft zum Mitläufertum nachzudenken.¹¹²¹ Kiefer geht hier anders vor, er setzt sich der Propaganda direkt aus, und versucht, das Unvorstellbare an sich selbst zu praktizieren. Nach dieser Aktion tritt er als Künstler zurück, er ersetzt sich durch eine Künstlerpalette.¹¹²² Ist die Katharsis ge- oder missglückt?

Zunächst werden diese Feinheiten jedoch nicht deutlich. Die Ambivalenz beim Betrachten der Fotografien überwiegt, was von der offenen Affirmation des besetzten Zeichens - auch wenn es durch die Umstände gleichsam negiert scheint - herröhrt. Neben der Identifikationssuche über die Täterpropaganda beschäftigt sich Kiefer in seinen Bildern auch mit der Shoah. Sein Bezugspunkt bei diesem schwierigen Unterfangen ist das Gedicht *Todesfuge* des Shoahüberlebenden Paul Celan.¹¹²³ Kiefer zitiert in seinen Bildern eine Zeile des Gedichts *Dein aschenes Haar Sulamith*. In anderen Gemälden bezieht sich Kiefer auf die von Celan aufgebaute deutsche Gegenfigur - *Dein goldenes Haar Margarethe*. Die Frauenfiguren sollen offensichtlich als pars pro toto für die germanische beziehungsweise jüdische Kultur funktionieren: Sulamith als biblische Figur der Liebe,¹¹²⁴ Margarethe als Urbild der deutschen Frau in Goethes Faust.¹¹²⁵ Statt dem purpurnen Haar der biblischen Sulamith wird in dem Gedicht Celans vom aschenen Haar gesprochen. Die Assoziation mit Verbrennung

¹¹²⁰ Vgl. Laplanche/Pontalis (Hg.). 1996, S. 92-96

¹¹²¹ Vgl. Huyssen. 1989, S. 31

¹¹²² Vgl. Saltzman. 1999, S. 70-75

¹¹²³ Kiefer greift in seinen späteren Arbeiten auf Celan und auf Ingeborg Bachmann zurück.

¹¹²⁴ Im *Hohenlied* des Alten Testaments wird diese Figur erwähnt, die die leidenschaftliche Liebe und die Schönheit symbolisiert und deren Haar dem Purpur gleichen soll. Das Hohelied. 7, 6. In: Bibel. 1979, S. 735

¹¹²⁵ Sabine Schütz weist auf das Gegensatzpaar Ekklesia und Synagoge hin, das die Kunstgeschichte bis ins 19. Jahrhundert geprägt habe. Buck führt an, dass im 19. Jahrhundert das Gegensatzpaar Maria und Sulamith aufgebaut worden sei. Schütz. 1999, S. 289; Buck. 1993, S. 15

und Krematorien liegt nah. Im Gegensatz dazu steht Margarethe und deren goldenes Haar. Kiefer setzt diese selbst gewählte Vorgabe farblich und materiell stimmig um. Ein konkreter Bezug zu den Frauenfiguren erhält man nur über die Schrift. In den pastosen Bildern, auf denen in Schreibschrift mit dem Pinsel Margarethe geschrieben steht, setzt er Stroh ein. Die Materialität des Gemäldes tritt über den Bildrand hinaus, Stroh wird mit blondem Haar assoziiert. Die Bilder, die den Titel *Dein asches Haar Sulamith* tragen, sind dunkel und aschfarben.

Das Thema *Sulamith* greift Kiefer 1990 in einer Künstlerbuchserie erneut auf.¹¹²⁶ In dieser werden schwarze Haare direkt in das Werk eingearbeitet. Sie sind hinter Glas auf einer Bleioberfläche angeordnet. Neben den Haaren ist Asche eingearbeitet, ein weiteres Indiz für Vergänglichkeit und den Tod durch Gas und Verbrennung. Die Haare auf dem Blei sind so angeordnet, dass sie an Rauch erinnern. Das Blei steht für die Schwere der Gedanken und die Trauer, Haare sind dagegen leicht und ephemeral. Sie scheinen durch die Lüfte zu fliegen. Gleichzeitig können sie dem Bleisarg nicht entkommen. Das Haar selbst ruft als Material Bilder vom Konzentrationslager hervor, da sie dort den Opfern abgeschnitten wurden. Es wird als Teil des Körpers, das ohne denselben existiert, zum Katalysator für die Erinnerung an den Massenmord. Durch die Präsentation der Haare wird die Assoziation *Auschwitz* noch verstärkt, denn in der heutigen Gedenkstätte kann man noch die abgeschnittenen Haare sehen.¹¹²⁷ Der Bezug zu Auschwitz kann auch als Hinterfragung der möglichen musealen Aufarbeitung verstanden werden, wo Opfer auf Haare und Brillen reduziert werden. Die Inszenierung wirkt voyeuristisch. Man schaut auf das Haar, ohne den Menschen zu erkennen. Der Fetisch ist der Fetisch des Schreckens, der unwillkürlich evoziert wird.¹¹²⁸

Sulamith kann eindeutig der Opferseite zugerechnet werden, doch Margarethe als Idealbild der arischen, blonden Frau, wo steht sie? In einem Bild von 1981 führt Kiefer beide Charaktere über die Schrift zusammen. In schwarzer Schreibschrift

¹¹²⁶ Ausst. Kat. Tübingen München Zürich. 1990/1991, S. 290-331

¹¹²⁷ Harry Mulisch beschreibt in seinem Roman *Die Entdeckung des Himmels* die Reise seines Protagonisten Max nach Auschwitz. Dieser schildert, wie leblos die Haare wirken. Mulisch. 1993, S. 128

¹¹²⁸ Die Kunsthistorikerin Lisa Saltzman sieht in diesem Zyklus die Frage nach der Nichtdarstellbarkeit des Holocausts künstlerisch beantwortet. Das angebliche Verbot Adornos, nach Auschwitz Gedichte zu verfassen, bezieht sich ihrer Meinung nach direkt auf das Gedicht von Celan. So scheinen sich die Bilder Kiefers dem Diktum der Nichtdarstellbarkeit zu entziehen, thematisieren es jedoch zugleich. Es gibt für den Künstler keine Darstellung, aber eine Rezeptionsgeschichte, die es zu beleuchten gilt. Hinter der scheinbaren Offensichtlichkeit der Gemälde Kiefers verbergen sich die Abgründe der Nicht-Darstellung und des unaussprechlichen Grauens. Saltzman. 1999, S. 23

pinselt Kiefer die Namen untereinander: Margarethe - Sulamith. Diese beiden Worte werden im Bild vor ein stilisiertes Feld gesetzt, das am Horizont brennt.¹¹²⁹ Das Feld ist gelb gehalten, wobei es verwaschen wirkt und einige dunkle Flecken zu erkennen sind. Die direkte Synthese der Frauen entspricht zwar der literarischen Vorlage, doch verwirrt die unmittelbare Zusammenführung auf der Bildfläche. Soll die Interferenz zwischen Opfer und Täter gezeigt werden, ist jede Frauengestalt nur durch die andere zu erklären? Ist Margarethe auch Opfer? Die Ambivalenz liegt in der Vermischung von Opfer- und Täterstatus. Nicht nur die Parallelisierung der Namen ist zwiespältig, auch die Szene, in die der Künstler sie setzt, scheint problematisch. Die deutsche Landschaft wie der deutsche Wald sind in Kiefers Bilder immer wieder thematisiert. Sie erinnern an die Tendenz zur Romantisierung der Muttererde, die auch im Nationalsozialismus instrumentalisiert wurde.¹¹³⁰ Die oft mit Furchen durchzogenen Felder scheinen Fruchtbarkeit zu suggerieren, das Feuer am Horizont und das bereits verkohlte Stroh sind Hinweise auf Zerstörung.¹¹³¹ Die Chance auf eine fruchtbare Koexistenz wird durch eine blinde Vernichtungspolitik ruiniert, die in den Frauennamen und der brennenden Erde gespiegelt wird.

Kiefer realisiert den fragwürdigen Zusammenschluss von Opfer und Tätern auch in dem Bild *Sulamith* von 1983.¹¹³² Der Name erscheint leicht und ephememer auf einem düsteren Bild, das die Kulisse des Entwurfs einer Halle für Kriegsgefallene des nationalsozialistischen Architekten Wilhelm Kreis¹¹³³ aufgreift. Kiefer übernimmt die monumentale Gewölbestruktur des Kreisschen Entwurfes, in das Zentrum malt er sieben brennende Feuerzungen, die an den jüdischen siebenarmigen Leuchter erinnern. Der Ort der Trauer für die *Tapferen Kameraden* scheint auf der Bildebene zu einem Ort der Trauer um die Opfer der Nationalsozialisten umfunktioniert worden zu sein.¹¹³⁴ Das Werk wird deshalb auch als ein Statement des Künstlers interpretiert: dass die deutsche Gesellschaft mit den Juden einen Teil ihrer selbst

¹¹²⁹ Abb. in Arasse. 2001, S. 136

¹¹³⁰ Kiefer greift sowohl auf Fotografien als auch auf Gemälde zurück. Foto einer Landschaft siehe: Ausst. Kat. Venedig 1997, S. 212-213. Sabine Schütz stellt eine Orientierung an Gemälden von nationalsozialistischen Landschaftsmalern fest, konkret nennt sie ein Bild Werner Peiners, das 1933 entstanden ist. Schütz. 1999, S. 254. Das von Schütz zitierte Bild Peiners siehe: Peiner. 1933

¹¹³¹ Kiefer hat in seinen Bildern mit Feuer gearbeitet und in dem Zyklus *Malerei der verbrannten Erde* eine Seite der Kriegskatastrophe gezeigt. Hitlers Politik der verbrannten Erde setzt er mit dem Malen gleich. Malen = verbrennen. Harten. 1984, S. 53-55

¹¹³² Abb. in: Arasse. 2001, S. 93-94

¹¹³³ Vgl. Lutz, M. 1979, S. 185-196

¹¹³⁴ Von Umfunktionieren im Brechtschen Sinne spricht Huyssen in seinem Aufsatz. Huyssen. 1989, S. 43

verloren hätte.¹¹³⁵ Hofft er, den Verlust auszugleichen? Der Zusammenschluss von Tätern und Opfern ist der Nexus einer nicht zu trennenden Einheit, die jedoch eine schreiende Diskrepanz hervorruft. Das Dilemma ist nicht zu lösen. Der Verlust der jüdischen Kultur kann nicht über einen Künstler aufgehoben werden, der sich bemüht, gewisse jüdische Zeichen in seiner Kunst zu integrieren. Er unterstreicht vielmehr den Verlust. Mit dem Kreisschen Entwurf für die Gefallenen knüpft Kiefer an eine problematische Erinnerungskultur an. Für die Soldaten sind auch nach dem Krieg Denkmale geschaffen worden. Über Jahrzehnte hinweg war es schwierig, den Opfern der Shoah in Deutschland auf nationaler Ebene ein würdiges Andenken zu schaffen.¹¹³⁶ Der Künstler kreiert ein undenkbares Monument, das nach einer neuen Erinnerungskultur zu verlangen scheint.

Eine weitere Variante¹¹³⁷ der Erinnerungsbilder zur Shoah knüpft Kiefer nicht mehr an die Frauenfigur Sulamith. Eisenbahnstränge, die ins Nichts verlaufen, werden Sujets von Ölbildern und Fotografien.¹¹³⁸ Die Assoziation mit der Deportation von Menschen jüdischer Herkunft liegt nah, denn gerade konkrete Bilder der Transporte und die Eisenbahnlinien, die vor dem Eingangstor von Auschwitz enden, prägen unsere Vorstellung von den Vernichtungslagern. Das Jenseits der Mauer kann nur imaginiert werden, während der Weg dorthin noch im Rahmen des Erfassbaren liegt. Die einsame Landschaft und die nach allen Seiten offenen Gleissysteme deuten auf einen Weg ohne Wiederkehr. Kiefer nennt die Serie von 1977 *Sigfrids difficult way to Brünhilde*¹¹³⁹ und verbindet das Sujet der Gleise dadurch mit der germanischen Sagenwelt der Nibelungen. Auf den Abbildungen sind Eisenbahnlinien wie Erinnerungsspuren gelegt, die teils ausgewischt, teils nur noch über die Vertiefung im Boden zu erkennen, teils im Verfall zu sehen sind. Über dem Horizont stehen Flammen, die einerseits mit der Shoah und der Verbrennung der jüdischen Opfer in

¹¹³⁵ Vgl. Harten. 1984a, S. 130

¹¹³⁶ Die Diskussion hielt auch dann noch an, als das Denkmal im Bau war. Zum Denkmalstreit siehe: Heimrod u. a. 1999, 1298 Seiten. Jeismann (Hg). 1999

¹¹³⁷ In den Bildern der 1990er Jahre thematisiert Kiefer die Shoah über die Darstellung des Sternenhimmels. Die *Sternenlager* betitulierten Werke zeigen eine Art Lager oder Archiv, das nach gewissen taxonomischen Vorgaben zu funktionieren scheint. Arasse sieht in diesen Werken den Wandel in der Kunst Kiefers und die Abkehr von den deutschen Themen. Vgl. Arasse. 2001, S.150. Es wird jedoch deutlich, dass die nummerierten Platten Assoziationen mit den Vernichtungslagern hervorrufen. Die Sternenanordnung und die Bildgestaltung zeigen ein Streben nach oben, das an eine transzendentale Erlösungs metaphorik erinnert. Mit den Bildern, die den Sternenfall zeigen, geht die Bewegung wieder nach unten. Ist der von Arasse proklamierte Versuch des Ausbruchs aus den deutschen Themen und dem deutschen Trauertal nach kurzer Zeit gescheitert? Ausst. Kat. Bonn Wien. 1999/2000, S. 165: Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 1999.

¹¹³⁸ Werke wie *Eisen-Steg* von 1986 und *Lots Frau* von 1990 lassen solche Assoziationen aufkommen. Abb. in: Arasse. 2001, S. 86-87

¹¹³⁹ Ausst. Kat. Tübingen München Zürich. 1990/1991, S. 210-223

Verbindung gebracht werden können, auf der anderen Seite verweisen die Flammen auf das Schicksal Brünhildes, die sich nach Wagners Inszenierung des *Ring der Nibelungen* in die Flammen wirft, da sie sich von Siegfried verraten fühlt.¹¹⁴⁰ Brünhilde stirbt einen doppelten Tod: den physischen und den Tod durch Vergessen. Das scheint auf die Shoahopfer übertragbar, die in der Erinnerung als Individuen vergessen werden. Auf derselben Ebene scheint Kiefer auch die Kontaminierung der deutschen Mythen und das Verschwinden derselben nach der letalen Umsetzung einer menschenverachtenden Ideologie zu betrauern.¹¹⁴¹ Die vielschichtigen Bedeutungsebenen verwirren den Betrachtenden und machen eine eindeutige Haltung schwer. Gerade die Mythologie Wagners, die wegen der Rezeption im Nationalsozialismus umstritten ist, wird mit dem Weg in die Vernichtungslager konnotiert. Daraus entsteht eine brisante Mischung aus Geschichtsbewusstsein, Gedächtnisbildern, unterschiedlichen geschichtlichen Realitäten und Mythen, die nicht zusammengehören, anscheinend aber nicht voneinander zu trennen sind. Die Trauer um die Opfer wird mit dem Schmerz über den deutschen Traditionsvorlust verbunden. Beides ist historisch und gesellschaftlich miteinander verwoben und wird in der Kunst Kiefers als Einheit präsentiert.

Nicht nur infolge der Vermischung von Opfern und Tätern irritieren die Arbeiten Kiefers, sondern auch auf Grund ihrer Monumentalität. Vor allem in den Bildern, in denen er die nationalsozialistische Architektur zur Vorlage wählt, ist dieser Aspekt zweifach ambivalent. Der Entwurf von Kreis scheint durch das Bild auf den Betrachtenden einzustürzen. In anderen Arbeiten, in denen er meist nicht realisierte oder zerstörte Bauten der Nationalsozialisten als Quelle nutzt, gelingt ihm der gleiche Effekt.¹¹⁴² Kiefer wählt nur prominente Architekturentwürfe wie etwa die Berliner Reichskanzlei von Albert Speer zum Bildthema.¹¹⁴³ Der Architektur wird über die Schrift eine weitere Bedeutungsebene zugeordnet, die sie ursprünglich nicht hatte. *Sulamith* ist ein Beispiel dafür, dass die Beschriftung der Architektur auf der Bildebene weitere Konnotationen freisetzen kann. In der Arbeit, in der Kiefer die Reichskanzlei von Speer als Vorlage nutzt, skizziert er eine Künstler-Palette ins

¹¹⁴⁰ Vgl. Wirsing. 1987, S. 60-61; Ausst. Kat. Düsseldorf Paris Jerusalem. 1984, S. 65

¹¹⁴¹ Vgl. Metken. 1987, S. 302-303

¹¹⁴² Da die Gebäude nicht mehr existieren, muss Kiefer auf Propagandabilder zurückgreifen. Die Inszenierung des architektonischen Raums ist im Nationalsozialismus gerade auch über die Fotografie realisiert worden. Indem er diese Fotos einsetzt, spielt er mit dem doppelten Propagandaeffekt der Nationalsozialisten.

¹¹⁴³ Die neue Reichskanzlei von Albert Speer.

Zentrum der nationalsozialistischen Architekturszenerie. *Der unbekannte Maler*¹¹⁴⁴ ist der Titel des Gemäldes. Die schwarze Palette scheint in den unendlichen Weiten des Raumes unterzugehen. Zugleich steht sie in einer Ruinenlandschaft, die selbst in ihrem Untergang noch erschreckend und faszinierend wirkt. Die Hinterfragung des Künstlerbildes wird in ein Szenarium der propagierten Macht eingebunden.¹¹⁴⁵ Mit der Parallelisierung von Maler und Soldat spielt Kiefer auf die zerstörerische Rolle an, die beide in einer Diktatur haben können. Speer hat mit seiner Kunst dem Regime gedient und mit dessen Bauwerken die herrschende Ideologie unterstützt.¹¹⁴⁶ Er schaffte haptisch erfassbare Propaganda. Sie ist nicht mehr existent, ihre Form überdauert jedoch die Materie. Der *unbekannte Soldat* kann nur eine Kombination aus Opfer¹¹⁴⁷ und Täter sein. Ihm wird gedacht, da er ermordet wurde, jedoch auch nur, da er vor seinem Tod selbst zum Zerstören bereit war. Der *unbekannte Maler* kann als pars pro toto für eine Kultur stehen, die sich von einem verbrecherischen System vereinnahmen lässt und immer mit diesem verhaftet bleibt, auch wenn sie in einen anderen Kontext gesetzt wird. Das Sujet kann bei Kiefer jedoch auch als ein Abgesang auf die Kunst gelesen werden, die vereinnahmt wird. Kiefer bricht die Faszination der dargestellten Bauten, in dem er sie verlassen und grau zeigt. Gleichzeitig schafft er eine neue überzeitliche Faszination in der Überdimensionalität der großformatigen Bilder. Das macht es dem Betrachtenden nahezu unmöglich, sich der Sogkraft der Bildwerke zu entziehen.

Die Shoah wird in den Werken Kiefers ausschließlich zur deutschen Frage. Er setzt sich aber auch mit deutschen Geistesgrößen auseinander. Eine seiner Schlüsselfiguren ist der Philosoph Martin Heidegger. Dieser spielt in unterschiedlichen Arbeiten Kiefers eine Rolle,¹¹⁴⁸ titelgebend wird er für ein

¹¹⁴⁴ Abb. in: Arasse. 2001, S. 67. Kiefer integriert die Palette auch in seinem Gemälde des Ehrentempels für die Novembergefallenen in München von Paul Troost. So bespielen Haacke und Kiefer wenn auch auf unterschiedliche Weise denselben Gedächtnisort.

¹¹⁴⁵ Kiefer thematisiert in den unterschiedlichsten Kontexten seine Künstlerrolle. Siehe hierzu Schütz. 1999, S. 133-142. Die Benennung einzelner Bilder mit dem Titel *Kranke Kunst* ist dabei besonders problematisch. Abb. in: Ausst. Kat. New York. 1998/1999, S. 70

¹¹⁴⁶ Albert Speer: „Meine Bauten sollten, so definierte ich 1936, nicht nur das Wesen der Bewegung ausdrücken. Mein Anspruch ging weiter: sie seien geradezu ein Teil der Bewegung selber.“ Speer. 1978, S. 7

¹¹⁴⁷ Danilo Eccher sieht in der Opferdefinition Kiefers auch immer eine Selbststilisierung des Künstlers als Opfer einhergehen. Ausst. Kat. Bologna. 1999, S. 17-19. Problematisiert wird der Opferbegriff bei Kiefer auch von Saltzman: Saltzman. 1999, S. 69

¹¹⁴⁸ Biro weist darauf hin, dass der Name Martin in dem Bild *Varus* und die Abbildung desselben in dem Werk *Wege der Weltweisheit - die Hermannsschlacht* auftaucht. Biro. 1998, S. 262. Bei dem Bild *Wege der Weltweisheit*, auf das Biro anspielt, handelt es sich um die Erstfassung von 1976/77. Hier wird der Name genannt und Heideggers Kopf abgebildet. In *Wege der Weltweisheit - die Hermannsschlacht* will auch Mark Rosenthal Heidegger entdeckt haben. Ausst. Kat. Chicago Philadelphia Los Angeles u. a. 1987-1989, S. 157. Abb. 18-19.

Buchobjekt,¹¹⁴⁹ das 1976 entstanden ist. Dominant ist in dem collagierten Unikat das Medium der Fotografie. Die erste Abbildung zeigt Heidegger, er trägt auf dem Bild eine Trachtenjacke und seine Barttracht erinnert an die Adolf Hitlers. Über dem Brustbild steht in feinem Bleistift der Name - Martin Heidegger. Die folgenden Fotografien sind collagiert. Sie zeigen eine architektonische Landschaft,¹¹⁵⁰ in der Fliegenpilze zu sehen sind. Über dem Fußboden, der nass und modrig wirkt, ist Stroh ausgelegt. Das Stroh lässt an einen Stall denken, aber auch an Margarethe und deren blondes Haar. Über dem Stroh schwebt die Abbildung eines Gehirns. Das Gehirn wandert in den unterschiedlichen Illustrationen und wird immer schwerer erkennbar. Auch der Pilzuntergrund verändert sich, er wird zur Mondlandschaft, wirkt ungesund und unnatürlich. Die Szene verdunkelt sich von Blatt zu Blatt, bis schwarze, verkohlte Seiten das Buch abschließen. Der Künstler sagt, es sei bekannt, dass Heidegger auf der einen Seite ein herausragender Denker, auf der anderen Seite ein Nationalsozialist gewesen sei.¹¹⁵¹ Dieser These folgt er in dem Künstlerbuch. Er verquickt die Assoziationsfelder *giftiger Pilz* mit *menschlichem Denkzentrum*. Der materialisierte Geist, der eigentlich nur abstrahiert vorstellbar ist, wird dem materialisierten Gift gegenübergestellt. Kiefer will offensichtlich auf das destruktive Potenzial eines Gedankens hinweisen, mit dem Titel und dem Titelbild wird das automatisch auf die Gedankenwelt Heideggers übertragen. Der ironische Grundton des Künstlerbuches liegt in der einfachen Konnotation und Kondemnation. Kann es wirklich sein, dass das komplexe philosophische Gefüge Heideggers auf die Abbildung eines Gehirns reduziert wird, das in einem Stall zu schweben scheint? Die Ironie wird auch hier durch einen melancholischen Zug gebrochen. Die letzten dunklen Seiten des Buches zeigen die saturnische Seite im Schaffen¹¹⁵² Kiefers. Die Melancholie wird mit Ironie gebrochen und vice versa. Das lachende und weinende Auge ist immer präsent.

Wie Andreas Huyssen eindringlich beschreibt, ist es die Mischung aus Faszination und dem Zurückschrecken vor ebendieser Faszination, der man bei der Betrachtung

Außerdem gibt er an, dass in dem Bild *Deutsche Geisteshelden* der Name Martin Heidegger aufgeführt sei. Das kann nicht nachvollzogen werden, da der Name Martin hier eindeutig nicht zu finden ist.

¹¹⁴⁹ Kiefer. 1987 II

¹¹⁵⁰ Vielleicht handelt es sich um Kiefers Haus oder einen Stall in seiner Umgebung. Kiefer fotografierte oft sein Atelier, die Abbildungen brachte er in Büchern und Gemälden ein. Ein Sujet ist der bekannte Dachboden im Atelier des Künstlers. Fuchs. 1984, S. 11

¹¹⁵¹ Vgl. Biro. 1998, S. 6

¹¹⁵² Vgl. Schuster. 1991, S. 152-159

der Bilder von Anselm Kiefer ausgesetzt ist.¹¹⁵³ Zwar mag diese Beobachtung subjektiv sein, sie stimmt jedoch mit meiner Gefühlslage überein, wenn ich einem Kieferbild gegenüberstehe. Die Konfrontation mit der faschistischen Ästhetik und die Ambivalenz der Bilder durch die Affirmation der Überwältigungsstrategien stellen die Betrachtenden vor ein Wahrnehmungsproblem von Faszination und Ablehnung. Die Affirmation der Ästhetik des Nationalsozialismus macht Angst, wirkt gefährlich, gerade für *uns Deutsche*. Ist dies positiv oder negativ zu bewerten? Gewisse Tabuisierungen tragen zu einer Versteinerung der Situation bei. Auf der anderen Seite sind sie notwendig, um ein ethisches Gerüst zu bewahren, das dem verantwortlichen Umgang mit der Vergangenheit verpflichtet ist. Kiefers Kunst verunsichert, und das nicht nur in Hinblick auf den eigenen Standpunkt, die Position des Künstlers selbst scheint fraglich. Die Ablehnung überträgt sich auf den Künstler, der für die gemischten Gefühle verantwortlich gemacht wird. Dieser setzt sich doppelt den Besetzungen und Übertragungen aus, indem er sich der Ideologie unterzieht und seinen unbequemen Ansatz an das Publikum weitergibt. Die nationalsozialistische Propaganda wird zu einer fiktiven Realität, die auf fiktiver Ebene wieder zur Realität erhoben wird.

Die assoziative Kraft der Bilder kann vor allem von einem deutschen Publikum als Gefahr gesehen werden,¹¹⁵⁴ der man sich zu entziehen sucht. Die als Trauerarbeit bezeichnete Kunst Kiefers könnte so über die (Un)Fähigkeit der Deutschen zur Auseinandersetzung hinausgehen.¹¹⁵⁵ Sie spiegelt die Rezeptionsgeschichte der Shoah und konfrontiert den Betrachtenden mit den Lücken in der Gedächtniskultur. Er nimmt *urdeutsche* Themen auf, die von den Nationalsozialisten missbraucht wurden und zeigt sie in seiner eigenen Interpretation. Die Geschichte ist jedoch nicht abzuschütteln. Siegfried bleibt der Held der Nibelungensage, gleichzeitig wurde er Teil eines überhöhten Nationalbewusstseins, das zum Tod von Millionen von Menschen geführt hat. Kiefer parallelisiert in seiner Kunst immer wieder Opfer und Täter. Seine Darstellungen zu Sulamith sind Variationen über ein Thema, das tief mit der deutschen Geschichte verwoben ist. Die deutsche Frage in ihrer aktuellen Ausformung wird an die historischen Ereignisse rückgekoppelt. Die

¹¹⁵³ Huyssen. 1989, S. 38

¹¹⁵⁴ Eric Santer weist in seiner Untersuchung darauf hin, dass nur *politisch korrektes* Denken in Deutschland akzeptiert wird. Die Arbeiten Kiefers stünden außerhalb dieses Konsenses und würden deshalb kritisiert. Vgl: Santer. 1993, S. 38

¹¹⁵⁵ Erwähnt wird in vielen Untersuchungen das Buch der Mitscherlichs über die Unfähigkeit der Deutschen zu trauern, siehe zum Beispiel: Saltzman. 1999, S. 73

Rezeptionsgeschichte, die Bilder, die heute für die Zeit stehen und oftmals unkritisch übernommen werden, hinterfragt er radikal. Seine In-Frage-Stellung der Erinnerungskultur bezieht sich auf Opfer und Täter. Ist die Ambivalenz in seiner Kunst jedoch nicht als solche zu lesen und liegt in der Ästhetik Kiefers nicht doch ein positives Bekenntnis zur deutschen Nationalkultur? Er scheint seine Rolle als Nachgeborener zu akzeptieren, der nicht die historischen Ereignisse an sich, sondern den Umgang mit der geschichtlichen Last thematisiert. Dass die Tradition fatal ist, wird in seinen Bildern gerade durch diesen vermeintlichen Abstand vorgeführt. Seine Ironie kombiniert er mit einer Melancholie, die sein Bewusstsein für das sich repetierende Dilemma präzisiert.

