

Martin Engler

Piero Manzoni – Gesten als pars pro toto des Körpers

Die Provokation ist noch heute ungebrochen: »Merda d'artista« (Künstlerscheiße), 1961 ohne Konservierungsstoffe abgefüllt und in handlichen 30-Gramm-Dosen zum Verkauf angeboten (Abb. 1).

Es ist wesentlich der ironisch-sarkastische Unterton der vielleicht bekanntesten Werkgruppe Manzonis, der der Rezeption seines Œuvres bis in unsere Tage unterliegt: Der Avantgardist Manzoni (1933–1963) ist zuerst Provokateur und dann revolutionärer Schöpfer von Kunstwerken, deren ästhetische Radikalität bis in unsere Gegenwart spürbar ist. Die Konzepte von Provokation und Radikalität sind dabei keineswegs identisch. Nicht die stinkende und verwesende Realität seines künstlerischen Mediums macht den Italiener zu einem der einflußreichsten Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern ein neuer, epochal sich erweiternder Kunstbegriff, der in seinen künstlerischen Körperäußerungen Ausdruck findet. In diesem Sinne provozierend radikal ist nicht die banale Realität der nun kunstwürdigen Fäkalie, sondern der künstlerisch-körperliche Transformationsprozeß, der den – biologischen – Künstlerkörper zum Produzenten von Gesten macht, die sich an der Schnittstelle von Körper und Ästhetik bewegen.

Das Moment der – keineswegs gering zu schätzenden – Provokation steht dabei weitaus weniger im Zentrum des Interesses, als der daraus resultierende Körperdiskurs, der zugleich auf den Körper als Alltagsrealie und als kunstwerte Spuren hinterlassenden Künstler-Körper rekurriert. Das gesamte Œuvre des Italieners – von den im weitesten Sinne malerischen Werkgruppen der »Achromes« und »Linee«, über den Eier-Verzehr in der »Consumazione dell'arte«-Aktion, die verpackten Körperäußerungen der »Merda d'artista« und »Fiato d'artista«, bis zu den qua Signatur als Kunst deklarierten Körpern und Körperteilen der späten »Sculture viventi« – zeichnet somit eine nicht aufzulösende Ambivalenz aus, zwischen subjektiv konnotierter Körperlichkeit sowie der realen Objektivität seiner künstlerischen und biologischen Spuren: Eine sein ganzes Werk durchziehende ästhetische Spannung, die den – die Kunst der historischen Avantgarden prägenden – Gegensatz von Kunst und Leben wendet in eine dialektische Struktur aus Objekt und Körper, aus Realität



1 Piero Manzoni, Merda'd artista no. 006, 1961, Metalldose, Höhe 5 cm, Durchm. 6,5 cm. Aus: Germano Celant, Piero Manzoni, Paris, Mailand 1991.

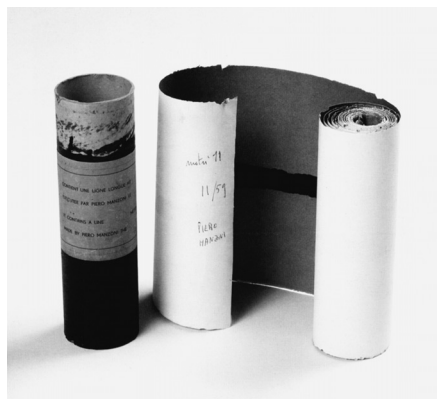
und Geste. Es lässt sich somit eine ästhetische Ambivalenz aufzeigen, die sich, trotz aller verwandtschaftlichen Nähe im Kontext der Neo-Avantgarde, dezidiert unterscheidet von den vielfältigen Erweiterungen des klassisch-modernen Kunstbegriffs im New York der 50er und 60er Jahre. Zwischen der Geste des Informel und einem neuen, sich nur zögerlich formierenden Realitätsbegriff, formiert sich der Körperdiskurs Manzonis ebenso wie wesentliche Koordinaten einer eigenständigen, europäischen Lesart der internationalen Neo-Avantgarde.

Die Linie als Handschrift des Realen

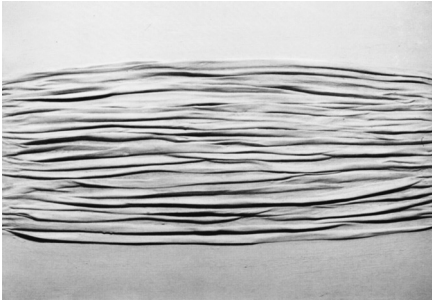
Die Engführung von ästhetischer Geste und Künstlerkörper ist im Œuvre Manzonis gleichbedeutend mit der Loslösung von der zweidimensionalen Fläche des Bildes. Mit seinen seit 1959 entstehenden »Linee« (Abb. 2) verläßt er erstmals den malerischen Kontext der monochromen Zero-Malerei, die er mit seinen aus weißem Gips und weitestgehend ohne direkte Manipulation hergestellten »Achromes« (Abb. 3) wesentlich prägte. Der Wechsel von den »Achromes« zu den »Linee« stellt eine nicht zu überschätzende Wendung vom Kunstwerk zu seiner ideellen Fundierung dar, ohne jedoch die Oberfläche im Sinne von Visualität, von Materialität oder Objekthaftigkeit des Kunstwerkes, jemals zu verlassen. Die Idee der isolierten linearen Geste wird von Manzoni wesentlich in Form von aufgerollten und eingedosten, also dem Blick konsequent entzogenen Linien unterschiedlicher Länge verfolgt.

Die aufgerollten Linien werden von Hand mit Tinte auf Papier ausgeführt. Sie messen entsprechend der Länge der Papierstücke, die ihnen als Untergrund dienen, zwischen 78 Zentimetern und 33.63 Metern. Nach der Ausführung werden die Blätter aufgerollt und in ihrer Größe entsprechenden Kartonröhren verschlossen, d.h. diese werden versiegelt oder schlicht zugeklebt. Die Linien müssen, so der Künstler selbst, unbedingt in ihren Behältern weggeschlossen bleiben, da sie ansonsten beim Öffnen verschwinden würden.¹

Die schwarzen Behälter verweisen mit einem aufgeklebten weißen Etikett auf ihren Inhalt: In der Regel auf Französisch und Englisch werden dort die Länge der Linie, sowie Monat und Jahr ihrer Ausführung dokumentiert, indem jeweils die ent-



2 Piero Manzoni, Linea m. 11, November 1959, Tinte auf Papier in Pappzylinder. Aus: Germano Celant, Piero Manzoni, Paris, Mailand 1991.



3 Piero Manzoni, Achrome, 1958, Kaolin auf plissierter Leinwand, 70 x 100 cm. Aus: Germano Celant, Piero Manzoni, Paris, Mailand 1991.



