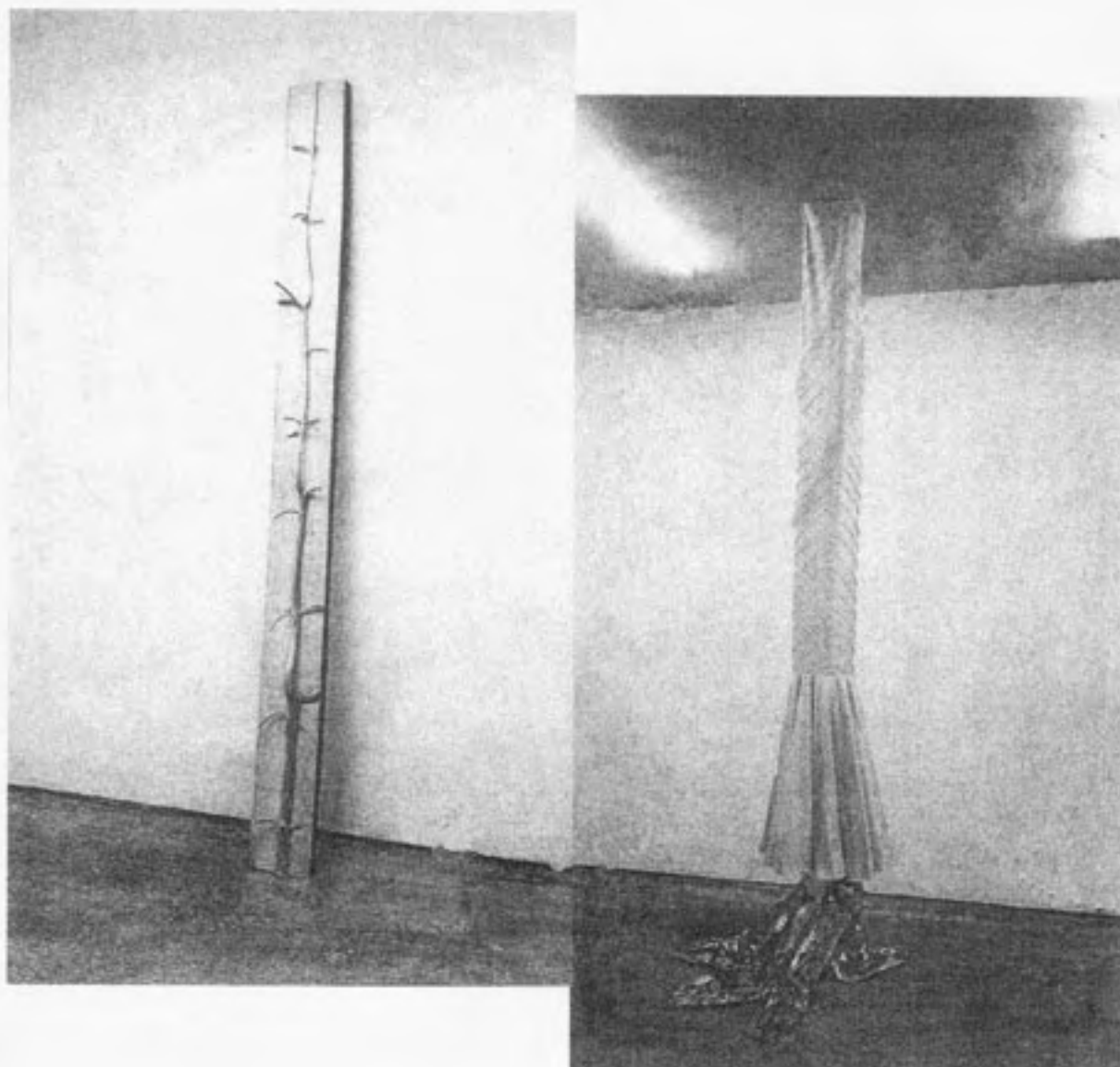


Der Versuch einer Vermittlungsstrategie zu den Kunstwerken von Giuseppe Penone und Luciano Fabro



Vorgelegt von

Sarah Cappenberg
Kunstwissenschaft NF 10.Sem.
Matrikelnummer: 1213829
Sarah@Cappenberg.com
Kreuzstr. 21
28203 Bremen
73 215

Silke Hahnau
Kunstwissenschaft HF 8.Sem.
Matrikelnummer: 1271123
Silke@Hahnau.de
Luganer Str. 11
28325 Bremen
42 20 87

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung in die Arte povera.....	2
2. Kurzeinführung in die Sammlung Goetz	3
3. Giuseppe Penone	4
3.1. Giuseppe Penone: „Rovesciare i propri occhi“, 1970.....	6
3.2. Giuseppe Penone: „Albero di 230 cm“, 1977.	8
3.3. Giuseppe Penone: „Unghia e foglie d'alloro“, 1989.....	11
4. Begründung der Auswahl von Fabros „Piede“	13
4.1. Luciano Fabro: „Piede“, 1972.	14
5. Das Vermittlungskonzept.....	17
6. Auswertung des Vermittlungskonzepts im Rahmen unseres Referats ...	19
Literaturliste	21
Anhang	22

1. Einführung in die Arte povera

(Silke Hahnau)

Die komplexe und vielschichtige Struktur der Arte povera bietet in der einfachen Übersetzung des Begriffes einen ersten Anhaltspunkt. Bei der so genannten „armen Kunst“ ging es den italienischen Künstlern nicht nur um die Verwendung armer und einfacher Materialien, wie allgemein behauptet wird. Hinter dieser Reduktion steckte ein künstlerisches Konzept, das eigentlich gar keins war: Mit natürlichen, alltäglichen und industriell gefertigten Stoffen wie Erde, Wasser, Feuer, jeglichen Formen von Metallen, Gesteinen, Glas, Wachs und textilen Stoffen suchten Künstler wie Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto und Gilberto Zorio eine neue, auf einfache Ausdrücke und Elemente reduzierte Form der Darstellung. In Abgrenzung zu den vorherrschenden Kunstströmungen in Amerika, die sich an den Kriterien der massenmedialen Konsumwelt orientierten, triviale Kunstwerke schufen, ging es diesen Künstlern um die Besinnung auf die Natur und den Menschen. Mittels künstlerischer Darstellungen von existenziellen Prozessen und Gesetzen wie Raum und Zeit, Schwerkraft und anthropologischer Fähigkeiten wie zum Beispiel Atem und Sinneswahrnehmungen, sollte das Bewusstsein für das Leben in einer industrialisierten Gesellschaft geschärft werden. Im Vordergrund stand dabei der sinnliche Zugang zum Kunstwerk.