8.3 Mauris Deutschlandbild im Vergleich

Grundsätzlich treten bei dem Vergleich der künstlerischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus und dem daraus resultierenden Deutschlandbild von deutschen Künstlern mit einem italienischen Probleme auf. Bedingt durch ihre unterschiedlichen Sozialisierungen können die Künstler mit einem anderen Selbstverständnis an das Thema Nationalsozialismus herangehen. Die deutschen Künstler zeigen die Sicht von innen, während der italienische Künstler nur seinen Blick von außen transportieren kann. Demgegenüber betont Fabio Mauri, dass er die Zeit und die nationalsozialistische Ästhetik direkt erlebt habe und sich somit auch als Zeitzeuge der deutschen Vergangenheit fühle. Trotzdem bleiben bei der Rezeption der Shoah nationale Unterschiede zu verzeichnen, die hier aufgearbeitet werden sollen. Vor dem Hintergrund des Vergleichs böte es sich an, die gesellschaftliche Wirkung der Werke von Mauri, Beuys, Haacke und Kiefer in Deutschland zu vergleichen. Die mäßige Annahme der Kunst Mauris in Deutschland macht eine Gegenüberstellung auf dieser Ebene jedoch beinahe unmöglich. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der künstlerischen Herangehensweise sollen deshalb an sich in Beziehung gesetzt werden. Um diesen Vergleich anstellen zu können, müssen einzelne komparatistische Kriterien aufgestellt werden, anhand derer die Deutschlandbilder der Künstler analysiert werden können. Der unterschiedliche nationale Zugang zum Thema soll nicht komplett ausgeblendet werden, er dient vielmehr als Folie der Interpretation.

In der direkten Gegenüberstellung soll die Kunst Mauris die Grundlage zur Interpretation bilden. Die Analyse wird sich zunächst mit der Charakterisierung des Nationalsozialismus und der deutschen Frage auseinandersetzen. Welche Themenfelder werden beleuchtet? Es ist zu fragen, inwieweit der Nationalsozialismus als Metapher für die Darstellung eines allgemein Bösen oder als Metapher für Deutschland steht. Es wird analysiert, wie Täter- und Opferbilder transportiert werden und welche Bedeutung das für das Deutschlandbild der einzelnen Künstler hat. Hinterfragt werden soll, inwieweit die Künstler ihre eigenen Erinnerungen oder die ihnen vermittelten Familiengeschichten in der Kunst verarbeiten und wie gesellschaftliche Gedächtnisbilder einfließen. Private Erinnerung und offizielle Geschichtsschreibung sind die Pole, innerhalb derer sich die Aufarbeitung bewegt. Es schließt sich das Problemfeld der Zeugenschaft an. Gibt es einen Unterschied im Ansatz zwischen ZeitzeugInnen und nicht direkt Betroffenen? Verarbeiten die Künstler als Zeitzeugen ein Trauma mit Hilfe der Kunst? Zu analysieren ist, ob die Kulturschaffenden der Kunst eine heilende Wirkung zusprechen und ob dieses Konstrukt tatsächlich als Mittel zur Läuterung verstanden wird. Die Kunst, die sich explizit mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt, steht vor besonderen Darstellungsproblemen, da sie mit dem Diktum der Nichtdarstellbarkeit belegt ist. KünstlerInnen, die sich mit dieser - nicht nur deutschen Frage - befassen, stehen vor dem Problem, wie sie dieser unitären Menschheitskatastrophe in ihrer Kunst begegnen wollen und warum. Die Frage nach der Motivation ist schwierig zu beantworten, soll jedoch gestellt werden. Zu untersuchen ist außerdem, wie die einzelnen Künstler mit der Repräsentationsproblematik umgehen. Es soll abschließend untersucht werden, inwieweit die Künstler nationale Tabus der Erinnerungskultur brechen und dadurch eine eigene Erinnerungskultur prägen.

In Mauris Performances und Installationen wird die Shoah als europäisches Phänomen begriffen, in dem Deutschland als Wiege der europäischen Kultur und gleichzeitig als Zerstörer aller ethischen Werte charakterisiert wird. Der italienische Künstler benutzt dabei bestimmte Metaphern, die diese Ambivalenz präzisieren, wie zum Beispiel den deutschen Philosophen Martin Heidegger. Anselm Kiefer greift den Topos ebenfalls auf. Die Intention der Künstler scheint identisch: Heidegger als doppeldeutige Figur der deutschen Geisteselite zu entlarven. Mauri setzt in seiner

Performance mit Installationscharakter die Philosophie Heideggers in das Zentrum des Geschehens. Er lässt den Originaltext auf deutsch in einem Rahmen vorlesen, der die Frage nach der Schuld des Intellekts und des/der Intellektuellen akzentuiert. Mit dem Bezug auf den europäischen Ursprung der Philosophie wird Heidegger gleichsam in einen europäischen Kontext gesetzt. Anselm Kiefer präsentiert in seinem Künstlerbuch den Komplex *Heidegger* ohne auf die philosophischen Inhalte der Geistesgröße einzugehen. Die Figur Heidegger wird über die Fotografie und den Namen lanciert. In den Werken Kiefers, in denen Heidegger nur noch als Name erscheint, wird er in einem deutschen intellektuellen Kreis verortet. Heidegger scheint bei Kiefer ein rein deutsches Phänomen zu sein, die Europäisierung der deutschen Frage bleibt aus. Der Präsentation des *Falles Heideggers* über den philosophischen Text und die Personifizierung durch einen italienischen Philosophen bei Mauri steht bei Kiefer eine assoziative Gedankenkette gegenüber, die teilweise nur über *Martin* losgetreten werden kann. Der Abstraktionsgrad ist bei dem deutschen Künstler trotz der scheinbaren Figurativität hoch, bei Mauri bleibt der deutsche Text für das italienische Publikum unverständlich und dient als Chiffre. Trotzdem sind Mauris Performances als Lehrstücke gedacht, die dem Partizipierenden die Welt der ambivalenten Figur Heidegger eröffnen und damit Argumentationshilfen an die Hand geben sollen. Bei Kiefer ist der Werkkontext entscheidend, in den das Phänomen Heidegger eingeordnet wird.

Die Trennung Deutschlands in zwei Staaten deutscher Nation als Folge des Zweiten Weltkrieges ist in mehreren Arbeiten Mauris Thema. In den 1970er Jahren materialisiert er die Mauer, das Sinnbild der deutschen Teilung. Er schafft eine europäische Mauer - *Muro d'Europa* - aus Stein, die sich fiktiv auf einem Boot durch ganz Europa bewegen kann. Mauri verbleibt jedoch nicht nur im europäischen Bereich, sondern er konzipiert Anfang der 1990er Jahre *Il muro del pianto* - eine Klagemauer. Nach dem Fall der Berliner Mauer substituiert Mauri in seiner Kunst die europäische Mauer, die mit der Berliner Mauer gleich gesetzt werden kann, durch die Klagemauer. Dadurch zieht er eine direkte Linie zwischen der deutschen Frage und der Shoah. Er verweist gerade auf die historische Bedeutung des Leerzeichens *Berliner Mauer*, das in der Klagemauer weiter besteht und materiellen Bestand hat. Beuys' Antwort auf die Mauer ist eine ästhetisch provozierende. Sein Vorschlag, sie fünf Zentimeter zu erhöhen, gleicht einem zynischen Kommentar. Er scheint die

Gewalttätigkeit der Trennung zu ignorieren und bewertet sie vordergründig aus rein ästhetischen Gesichtspunkten. Indem Beuys die Forderung nach der Erweiterung und nicht nach dem Abriss der Mauer stellt, unterstreicht er jedoch ihre Absurdität, die er in der Kunst zu überwinden sucht. Darüber hinaus ist die Mauer für Beuys nicht nur äußerer Zeichen, sondern weist auf eine Wunde hin, die er und die Nation (?) mit sich tragen. Sie ist für ihn nicht allein historische Realität sondern hat auch ein psychologisches Moment. Dies verbindet ihn mit den Vorstellungen Mauris. Haackes künstlerisches Eingreifen im Grenzstreifen bearbeitet die Mauer, konkret ihre Überreste. Auch er stellt den Grenzstreifen als machtpolitisches Leerzeichen bloß, das eine Fülle von historischen Implikationen in sich trägt, die noch lebendig sind, auch wenn die Mauer an sich nicht mehr besteht. Dabei erscheint in seiner temporären Installation der Nationalsozialismus als ein Bezugspunkt unter anderen. Die beiden deutschen Künstler thematisieren über die *Berliner Mauer* die deutsche Frage. Haacke macht an ihr auch die Verbrechen fest, die in deutschen Namen zur Zeit des Nationalsozialismus begangen wurden. Beuys deutet mit dem Hinweis auf die Wunde im Allgemeinen das Thema Leiden an. Dies kann auch auf die Shoah bezogen werden. Mauri zeigt die direkte Linie zwischen deutscher und jüdischer Geschichte auf, und schafft daraus in seiner Kunst ein nicht zu trennendes Geflecht zwischen seinem Deutschlandbild, der Shoah und Europa.

Mauri reagiert mit seiner Kunst nur vereinzelt auf einen spezifischen, historisch konnotierten Raum. Wenn er diese Form der Rückbeziehung auf die Geschichte benutzt, so wählt er immer Orte, die sowohl eine gesamthistorische als auch eine private Bedeutungsebene haben. Im Gegensatz zu Haacke, der höchst aufgeladene historische Orte wählt, die mit seiner eigenen Lebenswelt nicht unmittelbar zusammenhängen, kehrt Mauri an Orte seiner eigenen Biografie zurück. Obwohl alle Erinnerungsorte Mauris naturgemäß in Italien liegen, setzt er sie in Bezug zu seinem Deutschlandbild, wobei er die Shoah mit seinen eigenen Kriegserinnerungen verquickt. Daraus kreiert er ein abwesend-anwesendes Denkmal für seine verlorene Jugend und für die Opfer der deutschen Gewaltherrschaft. Der Rückbezug auf spezifische Orte, die während nationalsozialistischer Zeit eine besondere Rolle gespielt haben, ist auch in den Werken Kiefers und Haackes immer wieder Thema. Der künstlerische Umgang mit diesen ist jedoch unterschiedlich. Haacke agiert vor Ort, bespielt die Architektur selbst als *site specificity*, indem er bewusst die konkreten

historischen Implikationen des Ortes mit einbezieht. Kiefer steht außerhalb der realen Architekturkulisse. Auf seinen Bildoberflächen entstehen reale Geschichts-Orte, die der Künstler meist nur von Abbildungen kennen kann. Er stellt die nationalsozialistische *Stimmungsarchitektur* in intim düsterer Atmosphäre dar und okkupiert sie für die eigene Biografie, indem er das stilisierte Zeichen *Palette* in die Architektur integriert. Sie wird zu seinem Gedächtnisfeld, obwohl er sie als Nachgeborener nie wirklich erlebt hat. Mauri geht als Zeitzeuge den umgekehrten Weg und konnotiert private Plätze zu kollektiven Erinnerungsorten der deutschen Verbrechen um. So funktionieren beide - Kiefer auf der Bildebene und Mauri vor Ort - die Architektur in ihrer eigentlichen historischen Bestimmung um. Haacke benutzt die Architektur als Folie, um Kontinuitäten und Brüche aufzuzeigen. Er vermittelt der Gesellschaft die Orte neu und hält ihnen ihre eigenen Verdrängungsmechanismen anhand der architektonischen Überlieferung vor Augen. Beuys bearbeitet Orte, die er wahrscheinlich nie selbst besucht hat. Auschwitz und Manresa stehen dabei als Synonyme für ein konkretes geschichtliches Ereignis und eine übergeordnete Realität. Seine *individuelle Mythologie* verortet er an Plätzen, die nicht physisch erfahrbar, sondern nur spirituell erlebbar gemacht werden. Obwohl sie nicht die Geschichtsorte des Zeitzeugen sind, integriert er sie in seine intime Kunstwelt. Mauri und Beuys spielen als Zeitzeugen mit ihren Erinnerungen, bei Mauri wird die Ortswahl konkret, Beuys überträgt seine Gedächtnisbilder auf Stätten, die er nicht persönlich gesehen haben muss, die für ihn aber in der Kunst zu Realorten werden.

Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus geschieht bei Mauri meist über die Verwendung von historischen Materialien. Er setzt Objekte ein, die aus der analysierten Zeitepoche stammen und in diesem Sinne die Zeit in sich tragen. Sie sind nicht aus dem privaten Bereich entnommen, sondern gehören der Lebenswelt vieler ZeitzeugInnen an. Gleichzeitig schafft er neue Materialien, die nur scheinbar historisch *echt* sind. Auch Beuys bearbeitet weniger Erinnerungsorte, als vielmehr Materialien, die er an seine Kriegserlebnisse bindet. Er lädt Materialien historisch auf, die nicht direkt mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht werden. Aus seiner Zeitzeugenschaft heraus gibt er Fett und Filz eine historische Dimension, die diese nur über die Gleichsetzung mit seinen persönlichen Erfahrungen haben. Er bestimmt die Eigenschaften der Stoffe und versieht sie mit Symbolgehalt, die sie in seinem Werk bedingt entschlüsselbar machen. Demgegenüber nimmt Mauri die

historischen Materialien als solche auf und verwertet sie nicht in einem neuen Sinn-, aber in einen neuen Zeitzusammenhang. Bei Kiefer kann nur in wenigen Arbeiten ein direkter Einsatz von Materialien festgestellt werden. Bei dem Buchobjekt *Sulamith* setzt er auf die historische Konnotation des Materiales *Haar*. Im Gegensatz zu Mauri strebt er aber keine historische Authentizität an und schafft auch keine eigene Materialwelt im Sinne von Beuys, sondern evoziert Assoziationsketten, die von den Materialien an sich ausgehen. Haackes Installationen bestehen aus Materialien, die keine historische Authentizität haben, sie aber haben könnten. Die Fahnen mit den Emblemen und der historischen Schrift werden ähnlich wie bei Mauri als Variationen des *Ready Mades* eingesetzt, die nicht beliebig sondern aus einem historischen Kontext spezifisch gewählt sind.

Orte, Ereignisse und Personen des Nationalsozialismus werden bei Mauri über die Fotografie in die Gegenwart transportiert. Nicht Realität sondern Inszenierung von Politik und Gesellschaft ist auf den meisten Bildern zu sehen. Diese Schein-Realität des Nationalsozialismus wird über das Medium visualisiert, das dadurch an sich verdächtig gemacht wird. Kiefer setzt ebenfalls Fotografien in seiner Kunst ein, die er in ihrer Funktion als Propagandabilder wiederverwertet. Gleichzeitig entlarvt er sie als solche und leistet in seiner Kunst einen kritischen Beitrag zur Diskussion um das Faszinosum *Nationalsozialismus*. Ähnlich wie bei Mauri wird das Medium zunächst affirmativ verwandt, um es damit kritisch in Frage stellen zu können. In Kiefers Architekturgemälde wird die Fotografie indirekt präsentiert, da sie wiederum verarbeitet und in einen neuen Kontext überführt wird. Mauri *bearbeitet* das Medium ebenfalls, doch ist es als manipuliertes deutlich zu erkennen. Der Einsatz der Fotografie bei Beuys findet meist vor dem Hintergrund der möglichst weiten Verbreitung seines Werkes statt. Über sie, die im Sinne eines Multiples eingesetzt werden kann, vermittelt er seine Botschaften. Er benutzt sie also weniger als historisches Material sondern als Medium an sich. Haacke setzt nur selten Fotografien ein. Wenn er sie benutzt, so auch als historisches Material, das eine Realität präsentiert, hinter der sich Vieles verbergen kann. Diese Schichten legt er im Werkkontext frei, indem auch das Medium Fotografie ein Teil zur Auflösung und Verwicklung der komplexen historischen und aktuellen Bezüge wird.

Die Instrumentalisierung der Kunst durch Macht und politische Propaganda wird von Mauri immer wieder beleuchtet. Der Begriff der *Entarteten Kunst*, der die nationalsozialistische Kunstpolitik schlagwortartig fokussiert, wird dabei zum pars pro toto der totalitären Selektion von Kunst. Besonders scharf wird die Kritik, wenn er die nationalsozialistische Kunstpolitik mit der heutigen parallelisiert, was er zum Beispiel durch die Verquickung der Ausstellung *Entartete Kunst* mit der Biennale in Venedig in den 1970er Jahren provozierend realisiert. Haackes Hauptthema ist die Kunstpolitik und der Kontext, in dem Kunst präsentiert wird. Wenn er die nationalsozialistische Kunstpolitik angreift, zeigt er immer einen Gegenwartsbezug auf. Im Unterschied zu Mauri arbeitet er bei seinem Biennalebeitrag nicht nur über sondern am Thema. Dies röhrt von der besonderen historischen Situation des deutschen Pavillons her. Haacke verbleibt im Kontext Venedig und präsentiert im historischen Raum seine künstlerische Kritik. Dabei fokussiert er nicht die *Entartete Kunst* als Sinnbild der nationalsozialistischen Kunstpolitik, sondern greift die Instrumentalisierung der Kunst durch das Regime durch und an diesem speziellen Ort auf, wobei er ähnlich wie Mauri der Kunst und den KünstlerInnen ihre Verführbarkeit durch Markt und Politik vor Augen führt. Alle besprochenen Künstler setzten die Kritik an der Kunstpolitik der Nationalsozialisten als Folie ein, um auf die heutigen Missstände zu verweisen. Haacke und Mauri parallelisieren die Selektion von Kunst durch eine diktatorische Politik mit der finanziellen Selektion im Kapitalismus. Kiefers Bild des Künstlers als Opfer deutet nicht direkt auf den Kunstmarkt hin, sondern ist eine vielschichtige Hinterfragung von privaten und öffentlichen Rollenzuteilung des Künstlers innerhalb der Gesellschaft. Der Rückbezug auf die nationalsozialistische Kunstpolitik ist jedoch auch bei ihm gegeben. Beuys agiert auf dieser Ebene globaler. Der Künstler als Opfer und das Opfer Kunst sind immer wieder Thema und werden mit dem Nationalsozialismus in Zusammenhang gebracht. Seine Kritik am Markt ist aber vor allem Gesellschaftskritik. Er sieht die Kunst in der Gesellschaft vernachlässigt und formuliert einen neuen Anspruch an den Kunstbegriff in Politik und Öffentlichkeit.

Die Dekoration der Macht und die Objektivierung der Opfer ist das Thema der Kunst Mauris. Dabei wird die Propaganda des totalitären Staates am italienischen Modell des Faschismus versinnbildlicht, das in direkten Zusammenhang mit der deutschen Inszenierungsmaschinerie gesetzt wird. Er stellt ein historisches Event mit all den

faschistischen Mitteln der Inszenierung wie einheitliche Kleidung, geometrische Bewegungen, schöne junge Körper, Fahnen, Musik, mediale Aufbereitung und der theatralen Darbietung nach, um die Verführungskünste des Regimes im Jetzt und Hier erfahrbar zu machen. Kiefer greift in seinen Arbeiten ebenfalls die Faszination des Regimes auf. Beide vermitteln das scheinbare Faszinosum *Faschismus* durch den Analogieschluss von Form und Inhalt und die Affirmation der Ästhetik der Zeit. *Negation durch Affirmation* kann als Schlagwort für beide eingesetzt werden, auch wenn die Ausführung eine andere ist. Mauri und Kiefer führen den Betrachtenden immer wieder ihre eigenen Anfälligkeiten vor. Die objekthafte Kunst Mauris mag dabei direkter agieren, dem malerischen Werk Kiefers kann jedoch eine größere Suggestivkraft zugesprochen werden. Haacke spielt ebenfalls mit der Ästhetik der Nationalsozialisten, die Brüche sind jedoch evident. Er setzt die Propaganda ein, um die dahinter stehenden Strategien zu verdeutlichen, weniger um die Wirkung derselben nochmals heraufzubeschwören.

Neben der Illustration der Methode der Täter, Menschen über eine Inszenierung zu verführen, die das Individuum hinter einer Masse verschwinden lässt, werden auch die Opfer in Mauris Kunst als Objekte inszeniert. Durch die Präsentation der zu OpferÜberresten stilisierten Materialien entsteht ein kleines Auschwitz-Museum, das nicht anhand der heutigen Kriterien museal aufgearbeiteter Gedenkstätten angelegt ist, sondern in der Täterästhetik verbleibt. Haacke verortet die Opfer direkt auf der politischen Inszenierung der Nationalsozialisten. Er setzt sie als Antithese zur nationalsozialistischen Propaganda; die Erinnerungsebene Nationalsozialismus und Shoah verschwimmen zu einer ästhetischen Einheit. Die ästhetische Repetition und die Vereinnahmung der Opfer durch die Täterästhetik werden dabei zu einem Moment der Affirmation, das durch die Nennung der Opfer gleichzeitig eine Negation ist. Mauris Vereinnahmung der Opfer in die Erinnerungskultur der Täter geht weiter, da er selbst die Erinnerungsstücke materialisiert. Dies schafft einen radikalen Bezug. In den Installationen Mauris wie *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* und *Non esiste l'anima? Se la Germania ne ha due* wird der Opfer über die sprachlichen Zeichen gedacht. Der Bildschirm mit der Aufschrift *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet* konnotiert klar die Vernichtung durch Gas und setzt damit Opferbilder frei. Sie werden über die Sprache in den Kontext der deutschen Frage gestellt. In den Werken von Beuys wird der Opfer verschlüsselter gedacht. Die Repräsentation in

Vitrinen zeigt eine museale Aufarbeitung, in der Beuys nur seinen eigenen ästhetischen Vorgaben folgt, eine Verbindung mit der Ästhetik der Nationalsozialisten ist nicht auszumachen. Leiden und Opfer stehen bei ihm immer in der Verbindung mit einer Erlösungsmystik, die an christliche und germanische Rituale anknüpft. Die jüdische Tradition wird meist nicht beleuchtet und somit indirekt eine Vereinnahmung der Opfer in die Täterwelt vorgenommen. Die Elemente, die bei Mauri bewusst als Schockelemente eingesetzt werden, scheinen bei Beuys unbewusst zu funktionieren. Kiefer setzt die Shoah direkt in die nationalsozialistische Ästhetik und in eine kulturelle deutsche Tradition. Er zeigt die Kondemnation der deutschen Kultur auf, die in den Sog der Ideologie des Nationalsozialismus geraten ist. Mauri fokussiert die Opfer und deren Schicksal, die deutsche Frage ist bei *Ebrea* zunächst zweitrangig. Vielmehr problematisiert er die Entindividualisierung der Opfer in der geschichtlichen Rezeption und thematisiert diese in seiner Kunst. Das deckt sich mit der Darstellung der Opfer in den Werken Kiefers. Kiefer und Beuys stellen die Opfer jedoch mehr in den Kontext der Ambivalenz der deutschen Geschichte. Der Selbstbezug kann dabei problematisch wirken, denn so werden die Opfer nicht als Opfer erinnert, sondern sie werden zum Mittel, über das man die Trauer über den eigenen Identitätsverlust äußern kann. In Kiefers Kunst scheint die Interferenz von Opfer und Täter unendlich. Er reflektiert über die Kategorisierungen von Opfern und Tätern und kreiert ein Netz aus Überschneidungen, das schwer zu entflechten ist. Das trifft sich mit der Vorgehensweise Mauris, der eine einfache Unterteilung in Gut und Böse, Opfer und Täter problematisiert.

Mauri und Beuys sind Zeitzeugen. Sie stehen jedoch nicht auf der politisch unbelasteten Seite der Opfer, denen die Aufarbeitung der Shoah originär zugestanden wird.¹¹⁵⁶ Beide waren in den Jugendorganisationen der nationalen Diktaturen und sind dort speziell gefördert worden, beide stilisieren sich auf unterschiedliche Weise zu Opfern. Betrogen um ihre Jugend, verwundet im Krieg, gesteht man ihnen eine Traumatisierung zu, obwohl vor dem Hintergrund der Shoah diese Stilisierung zum Opfer problematisch und zwiespältig erscheinen kann. Die Shoah musste von den beiden Zeitzeugen nicht durchlebt werden, sie ist trotzdem Teil ihrer Geschichte geworden. Als Zeitgenosse, gerade als deutscher - in abgeschwächter Form auch als italienischer - wird die Shoah Lebensrealität, da man

¹¹⁵⁶ Oft werden die Bilder von Holocaustüberlebenden als eigene Kategorie der Aufarbeitung vorgestellt. Siehe hierzu: Amishai-Maisels. 1993

passiv wenn auch vielleicht unwissend daran partizipiert hat. Die Konfrontation mit den Ereignissen - auch wenn man erst nach dem Krieg von den Verbrechen Kenntnis genommen haben mag - muss verarbeitet werden. Mauri geht dabei so weit, sich selbst als Jude zu sehen, immer wenn Unrecht geschieht. Die Vermischung der Opferrollen zeigt ein Übermaß an Identifizierung, was ein verschobenes Selbstbild signalisieren kann. Haacke stilisiert sich weder zum Täter noch zum Opfer. Ein Trauma ist nicht zu erkennen, jedoch ist eine tiefe moralische Verpflichtung zu spüren, der er immer wieder nachkommt. Kiefers Geburtsdatum schließt eine direkte Partizipation an den Ereignissen aus. Er scheint unbeteiligt und damit weniger belastet. Trotzdem wird bei ihm eine Fixierung auf das Thema deutlich. Dies zeigt eine Betroffenheit, die über die durchschnittliche Form der Auseinandersetzung hinausgeht. Seine Ritualisierung des Hitlergrußes wird zu einer Performance der Karthasis und damit zu einer Form der Reinigung über die Kunst. Beuys und Mauri können als Zeitzeugen ihre real existierenden Wunden und seelischen Leiden in der Kunst thematisieren. Beuys sieht in seiner Wunde die der westlichen Zivilisation, die es zu benennen und damit zu heilen gilt. Beide Zeitzeugen stilisieren die Kunst zum Ort der möglichen Heilung. Auch wenn sie Kunst als Konstrukt verstehen sollten, so hoffen sie auf eine gesellschaftliche Wirksamkeit, die auch die Künstlertraumata berühren kann. Das Ritual wird von beiden in ihrer Kunst eingesetzt, um die Läuterung zu initiieren. Beuys Wunden wirken dabei direkt auf seine Kunstwelt ein, da er im Gegensatz zu Mauri oft seinen eigenen Körper einbringt. Mauri konfrontiert die Zuschauer mit einem Übel, das der Vergangenheit angehört, welches aber in seiner Performance vergegenwärtigt wird. Als Zeitzeuge weist er auf die Anfälligkeit der Menschen hin, sich von einer falschen Ideologie vereinnahmen zu lassen. Beuys und Mauri glauben an die heilende Wirkung der Sprache, wobei sowohl Beuys als auch Mauri die poetische Sprache und damit die Kunst meinen. In dem Wesen der Kunst und ihrer stärkeren Verankerung in der Gesellschaft wird eine mögliche Rettung des irregeleiteten Menschen gesehen. Die Hinterfragung der Kunst in dem Gefüge von Politik und Macht wird dabei expliziter von Mauri thematisiert, wobei die Kunst von Beuys an sich als subversives Element innerhalb der Kunstinstitution angesehen werden kann.