4 Piero Manzoni, Linea di lunghezza infinita, 1960, schwarzer Holzzylinder. Aus: Germano Celant, Piero Manzoni, Paris, Mailand 1991.

sprechenden Daten in die Leerstellen eines Vordrucks eingefügt werden. Signiert wird nicht das Etikett oder der Behälter, sondern die eingedoste Papierrolle. Der Preis der Linien richtet sich nach ihrer – natürlich nicht nachprüfbarer – Länge.² Zwischen Frühjahr und Dezember 1959 entstehen 73 in schwarzen Behältern versiegelte Linien. Sechs weitere »Linee« (Abb. 4) aus dem Jahr 1960, die nur aus einem schwarzen, massiven Holzzylinder bestehen, tragen die Etikettierung »CONTIENE UNA LINEA DI LUNGHEZZA INFINITA« – und werden im Gegensatz zu den endlichen Linien außen signiert.

Die Größe der Kartonbehältnisse oder der massiven Holzzylinder und somit die einzige greifbare Dimension der Linien wird selten thematisiert. Die in der Regel nur kleinformatig abgebildeten Objekte sind – vergewaltigt man sich die Maße – erstaunlich groß: Die Durchmesser variieren zwischen 6 und 9 cm, die Höhe zwischen 15 und 41 cm. Aus den flüchtigen, kaum greifbaren konzeptuellen »Linee« werden so erstaunlich massive Kunstobjekte. Den schwarzen Behältern eignet so – und fast noch stärker in den einförmigen Reihungen der Kataloge – mit ihren etwas breiteren Verschlüssen, die über die oberen Enden der Röhren geschoben werden, etwas anthropomorph Figurinenhaftes. Die denkbar reduzierte – weil kaum mehr weiter minimierbare – Setzung, läßt sich als wichtige Vorstufe eines konzeptuell erweiterten Kunstbegriffs beschreiben,³ der die Linien mit einer komplexen Struktur aus Objekt und Idee, aus personaler Geste und entpersonalisierter Objekthaftigkeit auflädt.

Die ultimative Reduktion der künstlerischen Äußerung in Form schwarzer Tintenlinien bezieht ihre spezifische, proto-konzeptuelle Qualität aus einer dialektischen Kippfigur: Bei aller reduktiven Konsequenz, trotz des vollkommenen Vermeidens jeglicher mimetischer Verweise und gerade im Moment der totalen Abwesen-

heit von Farbe und Komposition findet sich die Geste, die künstlerische Setzung als unmittelbare, existentielle Handlung des Künstlers keineswegs an den Rand gedrängt. Im Gegenteil: die Möglichkeit des subjektiven Ausdrucks wird gerade aufgrund der fast vollkommenen Entleerung des Bildes von Individualität und Emotion zum emphatisch gesteigerten Gegenstand der »Linee«.

Die Linie als abstrakte Vermessung ist allerdings mehr als nur das Konstatieren eines räumlichen Fakts und erhält neben ihrer Qualität als konkretes Ereignis in der Fläche eine höchst komplexe Aufladung. Um zu verstehen, worin sich die Eigenheit der »Linien« Manzonis kristallisiert, ist es hilfreich, sich dem Akt ihrer Entstehung zuzuwenden. Sie ist Geste in Reinkultur: Jede einzelne Linie verdankt sich einer einmaligen und kontinuierlichen Geste des Künstlers. Zwar wird die Handschriftlichkeit der Linien mitnichten im Sinne einer vordergründigen Gestik forciert, aber sie bleiben doch immer mit Nachdruck einzigartige und nicht serielle Setzungen. Eine Beobachtung, die sich an erhaltenen Linienfragmenten erhärten läßt. Jede Linie weist auch hier vielfältige leichte Schwankungen auf, verläßt die horizontale Ideallinie oder erscheint sogar teilweise in sich rhythmisiert.⁴

Gerade gegenüber der Kunst des Informel und dessen Betonung der subjektiven, unmittelbaren Geste nehmen die »Linee« eine spezifisch dialektische Haltung ein: sie sind bei aller Differenz zur vorangehenden Kunstepoche dieser doch immer noch wesentlich verpflichtet. Mit dem Verschwinden der Bild-Oberfläche findet sich aber weniger die Oberfläche als materiales künstlerisches Faktum konzeptualisiert als die Idee der subjektiven Einschreibung in dieselbe. Dabei sind aber weder die »unsichtbaren« und doch immer visuell präsenten Linien, noch ihre materialen, seriell gereihten schwarzen Hüllen nur Platzhalter einer Idee, Index einer Aktion. Diese Linien sind zu keinem Moment einfach nur »liberal« – buchstäblich im Sinne einer nach-modernistischen Selbstreferenzialität.

Vergleicht man die »Linee« des Italieners mit dem am Anfang des Jahrzehnts entstanden »Automobile Tire Print« Robert Rauschenbergs, wird die Differenz und die spezifische Position Manzonis unmittelbar einleuchtend. Manzoni ist weit entfernt vom maschinell Realität erzeugenden und unpersönlichen Konstatieren des Amerikaners. Der Italiener ist hier ebenso wie im Falle der offensichtlichen, aber sich letztlich nur auf einige formale Aspekte beschränkenden Verwandtschaft der 1951 entstandenen »White Paintings« Rauschenbergs mit den »Achromes« Manzoni einem wesentlich anderen Konzept von Realität verpflichtet. Die Linien unterscheiden sich in ihrem Rekurs auf die Außenwelt in spezifischer von der künstlerischen Haltung ihres US-amerikanischen Zeitgenossen, dessen Rekurs auf Realität und Alltag niemals derart körperlich-gestuell fundiert ist, wie dies als konstitutiv für die Kunst Manzoni zu beschreiben ist. Die »Linee« präfigurieren dabei die in der Folge entstehenden »Merda d'artista-Dosen«, in dem sie – wenn auch noch weit mehr traditionell künstlerischen als real körperlichen Ausdrucksformen verhaftet – ihre Qualität als in diesem Fall (noch) mittelbares Körperprodukt betonen.⁵ Eine vollkommen neue Spannung wird aufgebaut, zwischen der dem *disegno* der Renaissance – im Sinne künstlerischer Ideation und Konzeption – verpflichteten Linie und den »Linee« Manzonis, die als von Hand gezogene Linien wesentlich auf die körperliche Aktion ihres Schöpfers verweisen. Die Linien Manzonis sind somit im selben Maße zugleich immaterielles Konzept und Körpergeste wie ihre Unsichtbarkeit in letzter Konsequenz eine Funktion ihrer Sichtbarkeit ist. Der Akt des Verhüllens

ist nur vordergründig wirksam, sind doch Gegenstand der Diskussion immer die abwesenden, weggeschlossenen Linien und nie das eigentlich Sichtbare, die schwarzen Behälter. Die vermeintliche serielle Gleichförmigkeit von Geste und Behältnissen bricht sich immer wieder am subjektive handschriftlichen Gestus jeder einzelnen Linie.

Kunstkonsum – Das Verschlingen der Kunst am Ende der Moderne

Piero Manzoni's »Consumazione dell'arte«-Aktion (Abb. 5), seine einzige veritable Performance, kann ohne weiteres als konsequente Fortführung des komplexen Körperdiskurs der »Linee« gelesen werden. Die Aktion, bei der am 21. Juli 1960 hartgekochte Eier gemeinschaftlich verspeist wurden, läßt sich leicht in groben Zügen beschreiben. Innerhalb einer Stunde und zehn Minuten verzehrt ein in seinem Umfang nicht genauer spezifiziertes Publikum 150 Eier, die zuvor vom Künstler gekocht und wortwörtlich von seiner Hand – per Daumenabdruck – signiert wurden.