Eine gesteigerte Ästhetik gründete sich neben der Vielfalt an unterschiedlichen Materialien vor allem auf die Kombination traditioneller Epochen der Kunst mit den neuen Medien. Neben klassischer Bildhauerei, Malerei und Fotografie fanden auch Elemente der Installation, des Theaters, der Aktion, des Films und der Videokunst Eingang in die Arbeiten der Arte povera. Dieses Zusammenfügen thematisierte und zitierte sowohl die eigene Geschichte, als auch neue Formen der künstlerischen Auseinandersetzung. Gegen tradierte und konventionelle Auffassungen von Museumskunst suchten diese Künstler zu Beginn der 60er Jahre gattungsübergreifend eine neue Sprache in der Kunst. Vom einfachen Tafelbild zu künstlerischen Darstellungen, bei denen der Raum eine bedeutende Rolle spielte: Skulpturen, Environments, Installationen, Inszenierungen und Aktionen brachten den Aspekt der Dynamik in die Kunst.

Das Aufbrechen verkrusteter Strukturen innerhalb der Kunst war also Inhalt und Ziel der Arte povera. Innerhalb einer hoch technologisierten, industrialisierten Gesellschaft wirkte der Versuch sich auf die Natur und die menschlichen Lebensgrundlagen zu besinnen, wie ein romantischer Appell nach dem Motto: zurück zum Ursprung!

Diese Konzeption ist jedoch als Idee von Kunst als Lebensentwurf zu verstehen. Unter Beeinflussung der traditionellen Avantgardebewegungen, strebten die Künstler der Arte povera nach einer umfassenden künstlerischen Darstellung, die den Betrachter zu Bewusstsein, Erkenntnis und letztendlich zum Handeln bewegen sollte.

2. Kurzeinführung in die Sammlung Goetz

(Silke Hahnau)

Die von uns vorgestellten Kunstwerke von Giuseppe Penone und Luciano Fabro befinden sich in der Sammlung Goetz, aus der bereits 1997 einige Exponate in der Weserburg gezeigt wurden. Die international bekannte, private Sammlung beinhaltet neben Zeichnungen, Graphiken, Gemälden und Photographien vor allem Video- und Filmarbeiten sowie raumbezogene Installationen. Die Galeristin Ingvild Goetz, die in ihrem in München 1993 fertig gestellten Privatmuseum, die Sammelbestände durch Wechsellausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich macht, konzentriert sich mit dieser Sammlung auf Werke bedeutender Künstler der Arte povera.

In der Weserburg sind insgesamt 34 Arbeiten von Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto und Gilberto Zorio 12 Installationen des Amerikaners Mike Kelley gegenübergestellt.

3. Giuseppe Penone

(Sarah Cappenberg)

Während es heute üblich ist, die Arte Povera als eine Kunst der armen Materialien zu definieren, die oft mit natürlichen Stoffen wie Erde, Kohle, Feuer, Wasser, Wachs, Heu und Holz arbeitet, stand dieser Aspekt für die Arte Povera ursprünglich nicht im Zentrum des Interesses. Dieser gewann erst ab 1968/69 mit dem Auftauchen einer ökologischen, umweltorientierten Ideologie, die Natur als einen Gegensatz zur Stadt und zu den Verirrungen der Kultur begriff, an Bedeutung. Der Verweis findet sich erstmals bei Celant, in dem 1969 von ihm herausgegebenen Buch "Arte Povera". Er schreibt: „*Tiere, Gewächse und Mineralien sind in das Reich der Kunst eingedrungen der Künstler fühlt sich von ihren physikalischen, chemischen und biologischen Möglichkeiten angezogen.*“¹ Besonders deutlich wird diese Sensibilität in den seit 1968 entstandenen Arbeiten von dem 1947 im norditalienischen Garessio geborenen Künstler Giuseppe Penone, der heute in Turin lebt und arbeitet.

Bei der stattfindenden Erweiterung des Blickfeldes in Richtung Natur und den menschlichen Körper sind Penones wichtigste Themen Leben und Entwicklung, Zeit und Veränderungen innerhalb von Zeit, woraus vor allem ein prozessorientiertes Arbeiten resultiert. Als einer der jüngsten, der zur Arte Povera zählenden Künstler, beginnt er bereits als Einundzwanzigjähriger, während er noch in Garessio auf dem Land lebt, mit Arbeiten in der Natur. Diese sieht er dabei nicht als eine statische, unveränderliche Größe, degradiert sie nicht zur Kulisse und die Naturmaterialien zu formlosen Rohstoffen. Vielmehr interessieren ihn Naturprozesse, die er vor allem durch Eingriffe in pflanzliche Wachstumsprozesse sichtbar macht, wobei er oft den eigenen Körper mit einbezieht. Er produziert also Kunst, die sich über die Auseinandersetzung mit der Natur, ihren Lebens- und Gestaltungskräften definiert und ihre Perspektive aus dem Dialog mit ihr bezieht. Dabei liegt die Leistung nicht in der Entwicklung von etwas authentischem Neuem, sondern in der Vermittlung und Vergegenwärtigung des in der Natur zwar Vorhandenen, aber nicht bewusst Wahrgenommenen. Es gilt also hinzusehen, hinzuhören und sich auf die Natur einzulassen.

¹ Goetz 1999, S.s. 13.

*„Um die Skulptur zu realisieren, muss der Bildhauer sich niederlegen, sich auf der Erde ausstrecken, ohne Hast, sanft und allmählich hingeleiten lassen und schließlich, wenn er die waagerechte Lage erreicht hat, Aufmerksamkeit und Anstrengung auf seinen eigenen Körper konzentrieren, der ihm - an den Erdboden geschmiegt - gestattet, die Dinge der Erde an sich wahrzunehmen und zu empfinden. Dann kann er die Arme ausbreiten, um die Kühle des Erdbodens vollkommen zu genießen und das Maß an Ruhe zu erreichen, das er zur Vollendung der Skulptur braucht. Die Unbeweglichkeit wird jetzt zur selbstverständlichsten und wirksamsten Bedingung. Jede Bewegung, jeder Gedanke, jeder Handlungswille ist überflüssig und unerwünscht in diesem Zustand der Ruhe und des langsamen Versenkens, ohne krampfhaft Bemühungen, Worte und künstliche Gesten, welche nur die Wirkung haben könnten, von der glücklich erreichten Position abzulenken. Der Bildhauer dringt ein ... und die Horizontlinie kommt seinen Augen näher. Empfindet er seinen Kopf endlich schwerelos, so zerteilt ihn die Erdenkühle in zwei Hälften und gibt ihm deutlich und klar darüber Auskunft, von wo an sein Körper der Leere des Himmels angehört und ab wo er Teil der Erdschwere geworden ist. In diesem Augenblick vollzieht sich die Skulptur.“² Man kann sagen, dass seine „Naturarbeiten“ die Idee der Erde implizieren. Wie die Jahreszeiten hat das Wachstum unseren Begriff und unser Gefühl von Zeit geprägt. Erlebt und bewirkt doch ein Samenkorn Veränderungen mit größten Konsequenzen. Penone spricht vom *„Wachstum als eine in die Zukunft gerichtete Interferenz.“*³ So stellen sich die mit dem Wachstum verbundenen Arbeiten als Verkettungen von Wirkungen kleinster Veränderungen dar.*