Wollen beide die Befreiung von den Geistern der Vergangenheit aus einem Gefühl der eigenen Schuld und des Fehlers heraus? Beuys und Mauri sind in einer

Diskussion in den 1970er Jahren in Rom aufeinander getroffen.¹¹⁵⁷ Mauri hat Beuys darauf angesprochen, ob er an den Begriff des Irrtums auch den Begriff der Schuld knüpfen würde. Beuys bestätigte kurz, dass es Schuld und Sünde gäbe, ohne weiter auf die Begrifflichkeiten einzugehen. Mauri hat sich an diesen abgearbeitet, wobei er nach dem Wesen des Irrtums und der Schuld gefragt hat. Die menschliche Natur, auch die Künstlernatur, wird in die Verantwortung gezogen und mit dieser Verantwortung konfrontiert. Beuys' Blick scheint in die Zukunft gerichtet. Alte Fehler und Schuld lässt er hinter sich, um eine neue Generation zu erziehen. Er setzt seine Wunde als allgemeinmenschliche Verletzung ein. Der Bezug zum Nationalsozialismus ist nicht zu leugnen, doch scheint man ihn mehr in den Interpretationen als in der Kunst von Beuys selbst zu finden. Die Dialektik zwischen eigenem Leid und einem allgemeinmenschlichen Schmerz ist die Dialektik zwischen dem Bekenntnis zu den Kriegserlebnissen und dem Allgemeingültigkeitsanspruch seiner Kunst, die nicht nur auf ein Erlebnis reduziert werden kann. Mauri nimmt dagegen die konkrete Schuld auf sich und thematisiert sie in der Kunst.

Die Nichtdarstellbarkeit der Shoah kann doppelt verstanden werden. Auf der einen Seite scheint eine künstlerische Produktion nach Auschwitz nicht mehr möglich, auf der anderen birgt gerade die Aufarbeitung der Shoah besondere Probleme in sich. Die Frage nach einer legitimen Auseinandersetzung mit dem Thema wird oft gestellt. Es wird dabei problematisiert, ob nur der Hang zum Skandal die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und deren Grauen bestimmt. Immer wieder wird die Shoah für bestimmte Zwecke instrumentalisiert, davon kann sich auch die Kunst nicht per se freisprechen. Solche Unterstellungen müssen mit Vorsicht geäußert werden, sie sind dem Sujet jedoch inhärent. Die Konfrontation mit Nationalsozialismus und Judenmord belastet, sich dieser psychischen Belastung fortwährend auszuliefern muss einer inneren Gestimmtheit entsprechen. Das kann nicht jede fragwürdige Auseinandersetzung legitimieren, man sollte diesen Aspekt jedoch nicht komplett ausschalten. Ein gewisser Trend zur Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus hat sich auch im künstlerischen Sektor in den 1970er Jahren entwickelt. Außer Beuys, der sich bereits in den 1950er Jahren explizit mit der Problematik befasst hat, haben alle anderen besprochenen Künstler vor allem in den 1970er Jahren, aber auch darüber hinaus das Thema bearbeitet. Alle haben mit einer gewissen Kontinuität die

¹¹⁵⁷ Ausst. Kat. Rom. 1990, o. S. Auch Mauri erwähnt im Interview mit der Autorin das Treffen mit Beuys und zeigt sich enttäuscht über dessen Reaktion. Interview. 1999. Anhang, S. 6

Frage verfolgt. Vor allem bei Kiefer kann geradezu von einer Obsession die Rede sein, das scheint ihn von dem Vorwurf zu entlasten, er habe sich nur aus Karrieregründen mit dem Gegenstand befasst. Mauri ist als Zeitzeuge auf das Sujet fixiert. Er unterstreicht seine persönliche Motivation zur Beschäftigung und den inneren Drang, seine Analyse der Zeit über die Kunst zu vermitteln. Beuys hat die Aufarbeitung schon früh begonnen, so dass er nicht als Mitläufer eines Trends diffamiert werden kann. Sein persönlicher Impuls ist immer gegenwärtig, den er in seiner Kunst direkt materialisiert. Er nimmt seinen didaktischen Auftrag sehr ernst. Die Aufforderung, die Wunde zu zeigen, ist ein Aufruf zum Mitfühlen und Mitdenken. Er will die Erziehung des Menschen über seinen erweiterten Kunstbegriff konkret verwirklichen. Haackes Motivation ist nicht direkt zu erkennen, das Thema ist jedoch geeignet, seinem Anspruch zur Aufklärung nachzukommen. Die politische Zensur seines Werkes unterstreicht die moralische Position Haackes und scheint ihn über jede Kritik erhaben zu machen.

Den Künstlern ist bewusst, dass sie sich auf einem schwierigen Feld der Repräsentation bewegen. Sie sehen aber gerade in der Kunst die Möglichkeit, sich der komplexen Problematik von Shoah und Nationalsozialismus anzunähern. Adorno hat trotz seines Diktums weiterhin mit der deutschen Sprache arbeiten wollen und müssen, ohne *Auschwitz* auszublenden. Unter diesen Prämissen haben auch die Künstler den Weg der Konfrontation gewählt, ohne zu übersehen, dass sie sich auf einem solchen befinden. Einigkeit besteht bei den Künstlern darüber, dass man die Shoah in all ihren Schrecken und der Pervertierung von allen humanen Werten nicht darstellen kann. Bildnisse der Opfer selbst wurden vor allem von Überlebenden gewagt, anderen Gruppen scheint diese Herangehensweise verstellt und auch die vorgestellten Künstler haben diese Form des „Repräsentationsverbots“ nicht überschritten. Trotzdem haben sie eine Annäherung und damit einen Versuch der Repräsentation in der Kunst angestrebt. Dabei ist die Schwierigkeit, Leiden und Vernichtung zu thematisieren, in den Arbeiten selbst ein Motiv, welches es zu analysieren gilt. Mauri und Kiefer beschäftigen sich unmittelbar mit der Opferproblematik. Wenn die Opfer Sujets der Werke sind, so wird jedoch die museale- und mediale Rezeption derselben gezeigt, nicht das Leiden an sich. Aber bleibt die Würde der Opfer gewahrt? Mauris Performance *Ebrea* thematisiert den Menschen als Opfer am deutlichsten. Eine junge Frau, die sich ihre Haare schneidet

und zum Stern legt, versinnbildlicht die Opfer, soll sie jedoch nicht darstellen. Der Künstler setzt sie in den Kontext der Täterästhetik und der Inszenierung ihres Todes. Er berührt damit einen höchst sensiblen Teil der Leidensgeschichte der Opfer: die Verarbeitung des menschlichen Materials als eine Erniedrigung über deren Tod hinaus. Die musealisierte Repräsentation der Überreste baut auf eine designierte Oberfläche auf, die auch über die Sprache an die Shoah gebunden ist. Neben dieser sehr expliziten Installation finden sich sprachliche Anspielungen auf das Motiv, die keine Re-Präsentation im Sinne von „bildlich darstellen“ bedeuten. Kiefer nähert sich dem Thema der Opfer über einen Zeitzeugen an. Der Rückgriff auf das berühmte Gedicht Celans findet bei Kiefer auf sprachlicher Ebene statt. Die Reduktion des Gedichtes auf die beiden zitierten Frauennamen verdeutlicht, wie stark die Phrasen ins kollektive Gedächtnis eingegraben sind. Celans Gedicht als Ausdruck seiner verzweifelten Seelenwelt wird bei Kiefer zu einem Repräsentanten der Repräsentation. Beuys umgeht die Darstellungsproblematik, indem er eine neue Welt der Materialien und der Präsentationsweise schafft. Sein erweiterter Kunstbegriff bricht mit überkommen Denk- und Kunstmodellen. In diese Konstruktion setzt er auch die Aufarbeitung der Shoah. Mit der radikalen In-Frage-Stellung von traditionellen Sehgewohnheiten macht er einen Schnitt zu den künstlerischen Methoden, die vor Auschwitz entwickelt und angewendet wurden. Haacke nähert sich dem Thema Nationalsozialismus meist ausschließlich von der Täterseite. Damit umgeht er die Problematik der Darstellbarkeit der Shoah, ohne sich der moralischen Verantwortung der Aufarbeitung des Nationalsozialismus zu entziehen.

Alle Künstler sind für ihren Umgang mit der Vergangenheit kritisiert worden. Sie haben mit ihrer Kunst gewisse Tabus der Erinnerungskultur gebrochen und an ihrer Stelle Contra-Erinnerungen aufgebaut. Dabei sind sie auf dem Hintergrund der jeweiligen nationalen Erinnerungskulturen zu lesen. Mauri greift nicht den typischen Widerstandsimpetus vieler italienischer KünstlerInnen auf, vielmehr werden in seinen Werken die ItalienerInnen mit ihrer faschistischen Vergangenheit konfrontiert. Er spricht die ItalienerInnen nicht frei von rassistischen Vorurteilen, kann auf Grund der historischen Voraussetzungen selbst jedoch freier mit dem Problemfeld Opfer / Täter umgehen. Die unmittelbare Konfrontation mit der diktatorischen Herrschaftspropaganda durch eine aktionistische Visualisierung setzt die Partizipierenden unter Druck, können bei diesen Abwehrmechanismen hervorrufen.

Mauris Deutschlandbild impliziert dabei auch immer die italienische Vergangenheit und viceversa. Kiefers Akzentuierung der Täter und die ästhetische Umsetzung der Propaganda werden in einer Monumentalisierung dargeboten, die es dem Publikum schwer macht, sich zu entziehen. Auch hier kommt es zu einem Konflikt durch Hinterfragung von Erinnerungsmythen und der künstlerischen Inbesitznahme tabuisierter Sujets. Beuys provoziert als Gesamtkunstwerk. Sein Auftreten und sein Absolutheitsanspruch haben Ablehnung hervorgerufen. Aber auch seine künstlerischen Mittel sind stark umstritten. Schokolade auf Papier, Fett in der Ecke - für ein Publikum, das außerhalb des Kunstdiskurses steht, ist es bis heute Anlass zur Empörung oder Belustigung. Das Moment des Umgangs mit der deutschen Geschichte mag bei den Betrachtenden auf Grund der künstlerischen Tabubrüche nicht akzentuiert werden, ist jedoch immer präsent. Haacke schafft es durch seine unverblümte, keine Tabus scheuende künstlerische *Aufarbeitung* das Politik-, Wirtschafts- und Kunstpublikum zu provozieren. Die Thematisierung der Verquickung von Wirtschaft, Macht, Geld und Kunst ruft in der öffentlichen Diskussion besonders viel Unwillen hervor.

Resümiert man die Gegenüberstellung der Künstler, so sind diverse Ähnlichkeiten und Unterschiede auszumachen. Mit Haacke verbindet Mauri die rationale Aufarbeitung des Themas. Ohne sich einer mythischen Zwischenwelt zu bedienen, nehmen beide Fakten auf und verarbeiten sie auf konzeptioneller Ebene, wobei Mauris religiös-ritueller Gestus von der strengen Analyse Haackes wegführt. Die Rezeption der ästhetischen Inszenierung der Nationalsozialisten und der Wirkung von Macht ist den Werken Haackes und Mauris inhärent. Beide vergegenwärtigen die Vergangenheit, ohne pure Anachronismen zu realisieren. In diesen Komplex spielen die Werke Kiefers mit ein, der ebenfalls die nationalsozialistische Ästhetik adaptiert. Seine Adaption unterstreicht die monumentale Komplexität der nationalsozialistischen Architektur und bedient sich damit einer Ästhetik, der sich Haacke über die rationale Analyse zu entziehen sucht. Mauri und Kiefer verbindet eine Übereinstimmung in der Motivwahl, um die Ambivalenz der deutschen Mentalität zu illustrieren. Die künstlerische Ausführung ist eine komplett andere. Mit der Rückkehr zur Malerei steht Kiefer allein, während sich die künstlerische Vorgehensweise von Mauri, Beuys und Haacke überschneiden. Sie beschränken sich nicht auf das traditionelle Medium der Malerei sondern setzen Installationen,

Performances und Environments ein. Diese unterschiedliche Wahl ist jedoch auch eine Frage der Generationen, da Kiefer als Vertreter einer neuen deutschen und internationalen Kunst in den 1970er Jahren zum Bild zurückgefunden hat. Mit Beuys verbindet Mauri die Zeitzeugenschaft und ein ähnlicher Verlauf der Kinder- und Jugendzeit. Die Aufarbeitung der Erlebnisse fällt bei beiden Künstlern jedoch sehr unterschiedlich aus. Obwohl Mauri betont, er verarbeite seine eigene Lebensgeschichte, greift er allgemeine geschichtliche Ereignisse heraus und stellt sein individuelles Erleben in einen allgemeingültigen Kontext. Demgegenüber geht Beuys von seiner persönlichen Erfahrung aus, ohne dass man dies in seinen Werken direkt zu erkennen vermag. Geschichtliche Fakten sind nicht sein Sujet. Er globalisiert seinen Schmerz und gibt jedem seinen eigenen Schmerz zurück. Obwohl beide mit Objekten arbeiten, ist die Dingwelt Beuys' intim, die Mauris einer historischen Welt zugeordnet, die seine Arbeiten bestimmt.

9 Fabio Mauri – Schlussbemerkungen

Fabio Mauris künstlerische Auseinandersetzung mit Faschismus und Nationalsozialismus ist geprägt von einem festen Koordinatensystem: der Verarbeitung eines privaten Traumas, dem Wille zur Vermittlung eines historischen Fehlers, dem Aufdecken von ideologischen Strukturen und der moralischen Verantwortung gegenüber den Opfern. Auf der Grundlage seiner Zeitzeugenschaft beginnt er 1971, nach einer Phase der Verdrängung, mit der radikalen Aufarbeitung des Sujet Faschismus und hofft auf einen therapeutischen Effekt in der Kunst. In seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der *falschen Ideologie* adaptiert er die faschistische Ästhetik, da er den Betrachtenden die suggestive Kraft der Propaganda vor Augen führen will. Die Gefährlichkeit, die seiner Meinung nach von einer Diktatur ausgehen kann, liegt darin, dass das Böse hinter dem Schönen versteckt liegt, dass das Böse sich eben nicht als Solches präsentiert. Für ihn ist in jeder Form die Möglichkeit zur Manipulation inhärent. Mauris Intention ist es, die Faszination der Inszenierung der Macht zu vermitteln, nicht nur, um sie für sich selbst zu verarbeiten, sondern auch, um nachfolgende Generationen für die Mechanismen zu sensibilisieren. Mit dem Ziel, das zu ermöglichen, stellt er die faschistische Propaganda nach, setzt Fotografien und andere Zeugnisse aus der Geschichte ein. Das führt zum Effekt der *Auferstehung* der Anziehungskraft des Faschismus, das heißt, einer mentalen und emotionalen Rückversetzung in die Zeit, mit der er sich und die anderen konfrontiert. Sein selbsttherapeutischer Ansatz stoppt jedoch da, wo die Konfrontation mit dem eigenen Körper anfängt. Für Fabio Mauri ist es anscheinend zu schmerhaft, die Erinnerungsrituale selbst auszuführen; sein Beitrag liegt in der Konzeption und Regie des Vorhabens. Auch die Performances und Installationen lassen nicht sofort darauf schließen, dass hier ein Zeitzeuge sein persönliches Trauma verarbeitet. Die eigene Geschichte verschwindet hinter den geschichtlichen Ereignissen, die detailliert gezeigt werden.

Die Adaption der Ästhetik und das Aufzeigen der Faszination von Faschismus und Nationalsozialismus birgt die Gefahr von Missverständnissen und Konflikten in sich. In den 1970er Jahren hat auch der deutsche Künstler Anselm Kiefer bereits die ambivalente Suggestivkraft des Nationalsozialismus aufgezeigt, er gehört aber einer anderen Generation an als Mauri, der trotz oder gerade wegen seiner

Zeitzeugenschaft das schwierige Terrain betritt. Seine schockierende Aufarbeitung der Shoah in der Kunst kann aber mit der Distanz zum nationalsozialistischen Verbrechen erklärt werden. Als italienischer Staatsbürger ist er nicht so unmittelbar von dem Schuldkomplex Auschwitz betroffen wie ein deutscher Künstler, und auch das italienische Publikum kann sich unter anderen historischen Voraussetzungen auf eine solche Form der Aufarbeitung einlassen. Erst mit einem größeren historischen Abstand zu den Ereignissen ist in den letzten Jahren vermehrt eine provokante Linie der Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Kunst verfolgt worden. An Hand der Ausstellung *Mirroring Evil* wird die Sprengkraft einer solchen Herangehensweise deutlich, da die Verbindung von Sex und Gewalt, Ästhetik und nationalsozialistische Herrschaft provoziert hat.¹¹⁵⁸ In der Ausstellung wird die Geschichte der Täter und der Opfer akzentuiert, wobei beide Aspekte miteinander verquickt wurden. Auch Mauri ist diesen Weg gegangen; er ordnet die Opfergeschichte in den Täterkontext ein. Dies kann in den 1970er Jahren als recht singuläres Vorgehen angesehen werden. Trotz des Schocks und der Verbindung von Eros und Thanatos in Mauris Aufarbeitung der Shoah überschreitet er gewisse, von ihm selbst gesetzte moralische Grenzen nicht. So wäre eine provokative Zurschaustellung von Gewalt und Sex im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus, wie sie in der Kunst der 1990 Jahre öfter praktiziert wurde,¹¹⁵⁹ nicht in seinem Sinne. Seine kühle Kalkulation des Terrors offenbart auf subtile Art und Weise die Gewalt, ohne sie als solche vorzuführen.

Um die Auferstehung zu ermöglichen, benutzt Mauri viele Objekte aus der Zeit, Medien wie Fotografie und Film. Er schafft eine Objektkunst, die nicht nur aus vorgefundenen Objekten als Zeugen der Zeit, sondern auch aus vom Künstler selbst angefertigten Materialien bestehen. Sein Medieneinsatz zeigt keine Bevorzugung eines bestimmten Mediums. Er kennt keine Hierarchie zwischen den Kommunikationsmitteln, sondern seine Arbeiten basieren auf einem erweiterten Sprachbegriff, nachdem er jede Form der Vermittlung durch Zeichen oder Elemente als Sprache begreift. Diese Sprache wird als Mittel zur Vermittlung von Inhalten eingesetzt, obwohl Mauri jedes Zeichen als kontaminiert entlarvt. Keine Form der Kommunikation kann nach seinen Vorstellungen auf eine einzige mögliche Botschaft festgelegt werden; Doppeldeutigkeiten und Mehrfachinterpretation sind bewusst

¹¹⁵⁸ Nochlin. 2002, S. 167-168

¹¹⁵⁹ Pollock. 2002, S. 1-4

intendiert. Das zeigt den dialektalen Umgang Mauris mit der Sprache und der Geschichte, da er auch seine eigenen Aussagen immer wieder selbst in Frage stellt und auch seinen poetischen Willen zur Vermittlung als unmöglich herausstellt. Das kann auf die Darstellungsproblematik der Shoah verweisen, da es für das menschliche Gehirn unmöglich scheint, das Grauen in seiner unvorstellbaren Dimension zu erfassen. Mauris *offene Kunstwerk* wird dieser Problematik gerecht und fordert die Betrachtenden zu einem differenzierten Blick auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf.

Das Bewusstmachen der Manipulation des Zeichensystems führt aber auch auf die Frage der Ideologie zurück, die laut Mauri alles überlagert. Seine Kunst hat von Anfang an sozialkritische Züge, wobei er nicht als politischer, sondern als ideologischer Künstler verstanden werden will. Ideologie ist dabei als ein übergeordnetes System zu begreifen, dass sich wie ein Netz über die Dingwelt, die Gedanken, die Philosophie und nicht zuletzt über die Kunst zieht. Das Leben des Menschen wird als kontaminierte Einheit in all ihren Facetten präsentiert. Diesen Effekt erzielt er, indem er Dinge aus der Alltagswelt direkt in seine Kunst integriert. Künstlerisch findet sich dies vor allem in seinem *Prinzip Collage* wieder. Die Materialisierung der Erinnerung erinnert auch an Proust, dem zu Folge nur über konkrete Materialien die Rückbesinnung funktionieren kann. Der menschliche Körper wird in diesem System zu einem Objekt unter anderen, das aber als Zeichen auf die menschliche Existenz in toto verweist. Auch die Kunst selbst wird zu einem Objekt seiner Objektkunst, in der er sein Trauma zu verarbeiten hofft. Hier zeigt sich erneut die Dialektik in Mauris Lebens- und Kunstwelt. Er stilisiert die Kunst zu einer Parallelwelt, in der sich das Leben spiegeln kann; gleichzeitig hofft er über die Kunst die Niederungen der falschen Ideologien überwinden zu können, um in dem übergeordneten System der Kunst die Rettung für die konkrete Lebenswelt zu finden. Obwohl er die Kunst als solche dekonstruiert, nutzt er sie als einzig konstruktives Element seiner Erinnerungsarbeit.

Literaturverzeichnis:

Abate. 1979

Abate, Alberto: Anche l'arte. In: AutTrib. 1979, o. S.

Adorno. 1964

Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie.

Frankfurt/Main 1964

Adorno. 1975

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt/Main 1975, S. 46-65

Adriani. 1990

Adriani, Götz: Jede Gegenwart hat ihre Geschichte. In: Ausst. Kat. Tübingen München Zürich 1990/1991, S. 8-19

Adriani/Konnertz/Thomas. 1973

Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys. Köln 1973

Adriani/Konnertz/Thomas. 1986

Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys. Erw. und gestr. Neuaufl. Köln 1981. 3. Ausg. Köln 1986

Adriani/Konnertz/Thomas. 1994

Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys. Neuaufl. Köln 1994

Agamben. 1982

Agamben, Giorgio: Il linguaggio e la morte. Turin 1982

Agamben. 1998

Agamben, Giorgio: Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Turin 1998 (Homo sacer, Bd. 3)

Arendt. 2001

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. 1. Dt. Ausg. München 1964. 11. erw. Ausg. München 2001 (Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil. London 1963)

Alberro/Stimson (Hg.). 1999

Alberro, Alexander/Stimson, Black (Hg.): Conceptual art: critical anthology. Cambridge (Massachusetts) London 1999

Alberro. 1999

Alberro, Alexander: Reconsidering conceptual art, 1966-1977. In: Alberro/Stimson (Hg.). 1999, S. XVI – XXVII

Alfano Miglietti. 1988

Alfano Miglietti, Francesca: Arte in Italia 1960-1985. Mailand 1988

Alfano Miglietti. 1991

Alfano Miglietti, Francesca: Arte Pericolosa. Mailand 1991

Alfano Miglietti. 1992

Alfano Miglietti, Francesca: Fabio Mauri: La memoria come guerriglia. In: D'ars (Italien). Bd. 34. Nr. 138. Winter 1992, S. 32-35

Almanacco. 1959

Almanacco Letterario Bompiani 1960. Morando, Sergio (Hg.). Mailand 1959

Althusser. 1973

Althusser, Louis: Marxismus und Ideologie. Probleme der Marx-Interpretation. Frz. Ausg. Paris 1969. Berlin/West 1973

Amishai-Maisels. 1993

Amishai-Maisels, Ziva: Depiction and interpretation. The influence of the Holocaust on the visual arts. Oxford New York Seoul 1993

Andreotti. 1998

Andreotti, Libero: "Stadtluft macht frei" (Max Weber). Die urbane Politik der Situationistischen Internationale. In: Ausst. Kat. Wien. 1998, S. 11-12

Antliff. 2001

Antliff, Allan: Anarchist modernism. Art, politics and the first american avant-garde. Chicago 2001

Arasse. 2001

Arasse, Daniel: Anselm Kiefer. Die große Monographie. München 2001

Argan. 1970

Argan, Giulio Carlo: Aut aut. In: Ausst. Kat. Rom 1970/1971, o. S.

Arnheim. 1966

Arnheim, Rudolf: Towards a psychology of art. University of California 1966

Arnheim. 1974

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. München 1974 (Film as art. London 1969)

Arnold. 1995

Arnold, Matthias: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. München 1995

Art – Language. 1969

Art – Language. The Jounal of conceptual art. Atkinson, Terry/Bainbridge, David/Baldwin, Michael u.a. (Hg.). Bd. 1. Nr. 1. Mai 1969

Artaud. 1980

Artaud, Antonin: Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater. München 1980 (La théâtre de la cruauté. Paris. 1974)

Artists'. 1976/77

Artist's books. Art Rite. Nr. 15. Winter 1976/77

Assmann, A. 1996

Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Hemken (Hg.). 1996, S. 16-46

Assmann, A. 1999

Assmann, Aleida: Zeit und Tradition: kulturelle Strategien der Dauer. Köln Weimar Wien 1999

Assmann, J. 2000

Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Frankfurt/Main 2000

Atkins. 2002

Atkins, Robert: Bringing Nazi-symbols to the Jewish Museum. In: Art News. Bd. 101, Nr. 3. März 2002, S. 46-48

Augustinus. 1989

Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse. Confessiones. Flach, Kurt/Mojsisch, Burkhard (Hg.). Stuttgart 1989

Auschwitz. 1996

Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung. Fritz-Bauer-Institut (Hg.). Frankfurt/Main 1996

Ausst. Kat. Aachen Wuppertal. 1997/98

Melancholie und Eros in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken. Murken, Alex und Christa (Hg.). Ludwig Forum Internationaler Kunst, Aachen. 1997 -1998. Von der Heydt-Museum Kunsthalle Barmen, Wuppertal. 1998 u.a. Köln 1997

Ausst. Kat. Amalfi. 1968

Arte Povera più azioni povere. Anselmo Boetti Camoni u.a. o. A. Salerno 1969

Ausst. Kat. Baden-Baden. 1988

Michelangelo Pistoletto. Poetter, Jochen (Hg.). Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden o. J.

Ausst. Kat. Barcelona. 1997

Marcel Broodthaers: Cinéma. Borja-Villel, Manuel J./Compton, Michael (Hg.). Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona 1997

Ausst. Kat. Barcelona. 1999

Fabio Mauri. A distància. La meva cosina Marcella i la guerra civil. Sala Montcada de la Fundació la Caixa. Barcelona 1999

Ausst. Kat. Barcelona Köln. 2003

Richard Hamilton. Retrospective/introspective. Paintings and drawings 1937-2002. MACBA, Barcelona. Museum Ludwig, Köln. Köln 2003

Ausst. Kat. Bari. 1970

Vettor Pisani. Premio Nazionale Pino Pascali 1970. Castello Svevo di Bari. Rom 1970

Ausst. Kat. Basel. 1969/1970

Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ströher. Emanuel-Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum Basel. Basel o. J.