Eine wenig spektakuläre Aktion, die nichtsdestotrotz eine der frühesten Ready made-Adaptionen darstellt und diese ähnlich wie in den ebenfalls 1960 entstehenden Ballons mit Künstleratem, »Fiato d'artista«, zugleich in einen vollkommen neuen ästhetischen Kontext integriert. Ihre konzeptuelle Radikalität und ästhetische Vielschichtigkeit sucht in dem halben Jahrhundert, das Manzoni's Eier von Duchamps Alltagstrouvailles trennt, ihresgleichen – auch im Umfeld von Dada oder im Kontext der amerikanischen Combine Paintings der fünfziger Jahre. Manzoni's – immer weißes, also »achromes« – Hühnerei wird mit einem auf die Schale applizierten Daumenabdruck vom hartgekochten Lebensmittel zum Kunstobjekt transformiert.

Piero Manzoni's »Kunstverzehr«, dessen kompletter Titel CONSUMAZIONE DELL'ARTE DINAMICA DEL PUBBLICO DIVORARE L'ARTE in der Regel mit »Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunstverschlingen« übersetzt wird, wirft in



5 Piero Manzoni, *Consumazione dell' arte*, 1960.
Aus: Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Mailand 1991.

Syntax und Semantik gleich mehrere, auch inhaltlich interessante Unwägbarkeiten und Probleme auf, die wir hier leider beiseite lassen müssen. Von Bedeutung an dieser Stelle ist vor allem die Tatsache, daß ein und dieselbe Handlung mit zwei unterschiedlich konnotierten Begriffen, »consumazione« und »divorare«, belegt wird, die zwar vorläufig im Konzept der Nahrungsaufnahme zur Deckung kommen, aber darüber hinaus gerade in ihrer Opposition verschiedene Bedeutungsfelder aufrufen.

Manzonis Kunstverzehr unterliegt dieser Engführung »Verzehr« oder »Vollzug« ebenso wie sie »verschlungen« und »zerstört« wird. In dieser pointierten Lesart stellt sich die Aktion »Consumazione dell'arte« schon mit ihrem Titel in den Zusammenhang einer Diskussion über die Bedingungen der Kunst, die sich an ihrem eigenen Ende angelangt sieht. Es wird so hier zum ersten Mal im Œuvre Manzonis die Frage nach der Konsequenz jenes immer weiter vorangetriebenen Prozesses der Reduktion des künstlerischen Objektes gestellt. Die Frage nach dem »Vollzug« der Kunst und dem zerstörerischen – und dabei im selben Moment transformatorischen – Entzug von Sichtbarkeit im Kunstverzehr reiht sich so ein in die immer wiederkehrende Frage des 20. Jahrhunderts nach den Konsequenzen der »Letzten Bilder« der Moderne.

Dem unter anderen von Gillo Dorfles in einem Essay für die von Manzonis Produzentengalerie Azimut herausgegebenen Zeitschrift⁶ konstatierten, immer schneller sich vollziehenden visuellen Konsum und Verbrauch setzt Manzoni mit dem Kunstverzehr eine künstlerische Formulierung entgegen, die der Geschwindigkeit des Kunstkonsums mit künstlerischen Konzepten antwortet, die die gängigen Mechanismen der Kunstrezeption nachhaltig unterlaufen, indem sie sich durch den einmaligen körperlichen Konsum dem stetig voranschreitenden visuellen Konsum entziehen. Es ist dabei vor allem das Bild der organischen Transformation, das für die Aktionen Manzonis von besonderem Interesse ist, wird doch unmittelbar der Kontext des Organisch-Biologischen aufgerufen, der insbesondere der Künstlerscheiße wesentliche Konnotationen beifügt.

Mit der Loslösung vom visuell und haptisch greifbaren Kunstwerk, mit dem Entzug der Sichtbarkeit des Objektes, sucht sich Manzoni der schleichenden Abnutzung seiner Kunst im Überfluß der Bilderflut zu entziehen und richtet den Blick auf den ideellen und konzeptuellen Wert der künstlerischen Produktion als Konzept, das sich in völlig neuartiger Weise kommunizieren läßt. Zweifelsohne spielt die Suche nach dem Absoluten, spielt der idealistische Anspruch der Moderne, zumindest als negativer Referenzpunkt, eine nicht zu unterschätzende Rolle, wenn der Künstler im Rahmen einer Aktion mittels seines Daumenabdrucks zu Kunst verwandelte Objekte zum Verzehr unter sein Publikum verteilt. Die Assoziation mit der Austeilung der Hostie während einer katholischen Messe war dem Katholiken Manzoni zweifellos bewußt. Die banale Handlung des Kochens und Verzehrens von Eiern erhält durch diese metaphysische Aufladung einen neuen Referenzrahmen, ohne die Aspekte des Körperlich-Biologischen auslöschen zu wollen.

Allerdings läßt schon die Assoziation mit dem christlichen Abendmahl, der Austeilung der Hostie oder einer Messe sich aufgrund der Installationsaufnahmen nur bedingt belegen. Zumindest deutet nichts daraufhin, daß der Aspekt des Religiösen im Sinne einer ironischen Persiflage zentrale Bedeutung erhalten soll. Weder scheint sich der Ablauf der Handlung, abgesehen von ihrer zeitlichen Übereinstimmung, wesentlich an jenem einer Messe zu orientieren, noch setzt sich Manzoni

selbst als Priester in Szene. Der gesamte Rahmen der Veranstaltung ist im Gegenteil nicht messianisch-christologisch geprägt, sondern spiegelt vielmehr den diskreten Charme der Alltäglichkeit wider, die von der improvisierten Kochgelegenheit über den handlichen Wassertopf bis zur über den Tisch ausgebreiteten Tischdecke sowie dem schwarzen Daumen des Künstlers reicht und nichts gemein hat mit der bis ins Extrem aufgeladenen Atmosphäre Beuys'scher Auftritte oder den Inszenierungen Yves Kleins. Hier wird niemand magisch-schamanistisch in Bann geschlagen oder von metaphysischer Sensibilität überwältigt, sondern im Gegenteil vollzieht sich alles auf der biologischen Ebene des Körpers und seines Stoffwechsels.