Mit Beginn seines Studiums 1970 an der Accademia Albertina und dem damit verbundenen Umzug nach Turin rückt der eigene Körper immer stärker ins Zentrum seines Interesses. In den folgenden Jahren beschäftigt er sich verstärkt mit dem Thema der Be- und Abgrenzung des menschlichen Körpers, bei denen vor allem die Haut als Kontaktfläche zur Außenwelt fungiert. Es findet eine Thematisierung einfacher Körperaktionen wie sehen, tasten, greifen, fühlen, atmen, pusten statt, die er auch in ihren geschichtlichen Dimensionen erforscht.

² Kunstmuseum Bonn 1997, S.5.

³ Museum Folkwang 1981, S.11.

3.1. Giuseppe Penone: „Rovesciare i propri occhi“, 1970.

Die eigenen Augen umkehren

Fotodokumentation

(Silke Hahnau)

Das in der Sammlung Goetz enthaltene Kunstwerk („Die eigenen Augen umkehren“) aus dem Jahre 1970 beleuchtet einen anderen bedeutenden Aspekt der künstlerischen Arbeiten Penones. Nach seiner Übersiedlung von Garessio nach Turin setzte Penone sich intensiv mit seinem eigenen Körper und der menschlichen Wahrnehmung auseinander. Die Veränderung seines Tast-, Geruch- und Gehörsinns während seines Lebens in der Stadt interessierte ihn bei seinen künstlerischen Experimenten besonders. Die Schwarzweißfotographie ist das Ergebnis und die Dokumentation einer Performance, bei der Penone spiegelnde Kontaktlinsen trug, die ihn praktisch blind werden ließen. Mit dieser einfachen, aber wirkungsvollen Methode führt Penone uns die Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung vor Augen. Nicht nur die Sensibilisierung der Sinne des Betrachters, sondern auch dessen Bewusstsein und Erkenntnis wollte er erreichen.

Neben der Tatsache, dass wir mit dem Ausfall der visuellen Wahrnehmung, die ca. 80 % unserer gesamten sinnlichen Wahrnehmung ausmacht, vollständig auf unsere übrigen Sinne zurückgeworfen werden, rückte Penone einen weiteren, psychologisch - philosophischen Aspekt in den Mittelpunkt. Die Spiegellinsen verdeutlichen das Verhältnis zwischen dem Menschen, seiner Identität und der ihn umgebenden Welt. Diese Verbindung charakterisierte Penone folgendermaßen: *„Mit geschlossenen Augen ist der Kontakt mit der Außenwelt auf die Körperhülle beschränkt. Mit offenen Augen reicht die Identität unseres Körpers so weit, wie wir sehen können.“*⁴

Während die Bilder der Welt bei geschlossenen Augen fehlen, richtet sich nach Penone die Aufmerksamkeit auf die inneren Bilder und die Vorstellungskraft: Gedanken und Assoziationen ersetzen die wirklichen Bilder.

Diese wiederum werden dem Betrachter durch die Reflexion der Linsen zugänglich: sie zeigen das, was Penone sehen würde, wenn er die Linsen nicht tragen würde. Er selbst erhielt den Blick auf die Wirklichkeit erst beim

⁴ Kunstmuseum Bonn 1997, S. 113.

Herausnehmen der Linsen oder beim Betrachten der Fotografie. Damit tritt die Dimension der Zeit, welche in Penones Werk eine grundlegende Bedeutung hat, auch hier wieder in Erscheinung. Der Blick auf die Wirklichkeit ist verzögert. Penone nannte dies einen „Ausblick auf künftiges Sehen“⁵.

Durch das Verhältnis von Mensch und Welt knüpfte Penone mit seiner Arbeit gleichermaßen an die Kunstgeschichte an. Er griff die zu Beginn der Moderne propagierte Verwerfung des „fenestra aperta“ noch einmal auf. Das zur Welt hin geöffnete Fenster, bei dem Maler und Betrachter den gleichen Standpunkt haben, sollte eine nachahmende Darstellung der Wirklichkeit sein. Penone setzte in dieser Fotografie den Standpunkt von Maler und Betrachter gegeneinander. Der Künstler offenbart dem Betrachter durch die Spiegellinsen gleichzeitig ein Bild von der Welt (Objekt) und von sich selbst. Penone verwies damit auf die kunstgeschichtliche Entwicklung vom Subjekt zum Objekt.

Im Kontext des Verhältnisses von Mensch und Welt schuf Penone noch weitere Arbeiten, die sich auf andere Körperteile und -organe wie Hände, Arme, Muskeln und die Haut beziehen. Die Haut, das größte Organ des Menschen, dient der Abgrenzung. Die Konzentration auf Begrenzungen und Berührungen wurde somit zu einem zentralen Thema in Penones Werk. Neben dem Gipsabdruck seines Oberkörpers (1972), Fingerabdrücken von einem antiken Tongefäß (1975) und Bronzegüssen von seinen Lippen, Ohren und der Nase, die er dann in der Erde wachsenden Kartoffeln beifügte, so dass diese wiederum Abdrücke der Güsse ausbildeten, machte Penone 1978 mit Klebestreifen einen Abdruck seiner Augenlider. Nachdem er diese auf Glas geklebt hatte, projizierte er die Vergrößerung an seine Atelierwand und zeichnete alle Strukturen plastisch nach. Ein kleiner Teil seiner Körperbegrenzung erfuhr dadurch die Ausdehnung auf den Raum.

Die auf die ästhetische Wahrnehmung gerichteten Kunstwerke Penones verdeutlichen sensibel und feinsinnig die Grenzen und Verbindungen zwischen Natur und Mensch sowie Körper und Umwelt. Während Penone versuchte diese Trennung zu relativieren und sogar aufzuheben, tritt ein wesentlicher Aspekt in das Bewusstsein des Betrachters: die einzelnen Elemente, die sich gegenseitig durchdringen, sind immer Teile des Ganzen.

⁵ ebd., S. 116.