Ausst. Kat. Berlin. 1982/83

Zeitgeist. Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hg.). Martin Gropius Bau, Berlin. Berlin 1982

Ausst. Kat. Berlin 1983/84

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Szeemann, Harald (Hg.). Für Berlin: Block, René/Freybourg, Anne Marie. Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Dadagalerie. Berlin 1983

Ausst. Kat. Berlin 1990

Die Endlichkeit der Freiheit: Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Giovanni Anselmo, Barbara Bloom, Christian Boltanski u.a. Herzogenrath, Wulf/Sartorius, Joachim/Tannert, Christoph (Hg.). Berlin 1990

Ausst. Kat. Berlin. 1991

Anselm Kiefer. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1991

Ausst. Kat. Berlin. 1994

Pier Paolo Pasolini „...mit den Waffen der Poesie...“ Akademie der Künste, Berlin. Berlin 1994

Ausst. Kat. Berlin. 1997/1998

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Gillen. Eckhart (Hg.). Martin Gropius Bau, Berlin. Köln 1997

Ausst. Kat. Berlin. 2001

L'avventura della materia. Der italienische Weg vom Futurismus zum Laser. Calvesi, Maurizio/Silagato, Rosella (Hg.). Kunstforum in der GrundkreditBank, Berlin. Mailand 2001

Ausst. Kat. Berlin. 2002

Der Schock des 11. September und das Geheimnis des Anderen. Dokumentation Kunst und Schock. Haus am Lützowplatz, Berlin. Berlin 2002

Ausst. Kat. Berlin. 2003

Rituale in der zeitgenössischen Kunst. Akademie der Künste, Berlin. Berlin 2003

Ausst. Kat. Bern 1998

Marina Abramovic: Artist Body. Performance 1969-1998. Stoos, Toni (Hg.). Kunstmuseum Bern. Mailand 1998

Ausst. Kat. Bologna. 1972/1973

Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto. Solmi, Franco (Hg.). Museo Civico Palazzo d'Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvano Quartiere del Comune di Bologna. Bologna 1972

Ausst. Kat. Bologna 1974

Ghenos Eros Thanatos. Boatto, Alberto (Hg.). Galleria de' Foscherari, Bologna. Bologna 1974

Ausst. Kat. Bologna 1978

Metafisica del Quotidiano. Solmi, Franco (Hg.). Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Bologna 1978

Ausst. Kat. Bologna 1997

Arte Italiana Ultimi Quarant'anni. Materiali Anomali. Eccher, Danilo/Auregli, Dede (Hg.). Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Turin Bologna 1997

Ausst. Kat. Bologna 1999

Anselm Kiefer. Stelle cadenti. Eccher, Danilo (Hg.). Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Turin London 1999

Ausst. Kat. Bonn. 1973

Fortunato Depero. Ein Künstler des Futurismus. Passamani, Bruno (Hg.). Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Hannover Saarbrücken 1973

Ausst. Kat. Bonn. 1977

Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein. Bonn 1977

Ausst. Kat. Bonn. 1995/1996

Sarkis 26.09.19380. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Ostfildern-Ruit 1995

Ausst. Kat. Bonn Wien 1999/2000

Zeitwenden Ausblick. Ronte, Dieter/Schmerling, Walter (Hg.). Kunstmuseum Bonn. 1999-2000. Museum Moderner Kunst Stiftung Wien, 20er Haus, Künstlerhaus Wien. 2000. Köln 1999

Ausst. Kat. Bozen Innsbruck. 1997/1998

Abstratta. Austria Germania Italia. L'altra arte degenerata. Die andere Entartete Kunst. Museion—Museum für Moderne Kunst, Bozen. 1997. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. 1997-1998. Mailand 1997

Ausst. Kat. Brüssel. 1998

René Magritte 1898–1998. Ollinger-Zinque, Gisèle/Leen, Federik (Hg.). Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Stuttgart Zürich 1998

Ausst. Kat. Chicago Philadelphia Los Angeles u.a. 1987 – 1989

Anselm Kiefer. Rosenthal, Mark (Hg.). The Art Institute Chicago. 1987-1988. Philadelphia Museum of Art. 1988. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 1988 u.a. Philadelphia 1987

Ausst. Kat. Città di Andria. 1998

Il popolo di Mosè. Mostra su cultura e civiltà ebraica, origine e significato delle feste religiose ebraiche, oggetti d'arte e di culto di XV – XIX. Berti, Giordano (Hg.). o. A. Castel del Monte Città di Andria 1998

Ausst. Kat. Conegliano. 1998

Mario Schifano: opere 1957-1997. Golden, Marco/Bonito Oliva, Achille (Hg.). Galleria Comunale d'Arte Moderna, Conegliano, Mailand 1998

Ausst. Kat. Darmstadt. 1987/1988

Forma 1: 1947-1987. Accardi, Attardi, Consagra u.a. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1987

Ausst. Kat. Darmstadt. 1995

Enrico Baj: das Begräbnis des Anarchisten Pinelli und andere Werke aus vier Jahrhunderten. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1995

Ausst. Kat. Düsseldorf. 1988

Joseph Beuys. Zeichnungen Skulpturen Objekte. Dickhoff, Wilfried/Werhahn, Charlotte (Hg.). Düsseldorf – Hafen. Düsseldorf 1988

Ausst. Kat. Düsseldorf. 1990

um 1968. konrete utopien in kunst und gesellschaft. Syring, Marie Luise (Hg.).
Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln 1990

Ausst. Kat. Düsseldorf. 2000

Ich ist etwas anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Düsseldorf Köln 2000

Ausst. Kat. Düsseldorf Paris Jerusalem. 1984

Anselm Kiefer. Städtisches Museum Düsseldorf. ARC Musée d'Art Moderne de la
Ville de Paris. The Israel Museum, Jerusalem. Düsseldorf Paris 1984

Ausst. Kat. Erice. 1995

Nutrimento dell'arte. Bonito Oliva, Achille (Hg.). La Saleriana ex Convento di S.
Carlo, Erice. Mailand 1995

Ausst. Kat. Essen. 1982

Vettor Pisani: R. C. Teatrum. Teatro di artisti e animali. Zdenek, Felix (Hg.). Museum
Folkwang, Essen. Essen 1982

Ausst. Kat. Esslingen. 1996/1996

Zero Italien. Azimuth/Azimuth 1959/1960 in Mailand. Und heute. Damsch-Wiehager,
Renate (Hg.). Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel. Ostfildern-Ruit 1996

Ausst. Kat. Florenz. 1980

Umanesimo – Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980. Dai Simbolisti al Nouveau
Réalisme. 10 installazioni di artisti europei in un percorso storico di Firenze. Masini,
Lara-Vinca (Hg.). Palagio di Parte Guelfa und andere historische Orte der Stadt
Florenz. Mailand 1980

Ausst. Kat. Florenz. 1989

Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia. Casermetta del Forte Belvedere, Florenz.
Florenz 1989

Ausst. Kat. Frankfurt/Main. 2000/2001

Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart.
Historisches Museum in der Schirn Kunsthalle und Paulskirsche, Frankfurt.
Ostfildern-Ruit 2000

Ausst. Kat. Frascati. 2002

Fabio Mauri - Mario Sasso: La memoria simbolica. Riposati, Massimo (Hg.). Scuderie
Aldobrandini. Rom 2002

Ausst. Kat. Gallarate. 1991

Libri d'artista. Pagine e dintorni. Gini, Gino/Zanella, Silvio (Hg.). Civica Galleria d'Arte
Moderna, Gallarate. Gallarate 1991

Ausst. Kat. Gera 1993/1994

Wolf Vostell. Leben = Kunst = Leben. Kunsthalle Gera. Leipzig 1993

Ausst. Kat. Greensboro New York Chicago. 1998/1999

Artist – Author. Contemporary Artist Books. Lauf, Cornelia/Phillpot, Clive (Hg.).
Weatherspoon Art Gallery, Greensboro. 1998. Fünf weitere Kunstmuseen. 1998-
1999. New York 1998

Ausst. Kat. Grenoble Bologna. 1990/1991

Piero Dorazio. Musée de Grenoble. 1990. Galleria Comunale d'Arte Moderna
Bologna. 1990-1991. Mailand 1990

Ausst. Kat. Haltern Lemgo Lüdenscheid u. a. 1988

Jüdisches Leben – Religion und Alltag. Bd. 2: Aspekte der Vergangenheit. Mindener
Museum für Geschichte, Landes- und Volkskunde (Hg.). Diverse Orte NRW o. A,
Gütersloh 1988

Ausst. Kat. Hamburg. 1995

Vincent van Gogh. Die Pariser Selbstbildnisse. Schneede, Uwe (Hg.). Hamburger Kunsthalle. Stuttgart 1995

Ausst. Kat. Hamburg. 1995 II

Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle. Lütgens Annelie (Hg.). Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1995

Ausst. Kat. Hannover. 1977

Wolf Vostell. Kestner Gesellschaft, Hannover. Hannover 1977

Ausst. Kat. Hannover Düsseldorf München. 2000/2001

Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute. Meyer-Büser, Susanne/Ochard, Karin (Hg.). Sprengel Museum Hannover. 2000. Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 2000-2001. Haus der Kunst, München. 2001. Ostfildern-Ruit 2000

Ausst. Kat. Kassel. 1972

documenta 5. Befragung der Realität. Bilderwelten heute. Neue Galerie Schöne

Aussicht, Museum Fridericianum, Kassel. Kassel 1972

Ausst. Kat. Kassel. 1977

documenta 6. Handzeichnungen, utopisches Design, Bücher. Orangerie und Neue Galerie Schöne Aussicht, Kassel. Bd. 3. Kassel 1977

Ausst. Kat. Kassel. 1999

Chronos & Kairos. Die Zeit in der zeitgenössischen Kunst. Block, René (Hg.).

Museum Fridericianum, Kassel. Kassel 1999

Ausst. Kat. Kassel. 2002

documenta 11. Plattform 5_Ausstellung. Diverse Orte Kassel. Ostfildern-Ruit 2002

Ausst. Kat. Kiel. 1993

Raffael Rheinsberg. Koffermauer – Klägemauer. Kulturamt der Landeshauptstadt, Kiel (Hg.). Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel. Kiel 1993

Ausst. Kat. Klagenfurt. 1999

Fabio Mauri: Male e bellezza. Das Schöne und das Böse. Rohmanns, Arnulf (Hg.). Kunsthalle Klagenfurt. Klagenfurt 1997

Ausst. Kat. Klagenfurt. 2001

Macht der Dinge. Pop-Art, Nouveau Réalisme, Hyperrealismus. Hegyi, Lóránd (Hg.). Das Museum Stiftung Ludwig Wien in der Stadtgalerie Klagenfurt. Wien Klagenfurt 2001

Ausst. Kat. Köln. 1981a

Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Glozer, Laszlo (Hg.). Messehallen Köln. Köln 1981

Ausst. Kat. Köln. 1981b

Hans Haacke. Der Pralinenmeister. Galerie Paul Maenz, Köln. Köln 1981

Ausst. Kat. Köln. 1985

Mario Schifano. Galerie Reckermann, Köln. Italienisches Kulturinstitut, Köln. Köln 1985

Ausst. Kat. Köln 1991

Beuys Manresa. Zeichnungen, Fotos, Materialien zu einer Fluxus-Demonstration. 25 Jahre MANRESA – 500 Jahre Ignatius. Kunst-Station Sankt Peter, Köln. Bonn 1991

Ausst. Kat. Köln. 1999/2000

Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Welt. Scheps, Marc/Dziewior, Yilmaz/Thiemann, Barbara M. (Hg.). Museum Ludwig, Köln. Köln 1999

Ausst. Kat. Köln München Antwerpen. 2000/2001

Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Mai, Ekkehard (Hg.). Wallraf-Richartz-Museum, Köln. 2000-2001. München, Alte Pinakothek. 2001. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. 2001. Köln 2000

Ausst. Kat. Köln. 1993

Fotografie in der deutschen Gegenwartskunst. Misselbeck, Reinhold (Hg.). Museum Ludwig, Köln. Stuttgart 1993

Ausst. Kat. Kopenhagen Umeå Helsinki. 1998/1999

Hannah Wilke. A Retrospective. Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center. 1998. Umeå Konstmuseum. 1999. Helsinki City Art Museum. Lichtensteinische Staatliche Kunstsammlung u. a. Kopenhagen 1998

Ausst. Kat. Krems Dürnstadt. 1997

Arnulf Rainer: abgrundtiefe perspektive. Retrospektive 1947-1997. Aigner, Carl/Gachnang, Johannes/Zambo, Helmut (Hg.). Kunsthalle Krems und Stift Dürnstadt. Wien München 1997

Ausst. Kat. La Foce (Siena). 1998

Fabio Mauri, Picnic o Il buon soldato. De Martiis, Plinio (Hg.). Castellucio di Pienza – La Foce (Siena). San Quirico d'Orca 1998

Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003

Fabio Mauri. L'écran mental. Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy. Le Fresnoy 2003

Ausst. Kat. Liverpool. 2000/2001

Peter Blake. About Collage. Tate Gallery, Liverpool. London 2000

Ausst. Kat. London. 1996

Spellbound. Art and Film. Dodd, Philip/Christie, Ian (Hg.). Hayward Gallery, London. London 1996

Ausst. Kat. London Köln. 1991/1992

Pop-Art. Livingstone, Marco (Hg.). Royal Academy of Arts, London. 1991. Museum Ludwig, Köln. 1992. 1. Aufl. München 1992. 3. Aufl. München 1994

Ausst. Kat. London Manchester Nottingham u. a. 1995/1996

After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art. Bohm-Duchen, Monica (Hg.). Royal Festival Hall, London. 1995. Manchester City Art Gallery. 1995. Angel Row Gallery, Nottingham u. a. London Sunderland 1995

Ausst. Kat. Los Angeles Chicago. 1991

„Degenerate Art“. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Barron, Stephanie (Hg.). Los Angeles County Museum of Art. Art Institute, Chicago. Los Angeles 1991

Ausst. Kat. Los Angeles Columbus (Ohio) Rom u. a. 1996/1997

Art and Film since 1945: Hall of Mirrors. Brougher, Kerry (Hg.). The Museum of Art, Los Angeles. 1996. The Wexner Center for the Arts, Columbus (Ohio). 1996/1997. Palazzo delle Esposizioni, Rom 1997. u. a. Los Angeles 1996

Ausst. Kat. Los Angeles Wien Barcelona u. a. 1998/1999

Out of actions: between performance and the object 1949-1979. Schimmel, Paul (Hg.). The Geffen Contemporary at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 1998. MAK, Wien. 1998. Museu d'Art Contemporaneo, Barcelona. 1998 – 1999. London 1998

Ausst. Kat. Lyon. 1985

Mario Schifano. Musée Saint Pierre Art Contemporaine, Musée des Beaux Arts, Lyon 1985

Ausst. Kat. Mailand. 1966

Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia 1916-1966. Museo Padiglione d'Arte, Galerie Schwarz, Mailand. Mailand 1966

Ausst. Kat. Mailand. 1967

Piero Manzoni. Galerie Scheinwiller. Mailand 1967

Ausst. Kat. Mailand. 1970/1971

Emilio Isgrò. Encyclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani cancellato da Isgrò.
Regalatevi questa Treccani per natale. Galerie Schwarz, Mailand. Mailand 1970

Ausst. Kat. Mailand. 1983

Gastone Novelli. Le tue parole inciampano nelle mie estasi. Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand. Mailand 1983

Ausst. Kat. Mailand. 1988

Nudo di donna. Gian Ferrari, Claudia (Hg.). Galleria Gian Ferrari, Mailand. Mailand 1988

Ausst. Kat. Mailand. 1997

Nouveaux Réalistes anni'60. La memoria viva di Milano. Restany, Pierre (Hg.). Fonte d'Abisso Arte, Mailand. Mailand 1997

Ausst. Kat. Mannheim. 1977

Salvo. Zdenek, Felix (Hg.). Mannheimer Kunstverein e. V. Mannheim 1977

Ausst. Kat. Mannheim Wien. 1985

Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Baudson, Michel (Hg.). Kunsthalle Mannheim. 1985. Museum moderner Kunst Wien – Museum des 20. Jahrhunderts. 1985. Weinheim 1985

Ausst. Kat. Manresa Barcelona. 1994/1995

Joseph Beuys. Manresa Hauptbahnhof. Una esperiència de Joseph Beuys a Catalunya inspirada en Ignasi de Loiola i Manresa. Sala "Plana de l'Om", Manresa. 1994. Centre d'Art Santa Monica, Barcelona. 1995. Manresa o. J.

Ausst. Kat. Modena. 1982

Transavanguardia: Italia/America. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Galleria Civica del Comune di Modena. Modena [1982]

Ausst. Kat. Montepulciano. 1970

Amore mio. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Palazzo Ricci, Montepulciano. Florenz 1980

Ausst. Kat. Montreal Forth Worth (Texas). 1994

Duane Hanson. Livingstone, Marco (Hg.). The Montreal Museum of Fine Arts. 1994. The Modern Art Museum of Forth Worth. 1994. Forth Worth 1994

Ausst. Kat. München. 1937

Entartete Kunst. Verant.: Fritz Kaiser. München 1937. Nachdruck 1970

Ausst. Kat. München. 1988

Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.). Haus der Kunst, München. München 1988

Ausst. Kat. München. 1991

Argusauge. Dennis Adams, Silvie & Cherif Defraoui, Hans Haacke u. a. Fenz, Werner (Hg.). Königsplatz München. München 1991

Ausst. Kat. München 1993/1994

Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945. Nerdingen, Winfried (Hg.). Münchner Stadtmuseum. München 1993

Ausst. Kat. München. 1994

Aby Warburg: Mnemosyne. Koos, Marianne/Pichler, Wolfram (Hg.). Kunsthaus München. Hamburg 1994

Ausst. Kat. München 1997

Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. Baumstark, Reinhold (Hg.). Bayerisches National Museum, München. München 1997

Ausst. Kat. München Berlin Dresden u. a. 1997/1998

Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. Haus der Kunst, München. 1997. Nationalgalerie SMPK, Berlin. 1997-1998. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof. 1998. München New York 1997

Ausst. Kat. München Berlin Saarbrücken u. a. 1994

Hoffmann & Hitler: Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Herz, Rudolf (Hg.). Münchener Stadtmuseum. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Historisches Museum Saar in Saarbrücken u. a. München 1994

Ausst. Kat. München Frankfurt. 1996

Luigi Ontani. Weiermair, Peter (Hg.). Museum Villa Stuck, München. 1996. Frankfurter Kunstverein. 1996. Kilchberg Zürich 1996

Ausst. Kat München Köln. 2002

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hg.). Haus der Kunst, München. Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corboud, Köln. München 2002

Ausst. Kat. Neapel. 1973

La delicata scacchiera. Marcel Duchamp: 1902-1968. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Palazzo Reale, Neapel. Florenz 1973

Ausst. Kat. New York. 1979/1980

Joseph Beuys. Tisdall, Caroline (Hg.). The Salomon R. Guggenheim Museum, New York. London 1979

Ausst. Kat. New York. 1980/1981

Joseph Cornell. Museum of Modern Art, New York. New York 1980

Ausst. Kat. New York. 1988/1989

Umberto Boccioni. Coen, Ester (Hg.). Metropolitan Museum of Art, New York. New York 1988

Ausst. Kat. New York. 1998/1999

Anselm Kiefer. Works on paper in the Metropolitan Museum of Art. Rosenthal, Nan (Hg.). The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 1998

Ausst. Kat. New York. 2002

Mirroring Evil. Nazi imagery/recent art. Kleeblatt, Norman L. (Hg.). The Jewish Museum, New York. New Brunswick London 2001

Ausst. Kat. New York Houston Köln. 1997/1998

Robert Rauschenberg. Retrospektive. Hopps, Walter/Davidson, Susan (Hg.). Guggenheim Museum SoHo und Guggenheim Museum in der Ace Gallery, New York. 1997-1998. The Menil Collection, Contemporary Arts Museum und The Museum of Fine Arts, Houston. 1998. Museum Ludwig, Köln. 1998. u.a. Ostfildern-Ruit 1998

Ausst. Kat. Nizza Prato. 2000/2001

Yves Klein. Long live the immaterial. Perlein, Gilbert/Corà, Bruno (Hg.). Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza. 2000. Museo Pecci, Prato. 2000-2001. New York 2000

Ausst. Kat. Oxford Edingburg Dublin u.a. 1995-1997

Marina Abramovic. Objects performance video sound. Iles, Chrissie (Hg.). Museum of Modern Art, Oxford. 1995. Fruitmarket Gallery, Edinburgh. 1995. Irish Museum of Modern Art, Dublin. 1995. u. a. Oxford Stuttgart 1995

Ausst. Kat. Paris. 1956

Pascal et Les Provinciales. Musée National des Granges de Port-Royal. Paris 1956

Ausst. Kat. Paris. 1981

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959. Celant, Germano (Hg.). Musée National d'Art Moderne Centre Géorges Pompidou, Paris. Rom Paris 1981

Aust. Kat. Paris. 1986

Hans Haacke: Artfairismes. Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris. Paris 1986

Ausst. Kat. Paris. 1996

Fortunato Depero Futuriste. De Rome à Paris 1915-1925. Les Musées de la Ville de Paris, Pavillon des Arts. Paris Mailand 1996

Ausst. Kat. Paris Amsterdam. 2004/2005

Rineke Dijkstra: Portraits. Visser, Hripsimé (Hg.). Jeu de Paume, Paris. 2004/2005. Stedelijk Museum CS, Amsterdam. 2005/2006. München 2004

Ausst. Kat. Parma. 1974a

Mario Schifano. Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma/Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.). Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma. Parma 1974

Ausst. Kat. Parma. 1974b

Della falsità. Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma/Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.). Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma. Parma 1974

Ausst. Kat. Parma. 1990

I Rossori dell'Arte: Accardi, Albers, Alviani u.a. Di Genova, Giorgio (Hg.). Galleria d'Arte Niccoli, Parma. Parma 1990

Ausst. Kat. Pisa. 2001

Mimmo Rotella: antologia. Palazzo Lanfranchi, Pisa. Siena 2001

Ausst. Kat. Pistoia. 1993/1994

Jannis Kounellis. Esposizione di paesaggi invernali. Corà, Bruno (Hg.). Palazzo Fabroni, Pistoia. Mailand 1993

Ausst. Kat. Potsdam. 1998/1999

Leni Riefenstahl. Filmmuseum Potsdam. Berlin 1999

Ausst. Kat. Prato. 1993

Inside-out. Museo città eventi. Panicelli, Ida (Hg.). Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato. Mailand Florenz 1993

Ausst. Kat. Prato 1994

Di carta e d'altro. Libri d'artista. Barni, Silvana/Soldaini, Antonella (Hg.). Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato. Prato 1994

Ausst. Kat. Prato 2001

Jannis Kounellis. Corà, Bruno (Hg.). Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato. Prato 2001

Ausst. Kat. Reggio Emilia. 1990

I libri di Baj. Mussini, Massimo (Hg.). Teatro Municipale Romolo Valli, Reggio Emilia. Mailand 1990

Ausst. Kat. Rom. 1955

Fabio Mauri. Galleria L'Aureliana, Rom. Rom 1955

Ausst. Kat. Rom. 1959

Mimmo Rotella. Galleria La Salita, Rom. Rom 1959

Ausst. Kat. Rom. 1968a

Teatro delle mostre. Galleria la Tartaruga, Rom. Rom 1968

Ausst. Kat. Rom. 1968b

Bachi di setola ed altri lavori in corsi di Pino Pascali. Galleria L'Attico, Rom. Rom 1968

Ausst. Kat. Rom. 1969a

Fabio Mauri 1959-1969. Vivaldi, Cesare (Hg.). Studio d'Arte Toninelli, Rom. Mailand Rom 1969

Ausst. Kat. Rom. 1969b

Arman, Baruchella, Colla, Duchamps, Niki de Saint Phalle, Mauri, Rotella, Spoerri, Tinguely. Vivaldi, Cesare (Hg.). Galleria La Salita, Rom. Rom 1969

Ausst. Kat. Rom. 1970/1971

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Palazzo delle Esposizioni, Rom. Florenz 1970

Ausst. Kat. Rom. 1971

Tullio Catalano. 20 – 12 - '71. Appunti per una tesi sul concetto di attenzione e di sovrapposizione. Gap – Studio d'Arte Contemporanea. Rom 1971

Ausst. Kat. Rom. 1973/1974

Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte (Hg.). Parcheggio di Villa Borghese, Rom. Florenz 1973

Ausst. Kat. Rom. 1974

X Quadriennale. La ricerca estetica dal 1960 al 1970. Palazzo delle Esposizioni, Rom. Rom 1974

Ausst. Kat. Rom. 1975

Fabio Mauri: Oscuramento. Cannaviello Studio d'Arte, o. A. Rom [1975]

Ausst. Kat. Rom. 1980a

Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale. Galleria Nazionale d'Art Moderna, Rom. Rom 1980

Ausst. Kat. Rom. 1980b

Arte e critica 1980. Panicelli, Ida (Hg.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. Rom 1980

Ausst. Kat. Rom. 1988

Achille Perilli opere dal 1947 ad oggi. Vivarelli, Pia (Hg.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. Rom Mailand 1988

Ausst. Kat. Rom. 1990

Joseph Beuys: Verba. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Cleto Polcina Arte Moderna. Rom 1990

Ausst. Kat. Rom. 1990/1991a

Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni cinquanta. Osaki, Shinichiro/Monferini, Augusta/Cossu, Marcella (Hg.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom. Mailand 1990

Ausst. Kat. Rom. 1990/1991b

Roma anni '60. Al di là della pittura. Siligato, Rosella (Hg.). Palazzo delle Esposizioni, Rom. Rom 1990

Ausst. Kat. Rom. 1991

Fabio Mauri: Due acquarelli. Texte: Laura Cherubini und Barbara Tosi. Studio Bocchi, Rom. Rom 1991

Ausst. Kat. Rom. 1993a

Via Tasso. Fabio Mauri un appartamento. Christov-Barkagiev, Carolyn/Pratesi, Ludovico (Hg.). Museo Storico della Liberazione, Rom. Rom 1993

Ausst. Kat. Rom. 1993b

Tutte le strade portano a Roma. Siligato, Rosella (Hg.). Palazzo delle Esposizioni, Rom. Rom 1993

Ausst. Kat. Rom. 1994

Fabio Mauri: Opere e azioni 1954-1994. Christov-Barkagiev, Carolyn/Cossu, Marcella (Hg.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom. Mailand 1994

Ausst. Kat. Rom. 1994/1995

Carlo Carrà 1881 – 1966. Monferini, Augusta (Hg.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom. Mailand 1994

Ausst. Kat. Rom. 1997a

Città Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea. Christov-Barkagiev, Carolyn/Pratesi, Ludovico/Tolomeo, Maria Grazia (Hg.). Palazzo delle Esposizioni, Rom. Rom 1997

Ausst. Kat. Rom. 1997b

Vacare la soglia. Dieci artisti contemporanei a Villa Glori. Fonti, Daniela (Hg.). Villa Glori, Rom. Rom 1997

Ausst. Kat. Rom. 1997/1998

Arte Contemporanea. Lavori in corso. Dieci mostre collettive di artisti contemporanei. Nr. 2. Bonasegale, Giovanna (Hg.). Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom. Rom 1997

Ausst. Kat. Rom. 1998/1999

Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte - la Galleria La Salita dal 1957 al 1998. Lancioni, Daniela (Hg.). Spazio per l'Arte Bella Monaca, Rom. Rom 1998

Ausst. Kat. Rom. 1999a

La ville – 98. Le Jardin – 00. La Mémoire – 99. Bossé, Laurence/Christov-Barkagiev, Carolyn/Obrist, Hans Ulrich (Hg.). Académie de France, Villa Medici, Rom. Bd. 3: La Mémoire. Mailand Rom 1999

Ausst. Kat. Rom. 1999b

I ♥ Pop. Europa – USA anni'60. Mitologia del quotidiano. Becker, Wolfgang/Boyden, Martha/Hegyi, Lóránd u.a. (Hg.). Chiostro di Bramante, Rom. Mailand 1999

Ausst. Kat. Rom. 2002a

Arteinmemoria. Sinagoga di Stommeln e Scavi di Ostia Antica. Zevi, Adachiara (Hg.). Centrale Montemartino, Rom. Rom 2002

Ausst. Kat. Rom. 2002b

Ritratto di un idea. Arte e architettura nel fascismo. Boscaglia, Rossana (Hg.). Palazzo Ventini, Piccole Terme Traianee, Rom. Mailand 2002

Ausst. Kat. Rom Dresden Ludwigshafen u.a. 1992 – 1994

Achille Perilli. Die Arbeiten auf Papier und die Bücher 1946-1992. Di Castro, Federica (Hg.). Calcografia – Accademia Nazionale San Luca, Rom. 1992. Leonhardi-Museum, Dresden. 1993. Kunstverein Ludwigshafen. 1993. u.a. Rom 1993

Ausst. Kat. Rom Florenz. 1990

Fabio Mauri: Interno Esterno 1990. Masini, Lara Vinca/Boatto, Alberto (Hg.). Galleria Anna d'Ascanio, Rom. Galleria Carini, Florenz. Florenz 1990

Ausst. Kat. Rovereto. 1997/1998

Trash. From Junk to Art. Palazzo delle Albere –Archivio del'900, Rovereto. Mailand 1997

Ausst. Kat. Scottsdale New York Houston u.a. 1994–1996

Neo-Dada: Redefining art 1958–1962. Hapgood, Susan (Hg.). Scottsdale Center for the Arts, Scottsdale (Arizona). 1994 – 1995. Equitable Gallery, New York. 1995. Sarah Campbell Blaffer Gallery, Houston. 1995. New York 1994

Ausst. Kat. St. Louis Missouri. 1989

Hannah Wilke. A Retrospective. Kochheiser, Thomas H. (Hg.). Gallery 210, University of Missouri – St-Louis. Columbia 1989

Ausst. Kat. Stuttgart. 1996

Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater. Storch, Wolfgang/Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hg.). o. O. 1996

Ausst. Kat. Termoli. 1998

Gruppo Uno 1962-1967: gli anni '60 a Roma. Caramel, Luciano/Ferri, Patrizia (Hg.). Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Termoli. Rom 1998

Ausst. Kat. Trento-Rovereto Düsseldorf. 1988/1989

Fortunato Depero. Faglio dell'Arco, Maurizio/Boschiero, Nicoletta (Hg.). Museo d'Arte Moderna, Rovereto. 1988–1989. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. 1989. Mailand 1988

Ausst. Kat. Tübingen Düsseldorf Hamburg. 1991/1992

Renato Guttuso. Gemälde und Zeichnungen. Kunsthalle Tübingen. 1991. Kunstmuseum Düsseldorf. 1991–1992. Kunstverein in Hamburg. 1992. Stuttgart 1991

Ausst. Kat. Tübingen München Zürich. 1990/1991

Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990. Adriani, Götz (Hg.). Kunsthalle Tübingen. 1990. Kunstverein München. 1991. Kunsthaus Zürich. 1991. Stuttgart 1990

Ausst. Kat. Turin. 1970

conceptual art arte povera land art. Celant, Germano (Hg.). Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. Turin 1970

Ausst. Kat. Turin. 1977

Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica. Barilli, Renato/Del Guercio, Antonio/Menna, Filiberto (Hg.). Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. Turin o. J.