Gleichwohl ist die Idee der Transsubstantiation und der Eucharistie, die sich im Akt der Kommunion vollzieht, zentral für »Consumazione dell'arte«. Es ist aber vor allem der Akt der eucharistischen Wandlung, der hier im Kontext der Religion, in der Nähe zum Göttlichen und zur kreatürlichen Schöpfung für Manzoni's Œuvre bedeutsam wird und nicht die metaphysisch religiöse Aufladung einer Person. Es ist nicht die Transsubstantiation als katholische Institution, die Manzoni ins Zentrum seiner künstlerischen Investigation stellt, sondern die Verwandlung des Alltäglichen in einen neuen, rational nicht faßbaren Zustand, analog zur sich aller Rationalität entziehenden Wandlung von Hostie und Wein zu Leib und Blut Christi. Im eucharistischen Geheimnis als Akt des Glaubens enthüllen sich überraschende strukturelle Analogien zum Moment der künstlerischen Auswahl, in dem das gefundene Alltagsobjekt zum ästhetischen Objekt, zum Ready made deklariert wird. Ohne die reale Substanz des Gegenstandes zu verändern, wird aus der Hostie der Leib Christi, aus dem Flaschentrockner ein Kunstwerk und aus dem Hühnerei eine eßbare Plastik. Wobei gerade der tatsächliche Genuß des Eies auf die Radikalität des Unterfangens verweist: Seine Eier sind – christologisch gesprochen – ganz Kunst und ganz reales Nahrungsmittel, ohne die eine Qualität durch die andere auszulöschen, und sie büßen somit durch ihre ästhetische Transsubstantiation nichts an realer Nutzbarkeit ein. Der kategorialer Unterschied zu Duchamps Konzept formuliert sich in der Nutzung: Wer käme auf die Idee, ein Ready made zu nutzen oder gar zu verspeisen?

Die Macht der Imagination, des ideellen Konzeptes, die – qua Berührung oder Signatur – hier auf gänzlich unterschiedlichen Ebenen über die Welt des Rationalen obsiegt, wird von Manzoni in dieser faszinierenden Parallelisierung von katholischer Kommunion und künstlerischer Kreation zum zentralen Aspekt seines »Kunstverzehr«. Daß im Akt der christlichen Kommunion immer auch der Opfertod Christi mitgedacht werden muß, daß also mit der Engführung von Kunst und Körper auch ein Moment der Selbstentäußerung als zentrale ästhetische Bedingung der Kunst Manzoni's an Bedeutung gewinnt, ist unwidersprochen. Die Tendenz zur totalen Identifikation von Kunst und Körper scheint aber gerade auch durch die Aktion »Kunstverzehr«, in deren Wendung nach außen, auf den fremden Körper, relativiert zu werden.

Ohne sich hier schon eingehender mit den Eiern im Speziellen zu befassen, wird deutlich, daß Manzoni's Aktion mehr produziert als bloße Reprisen Duchampscher Ready makes, indem er den schöpferischen Akt, die Transformation einer Idee oder eines Konzeptes in Kunst isoliert und somit auf die radikale Neuformulierung des Koordinatensystems der ästhetischen Rezeption verweist. Manzoni geht in seinem eigenen Werkkontext mit »Consumazione dell'arte« einen wesentlichen Schritt weiter, wenn nun auch der letzte reale Platzhalter überflüssig wird. Er reduziert die künstlerische



6 Piero Manzoni, *Consumazione dell' arte*, 1960.
Aus: Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Mailand 1991.



7 Piero Manzoni, *Uova con impronta 11*, 1960.
Aus: Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Mailand 1991.

Geste auf ihren konzeptuellen Kern, der im zweiten Teil der Aktion, nach der erfolgten Transsubstantiation zum Verzehr, zum titelgebenden ›vernichtenden Vollzug‹ freigegeben wird. Die Signatur als künstlerische Aneignung und der körperliche Konsum bedingen sich somit gegenseitig als wesentliche Aspekte eines neuen Kunstbegriffs.

Das Moment des konzeptuellen Entzugs der Sichtbarkeit, des bedächtigen Herausschälens des ästhetischen Kerns der künstlerischen Produktion ist aber weit davon entfernt, auf der Ebene der intellektuellen Reflexion zu verharren. Auch hier erhält der abstrakte, theoretische Diskurs ein körperlich-gestisches Gegenüber, wenn sich der Künstler im Moment der Kreation noch höchst traditionell, fast handwerklich, die Hände, respektive den Daumen schmutzig macht (Abb. 6) und die Form des ultimativen Kunstkonsums die körperliche Verdauung ist. Der »göttliche Vorgang« verliert aber keineswegs durch die körperliche Verdauung seine »sakrale und mystische Dimension«⁷, sondern der Einbezug des Körpers ist notwendiger Gegenpol einer Kunst, die sich gleichermaßen der Subjektivität des Ausdrucks und der ultimativen Reduktion der künstlerischen Geste verschrieben hat. Manzoni kann so selbst in dem – im doppelten Sinne – körperlichen Verschwinden des Kunstwerkes noch auf der subjektiven, körperlich-gestisch formulierten Einzigartigkeit seiner künstlerischen Setzungen beharren.

Die Aktion findet im Gegensatz zu früheren Ausstellungen und Aktionen nicht in der schon erwähnten Galerie Azimut statt, sondern mehr oder weniger unter Ausschluß der Öffentlichkeit in einem Fernsehstudio. Öffentlichkeit soll hier offensichtlich auf andere Weise hergestellt werden: Die kunstsignierenden, -verpackenden und -verschlingenden Anwesenden sind nur mehr Statisten, in der Simulation einer Aktion, deren virtueller Ort – laut Einladungskarte – die Galerie Azimut war, wo sie tatsächlich aber nie stattfand. Man muß wohl davon ausgehen, daß die Aktion bewußt mit zwei unterschiedlichen Orten, Filmstudio und Galerie, verbunden werden sollte, um explizit auf die immateriellen und konzeptuellen Qualitäten der Aktion, die weder an einen Ort noch an objekthafte Platzhalter gebunden sind, zu verweisen.

Konsequenterweise sind im Kontext einer derart medial vermittelten Aktion und noch sehr viel stärker als in früheren Arbeiten fotografische und schriftliche Quellen der einzige Zugang zur Kunst Manzonis. Das Dilemma jeder Performance oder Aktion, ihre Unkonservierbarkeit und die damit verbundene Schwierigkeit ihrer Fixierung für die Nachwelt, die konstitutive Dialektik zwischen dem Ereignis und ästhetischer Spur, erhält schon hier im Kontext einer der ersten Aktionen überhaupt eine exemplarische Formulierung. Der im gesamten Werk Manzonis, insbesondere aber in den »Linee«, praktizierte Entzug der Sichtbarkeit⁸ wird hier gleich in zweifacher Hinsicht radikalisiert. Konnten die Linien noch auf einen materiellen Platzhalter verweisen, werden hier die ästhetischen Spuren konsequent eliminiert. Um diesen Akt des Entzugs von Sichtbarkeit zusätzlich zu betonen, wählt Manzoni nicht nur für das verschwindende Kunstobjekt, sondern auch den Herstellungsprozeß einen letztlich immateriellen Platzhalter. »Consumazione dell'arte« existiert wesentlich als Legende und Gerücht, das der Künstler selbst schon zu Lebzeiten in Umlauf brachte.⁹

Die fotografische und filmische Dokumentation der »Consumazione dell'arte«-Aktion unterscheidet sich wesentlich von den üblichen fotografischen Relikten, wie sie etwa von der Entstehung der »Corpo d'aria«-Arbeiten oder der »Herning-Linie« existieren. Der letztlich bei Performance-Dokumentationen immer zumindest im Ansatz vorhandene Aspekt der Inszenierung wird hier zum zentralen Aspekt der Aktion, die letztlich nur noch Simulation eines einzig als Vernissagekarte existierenden Ereignisses ist. Der Film ist nicht mehr bloße Dokumentation, sondern nimmt eine neuartige ästhetische Position ein. Dieses vielschichtige Kunstereignis formuliert in seiner filmischen Flüchtigkeit somit nicht zuletzt die Frage nach den Möglichkeiten der Institution Galerie im Zeitalter einer sich entmaterialisierenden und dadurch nicht mehr marktgängigen Kunst.