3.2. Giuseppe Penone: „Albero di 230 cm“, 1977.

Baum mit 230 cm Länge

Holz

(Sarah Cappenberg)

Auf der Suche nach seiner künstlerischen Identität stieß Penone schon früh auf das Symbol des Baumes, der seitdem einen zentralen Themenschwerpunkt in seinem Werk bildet. Das Interesse am wachsenden Baum entstand aus dem Bedürfnis, nicht mit einer schon etablierten Formensprache arbeiten zu wollen. Zudem war er auf der Suche nach einem Element, das ihm zu einer künstlerischen Identität verhelfen konnte und an dem das Thema der Zeit leicht zu verdeutlichen war. Aus Mangel an umfassender Bildung blieb ihm vor allem das Wissen der, durch die Kultur seines Geburtstortes geprägten, eigenen Existenz und die Identität seines Körpers, die beide wiederum stark mit der sie umgebenden Natur verbunden sind.⁸

Zum anderen weiß er, sicherlich aus eigener Erfahrung, um das spezielle Verhältnis des Menschen zum Baum. Ist doch das Thema Werden und Vergehen und der Jahreszyklus, durch das Aufblühen bis zum Absterben erlebbar, in seinem Wachstum unmittelbar verankert. Man sieht in ihm doch mehr als eine regenerierbare Energie- und Materialquelle, dessen beispielsweise papierene Produkte als Träger von Informationen und Erinnerungen dienen. So kommt ihm von jeher sowohl im kultischen wie profanen Bereich eine zentrale Bedeutung zu, so dass beim Anblick der bearbeiteten Bäume Penones ein nicht rationalisierbares Berührtsein archaischen Ursprungs aktiviert werden kann.

Denkt man an den Baum der Erkenntnis, den Lebensbaum oder auch Stammbaum, überall sind Baumformen aufgenommen und dienen als Sinnbild. Er ist Kultobjekt, steht für die Präsenz oder Epiphanie von Gottheiten. Er ist ein beseeltes Wesen, das stellvertretend für ein Neugeborenes gepflanzt wird, oder nimmt einen festen Platz in Sagen und Mythen ein, in denen sich Menschen oder menschliche Wesen, wie Daphne, in Bäume verwandeln können. Wir sprechen vom Maibaum, Christbaum oder Weihnachtsbaum. Die Informatik

⁸ vgl. Goetz 1997, S. 166.

kennt den Suchbaum, die Mathematik das Baumdiagramm. Zusätzlich nimmt er im alltäglichen Sprachgebrauch einen festen Platz ein. Wir sägen den Ast ab auf dem wir sitzen, stehen zwischen Baum und Borke, wenn wir uns in einem schweren Dilemma befinden, können während eines Genesungsprozesses noch keine Bäume ausreißen oder fluchen, es sei zum auf die Bäume klettern.

Der Künstler hat sich dem Thema Baum langsam genähert, den Baum als Skulptur immer wieder neu durchdacht, ihn umarmt und Erinnerungen aufgebaut. So beginnt er 1968 mit dem Zusammenflechten von drei jungen, nebeneinander wachsenden Bäumen eine ganze Reihe an Arbeiten an und mit Bäumen zu eröffnen. Mal schlägt er unter dem Titel „Scrive legge ricordera“ „Ich schreibe er erinnert“, 1968 einen metallenen Zahlenkeil in den Stamm eines Baumes um den veränderten Wachstumsverlauf in regelmäßigen Abständen zu dokumentieren. Das künstlerische Werk ist hierbei nicht der Baumstamm oder der Keil, sondern der wachsende Baum mit dem Keil. Bei der Arbeit „L'albero ricorderá il contatto“, „Der Baum wird den Kontakt erinnern“, ebenfalls aus dem Jahre 1968, befestigt er seinen Körperumriss aus Draht an einem Baum, damit dieser die Erinnerung ihrer Begegnung in den weiteren Wachstumsprozess aufnimmt. Eine der bekanntesten dieser frühen Arbeiten ist die eiserne Nachbildung seiner Faust, die in den Stamm eines jungen Baumes greift. Dieser beginnt im Laufe der Jahre die Hand in seinen Wachstumsprozess zu integrieren und lässt die Hand des Künstlers im Baumstamm versinken. Durch die Schnelligkeit des Wachstums und die Formbarkeit des Stoffes ist Holz ein ideales, flüssiges Element geworden, das der Mensch verändern kann. Doch durch die Aufnahme wird die Natur, eigenständig agierend, zum aktiven Partner des Künstlers. Es geht also darum die Perspektiven umzukehren, so dass man sagen kann der Baum macht die Skulptur.

Im Verlauf dieser Arbeiten entwickelt Penone die Idee, die Geschichte des Baumes im Holz wieder finden zu können. Vor diesem Hintergrund entsteht 1969, im Rahmen einer Performance im Aktionsraum 1 in München, zu der er als einer der ersten Künstler der Arte Povera eingeladen wurde, einer der ersten „entschälten“ Bäume. Hierbei handelt es sich um einen Vierkantbalken dessen Holzschichten er auf der oberen Hälfte an den Ästen entlang bis zu einem bestimmten Jahresring folgend abgetragen hat. Auf diese Weise tritt der

im Balken sedimentierte Baum wieder in Erscheinung und wird sozusagen wieder zu neuem Leben erweckt.

Aktionen dieser Art wiederholt er in den folgenden Jahrzehnten immer wieder, mit dem Unterschied, dass er sich bei den folgenden Vierkantbalken zu verschiedenen Jahresringen durcharbeitet und unterschiedliche Abschnitte erhalten bleiben. So kann nicht mehr nur von der Rekonstitution einzelner Bäume, sondern ganzer Wälder gesprochen werden, weshalb dieser Werkkomplex unter dem Namen „Ripetere il bosco“, „Den Wald wieder erstehen lassen“ 1969 - 1997, 1969 - 1999 immer wieder um neue Exemplare ergänzt wird. Die Sammlung Goetz präsentiert ein stehendes Exemplar aus dem Jahre 1977, bei dem die hintere Hälfte in der ursprünglichen Form des Balkens erhalten geblieben und die vordere Seite freigelegt ist.