Ausst. Kat. Turin. 1984a

Pino Pascali 1965: Le Armi. Galleria Franz Paludetto. Turin 1984

Ausst. Kat. Turin. 1984b

coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984. Celant, Germano (Hg.). Mole Antonelliana, Turin. Mailand 1984

Ausst. Kat. Venedig. 1978

La Biennale di Venezia. B 78. Settore di arti visive e architettura. Catalogo generale. Dalla natura all'arte dall'arte alla natura. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Mailand Venedig 1978

Ausst. Kat. Venedig. 1993a

XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'Arte. La Biennale di Venezia. Bonito Oliva, Achille (Hg.). Venedig 1993

Ausst. Kat. Venedig. 1993b

Hans Haacke: Bodenlos. Biennale Venedig 1993. Bußman, Klaus/Matzner, Florian (Hg.). Deutscher Pavillon, Venedig. Ostfildern 1993

Ausst. Kat. Venedig. 1997a

Anselm Kiefer. Himmel–Erde. Cacciari, Massimo/Celant, Germano (Hg.). Museo Correr, Venedig. Mailand 1997

Ausst. Kat. Venedig. 1997b

Minimalia. Da Giacomo Balla a... Bonito Oliva, Achille (Hg.). Palazzo Quercini Dubois, Venedig. Venedig 1997

Ausst. Kat. Verona 1997

Dadaismo Dadaismi. Da Duchamp a Warhol 300 capolavori. Cortenova, Giorgio (Hg.). Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona. Mailand 1997

Ausst. Kat. Villeurbanne. 1986

Alighiero e Boetti. Insicuro noncurante. Le Nouveau Musée, Villeurbanne o. J.

Ausst. Kat. Wien 1995a

Auf den Leib geschrieben. Ketty La Rocca, Valie Export u.a. Huck, Brigitte/Faber, Monika (Hg.). Kunsthalle Wien im Museumsquartier. Wien 1995

Ausst. Kat. Wien. 1995b

Michelangelo Pistoletto: Zeit. Räume. Pistoletto, Michelangelo/Faber, Monika/Hegyi, Lóránd (Hg.). Museum Moderner Kunst Stiftung Wien, 20er Haus. Klagenfurt 1995

Ausst. Kat. Wien. 1995/1996

Glaube Liebe Hoffnung Tod. Geissmar-Brandi, Christoph/Louis, Elenora (Hg.).

Graphische Sammlung Albertina, Wien. Wien 1995

Ausst. Kat. Wien. 1998

Situationistische Internationale 1957-1972. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus. Wien 1998

Ausst. Kat. Wien. 1999

La casa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten. Hegyi, Lóránd (Hg.). Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. Wien [1999]

Ausst. Kat. Wien. 1999/2000

Eden Zion Utopia. Zur Geschichte der Zukunft im Judentum. Hanak, Werner (Hg.).

Jüdisches Museum, Wien. Wien 1999

Ausst. Kat. Wien. 2003/2004

X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der 60er und 70er Jahre. Michalka, Matthias (Hg.). Museum für Moderne Kunst, Wien. Wien 2003

Ausst. Kat. Wien Frankfurt. 1994/1994

Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.). Kunsthalle Wien. 1993. Frankfurter Kunstverein. 1993-1994. Wien 1993

Ausst. Kat. Wolfsburg. 1995

Italienische Metamorphose, 1943-1968. Kunst, Kunsthandwerk, Fotografie, Film, Mode, Architektur. Kunstmuseum Wolfsburg. Wolfsburg 1995

Ausst. Kat. Zürich. 1985

Giacomo Balla. Werke von 1912 bis 1928. Galerie Turske&Turske. Zürich 1985

Ausst. Kat. Zürich Düsseldorf Wien. 1983

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Szeemann, Harald (Hg.). Kunsthaus Zürich. Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Museum moderner Kunst - Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Aarau Frankfurt/Main 1983

Ausst. Kat. Zürich Hamburg. 1981/82

Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Billeter, Erika (Hg.). Kunsthaus Zürich. 1981. Kunstverein Hamburg. 1981-1982. Zürich 1981

Ausst. Magazin Paris. 2000

V/TEMagazin. Le temps, vite. Centre Georges Pompidou, Paris. Paris 2000

Ausst. Zeitung Paris 2000

Le temps, vite. Centre Georges Pompidou, Paris. Paris 2000

Aust. 1989

Aust, Stefan: Der Bader Meinhof Komplex. 1. Aufl. Hamburg 1985. München 1989

AutTrib. 1978a

AutTrib 17149. 1. Jahr. Nr. 1. Mai 1978. Ufficio per la Immaginazione Preventiva (Hg.)

AutTrib. 1978b

AutTrib 17149. 1. Jahr. Nr. 2. September 1978. Ufficio per la Immaginazione Preventiva (Hg.)

AutTrib. 1979

AutTrib 17139. 2. Jahr. Nr. 4. Dezember 1979. Ufficio per la Immaginazione Preventiva (Hg.)

Bachmann. 1993

Bachmann, Ingeborg: Die Welt Prousts – Einblicke in ein Pandämonium. In: Ingeborg Bachmann. Vor den Linien der Wirklichkeit. Radioessays. 1. Aufl. München 1978. München 1993, S. 85-109

Baer. 2000

Baer, Ulrich: Niemand zeugt für die Zeugen: Erinnerung und historische Verantwortung. Frankfurt/Main 2000

Baj. 1973

Enrico Baj: Anarchismen. o. O. 1973

Bakunin. 1996

Bakunin - ? Ein Denkmal! Kunst Anarchismus. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., Berlin (Hg.). Berlin 1996

Bandini. 1977

Bandini, Mirella: L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957. Rom 1977 (Saggi/Documenti. Menna, Filiberto (Hg.). Bd.7)

Barilli. 1998

Barilli, Renato: La nuova avanguardia tra arte e letteratura nell'esperienza del gruppo '63. In: Fagone, Vittorio (Hg.): Arte e letteratura dal Futurismo ad oggi. Bergamo 1998, S. 161-195

Bärsch. 1999

Bärsch, Claus-E.: Die Außenseite von Seele, Religion, Kunst und Rasse in Alfred Rosenbergs *Mythos des 20. Jahrhunderts*. In: Faber, Richard/Krech, Volkhard (Hg.): Kunst und Religion. Studien zur Kulturoziologie und Kulturgeschichte. Würzburg 1999

Bartetzko. 1985

Bartetzko, Dieter: Illusionen in Stein, Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten. Hamburg 1985

Barthes. 1979

Barthes, Roland: Elemente der Semiologie. Frankfurt/Main 1979 (*Éléments de Sémiologie*. Paris 1964)

Barthes. 1985

Barthes, Roland: Jede Sprache ist faschistisch. (La langue est fasciste). In: Schiwy, Günther: Poststrukturalismus und "Neue Philosophie". Hamburg 1985, S. 20-22

Barthes. 1992

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. 1. Dt. Ausg. Frankfurt/Main 1964. Frankfurt/Main 1992 (*Mythologies*. Paris 1957)

Barthes. 2000

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorenschaft. Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias u.a. (Hg.). Stuttgart 2000, S. 185-193 (La mort de l'auteur, 1968)

Barthes. 2001

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie. Frankfurt/Main 2001 (La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980)

Barthes. 2001II

Barthes, Roland: Sade – Pasolini. In: Le Monde. 16.06.1976. Zitiert nach: Murri. 2001, S. 169-170

Bartolucci. 1968

Bartoluccio, Giuseppe: azioni povere su un teatro povero. In: Ausst. Kat. Amalfi. 1968, S. 57-62

Bataille. 1965

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros. (La larmes d'eros). In: LoDuca, Joseph Marie (Hg.): Die Erotik in der Kunst. München Wien Basel 1965, S. 9-110

Bataille. 1978

Bataille, Georges: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. München 1978 (La structure psychologique du Fascisme. La souveraineté. Paris 1970)

Battino/Paozzoli. 1991

Battino, Freddy/Paozzoli, Luca: Piero Manzoni. Catalogue raisonné. Mailand 1991

Beaucamp. 1990

Beaucamp, Eduard: Arbeit als Apostel. Beobachtungen zur Historienmalerei der DDR. In: Mai (Hg.). 1990, S. 423-432

Beauvoire. 1992

Beauvoire, Simone de: Alle Menschen sind sterblich. 1. Dt. Ausgabe Stuttgart 1949. Hamburg 1992 (Tous les homme sont mortels. Paris 1946)

Beelmann. 1994

Beelmann, Axel: Heimat als Daseinsmetapher. Weltanschauliche Elemente im Denken des Theologiestudenten Martin Heidegger. Wien 1994

Béguin. 1998

Béguin, Albert: Blaise Pascal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 13. Aufl. Hamburg 1998

Behrenbeck. 1996

Behrenbeck, Sabine: Der Kult um die toten Helden: nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923-1945. Diss. Universität Köln. Greifswald 1996

Belting. 1990

Belting, Hans: Larry Rivers und die Historie in der Modernen Kunst. In: Mai (Hg.). 1990, S. 407-422

Belting u.a. (Hg.). 2002

Belting, Hans/Kamper, Dietmar/Schulz, Martin (Hg.): Quel corps? Eine Frag der Repräsentation. München 2002

Bender. 1996

Bender, Peter: Die *Neue Ostpolitik* und ihre Folgen. Vom Mauerbau bis zu Vereinigung. 1. Aufl. 1986. Überarb. und erw. Neufassung 1995. 4. Aufl. München 1996

Benjamin. 1996

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Aufl. Frankfurt/Main 1963. 22. Aufl. Frankfurt/Main 1996

Benjamin. 1996a

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin. 1996, S. 7-44

Benjamin. 1996b

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie. In: Benjamin. 1996, S. 47-64

Benjamin, A. 1989

Benjamin, Andrew: Repeating Themes. Notes on Haacke, Kiefer, Beuys. In: Art&Design. Bd. 5 September-Oktober 1989, S. 35-38

Benveduti. o. J.

Benveduti, Carlo Maurizio: Unveröffentlichte Manuskripte. Schnellhefter. o. A.

Benveduti. o. J. a

Benveduti, Carlo Maurizio: Il gruppo di Coordinamento. Intervento in occasione della presentazione della rivista presso la libreria Feltrinelli di Roma, 06.05.1978, S. 10

Benveduti. 1976

Benveduti, Carlo Maurizio: Ideografia. In: Ufficio. 1976, S. 20-57

Benveduti. 1978

Benveduti, Carlo Maurizio: 01.05.1947, Portela della Ginestra/La Parcellizzazione. In: AutTrib. 1978a, o. S.

Benveduti. 1978

Benveduti, Carlo Maurizio: Terrorismo, perché? Francesco Montuori. In: AutTrib. 1979, o. S.

Berg. 1991

Berg, Christa: Du bist nichts, dein Volk ist alles. Forschung zum Verhältnis von Pädagogik und Nationalsozialismus. Weinheim 1991

Berghaus. 1996

Berghaus, Günter: Futurism and politics. Between anarchist rebellion and fascist reaction 1909-1944. Oxford 1996

Bergson. 1991

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991

Berndt u. a. (Hg.). 1992

Berndt, Andreas/Kaiser, Peter/Rosenberg, Angela u.a. (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992

Berning. 1964

Berning, Cornelia: Von „Abstammungsnachweis“ bis „Zuchtwart“. Das Vokabular der Nationalsozialisten. Berlin 1964

Betti (Hg.). 1977

Betti, Laura (Hg.): Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte. Mailand 1977

Beuys. 1975

Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5, 1971. Aufgez. von Clara Bodemann-Ritter. Frankfurt/Main Berlin Wien 1975

Beuys. 1976

Beuys, Joseph: Ich durchsuche Feldcharakter. In: Harlan u.a. (Hg.). 1976, S. 113

Beuys. 1977

Interview mit Joseph Beuys über Schlüsselerlebnisse, 27.09.1976. Erfragt und aufgezeichnet von George Jappe. In: Kunstdnachrichten. Bd. 13. Nr. 3. März 1977, S. 72-80

Beuys. 1980

Joseph Beuys: Zeige deine Wunde. Veröffentlichung zur Ausstellung in der Galerie Schellmann Klüser im Kunstforum in der Fußgängerzone Maximilianstraße/Altstadttring, München. 11.-12.02.1976. Fotografien: Klophaus, Ute. München 1980

Beuys. 1984

Beuys, Joseph: Aufruf zur Alternative. In: Frankfurter Rundschau, 23.12.1978. Zitiert nach: Harlan u.a. (Hg.). 1984, S. 129-136

Beuys. 1988

Denier espace avec introspecteur. Gaya Goldcymer, Max Reithmann, Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Par la présente, je n'appartiens plus à l'art. Paris 1988, S. 100-131

Beuys. 1992

Fragen an Beuys. Jörg Schellmann, Bernd Klüser. In: Schellmann (Hg.). 1992, S. 9-28

Beuys. 2000

Beuys, Joseph: Sprechen über das eigene Land: Deutschland. Vortrag gehalten am 20.11.1985. 3. Münchener Kammerspiele. In: Joseph Beuys. Das Geheimnis der

Knospe zarter Hülle: Texte 1941-1986. Beuys, Eva/Bastian, Heiner (Hg.). München 2000, S. 25-39

Beuys, E. (Hg.). 1990

Beuys, Eva/Beuys, Jessica/Beuys, Wenzel (Hg.): Joseph Beuys. Block Beuys.

Fotografien: Claudio Abate. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. München 1990

Beyme. 1998

Beyme, Klaus von: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis Kunst und Politik. Frankfurt/Main 1998

Bezzola. 1997

Bezzola, Tobias: Frühgeborene. In: Szeemann (Hg.). 1997, S. 177-178

Bibel. 1979

Die Bibel. Die heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Freiburg 1965. 26. Aufl. Freiburg 1979

Binski. 1996

Binski, Paul: Medieval death. Ritual and representation. London 1996

Biro. 1998

Biro, Matthew: Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger. New York Cambridge 1998

Bittner. 1998

Bittner, Günther: Metaphern des Unbewussten – Eine kritische Einführung in die Psychoanalyse. München 1998

Björström. 1972

Björström, Per: Baroque Theatre and the Jesuits. In: Wittkofer, Rudolf/Jaffe, Irma B. (Hg.): Baroque Art: The Jesuit Contribution. New York 1972, S. 99-110

Blühm, Andreas

Blühm, Andreas: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt/Main Bern New York 1988

Boarini/Bonfiglioli. 1968

Boarini, Vittorio/Bonfiglioli, Pietro: ritorno del rimosso. In: Ausst. Kat. Amalfi. 1968, S. 63-68

Boatto. 1975

Boatto, Alberto: ritorno indietro/ritorno in avanti. In: Ausst. Kat. Rom 1975, o. S.

Boatto. 1997

Boatto, Alberto: Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol. Bari 1997

Boatto. 1999

Boatto, Alberto: Gli ultimi pittori della vita moderna. In: Ausst. Kat. Rom. 1999b, S. 15-23

Bohrer. 1998

Bohrer, Karl-Heinz: Die Grenzen des Ästhetischen. München Wien 1998

Bohrer. 1998a

Bohrer, Karl-Heinz: Denn Gedanken stehn zu fern. Moderne aus dem Geist der Musik. In: Bohrer. 1998, S. 37-57

Bonito Oliva. 1968

Bonito Oliva, Achille: contro la solitudine degli oggetti. In: Ausst. Kat. Amalfi. 1968, S. 69-72

Bonito Oliva. 1970

Bonito Oliva, Achille: Vitalità del negativo. In: Ausst. Kat. Rom. 1970/1971, o. S.

Bonito Oliva. 1976

Bonito Oliva, Achille: Vita di Marcel Duchamp. Rom 1976

Bonito Oliva. 1982

Bonito Oliva, Achille: Il nichilista compiuto. In: Ausst. Kat. Modena. 1982, S. 2-12

Bonito Oliva. 1982 II

Bonito Oliva, Achille: Avanguardia – Transavanguardia. Mailand 1982

Bonito Oliva. 1989

Bonito Oliva, Achille: Fabio Mauri. Introduzione a 1909-1930 Gran Serata Futurista.

In: ArtEtra. Nr. 1. Mai 1989, S. 4-5

Bonito Oliva. 1999

Bonito Oliva, Achille: Pop-Art e globalizzazione dello stile. In: Ausst. Kat. Rom 1999b, S. 37-47

Borzello. 1998

Borzello, Frances: Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten. München 1998

Braese. 1998

Braese, Stephan: In der Sprache der Täter. Neue Lektüre der deutschsprachigen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen 1998

Braese (Hg.). 1999

Braese, Stephan (Hg.): Bestandsaufnahme - Studie zur Gruppe 47. Berlin 1999

Brall. 1986

Brall, Artur: Künstlerbücher. Artists' Books. Books as Art. Ausstellungen, Kataloge, Kritiken. Frankfurt/Main 1986

Brandt. 1994

Brandt, Willy: Erinnerungen. Berlin Frankfurt/Main 1994

Braun. 1999

Braun, Kerstin: Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien. Wien Köln Weimar 1999

Brecht. 1972

George Brecht: Book. Galerie Werner (Hg.). Köln 1972

Brink. 2000

Brink, Cornelia: Secular icons. Looking at photographs from Concentration Camps. In: History and memory. Studies in representation of the past. Bd. 12. Nr. 1. Frühling-Sommer 2000, S. 135-150

Brock. 1983

Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Ausst. Kat. Zürich Düsseldorf Wien. 1983, S. 22-39

Brock. 1990

Brock, Bazon: Besetzung der Vergangenheit - zu einem Frühwerk Anselm Kiefers. In: Ders.: Re-Dekade. Kunst und Kultur der 1980er Jahre. München 1990, S. 109-112

Brockhaus. 1997

Brockhaus, Gudrun: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot. München 1997

Brooker. 1991

Brooker, Paul: The faces of fraternalism: Nazi Germany, fascist Italy and imperial Japan. Oxford 1991

Brunetta. 1995

Brunetta, Gian Piero: Der Film als führende Kunstform. In: Ausst. Kat. Wolfsburg. 1995, S. 444-453

Buchloh. 1980

Buchloh, Benjamin H. D.: Beuys. The twilight of the idol. Preliminary notes for a critique.

In: Artforum. Bd. 18. Nr. 5. Januar 1980, S. 35-42

Buchloh. 1988

Buchloh, Benjamin H. D.: Hans Haacke: Memory and instrumental reason. In: Art in America. Februar 1988, S. 97-109 und 157-159

Buchloh. 1993

Buchloh, Benjamin H. D.: Die Malerei am Ende des Sujets. In: Ausst. Kat. Paris Bonn Stockholm u.a. 1993/1994. Gerhard Richter. Musée d'Art de la Ville de Paris. 1993. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. 1993-1994. Moderna Museet, Stockholm 1994 u.a. 3. Bd. Bonn 1993, Bd. 2, S. 19-24

Buck. 1993

Buck, Theo: Bildersprache. Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer. Aachen 1993

Bunge. 1998

Bunge, Matthias: Kunst der Nachkriegszeit – Kunst nach Auschwitz. In: Raab, Josef (Hg.): Das 20. Jahrhundert. Nachkriegszeit. Eichstätter Kolloquium. Bd. 6. Regensburg 1998, S. 105-162

Bürger, C. 1992

Bürger, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Die postmoderne Debatte in den USA. In: Bürger C./Bürger, P. (Hg.). 1992, S. 34-55

Bürger, C./Bürger, P. (Hg.). 1992

Bürger, Christa/Bürger, Peter: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt/Main 1992

Bürger, P. 1998

Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt/Main 1998

Bürger, P. 2000

Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts – eine postmoderne Utopie. In: Ausst. Kat. Düsseldorf. 2000, S. 51-59

Buschkühle. 1997

Buschkühle, Carl-Peter: Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys. Diss. Universität Wuppertal 1996. Frankfurt/Main Berlin Bern u.a. 1997

Büttner. 1997

Büttner, Claudia: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien Raum zum Projekt im Nicht-Institutionellen Raum. Diss. Technische Uni Berlin 1996. München 1997

Calvesi. 1971

Calvesi, Claudio: Le due avanguardie. Bd. 2: Informel, New Dada, Pop-Art. 1. Aufl. Mailand 1966. Bari 1971

Calvesi. 1990

Calvesi, Claudio: Cronache e coordinate di un'avventura. In: Ausst. Kat. Rom. 1990/1991b, S. 11-36

Calvesi. 1997

Calvesi, Claudio: Fabio Mauri: Am Anfang war das Ende. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 15-18

Calvesi. 2003

Calvesi, Claudio: Presentation - representation. In: Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003, S. 12-15

Carboni. 1993

Carboni, Massimo: Inside out. Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci. In: Artforum International. Oktober 1993, S. 107

Carlucci. 1995

Carlucci, P. Zaccharia S.J.: La chiesa di S. Ignazio di Loyola in Roma. Rom 1995

Castellini. 1976

Enrico Castellini. Bonito Oliva, Achille/Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.). Parma 1976

Catalano. 1979

Catalano, Tullio: Al fondo dell'imbuto. In: Quotidiano. 1979, S. 15

Celan. 1992

Celan, Paul: Todesfuge. In: Camping, Dieter (Hg.): "Dein Aschenes Haar Sulamith". Dichtung über den Holocaust. München 1992, S. 186

Celant. 1972

Celant, Germano: Piero Manzoni. Turin 1971

Celant. 1976

Celant, Germano: Record as Artwork. Discography. In: Studio International. Bd. 192. Nr. 984. November-Dezember 1976, S. 267-273

Celant. 1976II

Celant, Germano: Precronistoria 1966-69. minimal art, pittura sistematica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media. Florenz 1976

Celant. 1977

Celant, Germano: Libro come lavoro d'arte. In: Data. 1971. Zitiert nach: Celant: Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro. Bari 1977, S. 107-172

Celant. 1978

Celant, Germano: Beuys: tracce in Italia. Neapel 1978

Celant. 1980

Celant, Germano: Die italienische Erfahrung. In: Kunstforum International. Bd. 39. Nr. 3. 1980, S. 27

Celant. 1988

Celant, Germano: Appunti per una guerriglia. In: Alfano Miglietti. 1988, S. 98-101

Cherubini. 1997

Cherubini, Laura: Errore, Arte, Natura. In: Ausst. Kat. Rom. 1997a

Cherubini. 1997II

Cherubini, Laura: Manipolazione di cultura/Manipulation der Kultur. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 95-98

Christov-Bakargiev. 1988

Christov-Bakargiev, Carolyn: Arte e ideologia. In: Alfano Miglietti. 1988, S. 105-115

Christov-Bakargiev. 1994

Christov-Bakargiev, Carolyn: Fabio Mauri. Nello schermo: insomma per diverse forme contrarie di universo. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 19-33 (Dt. Fassung in: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 19-34)

Christov-Bakargiev. 1998

Christov-Bakargiev, Carolyn: Fabio Mauri. Pertinenza e memoria. In: Ausst. Kat. La Foce (Siena). 1998, S. 12-13

Christov-Bakargiev. 1999

Christov-Bakargiev, Carolyn: Fabio Mauri. In: Ausst. Kat. Rom. 1999a, S. 36-39

Christov-Bakargiev (Hg). 1999

Christov-Bakargiev, Carolyn: Arte Povera. Themes and movements. London 1999

Cinema. 1996

Italian Cinema. From Neorealism until today. New York London 1996

Clair. 1983

Clair, Jean: Das Dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes. In: Ausst. Kat. Zürich Düsseldorf Wien 1983, S. 98-99

Collage. 1968

prinzip collage. Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hg.). Neuwied Berlin 1968

Cortenova. 2002

Cortenova, Giorgio: ...dal Naufragio e ritorno. L'arte negli anni delle ideologie.
Mailand 2002

Cossu. 1994

Cossu, Marcella: Pensiero tedesco, pensiero europeo a monte del "Concerto al tavolo". In: Ausst. Kat. Rom 1994, S. 43-46

Courtois. 1998

Courtois, Stéphane: Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen, Terror. München 1998

Crage. (Hg.). o. J.

Crage, Kate (Hg.): Western Front. Vancouver, Canada. Gelber Schnellhefter o. A.