Es scheint aber zu kurz gegriffen, nun den Film zur eigentlichen Ausstellung¹⁰ und somit zum Kunstwerk zu erklären, zumal Manzoni diesen nie als solchen bezeichnete und er als Kunstwerk auch in keinen der Werkkataloge aufgenommen wurde. Die Aufnahmen sind weniger eine Vorform der Videokunst, als daß sie zum wiederholten Male die zentrale These Manzonis unterstreichen: Seine Kunst besteht zuallererst und zentral in einer immateriellen, konzeptuellen Geste, die eines greifbaren Objektes – hier die immateriellen Bilder – als Platzhalter nur bedarf, um die Ambivalenz ihrer ästhetischen Position zwischen Körper und Konzept zu betonen.

Kunsteier – die Erdung des Ready made

Die wenigen noch existierenden signierten Eier stellen den grundsätzlichen Aspekt des Flüchtigen und Immateriellen der Aktion »Consumazione dell'arte« sowie das Verschwinden des objekthaften Platzhalters zugunsten einer verstärkten Betonung der konzeptuellen Aspekte der Kunst nicht in Frage (Abb. 7). Die biologisch-materielle Unkonservierbarkeit der Eier hat so gut wie alle Exemplare dahingerafft oder ihren Zustand auf Schalenreste mit verdorbenem Inhalt reduziert. Gerade im Kontext der angeblich für Ewigkeit und Dauerhaftigkeit einstehenden »Linee« oder »Achromes« kommt dieser Betonung von Vergänglichkeit und biologischem Verfall eine spezifische Bedeutung zu, die im Zusammenhang der »Merda d'artista«-Arbeiten noch eingehender reflektiert werden wird.

Die grundsätzliche Differenz zwischen den »Uova con impronta«-Arbeiten sowie der Aktion »Consumazione dell'arte« und ihrer jeweiligen Stellung im Werk Manzonis ist offensichtlich. Die materiellen Platzhalter der Aktion transportieren die provozierende Neuheit der weitreichenden ästhetischen Setzung nur unzureichend, obwohl auch sie schon wesentliche Neuformulierungen des Kunstbegriffs der Nachkriegszeit enthalten, die auch für die inhaltliche Vielschichtigkeit der Aktion von Bedeutung sind. Das Ei als Symbol der göttlichen Perfektion und der Fruchtbarkeit, in dem sich magische, kultische und christlich-religiöse Bedeutungsebenen vermengen, wird von Manzoni zusätzlich mit einer ganz eigenen, konträren Bedeutungsebene aufgeladen, die zum Teil unabhängig von der Aktion funktioniert. Der Rekurs auf Duchamp ist, wie schon bemerkt, unübersehbar und in seiner Radikalität Anfang der sechziger Jahre bemerkenswert.

Allerdings werden hier keine mehr oder weniger alltäglichen, anorganischen und »achromen« Gebrauchsobjekte¹¹ zur Kunst, sondern ein potentiell zum Verzehr geeignetes Körperprodukt, das über seine göttlich vollendete Form religiös-metaphysisch konnotiert ist. Von der banalen Alltäglichkeit eines Flaschentrockners, einer Schneeschippe oder der Abdeckhülle einer Schreibmaschine, Gegenstände, die Duchamp auswählte, sind Manzonis »Uova con impronta«-Arbeiten weit entfernt. Duchamps grundlegende, die Kunstgeschichte revolutionierende Prämisse, »I wanted to reduce the idea of aesthetic consideration to the choice of the mind, [...] I took it [das Ready made] out of the earth and onto the planet of aesthetics«,¹² wird in ihr Gegenteil verkehrt, wenn Manzoni zwar die intellektuelle Strategie Duchamps adaptiert, dann aber dem Bereich des Unsinnlich-Geistigen das Organisch-Körperliche, Nahrungsaufnahme und Verdauung des Hühnereis entgegensetzt. Das sinnlich konnotierte Lebensmittel holt somit das ätherische Konzept des Ready made wieder auf die Erde zurück.

Auf mehreren Ebenen wird so – auch außerhalb der Aktion – die Elimination des Subjektiv-Künstlerischen, die konzeptuelle Reduktion auf den schlichten Akt der Benennung, konterkariert durch die Wahl eines eminent sinnlichen, körperlich und zugleich metaphysisch-konzeptuell aufgeladenen Objektes. Die »Uova con impronta-Skulpturen« beharren mit ihren lapidaren Daumenabdrücken somit gerade im Moment der extremen Reduktion und scheinbaren Identität auf ihrer ästhetischen Ambivalenz. Mittel der Autorisierung des Kunstwerkes ist bemerkenswerter Weise nicht die Signatur, sondern eine direkte, unvermittelte Spur, ein Abdruck des Körpers.

Das kontradiktorische Verhältnis von Ei und Aktion, von der Rettung des Kunstobjektes im Ready made und dem umgehenden Entzug seiner Sichtbarkeit im Kunst-Vollzug, findet sich zu einem komplexen Kunstsystem zusammengefügt, in dem Konzept und Biologie, Metaphysik und Körperlichkeit sich zu einer symbiotisch komplementären Einheit verbinden. Wie der spezifische, sinnlich-biologische Charakter des Eies dem Ready made seine verlorene Erdung zurückgibt, wird die Tendenz zur konzeptuellen Immaterialität durch das auf seiner Dinghaftigkeit bestehende signierte Ei immer wieder in Frage gestellt. Manzoni ist dabei von Duchamp'scher Hellsichtigkeit und krudem Materialismus, ist utopisch und anarchisch zugleich.¹³

Die handlichen Dosen, gefüllt mit 30 Gramm Merda d'artista, sind die logische Folge des Kunstverzehr. Als Konsequenz des kollektiven Verzehr der Kunststeuer erhält auch das Endprodukt der Verdauung den selben Status wie ihr biologischer Ausgangspunkt.

Im Jahre 1968 kommentiert Salvador Dalí die Künstlerscheiße Manzonis mit der lapidaren Bemerkung: »Today a well-known Pop-artist of Verona sells artists' shit (in a very sophisticated packaging) as a luxury item!«¹⁴ Es muß den alten Erzprovokateur schwer getroffen haben. Da hatte ihm wohl jemand seinen geheimsten Traum gestohlen. Interessant ist dabei vor allem die Qualifizierung Manzonis als »well-known Pop-artist« sowie der Kontext des Luxuriösen, den Dalí den Dosen Manzonis attestiert. Der »elder statesman« der Historischen Avantgarde – kunstrevolutionserfahren und in die Jahre gekommen – benennt somit zielgenau den zentralen Aspekt der Künstlerscheiße Manzonis: Nicht mehr die dadaistische Provokation, nicht ein »épater le bourgeois« im Stile der wilden jungen Männer des Futurismus und Surrealismus steht hier im Vordergrund, sondern die schlichte Feststellung, daß Fäkalien als Kunst, d.h. als Luxusobjekt verkauft werden können, wenn nur der entsprechende Rahmen, der erforderliche ästhetische Kontext geschaffen wird.