Penone erhält jedes Mal an der Seite oder als Basis ein Stück des Balkens, um einen Verweis auf den vorangegangenen Zustand zugeben. Es findet also eine unvollkommene Erstehung des Baumes statt, da bei einer kompletten Überführung die Idee der Arbeit verloren ginge. Der Prozess der Arbeit wäre sonst nicht mehr verständlich und somit Arbeit an sich. Unabhängig von diesen Details der Präsentation, geht es Penone auch hier wieder um die Suche nach Identität, diesmal um die des Baumes, die er durch die Freilegung wieder zu entdecken meint. Das heißt die Identität eines Baumes in einem bestimmten Alter, zu einem bestimmten Zeitpunkt an dem er dessen ganze Lebensgeschichte ablesen könnte. Das Motiv seiner Arbeit ist die Idee, dass in den Balken der Baum weiter existiert.⁹ Dessen Form, bestimmt durch unterschiedlichste Umwelteinflüsse ist zugleich seine Erinnerung, die sich mit kleinsten Veränderungen im Material äußern. Der Balken hat also die Form in und an sich, eine Idee, die man schon bei Platon finden kann, nach dem die Materie die Form bereits beinhaltet oder wie bei Michelangelo, der sagt, dass im Block bereits die Form enthalten sei. Zudem findet eine Umkehrung der üblichen industriellen, holzwirtschaftlichen Verwertung und damit einhergehend die Rückverwandlung von Kultur in Natur statt. Es handelt sich um die Rekonstitution eines ursprünglichen Zustandes. Dessen Reflexion bedeutet sowohl Form, als auch Geschichte dieser Individuen zu bedenken, das die Summe seiner Berührungen gespeichert hat und diese dem Betrachter

⁹ vgl. Goetz 1997, S.162.

erfahrbar macht. Man sieht ein Standbild aus dem Leben der Natur, das diese als Prozess bestimmt. Penone deckt auf, aber konstruiert nicht.

3.3. Giuseppe Penone: „Unghia e foglie d`alloro”, 1989.

Fingernagel und Lorbeerblätter

Glas, Lorbeerblätter

(Sarah Cappenberg)

Auch diese Arbeit scheint nur einen Ausschnitt einer ganzen Werkreihe darzustellen. Ab 1987 beginnt der aus grünlichem Muranoglas nachgebildete überdimensionierte Fingernagel eine Rolle zu spielen und begegnet einem in der Dokumentation von Penones Arbeiten immer wieder unter anderen Bedingungen. Er kombiniert ihn vor allem mit Materialien mit denen er in den vorangegangenen Jahren wiederholt gearbeitet hat. So beginnt diese Reihe mit einem Fingernagel von 1987, der vor einer Reihe junger Bäume steht, wird 1988 mit Kupferdraht an einen kräftigeren Baum gebunden, auf einen bearbeiteten Marmorblock gelegt um schließlich 1994 auf einem Haufen weißer Kerzen wieder aufzutauchen.

In unserem Beispiel liegt er auf dem vorderen Teil eines länglich in den Raum fließenden Lorbeerblätterhaufens, der schnell einen Finger assoziieren lässt. Auch wenn sich auf den ersten Blick schwer Parallelen zur sonstigen Arbeitsweise Penones herstellen lassen, kann man bei genauerem Hinsehen bekannte Ansätze entdecken. So hat er mit den Lorbeerblättern wiederum ein ihm aus der Natur seiner Umgebung sehr vertrautes Material gewählt. Der Lorbeer ist nicht nur eine in Italien reichlich vorhandene Ressource und gern zur Verfeinerung der italienischen Küche genutzt, sondern wird wegen seiner immergrünen Blätter und dem eindringlichen Duft als Götterbaum, Sinnbild der Unverweslichkeit und Jugend geschätzt. Zudem ist er dem Apollo heilig und als Anreger dichterischer und metaphysischer Inspiration im Umkreis von Apolloheiligümern besonders gepflegt. Seine Zweige dienten bei Festzügen, Opfern, magischen Riten als Vergegenwärtigung Apollos und Kränze aus Lorbeer als Zeichen des Sieges, der Ehre, des Ruhmes und des Friedens.

Der Fingernagel verweist durch sein Wachstum wieder auf einen Naturprozess und muss als primäres Ausdrucks- bzw. Hilfsmittel im Umgang des Menschen mit der Natur betrachtet werden. So ist das Kratzen und Reißen mit ihnen eine elementare Handlung im Umgang mit der Natur, wobei Anteile dieser unter den Nägeln gesammelt und damit bewahrt werden. Oder er greift die Thematik der Grenzen und Verbindungen zwischen Natur und Mensch, sowie Körper und Umwelt wieder auf. Penone schreibt dazu:

„Wie der Matrose sammle ich Hände voller Erde aus verschiedenen Ländern und behalte unter dem Nagel, der die Erde aufkratzt, die Wärme, die Erinnerung und etwas von den Menschen, die an jenem Ort gelebt haben ... Der Nagel trägt den Abdruck des Fleisches und projiziert ihn mit seinem Wachstum in den Raum, löst ihn in Luft auf...“¹⁰

Wendet man sich der mythischen Bedeutung des Lorbeers zu, spielt vor allem die Sage von Apollo und Daphne eine große Rolle, von der zwei Versionen existieren:

In der einen Version verkleidet sich der in Daphne verliebte Leukippos, Sohn des Königs Oinomaos von Pisa, in ein Mädchen, um in ihrer Nähe sein zu können. Der eifersüchtige Apollo lässt ihre Gefährtinnen jedoch den Wunsch zu baden verspüren. Als der in diese Zwangslage geratene Leukippos sich weigert, seine Kleider abzulegen, wird er mit Gewalt entkleidet und nach der Entdeckung seiner wahren Identität getötet.

In der zweiten, bekannteren Version versucht Apollo, Sohn des Zeus und der Leto vergeblich die Nymphe Daphne, Tochter von Peneios, dem thessalischen Flussgott, für sich zu gewinnen. Da er Eros verspottet hatte, schickt dieser zwei Pfeile ab, von denen einer Apollo mitten ins Herz trifft und ihn augenblicklich in absoluter Liebe zu Daphne verfallen lässt. Diese war jedoch bereits von einem stumpfen Pfeil mit Bleispitze getroffen worden, der sie gegen jeden Liebhaber unempfänglich machte. Im Liebeswahn verfolgt Apollo sie durch die Wälder, bis er sie an die Ufer ihres Vaters Peneios getrieben hatte. Dort schickt Daphne ein Stoßgebet zu ihrem Vater, schlägt augenblicklich Wurzeln und gibt dem Lorbeerbaum seinen Namen. Apollo muss sein Werben aufgeben und sich mit einem symbolischen Tausch zufrieden geben. Er bestimmt aber als Gott der

¹⁰ Kunstmuseum Bonn 1997, S.210.

¹² Ruhrberg 1992, S. 149.

Musik und des Bogens, dass seine Leier, sein Köcher und sein Haupt von einem Lorbeerkranz geschmückt sein sollten.