Creischer/Siekmann. 2002

Creischer, Alice/Siekmann, Andreas: Symbolproduktion. In: Creischer, Alice/Siekmann, Andreas (Hg.): Die Gewalt ist der Rand aller Dinge. Subjektivitätsverhältnis, politische Militanz und künstlerische Vorgehensweise. (Ausstellung Generali Foundation, Wien.) Köln Wien 2002, S. 68-80

Crispolti u.a. (Hg.). 1974

Crispolti, Enrico/Hinz, Berthold/Birolli, Zeno (Hg.): Arte e fascismo in Italia e Germania. Mailand 1974

Crispolti. 1977

Crispolti, Enrico: Arti visive e partecipazione sociale. Bd. 1: Da Volterra 73 alla Biennale 1976. Bari 1977

Cronache. 1978

1974-1978: Cronache della Nuova Biennale. Mailand 1978

Cy Twombly. 1989

Cy Twombly. Paintings and sculptures 1951-1953. Universität Connecticut 1977. Reprint New York 1989

Dahme. 1980

Dahme, J. H.: Manipulation. In: Ritter (Hg.). 1980, S. 726-730

D'Ascia. 2000

D'Ascia, Luca: Die Genealogie der Macht bei Pier Paolo Pasolini. In: Grimminger (Hg.). 2000, S. 193-207

Davidson. 1997

Davidson, Susan: Combines 1954-1964. In: Ausst. Kat. New York Houston Köln. 1997/1998, S. 100

De Chiara. 1994

De Chiara, Chigo: Parliamo degli anni difficili. In: Medolesi u.a. (Hg.). 1995, S. 28-32

De Felice. 1966-1968

De Felice, Renzo: Mussolini il fascista 1921-1929. Turin 1966-1968

De Felice. 1974-1981

De Felice, Renzo: Mussolini il duce 1929-1940. Turin 1974-1981

De Felice. 1990-1997

De Felice, Renzo: Mussolini l'alleato 1943-1945. Turin 1990-1997

De Felice. 1998

De Felice, Renzo: La Repubblica Sociale Italiana. In: ders.: Fascismo. Mailand 1998, S. 75-81

Del Guercio. 1998

Del Guercio, Antonio: Storia dell'arte presente. Rom 1998

Dematteis/Maffei. 1998

Dematteis, Liliana/Maffei, Giorgio: Libri d'artista in Italia 1960-1998. Turin 1998

De Micheli. 1970

De Micheli, Mario: Arte contro 1945-1970. Dal realismo alla contestazione. Mailand 1970

Derrida. 1990

Derrida, Jacques: Semiologie und Grammatologie. In: Engelmann (Hg.). 1990, S. 140-164

DeSimone. 1994

DeSimone, Cesare: Roma: città prigioniera. I 271 giorni dell'occupazione nazista 08.09.1943-04.06.1944. Mailand 1994

Diers. 1992

Diers, Michael: Von der Ideologie zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissance. In: Berndt u.a. (Hg.). 1992, S. 19-39

Diers/König (Hg.). 2000

Diers, Michael/König, Kasper (Hg.): Der Bevölkerung. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke. Köln 2000

Diner (Hg.). 1988

Diner, Dan (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt/Main 1988

Di Stefano/Salvi. 1990

Di Stefano, Anna Maria/Salvi, Cinzia: Cronologia delle mostre e antologia critica 1959-1969. In: Ausst. Kat. Rom 1990/1991b, S. 390-457

Dömling. 1995

Dömling, Wolfgang: Wiedervereinigung der Künste. Skizze zur Geschichte einer Idee. In: Schmierer, Elisabeth/Fontaine, Susanne/Grünzweig, Werner u.a. (Hg.): Töne – Farben – Formen. Über die Musik und die Bildende Kunst. Laaber 1995, S. 119-126

Donner. 1995

Donner, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich. Berlin 1995

Dorfles. 1968

Dorfles, Gillo: Fabio Mauri: I cinema a luce solida. In: Domus. Nr. 467. 1968, S. 93-94

Dorfles. 1973

Dorfles, Gillo: Agostino Bonalumi. Mailand 1973

Drahten. 2000

Drahten, Doris von: Weltzeitsprünge. Zum Werk von Giuseppe Penone. In: Kunstforum International. Bd. 150. April-Juni 2000, S. 186-187

Dreher. 2001

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München 2001

Duerr. 1994

Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Bd. 1. Frankfurt 1994

Duden. 1997

Duden: Fremdwörterbuch. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.). 6. a. d. Grundl. d. amt. Neureg. d. Dt. Rechtschreibung überarb. und erw. Aufl. Mannheim Wien Zürich 1997

Ebeling. 1992

Ebeling, Hans: Martin Heidegger. Philosophie und Ideologie. Hamburg 1991

Eberlein. 1992

Eberlein, Johann Konrad: Kunstgeschichte und Frankfurter Schule - ein Rückblick. In: Berndt u. a. (Hg.). 1992, S. 192-202

Eco. 1988

Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch (Hg.). 1988, S. 75-78

Eco. 1990

Eco, Umberto: Chi manoscrive è perduto. In: Mauri. 1990 11, S. 7-13

Eco. 1997

Eco, Umberto: La struttura assente. 1. Aufl. Mailand 1969. Mailand 1997

Eco. 1998

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. 1. Dt. Aufl. 1973. 8. Aufl. Frankfurt/Main 1998 (Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Mailand 1962)

Eco. 1998a

Eco, Umberto: Form als Engagement. In: Eco. 1998, S. 237-292

Egbert. 1967

Egbert, Donald Drew: The Idea of *Avant-garde* in Art and Politics. In: American Historical Review. Bd. 73. Nr. 2. Dezember 1967, S. 339-366

Egbert. 1970

Egbert, Donald Drew: Social radicalism and the arts. Western Europe. A cultural history from the French revolution to 1968. New York 1970

Eibelmayr. 2000

Eibelmayr, Sybille: Aufgelöster Körper. Das „Objekt“. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eiblmayr, Sylvia/Snaauwaert, Dirk/Wilms, Ulrich u. a. (Hg.). (Anlässlich der Ausstellung *Die verletzte Diva*. Städtische Galerie Lenbachhaus und Kunstbau, München. 2000. Staatliche Kunsthalle, Baden Baden. 2000). Köln 2000, S. 237-242

Elfferding. 1987

Elfferding, Wieland: Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination des Faschismus. Berlin 1987, S. 20-47

Eliade. 1975

Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankfurt/Main 1975 (Le shamanisme et les techniques archaiques de l'extase. Paris 1951)

Elias. 1997

Elias, Norbert: Über die Zeit. Arbeit zur Wissenssoziologie II. 1. Dt. Aufl. Frankfurt/Main 1984. 6. Aufl. Frankfurt/Main 1997

Engelbach u. a. (Hg.). 2001

Engelbach, Barbara/Bussman, Klaus/Winter, Gundolf (Hg.): Intermedia - Dialog der Medien. Museum für Gegenwartskunst, Siegen. Siegen 2001

Engelbach. 2001

Engelbach, Barbara: Intermedia: Die Kunst der Überschreitung. In: Engelbach u. a. (Hg.). 2001, S. 24-53

Engelmann (Hg.). 1990

Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990

Englert. 1999

Englert, Klaus: Der Traum vom Gesamtkunstwerk. Das Ästhetische Dispositiv der Moderne? In: Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft. Bd. 44. Nr. 1. 1999, S. 5-25

Enzensberger. 1970

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch. Nr. 20. März 1970, S. 159-186

Enzensberger. 1997

Enzensberger, Hans Magnus: Zickzack. Aufsätze. Frankfurt/Main 1997

Epperlein. 1997

Epperlein, Beate: Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen. Diss. Freie Universität Berlin. Nürnberg 1997

Erdle/Weigel (Hg.). 1996

Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid (Hg.): Fünfzig Jahre danach: Nachgeschichte des National-sozialismus. Zürich 1996

Fagiolo dell'Arco. 1966

Fagiolo dell'Arco, Maurizio: rapporto 60. Le arti oggi in Italia. Viterbo 1966

Falkenhaus. 1979

Falkenhausen, Susanne von: Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943. Frankfurt/Main 1979

Falzone. 1943

Falzone, Giovanni: L'eterno nemico. In: Il Setaccio. Nr. 4. Februar 1943, S. 2

Farci. 1998

Farci, Maria Silvia: Io sono uno schermo. In: Ausst. Kat. La Foce (Siena). 1998, S. 34-35

Faust. 1977

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste.

München Wien 1977

Fehér. 1992

Fehér, Ferenc: Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung.

Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo. In: Bürger, C./Bürger, P. (Hg.). 1992, S. 13-33

Feinstein. 1999

Feinstein, Stephen C.: Art After Auschwitz. In: Cargas, Harry James (Hg.): Problems unique to the Holocaust. Kentucky 1999, S. 152-168

Fenz. 1989

Fenz, Werner: Protocols of the Exhibition Points of Reference 38/88. In: October. Nr. 48. Frühling 1989, S. 70-74

Ferretti. 1975

Ferretti, Gian Carlo: Officina: cultura, letteratura e politica degli anni 50'. Turin 1975

Ferretti. 1995

Ferretti, Gian Carlo: L'autore e la critica. In: Pasolini. 1995, S. 22-25

Filippi. 1978

Filippi, Fernando de: L'arte è ideologia. Pratiche di comunicazione diretta. In: AutTrib 17193. 2. Jahr. Nr. 3. 11.02.1978, o. S.

Finkelstein. 2001

Finkelstein, Norbert: Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird. Dt. Ausg. München 2001 (The Holocaust Industry. London 2000)

Fischer. 1998

Fischer, Gottfried: Konflikt, Paradox und Widerspruch. Für eine dialektische Psychoanalyse. Frankfurt/Main 1998

Flashar. 1976

Flashar, H: Katharsis. In: Ritter/Gründer (Hg.). 1976, S. 784-785

Fleckner (Hg.). 1995

Fleckner, Uwe (Hg.): Die Schatzkammer der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida. Mit einem Bildessay von Sarkis. Dresden 1995

Fleming. 2000

Fleming, Victoria von: Schön - aber Böse. Venus, die Männer und die Psychoanalyse. In: Ausst. Kat. Köln 2000, S. 25-34

Fo/Parini. 1997

Fo, Jacopo/Parini, Sergio: '68. Cera una volta la rivoluzione. I dieci anni che sconvolsero il mondo. Mailand 1997

Fontenay. 1996

Fontenay, Elisabeth de: In its essence the same thing. In: Milchman, Alan/Rosenberg, Alan (Hg.): Martin Heidegger and the Holocaust. Atlantic Highlands New Jersey 1996, S. 236-245

Fosse. o. J.

Fosse Adreatine. Ministero della difesa (Hg.). Faltblatt. Rom o. J.

Foster. 1996

Foster, Hal: The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Massachusetts 1996

Fotografie. 1993

Fotografie in der deutschen Gegenwartskunst. TEXTE. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (Hg.). Köln 1993

Foucault. 1978

Michel Foucault. Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978

Foucault. 1978a

Foucault, Michel: Die Machtverhältnisse durchziehen das Innere. Ein Gespräch mit Lucette Finas. In: Foucault. 1978, S. 104-117 (Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps, 1977)

Foucault. 1978b

Foucault, Michel: Historisches Wissen der Kämpfe und Macht, 1976. In: Foucault. 1978, S. 59-65 (Aus: Microfisica del potere. Turin 1977)

Foucault. 1996

Michel Foucault. Von der Subversion des Wissens. Seitter, Walter (Hg.). München 1974. Frankfurt/Main 1987. Frankfurt/Main 1996

Foucault. 1996a

Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht. In: Foucault. 1996, S. 106-115 (Les intellectuels et le pouvoir. Aux-en-Provence 1972)

Frank. 1987

Frank, Peter: Intermedia: Die Verschmelzung der Künste. Bern 1987

Frei. 1999

Frei, Norbert: Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. München 1999

Freud. 1969

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*, 1907 [1906]. In: Ders.: Bildende Kunst und Literatur. Freud Studienausg. Bd. X. Frankfurt/Main 1969, S. 19-40

Freud. 1991

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Mit einem Nachwort von Hermann Béland. Frankfurt/Main 1991 (Leipzig 1899)

Freud. 1994

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Biografisches Nachwort von Peter Gay. Frankfurt/Main 1994 (Leipzig Wien 1916-1917)

Freud. 1994a

Freud, Sigmund: Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewusste, 1917. In: Freud. 1994, S. 262-274

Freud. 1994b

Freud, Sigmund: Widerstand und Verdrängung, 1917. In: Freud. 1994, S. 275-289

Freud. 1995

Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock, 1925. In: Fleckner (Hg.). 1995, S. 226-232

Fricke. 1996

Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören“. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktion der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt/Main Berlin Bern u. a. 1996

Friedländer. 1999

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Erw. Neuaufl. Frankfurt/Main 1999 (Reflets du nazisme. Paris 1982)

Friedrich. 2002

Friedrich, Jörg: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945. Berlin 2002

Fry. 1972

Fry, Edward F.: Hans Haacke - Realzeitsystem. In: Hans Haacke. Werkmonographie. (Einl. Edward F. Fry). Köln 1972, S 8-22

Fuchs. 1984

Fuchs, Rudi: [...]. In: Ausst. Kat. Düsseldorf Paris Jerusalem. 1984, S. 6-16

Fulda. 1974

Fulda, F.: Grenze. In: Ritter (Hg.). 1974, S. 875-878

Gaehtgens. 1996

Gaehtgens, Thomas W.: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie. In: Gaehtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hg.): Historienmalerei. Berlin 1996, S. 16-76

Gallerano. 1999

Gallerano, Nicola: Le avventure della continuità. In: La resistenza tra storia e memoria. Atti del convegno. Gallerano, Nicola (Hg.). Mailand 1999, S. 333-340

Gamm. 1998

Gamm, Hans-Jochen: Das Judentum. Akt. Neuaufl. Frankfurt/Main New York 1998

Garton Ash. 1996

Garton Ash, Timothy: Im Namen Europas. Deutschland und der geteilte Kontinent. 1. Dt. Aufl. München Wien 1993. Sonderausg. Frankfurt/Main 1996 (In Europe's Name. Germany and the divided continent. London. 1993)

Gatti. 1983

Gatti, Franco: Il fascismo giapponese. Mailand 1983

Gavazzi. 1973

Gavazzi, Gianni: Una scultura umana contro l'antisemitismo. In: La Gazzetta di Parma. 19.11.1971. Zitiert nach: Mauri. 1973, S. 58

Gentile, E. 1998

Gentile, Emilio: Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Bari 1998

Gentile, G. 1926

Gentile, Giovanni: Che cosa è il fascismo? In: Pagine fasciste. Fondamenti ideali. Dalla conferenza temata a Firenze nel Salone di Cinquecento, 08.03.1925. Rom 1926, S. 7-53

Gentilini. 1991

Gentilini, Giovanni: 1968 - Die Dämmerung der Ideologien. In: Ausst. Kat. Düsseldorf. 1990, S. 44-48

Germer. 1988

Germer, Stefan: Haacke, Brodthaers, Beuys. In: October. Nr. 45. 1988, S. 63-66

Germer/Preiss (Hg.). 1991

Germer, Stefan/Preiss, Achim (Hg.): Giuseppe Terragni 1904-1943. Moderne und Faschismus in Italien. München 1991

Germer. 1994

Germer, Stefan: Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte der Multiplen. In: Zdenek (Hg.). 1994, S. 17-73

Germer. 1999

Germer, Stefan: Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit der deutschen Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Gerhard Richter. In: Bernard, Julia (Hg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst. Köln 1999, S. 39-63

Geyer/Hansen. 1994

Geyer, Michael/Hansen, Miriam: German - Jewish Memory and National Consciousness. In: Hartman (Hg.). 1994, S. 188-190

Giannuso. o. J.

Giannuso, Maurizio: La fabbrica degli artisti. L'accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni. o. O. o. J.

Gibson. 1997

Gibson, Ann Eden: Abstract Expressionism. Other Politics. Yale 1997

Giesecke. 1991

Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/Main 1991

Giesecke/Markert. 1996

Gieseke, Frank/Markert, Albert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie. Berlin 1996

Ginsberg. 1998

Ginsberg, Paul: Storia d'Italia 1943-1996. Turin 1998

Gitay. 1998

Gitay, Yehoshua (Hg.): Literary response to the Holocaust 1945-1995. San Francisco 1998

Glenn. 1991

Glenn, Constance W.: Amerikanische Pop-Art: Wie der Mythos geschaffen wurde. In: Ausst. Kat. London Köln. 1991/1992, S. 31-41

Gockel. 1998

Gockel, Cornelia: *Zeige Deine Wunde*. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst. München 1998

Godfrey. 1998

Godfrey, Tony: Conceptual art. London 1998

Goetschel. 1997

Goetschel, Willi: Zur Sprachlosigkeit von Bildern. In: Köppen/Scherpe (Hg.). 1997, S. 131-143

Gohr. 1997

Gohr, Siegfried: „Die Wunde“ - ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst. In: Ausst. Kat. Berlin. 1997/1998, S. 22-31

Goldberg. 1976

Public performances: Private memory. RoseLee Goldberg with Laurie Anderson, Julia Heyward and Adrian Piper. In: Studio International. Journal of Modern Art. Juli-August 1976. Bd. 192. Nr. 982, S. 19-23

Goldberg. 1996

Goldberg, RoseLee: Performance art from Futurism to the present, 1979. Überarb. und erw. Ausg. New York 1988. New York 1996

Goldberg. 1998

Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art since the 60's. London 1998

Goldhagen. 1996

Goldhagen, Daniel Jonah: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Berlin 1996 (Hitler's Willing Executioners. New York 1996)

Graevenitz. 1983

Graevenitz, Antje von: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. In: Ausst. Kat. Berlin. 1983/1984, S. 38-47

Graevenitz. 1989

Graevenitz, Antje von: Rites of Passages in Modern Art. In: Lavin, Irving (Hg.): World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth. International Congress of the History of Art. Bd. III. Washington London 1989, S. 485-492

Graevenitz. 1993

Graevenitz, Antje von: Die Moral von *Truisms, Abstracts and Sound Bites*. In: Ausst. Kat. Wien Frankfurt/Main. 1993/1994, S. 219-238

Graevenitz. 2000

Graevenitz, Antje von: Persönliche Antworten auf die heillose Geschichte einiger deutscher Künstler nach 1945. In: Verarbeitung. 2000, S. 124-153

Grasskamp. 1995

Grasskamp, Walter: Der Lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. München 1995

Grimminger (Hg.). 2000

Grimminger, Rolf (Hg.): Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München 2000

Grinten. 1996

Grinten, Franz Joseph van der: Beuys Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitzmonument. In: Joseph Beuys. Symposium Kranenburg 1995. Förderverein Museum Schloss Moyland e.V. (Hg.). Basel 1996, S. 199-203

Grispigni. 1991

Grispigni, Marco: Generazione, politica e violenza. Il '68 a Roma. In: Agosti, Aldo/Passerini, Luisa/Tranfaglia, Nicola (Hg.): La cultura e i luoghi del'68. Atti del convegno di studi organizzato dal Dipartimento di Storia dell'Università di Torino. Mailand 1991, S. 293-306

Groblewski. 1993

Groblewski, Michael: „...eine Art Ikonographie im Bilde". Joseph Beuys - Von der Kunstfigur zur Kultfigur? In: Groblewski, Michael/Bätschmann, Oskar (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 1993, S. 37-68

Guerri. 1995

Guerri, Giordano Bruno: Fascisti. Gli italiani di Musolini. Il regime degli italiani. Mailand 1995

Haacke. 1972

Hans Haacke: John Weber Gallery Visitors Profile. Unlimited Edition of Xerox Copies. Copyrigth 1973: Hans Haacke. Ausstellungsdauer 07.-24.10.1972. o. A.

Haacke. 1989

Haacke, Hans: Und Ihr habt doch gesiegt. In: October. Nr. 48. Frühjahr 1989, S. 79-87

Haacke. 1993a

Haacke, Hans: Gondola! Gondola! In: Ausst. Kat. Venedig. 1993b, S. 7-17

Haacke. 1993b

Haacke, Hans: Silberblick. In: Ausst. Kat. Venedig. 1993b, S. 108-109

Haacke. 1993c

Haacke, Hans: „Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert - aus der Portokasse“. In: Ausst. Kat. Venedig. 1993b, S. 89-90

Haacke. 1995

Haacke, Hans: Und Ihr habt doch gesiegt, 1988. In: Haacke/Bourdieu. 1995, S. 82-85

Haacke. 1996

Haacke, Hans: La cultura dei tempi moderni. Und die Antworten auf diese Replik. In: Museumskunde. Bd. 61. Nr. 2. 1996, S. 133-134 und S. 135-145

Haacke. 1997

Friedl, Peter/Schöllhammer, Georg: Der Haacke Effekt. Ein Gespräch mit Hans Haacke. In: Springer. Hefte für Gegenwartskunst. Bd. 3. Nr. 3. 1997, S. 34-41

Haacke. 1999

Wem gehört das Volk? Ein Gespräch mit Hans Haacke von Matthias Flügge und Michael Freitag. In: Neue Bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik. Nr. 7. Dezember 1999, S. 22-24

Haacke. 2000

Haacke, Hans: Der Bevölkerung. Das Projekt. In: Diers/König. 2000, S. 83-92

Haacke. 2000 II

Ganz oben. Ein Faxinterview mit Hans Haacke von Astrid Wege. In: Texte zur Kunst. Bd. 10. Nr. 38. Juni 2000, S. 38-49

Haacke/Bourdieu. 1995

Pierre Bourdieu/Hans Haacke. Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt/Main 1995

Haacke/Bourdieu. 1995a

Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: Eine unverstellte Sprache. In: Haacke/Bourdieu 1995, S. 105-116

Haberl. 1974

Haberl, Horst Gerhard: Kunst als LebensRitual. Art as Living Ritual. Steirischer Herbst. Graz 1974

Halbwachs. 1995

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis und der Raum, 1939. In: Fleckner (Hg.). 1995, S. 276-296

Hapgood. 1994

Hapgood, Susan: Neo-Dada. In: Ausst. Kat. Scottsdale New York Houston u.a. 1994-1996, S. 11-65

Harlan u. a. (Hg.). 1976

Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976

Harlan u. a. (Hg.). 1984

Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Erw. und erg. Aufl. Achberg 1984

Harten. 1984

Harten, Jürgen: Malerei der verbrannten Erde, 1974. In: Ausst. Kat. Düsseldorf Paris

- Jerusalem. 1984, S. 53-55
- Harten. 1984a**
Harten, Jürgen: Sulamith. In: Ausst. Kat. Düsseldorf Paris Jerusalem. 1984, S. 130
- Hartman (Hg.). 1994**
Hartman, Geoffrey (Hg.): Holocaust remembrance: the shapes of memory. Cambridge (Massachusetts) 1994
- Haubl (Hg.). 2003**
Haubl, Rolf (Hg.): Über Lebensgeschichten: Trauma und Erzählung. Gießen 2003
- Hauser. 1973**
Hauser, Arnold: Kunst und Gesellschaft. München 1973
- Hegel. 1980**
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Logik. In: Hegel: Sämtliche Werke. Glickner, H. (Hg.). 1958, S. 194
- Hegyi. 1997**
Hegyi, Lóránd: Minimalia - Attraverso l'esempio di Lucio Fontana e Piero Manzoni. In: Ausst. Kat. Venedig. 1997b, S. XXVIII-XXXI
- Hegyi. 2001**
Hegyi, Lóránd: Die Macht der Dinge. Pop-Art, Nouveau Réalisme, Hyperrealismus. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 2001, S. 9-16
- Heidegger. 1992**
Heidegger, Martin: Was ist das - die Philosophie? Pfullingen 1956. Pfullingen 1992
- Heidegger. 1993**
Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Halle a. d. Saale 1927. Tübingen 1993
- Heidegger. 1997**
Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes, 1936. Stuttgart 1960. Stuttgart 1997
- Heimrod u. a. (Hg.). 1999**
Heimrod, Ute/Schlusche, Günter/Seferens, Horst (Hg.): Denkmalstreit - Das Denkmal? Die Debatte um *Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Eine Dokumentation. Berlin 1999
- Hemken (Hg.). 1996**
Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst. Leipzig 1996
- Henderson. 1968**
Henderson, Joseph L.: Der moderne Mensch und die Mythen. In: Jung (Hg.). 1968, S. 128-129
- Herzogenrath (Hg.). 1973**
Herzogenrath, Wulf (Hg.): Selbstdarstellungen. Künstler über sich. Düsseldorf 1973
- Hesse. [1991]**
Hesse, Eva: Die Achse Avantgarde - Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound. Zürich [1991]
- Heusch. 1997**
Heusch, Luc de: Der mythische Ursprung der Cobra-Bewegung. In: Ausst. Kat. Lausanne München Wien. 1997/1998: Cobra. CO penhagen BR üssel A msterdam. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. 1997. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. 1997-1998. Kunsthaus, Wien. 1998. München 1997, S. 17-27
- Hillel/Henry. o. J.**
Hillel, M./Henry, C.: Le lacrime del Reichsführer SS. In: Imprinting. o. J., S. 108-112
- Hoffman (Hg.). 1989**
Hoffman, Katherine (Hg.): Collage. Critical views. London 1989

Hoffmann, H. 1934a

Hoffmann, Heinrich: *Jugend um Hitler*. Berlin 1934

Hoffmann, H. 1934b

Hoffmann, Heinrich: *Hitler wie ihn keiner kennt*. Mit einem Vorwort von Baldur von Schirach. Berlin 1934

Hoffmann, J. 2000

Hoffmann, Justin: „Man zerknicke und turbuliere“. Kurt Schwitters und die Aktionskunst der sechziger Jahre. In: Ausst. Kat. Hannover Düsseldorf München. 2000/2001, S. 302-309

Hofstätter. 1980

Hofstätter, Hans H.: Der Gekreuzigte ist allgegenwärtig. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980, S. 80-82

Horkheimer/Adorno. 2000

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 1. Ausg. New York 1944. Frankfurt/Main 1969. 12. Aufl. Frankfurt/Main 2000

Howell. 1978

Howell, John: Concept in Performance. In: Jappe, E. 1978, S. 4

Huber. 2003

Huber, Gabriele: Enrico Baj und die künstlerische Avantgarde 1945-1964. Habil. Uni Kassel 1996. Berlin 2003

Hughes. 1999

Hughes, Henry Meyric: *La Casa*. In: Ausst. Kat. Wien. 1999, S. 55-63

Huyssen. 1989

Huyssen, Andreas: Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth. In: October. Nr. 48. Frühling 1989, S. 25-45

Imprinting. o. J.

IMPRINTING. Sperimentazione e linguaggio sul (dentro il) linguaggio. Dezember 1975-März 1979. Benveduti, Maurizio C./Catalano, Tullio/Falasca, Franco (Hg.). Rom o. J.

Inga-Pin. 1978

Inga-Pin, Luciano: Performances, happenings, actions, events, activities, installations...Padova 1978

Isgrò. 1976

Emilio Isgrò. Menna, Filiberto/Centro Studi ed Archivio della Comunicazione Università di Parma (Hg.). Parma 1976

Isgrò. 1976a

Isgrò, Emilio: Autointervista. In: *Tempo Illustrato*, 12.12.1971. Zitiert nach: Isgrò. 1976, S. 60

Jacobson (Hg.). 1997

Jacobson, Wolfgang (Hg.): *Georg Wilhelm Pabst*. Berlin 1997

Jappe, E. (Hg.). 1978

Jappe, Elisabeth (Hg.): *Theater Performance Workshop*. Veranstaltet vom Senator für Wissenschaft und Kunst. Bremen o. J.

Jappe, E. 1978a

Jappe, Elisabeth: *Visuelles Theater*. In: Jappe, E. (Hg.). 1978, S. 5

Jappe, E. 1993

Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München New York 1993

Jappe, G. 1976

Jappe, George: Performance in Germany: An introduction. In: Studio International. Journal of Modern Art. Bd. 192. Nr. 982. Juli-August 1976, S. 59

Jeismann (Hg.). 1999

Jeismann, Michael (Hg): Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse. Köln 1999

Joachimides. 1982

Joachimides, Christos M.: Achill und Hector vor den Mauern von Troja. In: Ausst. Kat. Berlin. 1982/1983, S. 9-10

Jocks. 2000

Jocks, Heinz-Norbert: Im Angesicht der Zeit. Ein Exkurs über Zeit, Existenz und Kunst. In: Kunstforum International. Bd. 150. April-Juli 2000, S. 54-79

Jones. 1998

Jones, Amelia: body art/performing the subject. University of Minnesota 1998

Jung (Hg.). 1968

Jung, Carl Gustav (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Texte: Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffé. Olten Freiburg/Breisgau 1968 (Man and his symbols. London 1964)

Jürgens-Kirchhoff. 1993

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Habil. Universität Münster. Berlin 1993

Kamper. 2002

Kamper, Dietmar: Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur. In: Belting u. a. (Hg.). 2002, S. 167-169

Kapp (Hg.). 1994

Kapp, Volker (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. 2. verb. Aufl. Stuttgart Weimar 1994

Kasher. 1991

Kasher, Steven: The Art of Hitler. In: October. Nr. 59. Winter 1991, S. 49-85

Kat. der Manifestationen. Venedig. 1974

La Biennale. Cataloghi delle manifestazioni. Per una cultura democratica e antifascista. Venedig 1974

Kiefer. 1975

Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein Paar Fotos. In: Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen. Buchloh, Benjamin H. D (Hg.). Nr. 12. Köln 1975, S. 133-143

Kiefer. 1987

A call to history. Interview Steven Henry Madoff - Anselm Kiefer. In: Art News. Bd. 86. Nr. 8. Oktober 1987, S. 125-130

Kiefer. 1987 II

Anselm Kiefer: Martin Heidegger 1976. Courtesy Marian Goodman Gallery, New York. München 1987

Kiefer. 1990

Anselm Kiefer. Mohn und Gedächtnis. Verein der Freunde des Israel-Museums in Jerusalem e.V., Berlin (Hg.). Berlin Bielefeld 1990

Kinkel. 2002

Kinkel, Lutz: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das *Dritte Reich*. Hamburg Wien 2002

Kipphoff. 1984

Kipphoff, Petra: Verbrannte Erde und gestürzter Trommler. Zwei Künstler des deutschen Dilemmas. In: Die Zeit. Nr. 16. 13.04.1984, S. 43-44

Kivelitz. 1999

Kivelitz, Christoph: Die Propagandaausstellungen in europäischen Diktaturen: Konfrontation und Vergleich. Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und die UdSSR der Stalinzeit. Diss. Humboldt Universität Berlin. Bochum 1999

Kleeblatt. 2002

Kleeblatt, Norman L: Maciej Toporowicz. Fascinating Fascism: Then or Now. Eternity#14, 1991. In: Ausst. Kat. New York. 2002, S. 123-124

Kleyn. 1978

Kleyn, Robert: From Opera to Body Art. Performance Art in Italy. In: Vanguard. The Vancouver Art Gallery. Bd. 7. Nr. 6. September 1978, S. 15

Kluge. 1963

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Mitzka, Walther (Hg.). 1. Aufl. 1883. 19. Aufl. Berlin 1963

Kneubühler. 1985

Kneubühler, Theo: Malerei als Wirklichkeit. Baselitz, Höcklemann, Kiefer u a. Berlin 1985

Knobeloch. 1996

Knobeloch, Heinz: Subjektivität und Kunstgeschichte. Habil. Universität Essen. Köln 1996

König (Hg.). 1975

König, Kasper (Hg.): Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75. Halifax New York 1975

Konzentrationslager. 1992

Konzentrationslager. Dokumente F 321 für den internationalen Gerichtshof in Nürnberg. Französisches Büro des Informationsdienstes über Kriegsverbrechen (Hg.). Überarb.: Neitzke. Peter/Weinmann, Martin. 1. Aufl. Paris 1945. 1. Dt. Aufl. Baden Baden 1947. 7. Aufl. Frankfurt/Main 1992

Köppen (Hg.). 1993

Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993

Köppen/Scherpe (Hg.). 1997

Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur - Film – Bildende Kunst. Köln Weimar Wien 1997

Köppen/Scherpe. 1997

Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R.: Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: Köppen/Scherpe (Hg.). 1997, S. 1-12

Kosuth. 1991

Joseph Kosuth. Kein Ausweg. Ostfildern-Ruit 1991

Kowalke (Hg.). 1980

Kowalke, Hartmut (Hg.): Hanna Abramovic/Ulay. Ulay/Marina Abramovic. Relation Work and Detour. Amsterdam 1980

Kracauer. 1996

Kracauer, Sigfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 1. Dt. Aufl. Frankfurt/Main 1964. 1. v. Verf. rev. Übers. Frankfurt/Main 1985. 3.Aufl.