Dalí muß dazu nicht wissen (oder erwähnt es zumindest nicht), daß die Künstlerscheiße zum Verkauf mit Gold aufgewogen wurde. Es geht um Kunst und nicht mehr um Provokation durch ihr Gegenteil. Im eigentlichen Sinne geht es um die Macht des Kunst-Systems, das sich gefräßig alles einverleibt und selbst reale Scheiße umgehend zum Kunstobjekt transformieren kann. Nicht umsonst zitiert er den »Pop-artist« aus Verona im Zusammenhang einer Reise mit Marcel Duchamp von Arcachon nach Bordeaux, die sie während des zweiten Weltkrieges unternahmen. Die von Duchamp vorgeschlagenen »éditions ›deluxes‹« mit ganz besonderer Scheiße kontert der Spanier mit echter, »unverfälschter Scheiße« direkt von Raphael!¹⁵ Die lange Geschichte der Verwendung menschlicher Exkreme als Symbol der Respektlosigkeit und Ablehnung traditioneller Werte soll hier nur kurz gestreift werden.¹⁶ Von Paul Cézannes Scheiße im Eimer für den Salon des Jahres 1870 bis zu jener Brancusis – oder de Vlamincks? – auf einem silbernen Tablett, den Urin-Gläsern in Schwitters Merzbau oder eben Dalís Ausscheidungen aus den Gedärmen Raphaels¹⁷ läßt sich zwar eine erstaunliche Traditionslinie für Manzonis »Merda« als reales Ausstellungsobjekt herstellen, mit den verbal-anekdotischen Projekten seiner Vorgänger hat diese aber nur wenig gemein. Wobei die wesentliche Differenz weniger in der tatsächlichen Realisierung liegt. In Manzonis »Merda d'artista« wird aus der kruden avantgardistischen Fäkal-Provokation eine vielschichtige Metapher, die mit sinnreichen Analogien zwischen Körper und Kunst, zwischen Kunstmarkt und Verdauung dem Körperdiskurs Manzonis eine neue Wendung gibt.

Die Feststellung, daß – wie man wohl fast umgehend vermutet – die Dosen keineswegs Exkreme, sondern braune Siena-Erde enthalten, oder es sich – in einer anderen Version – einfach um neutikettierte Fleischkonservendosen handelt,¹⁸ ändert an der Radikalität und Vielschichtigkeit der Arbeit wenig. Wie es zu den unterschiedlichen Meinungen zum wirklichen Inhalt der Dosen kommt, ist letztlich irrelevant, da die Qualität der »Merda d'artista-Dosen« wesentlich in genau dieser Ungewißheit liegt. Die Kunst Manzonis existiert nicht mehr einfach als autonome

Setzung des Künstlers, sondern gründet wesentlich im Glauben der Betrachter an das vom Künstler postulierte, nicht verifizierbare Konzept. Erst im Moment der Akzeptanz und des ästhetischen Nachvollzugs komplettiert sich das Kunstwerk und entfaltet so seine ganze Tragweite. In der Konsequenz seines gesamten Werkes und insbesondere der »Linee« existiert auch die Künstlerscheiße nur als Idee und muß in ihrer tatsächlichen Materialität unsichtbar bleiben.

Interessant ist dabei vor allem, daß es funktioniert. Germano Celant glaubt noch heute daran¹⁹ und mit ihm die Gesamtheit der Autoren der einschlägigen Ausstellungskataloge. Und selbst so kompetente Analysen der vielschichtigen Implikationen der »Künstlerscheiße« wie etwa der Aufsatz von Dominique Laporte²⁰ sparen diesen Punkt beharrlich und wohl wider besseren Wissens aus.²¹ Dies nicht zuletzt deshalb weil Manzoni selbst diese Lesart auf ironisch-humorvolle Weise wesentlich befördert hat: Erwähnt sei hier nur das Foto, auf dem Manzoni, in der Toilette stehend, stolz eine »Merda«-Dose präsentiert (Abb. 8). Die gezielte Provokation reale, körpereigene Scheiße abzufüllen, wird getragen durch einen Werkkontext, der von den unsichtbaren »Linee«, über die nur als Film und Gerücht existierende »Consumazione dell'arte-Aktion« oder den ins Immaterielle sich verflüchtigenden »Corpi d'aria« reicht. Das Primat des Konzeptes, der Vorrang der Idee vor der materiellen Realisierung wird erst hier – auch rückwirkend für chronologisch vorangehende Arbeiten – in seiner gesamten Tragweite bewußt: Wenn braune Siena-Erde oder eingedostes Fleisch als Platzhalter eines die Maßstäbe des Realisierbaren sprengenden Körperproduktes treten können, nur weil es der Künstler so will, dann ist die Macht des Faktischen, der Vorrang des Objektes endgültig gebrochen.

Das vielschichtige Konzept, in dessen Zentrum sich die – vermeintlichen – Exkremente zur schillernden Metapher zwischen Körper und Idee, zwischen Kunst und Kommerz entwickeln, setzt sich souverän über Probleme der Verifizierbarkeit hinweg. Die fehlende »Materialechtheit« wird durch die Konsequenz des Konzeptes ohne weiteres kompensiert. Stellt doch erst sie in ihrer Widersprüchlichkeit die Tragfä-



8 Piero Manzoni mit Merda d'artista, 1961. Aus: Germano Celant, Piero Manzoni, Paris, Mailand 1991.

higkeit des Körperdiskurses und seiner weitreichenden konzeptuellen Implikationen unter Beweis. Das Öffnen einer Dose durch den Käufer wäre desaströs: bewiesen wäre gar nichts, das Kunstwerk aber fände sich zerstört!²² Manzoni's »Künstlerscheiße« existiert – ähnlich den »Linee«, die laut Manzoni verschwinden, wenn man ihre Behälter öffnet – nur wenn sie im eingedosten Zustand neutralisiert ist: »invisible, then colorless (Achrome) and odorless (money has no odor). This is a written shit.«²³

Verdauung und Prozeß – Die Vergänglichkeit des Kunstkörpers

Mit den eingedosten Fäkalien thematisiert Manzoni einen dem gesamten Werk inhärenten und immer wieder sich erneuernden Moment der Vergänglichkeit. Die Absage an eine überzeitliche, moderne Autonomie findet im stinkend verwesenden Körperrest eine höchst pointierte und aggressive Formulierung. Die idealistischen Utopien der klassischen Moderne, ihr Anspruch auf Dauer und Autonomie werden über Bord geworfen, wenn sich Geist und Körper, Kreation und Verdauung in seiner »Merda d'artista« zu einer komplexen kunsthistorischen Struktur verdichten. Der avantgardistische Antagonismus zwischen »the high of art and the low of shit«, der die Künstlerscheiße mit den eingangs angeführten Beispielen von Cézanne bis Dalí verbindet,²⁴ gibt Manzoni's Körperdiskurs eine logische und ultimative Wendung. Die »Merda d'artista« ist wie keine andere seiner Arbeiten geeignet, die symbiotische Beziehung, die Körper und Konzept in seinem Werk eingehen, zu exemplifizieren.