Geht man davon aus, dass dem Künstler dieser Mythos bekannt ist, dann hat er mit Daphne eine Figur gewählt, die unmittelbar mit der sie umgebenden Natur verbunden ist. Diese Verbindung geht so weit, dass sie zu einem Teil, der sie umgebenden und schützenden Natur wird. Daneben steht Apollo als Gottheit, die mit der Kunst und Kultur in enger Verbindung gebracht wird. Daher liegt es nahe den vom Rest des Körpers gelösten Nagel als menschliches Relikt aus Daphnes Verwandlung zu deuten. Er könnte aber auch zu Apollo gehören und ihm im finalen Kampf am Ufer des Peneios abgerissen worden sein. Schließlich ist er teil einer Hand gewesen, die als königliches Symbol Macht, Herrschaft und Aktivität ausdrückt. Auch die Wahl des Materials des Glases, das als Sinnbild des Lichts, also eines himmlischen Elements gilt, lässt eher auf die Zugehörigkeit zu Apollo schließen. Wer näher an den Nagel herantritt, entdeckt im Inneren seiner Wölbung Fußabdrücke. Vielleicht auch dies ein Zeichen des stattgefundenen Kampfes? Zudem hat Penone mit dem Muranoglas eines der bekanntesten künstlichen Kulturprodukte Venedigs, der Kunst- und Kulturstadt überhaupt, gewählt, dem das natürliche Produkt Lorbeer gegenübersteht. Der Kampf der Beiden ließe sich als Verweis eines Kampfes zwischen Kunst beziehungsweise Kultur und Natur deuten.

4. Begründung der Auswahl von Fabros „Piede“

(Silke Hahnau)

Unserem ersten, assoziativen Ansatz bei der Auswahl des Referatthemas folgend, wählten wir die beiden Kunstwerke „Unghia e foglie di alloro“ von Giuseppe Penone und „Piede“ von Luciano Fabro. Denn es ergaben sich einige Zusammenhänge zwischen beiden Werken, die wunderbar in unser ästhetisches Konzept passten. Während jeweils nur zwei Materialien verwendet wurden, war der Aspekt der grünen Farbe, die zwischen dem satten Grün des Lorbeers, dem Schimmernden der Seide und dem transparenten, mit einem grünlichen Schimmer belegten Muranoglas changiert, von großer Bedeutung.

Eine weitere Verbindung sahen wir in dem Aspekt der Vergrößerung beziehungsweise in der Verwandlung, der auch ein Hinweis auf die in der Arte povera häufig zitierte Poetik und Symbolik sein kann. Der überdimensionierte Finger mit Fingernagel verweist auf den Daphne Mythos in der antiken Geschichte. Der riesige, an ein Hühnerbein erinnernde Fuß, löste bei uns Assoziationen zu Tierfabeln und Sagen aus.

Innerhalb der Sammlung Goetz schien der „Piede“ von Fabro sich ganz besonders gut in unsere ästhetische Vermittlungskonzeption einzugliedern. Im Laufe der Recherche wurde jedoch immer fraglicher, wieso Fabro als Künstler der Arte povera bezeichnet wird. Dies versuchten wir in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zu klären.

4.1. Luciano Fabro: „Piede“, 1972.

Fuß

Muranoglas, Seide

(Silke Hahnau)

Der italienische Theoretiker, Philosoph, Poet, Humanwissenschaftler und Künstler Luciano Fabro gehört zu der älteren Generation der Arte povera - Künstler. Er wurde 1936 in Turin geboren und lebt in Mailand, wo er an der Universität als Professor lehrt. Innerhalb der Künstlerbewegung ist er der einzige, der sich um die Formulierung einer theoretischen Grundlage bemüht hat. In seinen Vorlesungen, in zahlreichen Publikationen und seinem 1978 erschienen Buch „Attaccapanni“ („Aufhänger“) setzte Fabro sich intensiv mit der Aufgabe der Kunst und des Künstlers auseinander.

Unter dem Einfluss Fontanas, Manzonis und Yves Klein beschäftigte sich Fabro neben griechischen und antiken Mythen und Legenden, geschichtlichen Ereignissen, aber auch alltäglichen und elementaren Prozessen vor allem mit dem Raum. Dieser wurde zu einem übergeordneten Thema in seinem Werk. Die zahlreichen Inszenierungen, Aktionen, Installationen und Skulpturen offenbaren seine Auseinandersetzung über die Verbindung der Dynamik im Raum mit verschiedenen Materialien. Im Vordergrund steht dabei die

Sinnlichkeit der Materialien. Obwohl Fabro sich nicht unmittelbar auf bestimmte Stoffe beschränkt hat, wählte er jedoch oft besonders elegante und edle Materialien, die den Charakter jedes einzelnen Kunstwerkes unterstreichen. Die wechselseitige Beziehung der Materialeigenschaften, die Fabro bereits in einigen Reflexionen über Transparenz, Fragilität, Licht, Materie und Öffnung des Raumes untersucht hat, fand in seinen Kunstwerken ihre Manifestation. Neben Gold, Bronze, Marmor, Stein, textilen und natürlichen Stoffen (Efeu und Farn ab 1969) und energetischen Materialien wie Kupfer und Blei verwendete Fabro vor allem Glas, von dem er sagte: *„Die Faszination des Glases beruht auf seiner Vielseitigkeit, einmal gehört es zur flüssigen Sphäre, weil man es sehen kann, dann wieder gehört es zur festen Sphäre, weil man es berühren kann, ähnlich dem Spiegel, der zwar den Raum öffnet, ihn aber in Wirklichkeit schließt.“*¹²

Mit der vielfältigen Kombination unterschiedlicher Materialien im Kontext des Themas der Skulptur beschäftigte sich Fabro in seiner Serie der „Piedi“ („Füße“ 1968-71). Sie entstanden alle nach dem gleichen Konzept: den an Fabelwesen erinnernden Tatzen, Pfoten und Krallen setzte Fabro hohe Säulen aus Stoff auf. Die farbige Seide wurde mit Marmor, Bronze und Glas verbunden.

Bei dem in der Weserburg ausgestellten Kunstwerk „Piede“ („Fuß“) von 1972 handelt es sich um eine Kombination von Muranoglas und grüner Seide. Das bekannte Glas hat eine lange Tradition in der venezianischen Glaskunst. Es war über Jahrhunderte hinweg ein begehrtes Luxusgut.

Dieser „Piede“ gehört in eine Reihe der „Füße“, die 1972 auf der 36. Biennale von Venedig ausgestellt wurden und sehr großes Aufsehen erregten. Denn Fabro knüpfte damit in ironischer Weise an ein ausgeprägt traditionelles und geschichtsträchtiges Verständnis von Kunst an, wie es im damaligen Italien vorherrschte. Fabro wurde dafür verspottet und einige seiner Freunde und Künstlerkollegen wandten sich von ihm ab.