Frankfurt/Main 1996 (Theorie of the film. The redemption of the physical reality. New York 1960)

Kraft. 1995

Kraft, Hartmut: Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. München 1995

Kraft. 1998

Kraft, Hartmut: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1998

Kramer. 1997

Kramer, Mario: Joseph Beuys Auschwitz Demonstration 1956-1964. In: Ausst. Kat. Berlin. 1997/1998, S. 293-307

Krauss. 2000

Krauss, Rosalinde E.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Wolf, Herta (Hg. u. Vorwort). Amsterdam Dresden 2000 (Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2)

Krauss. 2000a

Krauss, Rosalind E.: Anmerkungen zum Index: Teil 1, 1976. In: Krauss. 2000, S. 249-264

Kristeva. 1978

Kristeva, Julia: Un linguaggio che parla l'innominabile. Violenza contro la donna? In: AutTrib. 1978a, o. S.

Kube Ventura. 1999

Kube Ventura, Holger: Avantgarde, die Revolution, die Linke [sic] - und ihre Liebhaber. In: Texte zur Kunst. Bd. 9. Nr. 34. Juni 1999, S. 40-54

Kultermann. 1980

Kultermann, Udo: Towards a definition of intermedia. In: Theoretical analysis of the intermedia art form. The Salomon R. Guggenheim Museum (Hg.). New York 1980, o. S.

Kultermann. 1998

Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. 2. überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1998

Kuspit. 1995

Kuspit, Donald: Signs of psyche in modern and postmodern art. Cambridge New York Melboume 1993. Nachdruck 1995

Kuspit. 1995 II

Kuspit, Donald: Joseph Beuys: the Body of the Artist. 1991. In: Thistlewood, David (Hg.): Joseph Beuys. Diverging critiques. Tate Gallery Critical Forum Series. Bd. 2. Liverpool 1995, S. 95-105

Kuspit. 1997

Kuspit, Donald: Dialektik der Dekadenz. Die Last der Geschichte in der zeitgenössischen Kunst. Bonn 1997

Lacan. 1998

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften. Haas, Norbert (Hg.). Bd. 1. Olten Freiburg/Breisgau 1973, S. 63-70

Laermann. 1993

Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Köppen (Hg.). 1993, S. 11- 15

Lancioni (Hg.). 1995

Lancioni, Daniela (Hg.): ROMA in MOSTRA 1970 1979. Materiali per la Documentazione di mostre, azioni, performance e dibattiti. Palazzo delle Esposizioni. Rom 1995

Lane. 1973

Lane, John Francis: A theatre invokes the fascist era. In: Daily American, Rom. Zitiert nach: Mauri. 1973, S. 26

Lang, B. 2000

Lang, Berel: Holocaust representation: art within the limits of history and ethics. Baltimore 2000

Lang, W. 1995

Lang, Walther K.: Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990. Berlin 1995

Lange, B. 1999

Lange, Barbara: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer. Berlin 1999

Lange, C. 1999

Lange, Christoph: Alles hat seine Zeit. Zur Geschichte des Begriffs *kairos*. In: Ausst. Kat. Kassel. 1999, S. 9-11

Lanzmann. 1985

Lanzmann, Claude: Shoah. On oral history of the holocaust: The complete text of the film. Vorw.: Simone de Beauvoire. New York 1985

Laplanche/Pontalis (Hg.). 1996

Laplanche, J./Pontalis, J.-B. (Hg.): Das Vokabular der Psychoanalyse. 1. Aufl. Frankfurt/Main 1972. 13. Aufl. Frankfurt/Main 1996

La Serata. 1991

La serata futurista al Bonacossi. La cronaca - il grande successo. In: Di Ferrara o della Democrazia, 26.11.1911, Nr. 83. Reproduktion in: Caruso, Luciano (Hg.): Dossier Futurista 1910-1919. Bd. 1. Florenz 1991-1995, o. S.

Laura. 2000

Laura, Ernesto G.: Le stagioni dell'aquila: Storia dell'Istituto LUCE. Rom 2000

L'autoportrait. 1986

L'autoportrait a l'age de la photographie. Lausanne 1986

Lebel. 2003

Lebel, Jean-Jacques: Ce que j'ai cru voir. In: Ausst. Kat. Le Fresnoy. 2003, S. 16-20

Lee. 1999

Lee, Anthony W.: Painting on the left. Diego Rivera, radical politics and San Francisco's public murals. Berkeley Los Angeles London 1999

Legenda. 1969

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Übers.: Richard Benz. 1. Aufl. Heidelberg 1955. Köln Olten 1969

Le Goff. 1999

Le Goff, Jacques: Geschichte und Gedächtnis. Berlin 1999 (Storia e memoria. Turin 1977)

Lehmbruch. 1995

Lehmbruch, Hans: ACROPOLOS GERMANIAE. Der Königsplatz - Forum der NSDAP. In: Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption. München Berlin 1995, S. 17-45

Leiser. 1996

Leiser, Erwin: Holocaust und Film. In: Erdle/Weigel (Hg.). 1996, S. 91-117

Levi. 1958

Levi, Primo: Se questo è un uomo. Turin 1958

Levi. 1994

Levi, Primo: Wiedersehen mit dem Konzentrationslager. In: Young (Hg.). 1994, S. 163

Lévi-Strauss. 1968

Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/Main 1968 (La pensée sauvage. Paris 1962)

Lévi-Strauss. 1971

Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie. 1. Dt. Aufl. Frankfurt/Main 1967. Frankfurt/Main 1971 (Anthropologie structurale. Paris 1958)

Lewis. 1979

Lewis, Glenn: Performance notes from the Western Front. In: Bronson, A. A./Gale, Peggy (Hg.): Performance by Artists. Toronto 1979, S. 270-287

Lexicon. 1994

Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Bd. 7. 1. Oidipous - Theseus. Zürich München 1994

Lezione. 1973

Per la lezione di fascismo schiaffi fuori programma. In: Paese Sera. 06.04.1971.

Zitiert nach: Mauri. 1973, S. 29

Lil. 1995

Lil, Kira van: Wo sonst ist das Leben zu finden? Die Bedeutung der kulturellen Tradition im Werk von Jannis Kounellis. In: Ausst. Kat. Hamburg. 1995/1996, S. 48-57

Lippard/Chandler. 1999

Lippard, Luca R./Chandler, John: The dematerialization of Art. In: Alberro/Stimson (Hg.). 1999, S. 46-50

List. 1995

List, Elisabeth: Das Schöne, das Heilige, der Körper. In: Ausst. Kat. Wien 1995/1996, S. 59 -70

List. 1996

List, Elisabeth: Der subversive Leib. Über die körperlichen Wurzeln von Widerstand und Kreativität. In: Wilhelm, Karin (Hg.): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen. Gießen 1996, S. 8-27

Livingston, A./ Livingston, I. 1992

Livingston, Alan/Livingston, Isabella: The Thames and Hudson Encyclopedia of Graphic Design and Designer. London 1992

Lomas. 2000

Lomas, David: The haunted self. Surrealism, psychoanalysis, subjectivity. New Haven London 2000

Lopez-Pedraza. 1996

Lopez-Pedraza, Rafael: Anselm Kiefer *After the Catastrophe*. London 1996

Lorenz. 1995

Lorenz, Inge: Zur Gesamtinstallation des *Block Beuys* in Darmstadt. In: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys. Arbeitskreis *Block Beuys*, Darmstadt (Hg.). Darmstadt 1995, S. 9-18

Loyola. 1961

Loyola, Ignatius von: Geistliche Übungen. Alfred Feder S. J. (Übers.). Emmerich Raitz von Frentz, S. J (Hg.). 13. Aufl. Freiburg Basel Wien 1961

Lugli. 2000

Lugli, Adalgisa: Assemblage. Vorw.: Florian Rodari. Paris 2000

Lunghi. 1999

Lunghi, Enrico: Anmerkungen zur Arbeit von Maurizio Cattelan (mit Verweisen auf Gabriel Orozco), um zu versuchen, zu verstehen, ob In: Ausst. Kat. Wien. 1999, S. 147-151

Lussana. 2000

Lussana, Fiamma: Memoria e memorie nel dibattito storiografico. In: Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci. Nr. 4. Oktober-November 2000, S. 1047-1081

Lutz, B. (Hg.). 1999

Lutz, Bernhard (Hg.): Die großen Philosophen des 20. Jahrhunderts. Biografisches Lexikon. München 1999

Lutz, M. 1979

Lutz, Meinhold: Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis. In: Hinz/Mittig/Schäche/ Schönberg (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 185-196

Lyotard. 1988

Lyotard, Jean-Francois: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, 1985. In: Welsch (Hg.) 1988, S. 193-203

Lyotard. 1995

Lyotard, Jean-Francois: Streitgespräche oder: Sprechen nach Auschwitz. Pribersky, Andreas (Hg.). 2. Aufl. Grafenau 1995

Maffina. 1973

Maffina, G. F.: Luigi Russolo e l'arte dei rumori con tutti gli scritti musicali. Turin 1973

Mai (Hg.). 1990

Mai, Ekkehard (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990, S. 407-422

Malsch. 1989

Malsch, Friedemann: Filiberto Menna. In: Kunstforum. Bd. 100. April-Mai 1989, S. 517

Mangoni. 1994

Mangoni, Luise: Civiltà della crisi. Gli intellettuali tra fascismo e antifascismo. In: Storia dell' Italia repubblicana. Bd. 1: La costruzione della democrazia dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta. Turin 1994, S. 590-710

Manifest. 1981

Zweites Manifest des Nouveau Réalisme: Bei vierzig Grad über Dada. In: Ausst. Kat. Köln. 1981a, S. 246-247

Mantelli. 1998

Mantelli, Brunello: Kurze Geschichte des italienischen Faschismus. Berlin 1998 (La nascita del fascismo. Mailand 1994)

Manzoni. 1967

Manzoni, Piero: Alcune Realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti. In: Ausst. Kat. Mailand 1967. Piero Manzoni. Galerie Scheinwiller. Mailand 1967, S. 29

Manzoni. [1990]

Piero Manzoni. Archivio Generale Piero Manzoni. Bd. 1. Schubert, Gianni (Hg.). Mailand [1990]

Marcuse. 1973

Marcuse, Herbert: Philosophie und kritische Theorie. In: ders.: Kultur und Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt/Main 1965. Frankfurt/Main 1973. S. 102-127

Marcuse. 1977

Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München Wien 1977

Margalit. 2000

Margalit, Avishai: Ethik der Erinnerung. Max Horkheimer Vorlesungen. Frankfurt/Main 2000

Marinetti. 1968

Opere di Filippo Tommaso Marinetti. Teoria e invenzione futurista. Vorw.: Aldo Palazzeschi. Mailand 1968

Marinetti. 1968a

Marinetti/Settimelli/Corra: Manifesto del teatro futurista sintetico. (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-ologico-irreale). Mailand 11.01.-18.02.1915. In: Marinetti 1968, S. 97-104

Marinetti. 1968b

Marinetti, F. T.: Il Teatro di Varietà. Pubblicato dal Daily-Mail 21.11.1913. In: Marinetti 1968, S. 70-79

Markowitsch. 2002

Markowitsch, Hans J.: Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen. Darmstadt 2002

Marquard. 1983

Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik. In: Ausst. Kat. Zürich Düsseldorf Wien. 1983, S. 40-51

Marquard. 1994

Marquard, Odo: Entpflichtete Repräsentation und entpolitiserte Revolution. Philosophische Bemerkung über Kunst und Politik. In: Heidenreich, Bernd (Hg.): Kunst und Politik. Eine Vortragsreihe. Wiesbaden 1994, S. 79-91

Marramao. 1990

Marramao, Giacomo: Heidegger e la questione tedesca. In: ArteTra. Periodico d'Arte et Architettura. Bd. 2. Nr. 2. Mai 1990, S. 12-13

Marramao. 1992

Marramao, Giacomo: Minima Temporalia. Zeit - Raum - Erfahrung. Engelmann, Peter (Hg.). Wien 1992 (Minima temporalia. Tempo - Spazio - Esperienza. Mailand 1990)

Marramao. 1997

Marramao, Giacomo: Für Fabio Mauri. Doppelte Bewegung. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 50-60

Martin (Hg.). 1989

Martin, Bernd (Hg.): Heidegger und das Dritte Reich. Ein Kompendium. Darmstadt 1989

Martini. 1973

Martini, Stelio: Il cereo generale di Mauri. In: Il Giorno. 10.04.1971. Zitiert nach: Mauri. 1973, S. 29

Masciotta. 1969

Masciotta, Michelangelo: Dizionario di termini artistici. Florenz 1969

Masini. 1989

Masini, Lara-Vinca: Arte Contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione. Bd. 2. Florenz 1989

Masini. 1989a

Masini, Lara-Vinca: Arte come volontà e non rappresentazione. Joseph Beuys: Arte e ideologia - Arte e antropologia. In: Masini. 1989, S. 1045-1085

Matzner (Hg.). 2001

Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern-Ruit 2001

Mauri. o. J.

Mauri, Fabio: Le piccoli Provinciali. Rom o. J.

Mauri. o. J. II

Mauri, Fabio: Lezione d'inglese. Einleitung: Alberto Boatto. Bemerkung: Giorgio Pressburger. o. O. o. J.

Mauri. 1942

Mauri, Fabio: Della Parola. In: Il Setaccio. Nr. 2. Dezember 1942, S. 8

Mauri. 1943

Mauri, Fabio: Il pubblico o degli intenditori. In: Il Setaccio. Nr. 4. Februar 1943, S. 18

Mauri. 1960

Fabio Mauri. In: Vivaldi. 1960, S. 37-40

Mauri. 1968

Mauri, Fabio: Delirio di vita civile. In: Quindici. Nr. 9. März-April 1968, S. 4

Mauri. 1969

Mauri, Fabio: Visione di Buñuel. In: Quindici. Nr. 16. März 1969, S. 23-24

Mauri. 1969 II

Fabio Mauri. Interview mit René Blouin. In: Parachute. Nr. 14. 1969, S. 25-27

Mauri. 1972

Mauri, Fabio: note su „zeichen-ung". In: Proposta. Oktober 1972, S. 36-38

Mauri. 1973

Mauri, Fabio: Der politische Ventilator - D. P .V. Künstlerzeitschrift. Mauri, Achille (Hg.). Mailand November 1973

Mauri. 1973a

Mauri, Fabio: Ebrea, 1971. In: Mauri. 1973, S. 40

Mauri. 1973b

Mauri, Fabio: Appunti di Fabio Mauri. Note tecniche, comunque disorganiche sull'azione *Che cosa è il fascismo* (dal ciclostilato distribuito la sera del 2. aprile 1971 a Roma). In: Mauri. 1973, S. 12

Mauri. 1973c

Mauri, Fabio: Che cosa è il fascismo. Festa in onore di Generale Ernst von Hessel di passaggio per Roma. In: Mauri. 1973, S. 13-16

Mauri. 1975

Mauri, Fabio: Azioni: note. In: Ausst. Kat. Rom. 1975, o. S.

Mauri. 1975 II

Mauri, Fabio: Linguaggio è guerra - Language is war. Rom 1975 [*ideologia*. Nr. 1. Menna, Filiberto (Hg.)]

Mauri. 1976

Mauri, Fabio: Azione teoria e illustrazione. In: La città di Riga. Periodico Quadrimestrale d'Arte. Nr. 1. Herbst 1976, S. 51-63

Mauri. 1976 II

Fabio Mauri: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. Künstlerbuch. Pollenza Macerata 1976, o. S.

Mauri. 1976 III

Fabio Mauri. DRAMOPHONE. Azione 1976. In: Imprinting. o. J., o. S.

Mauri. 1984

Fabio Mauri. Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte autobiografia come storia ed altri e viceversa. (Le *idee* degli anni '70. Documenti per l'Arte Contemporanea/L'idea della pittura/Testimoni e autori). Nr. 11. Lux, Simonetta (Hg.). Rom 1984

Mauri. 1984a

Mauri, Fabio: Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte. in: Mauri. 1984, S. 3-12

Mauri. 1984b

Mauri, Fabio: *Senza* (significati a me noti delle proiezioni su oggetti e corpi). In: Mauri. 1984, S. 22

Mauri. 1984c

Mauri, Fabio: Muro d'Europa, 1979. In: Mauri. 1984, S. 26

Mauri. [1986]

Fabio Mauri: Gran Serata Futurista 1909-1930. Accademia di Belle Arti dell'Aquila. Musik: Antonello Neri. Szene und Kostüme: Giancarlo Gentilucci. Teatro Goldoni, Venedig. 03.-06.06.1986. o. A.

Mauri. 1988

Mauri, Fabio: Estetica come disciplina esatta. Konferenz an der philosophischen Fakultät, Oviedo (Spanien). 20.05.1988. Unveröffentlichtes Manuskript

Mauri. 1990

Mauri, Fabio: Senz'arte. In: Ausst. Kat. Rom Florenz. 1990, S. 63-65

Mauri. 1990 II

Mauri, Fabio: I 21 modi di non pubblicare un libro. Mailand 1990

Mauri. 1993

Mauri, Fabio: Un appartamento. In: Ausst. Kat. Rom. 1993a, S. 16-17

Mauri. 1993 II

Mauri, Fabio: Performances come storia. In: Ausst. Kat. Prato. 1993, S. 92-96

Mauri. 1994a

Mauri, Fabio: Preistoria come storia. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 47-51

Mauri. 1994b

Mauri, Fabio: Ricostruzione della memoria a percezione spenta, 1988. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 235-239

Mauri. 1994c

Mauri, Fabio: Dio e la scena. L'esperienza dell'essere. Conferenza con performance. 23.03.1987. Studio Marconi. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 229-233

Mauri. 1994d

Mauri, Fabio: Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto a tavolo, 1989. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 221-227

Mauri. 1994e

Mauri, Fabio: Formazione del pensiero anarchico, 1973. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 141

Mauri. 1994f

Mauri, Fabio: News from Europe/Vegetables, 1978. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 187

Mauri. 1994g

Fabio Mauri Interview mit Lea Vergine. In: Vogue Italia. Nr. 420. Februar 1985, S. 423-444. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 298-299

Mauri. 1994h

Mauri, Fabio: La miserabilità e l'arte, 1989. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 85-100

Mauri. 1994i

Mauri: Linguaggio è guerra, 1975. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 170-173

Mauri. 1994j

Mauri, Fabio: Nel 1960 gli anni '50 avevano 10 anni, 1983. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 63-76

Mauri. 1994 II

Mauri, Fabio: Un pragmatico del passato. In: Meldolesi u. a. (Hg.). 1994, S. 81-87

Mauri. 1995

Mauri, Fabio: Fine e confini dei linguaggi come luoghi unitari e (per me) unici di identità. In: Arte identità confine. Christov-Bakargiev, Carolyn/Pratesi, Ludovico (Hg.). Kongressaufsatzsammlung. Palazzo delle Esposizioni, Rom. 26.02.-19.03.1995. Rom 1995, S. 56-59

Mauri. 1995 II

Mauri, Fabio: The Western or Wailing Wall, 1994. In: Ausst. Kat. London Manchester Nottingham u. a. 1995/1996, S. 152-153

Mauri. [1996]

Antoniutti, Arianna: Intervista a Fabio Mauri. Unveröffentlichtes Manuskript 1996

Mauri. 1997

Mauri, Fabio: Autobiografia come teoria. Studio Casoli Mailand. 12.11.1997. Unveröffentlichter Text

Mauri. 1998

Mauri, Fabio: Introduzione. In: Ausst. Kat. La Foce (Siena). 1998, S. 7-8

Mauri. 1998 II

Mauri, Fabio: Pensieri restauri. In: Le dimore storiche. Periodico dell'associazione dimore storiche italiane. Bd. 14. Nr. 3. September-Dezember 1998, S. 11-13

Mauri. 1998 III

Mauri, Fabio: Contro tempo. In: Opening. Periodico di Arte Contemporanea. Bd. 12. Nr. 33-34. 1998, o. S.

Mauri. 1998 IV

Mauri, Fabio: L'intimità di Pasolini. In: Ferrari, Davide/Scalia, Gianni (Hg.): Pasolini e Bologna. Atti del convegno nel dicembre 1995, Istituto Gramsci. Rom 1998, S. 119-124

Mauri. 2001

Mauri, Fabio: Io no vedo la memoria. In: Tempo senza memoria. Memorie senza tempo. Aperture. Punti di vista a tema. Nr. 10. 2001, S. 7-13

Mayer/Naumann (Hg.). 1997

Mayer, Mathias/Naumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg/Breisgau 1997

McLuhan. 1995

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. 1. Dt. Ausg. Düsseldorf Wien 1968. Basel Dresden 1995 (Understanding Media. London 1964)

Meldolesi u.a. (Hg.). 1994

Meldolesi, Claudio/Picchi, Arnaldo/Puppa, Paolo (Hg.): Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina. Rom 1994

Menna. 1973

Menna, Filiberto: Un teatro della memoria. In: Mauri. 1973, S. 53

Mennekes. 1991

Mennekes, Friedhelm S. J.: Beuys in Manresa. In: Ausst. Kat. Köln. 1991, S. 10-25

Mennekes/Röhrig. 1991

Mennekes, Friedhelm/Röhrig, Johannes: Einführung. In: Ausst. Kat. Köln 1991, S. 7-8

Merte. 1998

Merte, Angela: Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt. Diss. Universität Siegen 1997. Bielefeld 1998

Metken. 1977

Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst. Köln 1977

Metken. 1987

Metken, Günter: Begrabene Mythen. Anselm Kiefer und die Nibelungen. In: Ausst. Kat. München 1987/1988, S. 302-303

Metzger. 1996

Metzger, Rainer: Kunst in der Postmodernen: Dan Graham. Köln 1996

Migliorini. 1972

Migliorini, Ermanno: Conceptual art. Florenz 1972

Milanese. 1979

Milanese, Cesare: La categoria dell'errore. In: AutTrib 17139. 2. Jahr. Nr. 3. März 1979, o. S.

Milchman/Rosenberg (Hg.). 1996

Milchman, Alan/Rosenberg, Alan (Hg.): Martin Heidegger and the Holocaust. Atlantic Highlands New Jersey 1996

Mitscherlich, A./Mitscherlich, M. 1998

Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, 1967. München Zürich 1998

Mittig. 1992

Mittig, Hans-Ernst: Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst. In: Berndt u.a. (Hg.). 1992, S. 85-116

Möbius, H. 2000

Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000

Möbius, P./Trotnow (Hg.). 1990

Möbius, Peter/Trotnow, Helmut (Hg.): Mauern sind nicht für ewig gebaut. Zur Geschichte der Berliner Mauer. Berlin 1990

Montano. 2000

Montano, Linda M.: Performance artist talking in the eighties. Berkeley Los Angeles 2000

Moravia. 1950

Moravia, Alberto: *Il conformista*. Mailand 1950

Moravia/Elkann. 1992

Moravia, Alberto/Elkann, Alain: *Vita di Moravia*. Mailand 1992

Moravia. 2001

Moravia, Alberto: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. In: L'Espresso. 23.11.1975.

Zitiert nach: Murri. 2001, S. 175

Mulisch. 1993

Mulisch, Harry: Die Entdeckung des Himmels. München Wien 1993 (De ontdekking van de hemel. Amsterdam 1992)

Müller. 1987

Müller, Maria: Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966. Essen 1987

Mundhenk. 1967

Mundhenk, Alfred: Über den Dilettantismus. Düsseldorf 1967

Mura Sommelle/Presicce (Hg.). 1997

Mura Sommelle, Anna/Presicce, Claudio Parisi (Hg.): *Il Marco Aurelio e la sua copia*. Mailand 1997

Murri. 2001

Murri, Serafino: Pier Paolo Pasolini. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Lindau 2001

Mussa (Hg.). 1985

Mussa, Italo (Hg.): Alberto Abate. Rom 1985

Mussolini. 1929

Mussolini e il fascismo. Rom 1929

Natoli. 1998

Natoli, Claudio: Antifaschismus und Resistenza in der Geschichte des italienischen Einheitsstaates. In: Petersen, Jens/Schieder, Wolfgang (Hg.): Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat, Wirtschaft, Kultur. Köln 1998, S. 307-327

Nemeskürt. 1980

Nemeskürt, Istaván: Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Film.

Frankfurt/Main 1980

Neumann. 1992

Neumann, Siegfried P: Pablo Picasso. Guernica und die Kunst. Das Bild zum Ende der Barbarei. Frankfurt/Main Berlin Bern u. a. 1992

Nietzsche. 1997

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Leipzig 1887.

Stuttgart 1997

Nochlin. 2002

Nochlin, Linda: Mirroring evil: Nazi imagery/recent art. In: Artforum International. Sommer 2002, S. 167-168

Nolte. 1992

Nolte, Ernst: Martin Heidegger. Politik und Geschichte im Leben und Denken. Berlin Frankfurt/Main 1992

Nora. 1995a

Nora, Pierre: Das Gedächtnis ist der Geschichte stets verdächtig, 1984. In: Fleckner (Hg.). 1995, S. 305-306

Nora. 1995b

Nora, Pierre: Das papierene Gedächtnis, 1984. In: Fleckner (Hg.). 1995, S. 314-324

Oscuramento. 1975

Oscuramento di Fabio Mauri. In: data. Juni-August 1975. Nr. 16/17, S. 39

Oshina/Ando. 1998

Oshina, Kotaro/Ando, Kozo: Kendo. Lehrbuch des japanischen Schwertkampfes. 11. Aufl. Berlin 1998

Ott. 1988

Ott, Hugo: Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie. Frankfurt/Main 1988

Ovid. 1994

Ovid: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. In Prosa neu übers.: Gerhard Fink. Frankfurt/Main 1994

Oxford Guide. 1993

The Oxford Guide to the Classical Mythology in the Art, 1300-1990s. Davidson Reid, Jan (Hg.). New York Oxford 1993

Paladini. 1989

Paladini, Arrigo: Via Tasso. Museo storico della Liberazione di Roma. Rom 1989

Palazzoli. 1966

Palazzoli, Daniela: Dada in Italia. In: Ausst. Kat. Mailand. 1966, S. 103-128

Pane. 1974

Gina Pane. In: arTitudes international. Nr. 15-17. Oktober-Dezember 1974, S. 33-53

Pansera. 1978

Pansera, Anty: Storia e cronaca della Triennale. Mailand 1978

Pasi. 2001

Pasi, Mano: Das Theater im Futurismus. In: Ausst. Kat. Hannover 2001, S. 281-293

Pasolini. o. J.