Keineswegs begegnet man einem »entmystifizierten« Kunstwerk, wie dies Cellant erkennen möchte,²⁵ ebenso wenig wie sich in der Präsentation von Scheiße als Kunstwerk zugleich die Kunst selbst als ihr Kadaver, als »fin de l'art lui-même«, zu erkennen gibt.²⁶ Vielmehr verweist Manzoni durch die Identifikation des biologischen Verdauungsvorgangs mit der Herstellung von Kunst auf die Unabschließbarkeit seines kreativen Dialoges mit der Welt und auf die zentrale Bedeutung, die dem Prozeßgedanken generell in der Kunst um 1960 zukommt. Zwischen Atem, Nahrung, Blut²⁷ und Exkrementen spiegelt sich Manzoni's künstlerische Strategie in den organischen Funktionen und Stoffwechselprodukten seines Körpers.

Manzoni's »Merda d'artista« ist in diesem Sinne unter anderem auch eine scharfsinnige und kreative Reprise auf das Action painting Jackson Pollocks, deren ironisches Potential erst dann verständlich wird, wenn man wie Gerald Silk zwei dokumentarische Fotografien von Pollock und Manzoni gegenüberstellt:²⁸ Eines jener berühmten Pollock-Portraits von Hans Namuth, die die ganze innere Spannung sowie die eruptiven Entladungen des Action painters transportieren sollen, und die schon erwähnte Aufnahme Manzoni's mit einer Merda-Dose auf der Toilette. Das süffisant-verschmitzte Lächeln Manzoni's, während er das Ergebnis seines »Kunst-Prozesses« vorführt, macht deutlich, daß er der Idee einer ästhetischen Unmittelbarkeit im Ausdruck unterbewußter, psychischer Energien über ein künstlerisches Verfahren wie die im Abstrakten Expressionismus fortgeschriebene »écriture automatique« der Surrealisten aus ironischer Distanz mißtraut. Trotzdem ist die belustigte Attitüde nur ein Teil der Strategie Manzoni's, mit der er sich dem Thema Prozeß und Vergänglichkeit nähert. Denn hinter dem Witz der Fotografie stehen neunzig Dosen

mit Künstlerscheiße, die sich nicht einfach als bloß witzig-ironische Aperçus abtun lassen, sondern mit aller Ernsthaftigkeit auf der Suche sind nach einem neuen tragfähigen Kunstbegriff am Ende der Moderne. Der Prozeßgedanke Manzonis findet seinen ambivalente Ort zwischen Ironie und anverwandelter Affirmation, in der dem ›metaphysischen‹ Anspruch der Moderne Pollocks, Georges Mathieus oder auch Yves Kleins, das ›meta‹ abhanden kommt.²⁹

Aus den diversen Körperäußerungen Manzonis entsteht ein symbiotisches Kunstsystem, das den Körper in seiner Gesamtheit erfaßt und gleichsam in seiner Integrität bedroht. Schon dem von Pollock angestrebten gestischen Niederschreiben, seinem nicht durch Komposition, gegenständliche oder inhaltliche Assoziationen vermittelten, direkten Ausdruck des Subjektiven, haftete eine gefährliche selbstzerstörerische Tendenz an, die sich nur sehr unzureichend beschrieben findet, wenn man feststellt, daß »Pollock mit seinen Werken einen Grenzpunkt erreicht [hatte], der ihn schwindeln machte«. ³⁰ Vielmehr lassen sich seine letzten Lebensjahre als eine unausweichliche, körperliche und künstlerische Sackgasse beschreiben. Sein Tod stünde in dieser pointierten Lesart für die logische Konsequenz der Uneinlösbarkeit des künstlerischen Anspruchs seiner Bilder: Wenn das Bild zum unvermittelten Ausdruck seiner Subjektivität werden soll, dann muß in letzter Konsequenz das Gelingen eines Bildes die vollkommene Selbstentäußerung des Künstlers nach sich ziehen – seinen Tod.

Und wieder findet wir Manzoni an jener ›Sollbruchstelle‹ der Kunst am Ende der Moderne wieder: Die konstruktive Kritik Manzonis am Erbe der Moderne und insbesondere an der gestischen Malerei ihrer Spätphase, die wesentlich auch seine eigenes Frühwerk bestimmte, wird hier konsequent weiterverfolgt. Das prozeßhafte Hinterlassen einer unmittelbaren Spur des Künstlers oder seines Körpers im Kunstwerk muß nach dem unausweichlichen Ende der modernen Malerei in den Drippings Pollocks neu definiert werden. Der abstrakt-expressionistische Malprozeß als unmittelbare Einschreibung der Psyche des Künstlers wandelt sich zu einem weitaus komplexeren System, dessen Prozeßualität nur mehr wenig mit der Zielgerichtetheit des amerikanischen Modernismus und seiner formalistischen Kunsttheorie gemein hat, sondern sich wandelt in ein kontinuierliches Umkreisen und beständiges Befragen jenes neu sich öffnenden Kunstbegriffes zwischen Subjekt und Welt, zwischen Körper und Konzept. Manzonis Körperdiskurs formuliert eine selbstbewußte Verunreinigung und konsequente Erweiterung der überkommenen Konzepte von Autonomie und Modernismus.

Suicide sublime – Der Körper als ›pars pro toto‹

Am Beispiel der »Merda d'artista« wird deutlich, in welchem Maße die einzelne künstlerische Setzung wesentliche Konnotationen und Bedeutungsebenen erst im Kontext des Œuvres, als Teil eines umfassenden Körperdiskurses transportieren kann. Das Werk Manzonis stellt sich somit in die paradoxe Situation, daß es zum einen immer wieder die Einzigartigkeit der jeweiligen Arbeit – im Gegensatz zur identischen Auflagenarbeit – betont, andererseits aber eben ihre spezifische Einzigartigkeit nur dann verständlich werden kann, wenn das Original im seriellen Kontext der jeweiligen Werkgruppe rezipiert wird. Eine Feststellung, die sich sicherlich nicht nur für Manzoni Gültigkeit besitzt, hier aber eine pointierte Engführung erfährt: Das Konzept der Subjektivität und Einzigartigkeit der künstlerischen Kreation

wird als ultimative, muskuläre Äußerung des Künstlerkörpers definiert – und damit in der Tat ein völlig neuer prozeßorientierter Werkbegriff formuliert.