Die gesteigert ästhetische Anziehungskraft und Wirkung dieses Kunstwerks steht jedoch außer Frage. Es scheint ein ausgewogenes Verhältnis zwischen beiden Materialien zu bestehen. Die grüne Seide evoziert einen grünlichen Schimmer auf dem filigranen Glasfuß. Fabro spielte mit den Materialien und deren visueller Konsistenz: das im Kontrast zu der federleichten Seide

schwerwiegende Glas, vermittelt durch die Form und Transparenz den Eindruck von Leichtigkeit. Die Seide hingegen scheint mit der langen, undurchsichtigen Säule ein massiges Gegengewicht dazu zu bilden. Die am Übergang zwischen Fuß und Säule üppig und in Falten herunterfallende Seide und die geschwungene Form der „Hühnerkrallen“ wecken beim Betrachter das Bedürfnis diese Assoziationen nachzufühlen. Fabro unterstrich dieses, indem er an die Sinne des Betrachters appellierte: *„Wer die Füße berührt hat, hat gemerkt, dass die Hände fühlen, wer die Füße angesehen hat, hat festgestellt dass man dem Stein zuhören kann.“*¹³

Fabro machte einen Fuß zum Gegenstand seines Kunstwerkes und verwies damit auf grundlegende Kriterien in der Bildhauerkunst. Denn dort wurde dem Fuß besondere Beachtung geschenkt. Als Ausgangspunkt für die Dynamik der gesamten Figur stelle er einen wichtigen Bestandteil, auf dem der Rest des Körpers lastet, dar. Im Kontrast zu der Mimik eines Gesichtes und der Gestik der Hände, sei der Fuß völlig ohne Ausdruck. Somit eigne er sich ebenfalls hervorragend als Träger ästhetischer Inhalte.

Das Experiment mit den ästhetischen Materialien und die sinnliche Wahrnehmung stehen im Vordergrund des vielfältigen Opus Fabros. Trotzdem er dies dem Betrachter vermittelt, bleiben Teile seines Werkes undurchsichtig und verhüllt. Im Spiel mit unterschiedlichen Ideen und Assoziationen scheint ihm die eindeutige Interpretation nicht wichtig, er legt den Akzent auf die individuelle ästhetische Reflexion.

¹³ Ruhrberg 1992, S. 150.

5. Das Vermittlungskonzept

(Sarah Cappenberg)

Unser Vermittlungskonzept bestand in dem Versuch, grundsätzliche Überlegungen der Arte Povera über direkte sinnliche Erfahrungen, unter anderem durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen „armen“ Materialien, verständlich zu machen.

Zu Beginn der Stunde teilten wir die Seminargruppe in drei kleinere Gruppen mit jeweils zwei bis vier Personen. Dies sollte ein konzentriertes und intimeres Arbeiten ermöglichen, um verstärkt die Möglichkeit zu bieten ohne Scheu spontane Assoziationen äußern zu können. Auf diese Weise hofften wir, die Atmosphäre aufzulockern und schon vorweg die Neugier auf die folgende Präsentation zu steigern. Vorher wurde jeder Gruppe eine Versuchsanweisung vorgelegt, die zu unterschiedlichen Aktionen aufforderte. Jede Gruppe war dabei einem der, von uns aus der Sammlung Goetz ausgewählten, Werke zugeordnet worden und bekam stellvertretend dafür einige dort verarbeitete Materialien. Dies sollte den einzelnen Teilnehmern einen direkten Zugang zu „seinem“ Werk erleichtern. Nach der eher spielerischen Auseinandersetzung folgte eine kurze Einführung in die „Arte Povera“ und Vorstellung des Künstlers Giuseppe Penone, die direkt vor den Exponaten der Sammlung vertieft wurde.

Den Personen der Gruppe, der wir sowohl Penones „Unghia e foglie d'alloro („Fingernagel und Lorbeerblätter“) von 1989 als auch Fabros „Piede“ zugeordnet hatten, wurden, bevor sie die Materialien zu sehen bekamen, die Augen verbunden. Danach bekamen sie entweder ein Stück Muranoglas, ein Stück Seide oder ein Lorbeerblatt in die Hand. Nun wurden sie dazu angewiesen das erhaltene Material unter Einsatz aller möglichen Sinne ausgiebig zu erforschen. Nachdem sie dies getan hatten, folgte mit Abnahme der Augenbinde die Bekanntmachung des Materials und die Aufforderung spontane Assoziationen dazu und den gewonnenen sinnlichen Eindrücken zu notieren.

Durch das Verbinden der Augen und den damit einhergehenden kurzzeitigen Verlust des Sehens, sollte vor allem eine Konzentration auf die olfaktorischen und haptischen Sinneseindrücke stattfinden.

Im Falle bei der Arbeit „Rovesciare i propri occhi“ („Die eigenen Augen umkehren“) aus dem Jahre 1970 ist es genau umgekehrt. In diesem Fall ging es vor allem darum die Wahrnehmung des Sehens, die Behinderung dessen und die dadurch ausgelösten Emotionen zu erfahren. Die Teilnehmer dieser Gruppe sollten sich paarweise gegenüber setzen, wobei einem von beiden eine von uns präparierte und verspiegelte Sonnenbrille aufgesetzt wurde. Bei dieser hatten wir die Brillengläser so verklebt, dass ein Hindurchsehen verhindert wurde. Die sehende Person sollte nun versuchen dem Gegenüber eine Weile in die Augen zu gucken und daraufhin das Gesehene und die dadurch ausgelösten Assoziationen beschreiben. Die gegenüber sitzende, bebrillte Person sollte sich in der Zeit auf ihre Gefühle und Sinneseindrücke konzentrieren, um diese danach zu notieren.

Hier wurde eine Situation nachgestellt, die Penone in ähnlicher Weise für „Rovesciare i propri occhi“ durchgeführt hat. Deshalb erwarteten wir gerade in diesem Fall ähnliche, wie die von ihm geschilderten Eindrücke¹⁴, die so seine Erklärungen zu diesem Werk verdeutlichen sollten.

Der dritten Gruppe, der wir die der Arbeit „Albero di 230 cm“ („Baum mit 230 cm Länge“) von 1977 zugeordnet hatten, wurden zwei Querschnitte eines schmalen Baumstammes vorgelegt. Diese waren im Ganzen ausgeschnitten worden, so dass alle Jahresringe unbeschädigt blieben. Auch diese Gruppe wurde dazu aufgefordert sich unter Einsatz aller, der diesmal uneingeschränkt nutzbaren Sinne, mit den Holzscheiben zu beschäftigen und sowohl direkte Wahrnehmungen, sowie dazugehörige Assoziationen zu notieren.