Pier Paolo Pasolini. In: Imprinting. o. J., S. 209-210

Pasolini. 1943

Pasolini, Pier Paolo: Cultura italiana e cultura europea a Weimar. In: Il Setaccio. Nr. 3. Januar 1943, S. 3

Pasolini. 1955

Pasolini, Pier Paolo: Ragazzi di Vita. Mailand 1955

Pasolini. 1955 II

Pasolini, Pier Paolo: Fabio Mauri In: Ausst. Kat. Rom 1955, o. S.

Pasolini. 1956

Pasolini, Pier Paolo: Una vita violenta. Mailand 1956

Pasolini. 1959

Pasolini, Pier Paolo: A un papa. In: Officina: Nuova Serie. Nr. 1. März-April 1959, S. 37

Pasolini. 1976

Pasolini, Pier Paolo: Scritti corsari. Turin 1976

Pasolini. 1976 II

Pier Paolo Pasolini: Lettere agli amici. Con un'appendice di scritti giovanile. Serra, Luciano (Hg.). Lodi 1976

Pasolini. 1978

Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975. Zigaña, Giuseppe (Hg.). Mailand 1978

Pasolini. 1988

Pier Paolo Pasolini: Lettere 1955-1975. Mailand 1988

Pasolini. 1991

Pier Paolo Pasolini: „Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...“. Briefe 1940-1975.

Naldini, Nico (Hg.). Berlin 1991

Pasolini. 1995

Pasolini, Pier Paolo: Il caos. L’„orrendo universo“ del consumo e del potere. Ferretti, Gian Carlo (Hg.). Rom 1995

Pasolini. 1995 II

Pasolini, Pier Paolo: I campi di concentramento. In: Vie Nuove. Rom 24.05.1958.

Zitiert nach: ders: Storie della città di dio. Racconti e cronache romane 1950-1966.

Turin 1995, S. 124-127

Patzig. 1992

Patzig, Günther: Platon. In: Klassiker des philosophischen Denkens. Platon, Aristoteles, Thomas von Aquin u. a. 1. Aufl. München 1982. 5. Aufl. München 1992, S. 9-52

Peiner. 1933

Peiner, Werner: Die Aufgabe der Malerei. o. O. 1933

Perchèricordo. 2000

Perchèricordo. In: La repubblica. 24.10.2000, S. 59

Perini. 1985

Roberto Perini. Università di Parma, Centro e Archivio della Comunicazione (Hg.).

Bianchino, Gloria (Text). Parma 1985

Perretta. 1989

Perretta, Gabriele: L'arte, gli artisti e il '68. Cosa ha rappresentato il '68 per l'arte contemporanea? Rispondono artisti, critici e galleristi ricordando speranza e delusioni. In: Flash Art. Nr. 147. Dezember-Januar 1989, S. 66-73

Peters. 1998

Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947. Diss. Bochum 1996. Berlin 1998

Pirovano (Hg.). 1993a

Pirovano, Carlo (Hg.): La pittura in Italia. Il Novecento I: 1900-1990. Mailand 1992

Pirovano (Hg.). 1993b

Pirovano, Carlo (Hg.): La pittura in Italia. Il Novecento II: 1945-1990. Mailand 1993

Piscator. 1986

Piscator, Erwin: Zeittheater. *Das politische Theater* und weitere Schriften von 1915-1966. Hamburg 1986

Piscator. 1986a

Piscator, Erwin: Das politische Theater, 1929. In: Piscator. 1986, S. 15-135

Platon. 1995

Platon: Die wächserne Tafel des Gedächtnisses. In: Fleckner (Hg.). 1995, S. 24

Pluchart. 1975

Pluchart, Francois: l'art corporel. In: arTitudes international. Januar-März 1975. Nr. 18-20, S. 47-93

Pohl. 2000

Pohl, Dieter: Holocaust. Die Ursachen, das Geschehen, die Folgen.

Freiburg/Breisgau 2000

Pollock. 2002

Fascinating Fascism? Barbara Pollock finds she is still not ready to forget for art's sake. In: Art Monthly. Nr. 253. Februar 2002, S. 1-4

Portelli. 1999

Portelli, Alessandro: „L'ordine fu già stato eseguito". Roma, le Fosse Adreatine, la memoria. Rom 1999

Praz. 1967

Praz, Marion: Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts. Washington 1967

Pressburger. o. J.

Nota di Giorgio Pressburger. In: Mauri. o. J., S. 99-100

Pressburger. 1973

Pressburger, Giorgio: Arte contemporanea e teatro. In: Mauri. 1973, S. 19

Proust. 1989

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Bd. 1: Combray. 1. Dt. Ausg. Frankfurt/Main 1953. Stuttgart 1989 (À la recherche du temps perdu. Combray. Paris 1913)

Proust. 1981

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Bd. 3/4: Im Schatten junger Mädchenblüte. 1. Dt. Ausg. Frankfurt/Main 1953. Frankfurt/Main 1981 (À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris 1918)

Puzyka. 1974

Puzyka, Konstany: A myth vivisected: Grotowski's Apocalypse. In: Kirby, Michael (Hg.): A new theatre. Performance Documentation. New York 1974, S. 2-11

Quindeau. 1995

Quindeau, Ilka: Trauma und Geschichte: Interpretation autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust. Frankfurt/Main 1995

Quintavalle. 1981

Quintavalle, Arturo Carlo: Art as idea as idea e funzione dell'arte. In: Ausst. Kat. Rom. 1981. Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980. Ponente, Nello (Hg.). Palazzo delle Esposizioni, Rom. Bd. 1: Mostra. Rom 1981, S. IX-XV

Quotidiano. 1979

Ora ti dico un giornale: AutTrib - il mezzo come mezzo espressivo. In: Quotidiano. 23./24.12.1979, S. 14-15

Ranke. 1998

Ranke, Winfried: Propaganda. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hg.). München 1997. 3. Aufl. München 1998, S. 34-49

Reck. 2000

Reck, Hans Ulrich: Totales Erinnern und Vergessensphobie - Aktueller Gedächtniskult und digitale Speichereuphorie. In: Kunstforum International. Bd. 148. Dezember 1999–Januar 2000, S. 46-50

Recki. 1988

Recki, Birgit: Aura und Autonomie: Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Diss. Universität Münster 1984. Würzburg 1988

Rehm. 1995

Rehm, Ulrich: „Daz was ein Ding, daz hiez der Gral.“ Zur Ikonographie des Grals im Mittelalter. In: Ausst. Kat. München. 1995/1996. Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Baumstark, Reinhold/Koch, Michael (Hg.). Bayerisches Nationalmuseum, München. Köln 1995, S. 33-35

Reich. o. J.

Reich, Wilhelm: Alcune elementi concreti della coscienza di classe e alcune inibizioni nell'individuo che fa parte della massa. In: Imprinting. o. J., S. 99-100

Reichel. 1995

Reichel, Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. München Wien 1995

Riccomini. 1996

Riccomini, Anna Maria: Il mausoleo di Augusto: vicende e trasformazione dal medioevo a oggi. Mailand 1996

Richter, H. 1978

Richter, Hans: Dada. Kunst und Anti-Kunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. 4. Aufl. Köln 1978

Richter, P. 2000

Richter, Petra: Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys. Diss. Universität Bochum 1998. Düsseldorf 2000

Ritter (Hg.). 1974

Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3: G-H. Basel Stuttgart 1974

Ritter/Gründer (Hg.). 1976

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4: I-K. Basel 1976

Ritter/Gründer (Hg.). 1980

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5: L-Mn. Basel Stuttgart 1980

Rizzi/Di Martino. 1982

Rizzi, Paolo/Di Martino, Enzo: Storia della Biennale 1895-1982. Mailand 1982

Roberts. 1990

Roberts, John: Postmodernism, politics and art. Manchester New York 1990

Rohsmann. 1997

Rohsmann, Arnulf: Fabio Mauri/male e bellezza/so schlecht, so schön. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 5-14

Romagnola. 1956

La Romagnola. In: Sipario. Rivista di teatro, scenografia, TV-cinema. Bd. 14. Nr. 156. April 1956, S. 21-29

Rombold. 1998

Rombold, Günter: Ästhetik und Spiritualität: Bilder-Rituale-Theorien. Stuttgart 1998

Romeo. 1979

Romeo, Lillo: L'immaginazione è autorizzata? In: Quotidiano. 1979, S. 15

Rosenberg. 1976

Rosenberg, Harald: Art on the edge. Creators and Situations. London 1976

Rosenberg. 1976a

Rosenberg, Harald: Collage: Philosophy of put-togethers. In: Rosenberg. 1976, S. 174-175

Rother. 2000

Rother, Rainer: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents. Berlin 2000

Rotzler. 1975

Rotzler, Willy: Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart. Köln 1975

Russolo. 1916

Russolo, Luigi. Futurista: L'arte dei rumori. Mailand 1916

Sabbatucci/Vidotto (Hg.). 1999

Sabbatucci, Giovanni/Vidotto, Vittorio (Hg.): Storia d'Italia. Bd. 6: L'Italia Contemporanea. Bari 1999

Sachsse. 2003

Sachsse, Rolf: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Dresden 2003

Safranski. 1994

Safranski, Rüdiger: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. München 1994

Salaris. 1999

Salaris, Claudia: La Roma delle avanguardie. Dal Futurismo all'underground. Rom 1999

Salber. 2002

Salber, Wilhelm: Psychästhetik. Köln 2002

Saldern. 1995

Saldern, Adelheid von: Kunst fürs Volk. Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. In: Welzer (Hg.). 1995, S. 45-104

Saltzman. 1999

Saltzman, Lisa: Anselm Kiefer and art after Auschwitz. Cambridge (UK) New York 1999

Sandler. 1996

Sandler, Irving: Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the early 1990s. New York 1996

Sansoni. 1970

Die großen Sansoni Wörterbücher. Bd. 1: Italienisch-Deutsch. Macchi, Vladimiro (Hg.). Florenz Rom Wiesbaden 1970

Santer. 1993

Santer, Eric L.: Immer Ärger mit Hitler. Deutsche Ästhetik seit dem Krieg und das Vermächtnis des Faschismus. In: Texte zur Kunst. Bd. 3. Juni 1993, S. 35-51

Schacter. 1999

Schacter, Daniel L: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Hamburg 1999

Schäfer. 2000

Schäfer, Matthias: Mediennutzung und Zeitfaktor in der Aktionskunst. In: Kunstforum International. Bd. 151. Juli-September 2000, S. 107

Schellmann (Hg.). 1992

Schellmann, Jörg (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik. 7. neu bearb. Aufl. München New York 1992

Schieder. 1990

Schieder, Wolfgang: Faschismus als Vergangenheit. Streit der Historiker in Italien und Deutschland. In: Pehle, Walter H. (Hg.): Der historische Ort des Nationalsozialismus. Annäherungen. Frankfurt/Main 1990, S. 135-154

Schilling. 1978

Schilling, Jürgen: Aktionskunst - Identität von Kunst und Leben. Luzern Frankfurt/Main 1978

Schmidbauer. 1998

Schmidbauer, Wolfgang: „Ich wußte nie, was mit Vater ist“. Das Trauma des Krieges. Hamburg 1998

Schmied. 1983

Schmied, Wieland: Notizen zum „Gesamtkunstwerk“. In: Ausst. Kat. Berlin. 1983/1984, S. 7-9

Schneider. 1997

Schneider, Richard Chaim: Fetisch Holocaust. Die Judenvernichtung - verdrängt und vermarktet. München 1997

Schoeps. 1997

Schoeps, Julius H: Ein Volk von Mörfern? Die Dokumentation zur Goldhagen Kontroverse. 1. Aufl. Hamburg 1996. 5. Aufl. Hamburg 1997

Schröder. 1990

Schröder, Johannes Lothar: Identität Überschreitung Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von Bildenden Künstlern. Münster 1990

Schubert. 1999

Schubert, Kurt: Messianismus. Hoffnung für die Glaubenden, Utopie für die Zweifler. In: Ausst. Kat. Wien. 1999/2000, S. 83-95

Schumacher. 1998

Schumacher, Claude: Staging the holocaust. The Shoah in drama and performance. Cambridge 1998

Schuster. 1991

Schuster, Peter-Klaus: Saturn, Melancholie und Merkur. Bemerkung zu Kiefers *Saturnischer Malkunst*. In: Ausst. Kat. Berlin. 1991, S. 152-159

Schütz. 1999

Schütz, Sabine: Anselm Kiefer - Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983. Diss. Technische Hochschule, Aachen 1998. Köln 1999

Schwarz, A. 1966

Schwarz, Arturo: Dada: Movimento in movimento. In: Ausst. Kat. Mailand. 1966, S. 13-31

Schwarz, M. 1980

Schwarz, Michael: Krieg der Wände. Wandmalerei als öffentlichkeitswirksames Mittel der politischen Auseinandersetzung in Mexiko. Bonn 1980

Schwarze. 1993

Schwarze, Michael: Luis Buñuel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumentationen. 1. Aufl. Hamburg 1981. 3. Aufl. Hamburg 1993

Schwartz. 1995

Schwartz, Barth David: Pasolini Requiem. Venedig 1995

Scudero. 1997

Scudero, Domenico: Kontrapunkt zu einer ideologischen Geschichte. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 41-49

Scudero. 1993

Scudero, Domenico: Fabio Mauri. Impressioni ideologiche. In: Art in Italy. Nr. 2. 1993, S. 12-15

Seidel (Hg.). 2000

Seidel, Max (Hg.): L'Europa e l'Arte Italiana. Internationaler Kongress zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 22.-27.09.1997. Venedig 2000

Serafini. 1999

Serafini, Giuliano: Burri. La misura e il fenomeno. Mailand 1999

Serra. 1976

Serra, Luciano: Eredi, Setaccio, Strohligut. In: Pasolini. 1976, S. IX-XXVIII

Setaccio. 1942-1943

Il Setaccio. Ordine del girone del comando Federale GIL Bologna. Politica letteratura arte cinematografo teatro musica radio sport notiziario. Bologna November 1942-Mai 1943

Siciliano. 1978

Siciliano, Enzo: Vita di Pasolini. Mailand 1978

Siegelaub. 1969

Seth Siegelaub. 1969 March 1969. Seth Siegelaub. o. A. New York 1969

Silva. 1973

Silva, Umberto: Ideologia e arte del fascismo. Mailand 1973

Silva. 1994

Silva, Umberto: Enigmi. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 33-35

Simhandl. 1993

Simhandl, Peter: BilderTheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin. 1993

Sirén. 1908

Sirén, Osvald: Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentischen Malerei. Leipzig 1908

Siti/De Laude (Hg.). 2001

Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.): Teatro Pier Paolo Pasolini. Mailand 2001

Sloterdijk. 1998

Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt/Main 1983. Frankfurt/Main 1998

Sontag. 1968

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Hamburg 1968

Sontag. 1990

Sontag, Susan: Faszinierender Faschismus, 1974. In: dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. Frankfurt/Main 1990, S. 96-125 (Fascinating fascism. In: Under the sign of saturn. New York 1980)

Sontag. 2000

Sontag, Susan: Über Fotografie. 12. Aufl. Frankfurt/Main 2000 (On Photography. New York 1977)

Soutif. 2000

Soutif, Daniel: Gebt mir ein bisschen Zeit, schnell! Interview mit Heinz Norbert Jocks. In: Kunstforum International. Bd. 150. April-Juli 2000, S. 340-346

Soutif/Eco. 2000

Interview Daniel Soutif/Umberto Eco: Les amants seront - ils plus heureux sans le déchirement de l'attent. In: Ausst. Zeitung Paris. 2000, S. 1-3

Speer. 1978

Albert Speer. Architektur Arbeiten 1933-1942. Vorw.: Albert Speer. Beiträge: Karl Arndt,

Georg Friedrich Koch und Lars Olof Larsson. Frankfurt/Main Berlin Wien 1978

Spiegelman. 1991

Spiegelman, Art: Maus: A survivor's tale. New York 1986. Bd. 2. New York 1991

Stabenow. 1988

Stabenow, Cornelia: Die Entkleidung der Kultur: zur Mythologisierung der Materialien bei Mario Merz und Jannis Kounellis. In: Ausst. Kat. München. 1988, S. 85-90

Stefanoni. 1998

Stefanoni, Franco: Manicomio Italia. Inchiesta su follia e psichiatria. Rom 1998

Steiert. 1995

Steiert, Thomas: Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Diss. Hamburg 1991. Frankfurt/Main 1995

Steininger (Hg.). 1994

Steininger, Rolf (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa - USA - Israel. Wien Köln Weimar 1994

Stewart. 1997

Stewart, Susan: Wunderkammer. Ein Danach als ein Davor. In: Ausst. Kat. München Berlin Dresden u.a. 1997/1998, S. 291-295

Stimson. 1999

Stimson, Blake: The promise of conceptual art. In: Alberro/Stimson (Hg.). 1999, S. XXXIX-LIII

Stooss. 1993

Stooss, Toni: Am Anfang. In: Ausst. Kat. Wien Frankfurt/Main. 1993/1994, S. 1-48

Stuckey. 1997

Stuckey, Charles F.: Rauschenbergs Alles-Überall-Ära. In: Ausst. Kat. New York Houston Köln. 1997/1998, S. 30-41

Stüttgen (Hg.). 1981

Stüttgen, Johannes (Hg.): *similia similibus*. Joseph Beuys zum 60. Geburtstag. Köln 1981

Stüttgen. 1988

Stüttgen, Johannes: Die Stempel von Joseph Beuys. Eine noch nicht abgeschlossene Untersuchung der Rolle der Stempel im Werk von Joseph Beuys mit vorangestellter Erklärung zur Frage der Schönheit. In: Ausst. Kat. Düsseldorf. 1988, S. 155-208

Suderburg. 2000

Suderburg, Erika (Hg.): Space, site, intervention: situating installation art. Minneapolis London 2000

Suderburg. 2000a

Suderburg, Erika: Introduction: On Installation and Site Specificity. In: Suderburg. 2000, S. 1-22

Syndor. 2002

Syndor, Charles W.: Soldiers of destruction. Soldaten des Todes: die 3 SS-Division Totenkopf 1933-1945. Paderborn 2002

Szeemann. 1985

Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin 1985

Szeemann. 1988

Szeemann, Harald: Zeitlos. In: Ausst. Kat. Berlin. 1988. Zeitlos. Kunst von heute im Hamburger Bahnhof, Berlin. Szeemann, Harald (Hg.). Hamburger Bahnhof, Berlin. München 1988, S. 8-11

Szeemann. 1994

Szeemann, Harald: Wo ist Element 3? Gesamtkunstwerksgedanken rund um Manresa anhand eines Heiligen, einer Pflanze, eines Revolutionärs und einer Weissagung, die im Hauptstrom mündet. In: Ausst. Kat. Manresa Barcelona. 1994/1995, S. 127-132

Szeemann (Hg.). 1997

Szeemann, Harald (Hg.): Beuysnibiscum: eine kleine Enzyklopädie. Neuauflage. Amsterdam Dresden 1997

Szeemann/Cladders (Hg.). 1972

Szeemann, Harald/Cladders, Johannes (Hg.): Individuelle Mythologie. In: Ausst. Kat. Kassel. 1972, Nr. 16

Tagliaferro. 1997

Tagliaferro, Angela: L'arte italiana tra oggetto, idea ed evento. In: Ausst. Kat. Verona. 1997, S. 283-285

Taschen. 2000

Taschen, Angelika (Hg.): Leni Riefenstahl. Fünf Leben. Köln 2000

Taviani. 1994

Taviani, Ferdinando: Cose dell'altro mondo: l'arte figurativa che fa teatro in Mauri. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 37-41

Taviani. 1997

Taviani, Ferdinando: Sachen aus einer anderen Welt. Die bildende Kunst, die bei Mauri zum Theater wird. In: Ausst. Kat. Klagenfurt. 1997, S. 35-39

Thamer. 1995

Thamer, Hans-Ulrich: Faszination und Gewalt. Zur Herrschaftstechnik des Nationalsozialismus. In: Kunst und Propaganda. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus. Symposium am 06.05.1994 im Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe. Darmstadt 1995, S. 216-237

Tisdall. 1976

Tisdall, Caroline: Performance Art in Italy. In: Studio International. Journal of Modern Art. Bd. 191. Nr. 979. Januar-Februar 1976, S. 42-45

Teatro. 1999

Teatro Totale. Vetrina del Centro Nazionale di Drammaturgia. 4. Ausgabe. Faltblatt Rom 1999

Toll. 1998

Toll, Nelly: When memory speaks: the holocaust in art. Westport 1998

Tosi. 1991

Tosi, Barbara: Le silenziose onde del ripetitore. In: Ausst. Kat. Rom 1991, o. S.

Tranfaglia. 1989

Tranfaglia, Nicola: Labirinto italiano: il fascismo, l'antifascismo, gli storici. Florenz 1989

Tugnoli. 2001

Tugnoli, Andrea: Franco Angeli. Pistoia 2001

Turi. 1995

Turi, Gabriele: Giovanni Gentile. Una Biografia. Firenze 1995

Ufficio. 1976

Ufficio per la Immaginazione Preventiva. C. Maurizio Benveduti - Ideografia. Tullio Catalano - Ibidem. Franco Falasca - Lo sviluppo dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale. Rom 1976 [*ideologia*. Nr. 2. Menna, Filiberto (Hg.)]

Uricchio. 1991

Uricchio, Uwe: Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Kritische Annäherung an die Entwicklung bis 1945. Tübingen 1991

Ventilator. 1919

Der Ventilator. Unterhaltungsbeilage zur Tagespresse. Smeets, Jos (Hg.). Köln 1919

Verarbeitung. 2000

Die Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs in der zeitgenössischen Literatur und Kunst: Fünf europäische Perspektiven. Coming to terms with the Second World War in contemporary literature and the visual arts: five europeans perspectives. Stiftung Kunst und Gesellschaft, Amsterdam (Hg.) München 2000

Vergine. 1974

Vergine, Lea: Il corpo come linguaggio. (La "Body Art" e storie simili). Mailand 1974

Vergine. 1994

Vergine, Lea: Il corpo delle immagini nel mondo. In: Ausst. Kat. Rom. 1994, S. 15-17

Vergine. 2000

Vergine, Lea: Il corpo come linguaggio. Body Art and storie simile. Mailand 2000

Virilio. 2001

Virilio, Paul: Die Kunst des Schreckens. Berlin 2001 (La procédure silence. Paris 2000)

Virilio. 2001a

Virilio, Paul: Eine gnadenlose Kunst. In: Virilio. 2001, S. 9-49

Vittorini. 1994

Vittorini, Elio: Fascisti i giovani. In: Il Politecnico. 15.05.1946. Zitiert nach: Storia dell'Italia repubblicana. Bd. 1: La costruzione della democrazia dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta. Turin 1994, S. 624

Vittorini. 1998

Vittorini, Elio: Uomini e no. 1. Aufl. Mailand 1945. Mailand 1998

Vivaldi. 1960

Vivaldi, Cesare: Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Casella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi. Mailand 1960

Vivaldi. 1969

Vivaldi, Cesare: Fabio Mauri. In: Ausst. Kat. Rom 1969, S. 1-9

Vivaldi. 1990

Intervista a Cesare Vivaldi di Marco Di Capua. In: Ausst. Kat. Rom. 1990/1991, S. 382-385

Vivarelli. 1999

Vivarelli, Pia (Hg.): Gastone Novelli 1925-1968. Mailand 1999

Wagner. 1996

Wagner, Monika: Bild - Schrift - Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdson und Kiefer. In: Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeiten und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln Weimar Wien 1996, S. 23-39

Wagner. 2000

Wagner, Monika: Ein Mischling für den Bundestag. Erd- und Steingemenge als Symbole politischer Einheit. In: Diers/König (Hg.). 2000, S. 22-34

Waldman. 1992

Waldman, Diane: Collage, assemblage and the found object. New York 1992

Wallis. 1998

Wallis, Brian: The artist's book and postmodernism. In: Ausst. Kat. Greensboro New York Chicago. 1998/1999, S. 94

Walser. 1998

Walser, Martin: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998. Laudatio: Frank Schirrmacher. Frankfurt/Main 1998

Warburg u. a. (Hg). 2000

Warburg, Aby M./Warnke, Martin/Brink, Claudia (Hg.): Der Bildatlas Mnemosyne. Berlin 2000

Warnke. 1970

Warnke, Martin: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970

Weber (Hg.). 1997

Weber, Elisabeth (Hg.): Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien 1997

Weibel/Steinle (Hg.). 1992

Weibel, Peter/Steinle, Christa: Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topografie der Moderne. Wien Köln Weimar 1992

Weinrich. 2000

Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997. 3. überarb. Ausg. München 2000

Weiser. 1998

Weiser, Claudia: Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung. Frankfurt/Main Berlin Bern u. a. 1998

Welsch (Hg.). 1988

Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988

Werckmeister. 1974

Werckmeister, Otto Karl: Ideologie und Kunst bei Marx u. a. Essays. Frankfurt/Main 1974

Werckmeister. 1992

Werckmeister, Otto Karl: Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf. In: Kunstforum International. Bd. 123. 1992, S. 209-219

Wescher. 1974

Wescher, Hertha: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1974

Westphalen. 2002

Westphalen, Olav: Cumulus from America: verschleierte Kontroverse. In: Parkett. Nr. 65. 2002, S. 178-18.5

Welzer (Hg.). 1995

Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995

Wick. 1975

Wick, Rainer: Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen. Köln 1975

Wieler. 1996

Wieler, Michael: Dilettantismus - Wesen und Geschichte am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Diss. Universität Münster 1995. Würzburg 1996

Wirsing. 1987

Wirsing, Sibylle: Der Liebling. In: Ausst. Kat. München. 1987/1988, S. 60-61

Witkop. 1996

Witkop; Justus F.: *Unter der schwarzen Fahne*. Aktionen und Gestalten des Anarchismus. Berlin 1996

Wolf. 1999

Wolf, Christiane: Gauforen. Zentren der Macht. Berlin 1999

Wood. 2002

Wood, Paul: Conceptual Art. Movements in modern Art. London 2002

Wulf. 2002

Wulf, Christoph: Der performative Körper. Sprache - Macht - Handlung. In: Belting u. a.(Hg.). 2002, S. 207-218

Wurmser. 1997

Wurmser, Leon: Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen - Zur Dynamik des Narzissmus. In: Mayer/Naumann (Hg.). 1997, S. 163-194

Wyss. 1996

Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996

Yahil. 1998

Yahil, Leni: Die Shoah. Überlebenskampf und Vernichtung der europäischen Juden. München 1998

Yates. 1966

Yates, Frances Amelia: The art of memory. London 1966

Young (Hg.). 1994

Young, James E. (Hg.): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens. München New York 1994

Zahm. 2001

Zahm, Oliver: Dennis Oppenheim. Orary mutations and trauma. In: Celant, Gemanio (Hg.): Dennis Oppenheim. Explorations. Mailand 2001, S. 306-307

Zdenek (Hg.). 1994

Zdenek, Felix (Hg.): Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart. Hamburg 1994

Zeiller. 1996

Zeiller, Annemarie: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen. Berlin 1996

Zelizer (Hg.). 2001

Zelizer, Barbie (Hg.): Visual culture and Holocaust. New Brunswick 2001

Zuschlag. 1995

Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995

Zweite. 2000

Zweite, Armin: Ich ist etwas anderes. In: Ausst. Kat. Düsseldorf. 2000, S. 27-50

Zwirner. 2001

Zwirner, Dorothea: Beuys und Brodthaers. Dialektik der Moderne zwischen *Analytischer Geometrie und dem Glauben an einen unglaublichen Gott*. In: Borgermeister, Rainer/Pelzer, Brigitte/Schmidt, Julia/Zwirner, Dorothea (Hg.): Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Brodthaers. Köln 2001, S. 93-127