Unser Interesse konzentrierte sich bei unserem Konzept vor allem auf die Möglichkeit, die in der Auseinandersetzung mit den Materialien gewonnenen Notizen in die Besprechung der Kunstwerke einzubeziehen. So galt unsere primäre Fragestellung der Idee, ob man grundlegende Ideen und Arbeitsweisen der beiden Künstler in dieser Weise erklären könnte. Leider konnte das beschriebene und für eineinhalb Stunden geplante Konzept, aufgrund eines veränderten Organisationsablaufs innerhalb des Seminars, nicht wie geplant ausgeführt werden. Durch die entstandene Unterbrechung, entschieden wir uns, die unterschiedlichen Aufgaben und erhaltenen Ergebnisse am Ende der

¹⁴ Kunstmuseum Bonn 1997, S.115 – 118. (siehe Anlage)

Veranstaltung zu präsentieren. Im Folgenden findet also eine Auswertung der schriftlichen Daten statt.

6. Auswertung des Vermittlungskonzepts im Rahmen unseres Referats

(Silke Hahnau)

Der Versuch, das Verständnis von Ästhetik innerhalb der Arte povera durch die sinnliche Wahrnehmung verschiedener Materialien zu vermitteln, hat unterschiedliche Ergebnisse, die im Folgenden kurz ausgewertet werden.

Die Gruppe mit dem Muranoglas/Glas und dem Lorbeer erhielt die meisten Informationen durch Abtasten der Gegenstände. Dabei sind die notierten Assoziationen beschreibend und sehr allgemein gehalten. Oberfläche und Struktur der Materialien werden erkannt und beschrieben. Bei dem Lorbeer kommt noch der Geschmackssinn hinzu: eine Teilnehmerin beschreibt einen leicht sauer - scharfen Geschmack und identifiziert diesen mit verbundenen Augen in Kombination mit einem bröseligen, trockenen Blatt als Lorbeer, der sie an das „alte Rom“ erinnere.

Der Versuch mit der Sonnenbrille vermittelte den Teilnehmerinnen das Gefühl blind zu sein. Nachdem beide die Positionen getauscht hatten, ergaben sich ähnliche Assoziationen und Gefühle. Das Fehlen der visuellen Wahrnehmung löste zum Teil ein unangenehmes und hilfloses Gefühl aus. Andererseits trat die Wahrnehmung durch die verbleibenden Sinne in den Vordergrund: das Hören auf die Umgebung und die Aufmerksamkeit gegenüber den eigenen Empfindungen und inneren Bildern (Denken). Die Position des Betrachters, der sich in der spiegelnden Brille selbst sieht, wirkte dagegen eher irritierend, verwirrend und ablenkend. Die Simulation mit der Sonnebrille macht deutlich, was auch Penone mit seiner Arbeit „Rovesciare i propri occhi“ ausdrücken wollte: der Mensch wird sich seiner eigenen Fähigkeiten bewusst, wenn eben diese eingeschränkt werden.

Die Ergebnisse zu der Übung mit dem Holz, bei der die Teilnehmerinnen sowohl die haptische als auch die visuelle Wahrnehmung gebrauchten, sind besonders aufschlussreich und verweisen auf die Idee in Penones Kunstwerk „Albero di 230 cm“. Neben Beschreibungen wie trocken, faserig, rau und geruchlos ergaben sich auch Assoziationen wie Wald, Wasser, Schatten, Wachstum und Jahres- bzw. Altersringe (Darstellung von Zeit bei Penone). Auch die Frage nach dem Nutzen der Holzscheibe und dem Anspruch an Gegenstände aus Holz wurde aufgeworfen.

Mit dieser praktischen Einführung in das Thema Arte povera konnten wir den Teilnehmerinnen bereits im Vorfeld einige Aspekte der komplexen Künstlerbewegung mit einer einfachen Methode vermitteln und sie auf unseren Vortrag einstimmen.

Literaturliste

Bätzner, Nike: Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2000.

Bätzner, Nike (Hrsg.): Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Basel: Verlag der Kunst 1995.

Celant, Germano: Arte Povera. Basel: Wiese Verlag 1989.

Giuseppe Penone. Kunstmuseum Luzern: 1977, Luzern 1977.

Giuseppe Penone. Ausstellungskatalog Museum Folkwang 1978, Essen: 1978.

Giuseppe Penone. Die Adern des Steins. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn 1997, Bonn: Cantz Verlag 1997.

Giuseppe Penone. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1978, Karlsruhe: C.F. Müller Großdruckerei und Verlag GmbH 1978.

Goetz, Ingvild, Christiane Meyer – Stoll, (Hrsg.): Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz. Ditzingen – Heimerdingen: Kunstverlag Ingvild Goetz GmbH, Sammlung Goetz, Autoren und Künstler 1997.

Luciano Fabro. Ausstellungskatalog Museum Folkwang 1981, Essen: 1981.

Ruhrberg, Bettina: Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Düsseldorf 1992.

Schwander, Martin: Luciano Fabro. Basel: Wiese Verlag 1997. S. 114 - 118.

Zdenek, Felix (Hrsg.): Arte Povera. 1971 und 20 Jahre danach. Köln: DuMont Buchverlag 1991.

Anhang

Fabro, Luciano: "Piede" 1972. (Deckblatt)

In: Goetz, Ingvild, Christiane Meyer – Stoll (Hrsg.): Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1967 bis heute. Ditzingen – Heimerdingen: Kunstverlag Ingvild Goetz GmbH, Sammlung Goetz, Autoren und Künstler 1997. S.99.

Giuseppe Penone. Ausstellungskatalog Museum Folkwang 1978, Essen: 1978. S. 5.

Penone, Giuseppe: „Albero di 230 cm“, 1977. (Deckblatt)

In: Goetz, Ingvild, Christiane Meyer – Stoll (Hrsg.): Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1967 bis heute. Ditzingen – Heimerdingen: Kunstverlag Ingvild Goetz GmbH, Sammlung Goetz, Autoren und Künstler 1997. S. 165.

Penone, Giuseppe: "Rovesciare i propri occhi", 1970.

In: Giuseppe Penone. Die Adern des Steins. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn 1997, Bonn: Cantz Verlag 1997. S. 114 - 118.

Penone, Giuseppe: "Unghia e foglie d'alloro", 1989.

In: Giuseppe Penone. Die Adern des Steins. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn 1997, Bonn: Cantz Verlag 1997. S. 210 - 217.

Notizen der Seminarteilnehmer