Die scheinbare Einförmigkeit der identischen Dosen – nichts unterscheidet sie von herkömmlichen Dosenprodukten – wird durch den höchst persönlichen, unverwechselbaren, niemals identischen Inhalt Lügen gestraft. An Ben Vautier schreibt Manzoni: »Si les collectionneurs veulent quelque chose d'intime, vraiment personnelle de l'artiste, voilà la merde d'artiste, vraiment à lui.«³¹ Multiples sind sie nur dem bewußt erzeugten ersten Anschein nach. Der Entzug der Materialität, die hier durch die abstoßende Natur des Gegenstandes noch verstärkt wird, findet sich konkretisiert durch die Affinität zum maschinell gefertigten und zum Verkauf bestimmten Massenprodukt. Und ebenso wie die amerikanische Pop art ist natürlich auch die Kunst Manzonis, wenn sie den Warencharakter derart explizit in Vordergrund rückt, nicht außerhalb des Kontext der Konsumgesellschaft und der fetischisierten Warenwelt amerikanischer Prägung denkbar, wie sie die westliche Hemisphäre – insbesondere Westdeutschland und Italien – in der Zeit des »miracolo economico« prägte.³²

Ohne daß ein direkter Kontakt oder eine unmittelbare Bezugnahme ersichtlich wäre, rufen die Dosen Manzonis hier zweifelsohne jene zwei- oder dreidimensionalen Adaptionen alltäglich vertrauter Konsumgüter der amerikanischen Pop art ins Gedächtnis. Es wird allerdings auch deutlich, in welchem Maße sich die Vorgehensweise des Italieners von jener seiner New Yorker Kollegen unterscheidet. Der Rekurs auf Industrieware und die Bilderwelt der Massenmedien gibt der Arbeit Manzonis eine interessante Konnotation, ist aber wesentlich nur eine extreme Ausformung seines spezifisch sich unterscheidenden ästhetischen Konzeptes. Während – in der Diktion Benjamin Buchlohs – Warhol die provozierende Banalität seiner Sujets überführt in »die konkrete Verwirklichung der verdinglichten Existenz der Gemälde, welche die herkömmlichen Erwartungen an die Lesbarkeit eines ästhetischen Gegenstands verweigert«,³³ erfahren die Dosen Manzonis und seine Kunst im Gesamten eine wesentliche Erweiterung ihrer Lesbarkeit durch den Rekurs auf den Künstlerkörper. Die sinnentleerende, serielle Reihung der Bilder oder Objekte markiert somit für Manzoni nicht einfach das Ende oder den Zusammenbruch der Tradition der Moderne, sondern er kann aus ihr heraus eine neue Strategie zu ihrer Überwindung formulieren. Die semantische Entleerung des Sujets durch den Einbruch der Massenkultur in den Bereich der Kunst, wird von Manzoni nur momentan akzeptiert, um die entstandene Leerstelle umgehend mit dem direkten Rekurs auf seine unmittelbare, körperliche Realität zu füllen.

Die schon zuvor wesentlichen Aspekte der Körperrealität und der konzeptuellen Aufladung des Kunstwerkes werden nun verschränkt mit der Frage nach dem neu zu definierenden Status des vormals auratisch-autonomen Kunstwerkes. Es scheint dabei, daß die spezifischen Qualitäten der künstlerischen Strategie Manzonis gerade im Nebeneinander aus mit Nachdruck betonter Vergänglichkeit und einer neuen Nähe zur Ästhetik des Realen und der Massenkultur sichtbar werden. Dem Rekurs von Pop art oder Minimal auf die Bilderwelt der Medien und der Werbung, sowie auf industrielle Materialien und Produktionsmöglichkeiten, also dem konsequenten Rückzug von der subjektiven künstlerischen Geste im Stile des Abstrakten Expressionismus, wird im Œuvre Manzonis – und dies macht gerade die »Merda d'artista«-Arbeiten deutlich – ein Konzept entgegengesetzt, das aus der identischen Ausgangssituation am Ende der Moderne vollkommen eigenständige Folgerungen zieht.

Man muß sich nicht der extremen Lesart Dominique Laportes anschließen, der Manzoni's gesamtes Werk als Ausdruck einer inhärenten Todessehnsucht – »un desir de mourire« – interpretiert³⁴, um gleichwohl die Bedeutung von Biologie und Vergänglichkeit im Œuvre Manzoni als zentral zu erachten. »L'artiste qui se fait chair dans l'œuvre«, die Idee des sich in seinem Werk verkörpernden, dort Fleisch werdenden Künstlers, jener »sublime Suizid«, den Laporte beschreibt,³⁵ trifft sich dabei mit der schon beschriebenen Tendenz zur selbstzerstörerischen Entäußerung Pollocks. Jener selbstmörderischen Sackgasse entkommt Manzoni allerdings immer wieder, indem er seiner Kunst eine dialektische Struktur aus Konzept und Objekthaftigkeit verleiht, indem er die bewußt betonte Präsenz seiner Objekte immer wieder konterkariert durch den Entzug der Sichtbarkeit. Die Künstlerscheiße Manzoni's ist präsent als industriell gefertigte Dose und zugleich visuell, haptisch und olfaktorisch vollkommen abwesend. Ihre Existenz als Konzept wird konsequenterweise erst ermöglicht durch ihre unmittelbare Pop art-Materialität, wenn die maximale – tautologische – Sichtbarkeit der Dose als Dose einer neuen Dimension des Körpers im Œuvre Raum gibt.

Manzoni entgeht jener drohenden körperlich-physischen Auflösung im Kunstwerk, indem er seine Körperprodukte wegpackt, eindost und verschließt. Einer nicht einzugrenzenden Erweiterung seines Kunstbegriffes tritt er entgegen, indem er der allumfassenden Totalität, dem Absolutheitsanspruch Pollocks ein seriell sich erneuerndes »pars pro toto« entgegensetzt. Die metonymische Serialität der Arbeiten mit Atem, Eiern oder Exkrementen plaziert einen Filter zwischen Körper und Welt, der es dem Künstler ermöglicht seinen Körper als Teil des Ganzen zum Gegenstand seiner Kunst zu machen.

Die konzeptuell-körperliche Aufladung seine Kunstbegriffes wäre ohne die Vergänglichkeit seiner Materialien nicht denkbar. An die Stelle der verlorengegangenen Autonomie der modernen Kunst, an die Stelle ihres Glaubens an das Kunstwerk als unverkennbares immerwährendes Original, in jene eingangs beschriebene Leerstelle, die sich hinter der vermeintlichen Eindeutigkeit der ästhetischen Setzungen Manzoni's entdeckt, tritt ein vollkommen neuer Kunstbegriff, der das Absolute im Maß des eigenen Körpers sucht und die ultimativen »Letzten Bilder« mit einem Kreislauf aus Prozeß und Vergänglichkeit konfrontiert.

Anmerkungen

- 1 Jens Jørgen Thorsen: Han sælger ideer på dae. In *Aktuelt*, Copenhagen, 20.6.1960. Zit. nach: Freddy Battino, Luca Palazzoli (Hrsg): Piero Manzoni. *Catalogue raisonné*. Mailand, 1991, S. 92.
- 2 Gerald Silk: Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'artista*. In: *art journal*, 1993, Band.52, Nr. 3, S. 68.
- 3 Germano Celant: Piero Manzoni. In: Piero Manzoni. *Catalogo Generale*, hrsg. von

Germano Celant, Mailand, 1975 (Zit. nach: 1992, dt. Neuauflage), S. 293. Benjamin H.D. Buchloh: Formalism and Historicity – Changing Concepts in American and European Art since 1945. In: »Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art.« Chicago, 1977, S. 94.

- 4 Die verhaltene Gestik ist deutlich abzulesen auf einem über mehrere Seiten laufenden Abdruck eines Linienfragmentes im Kata-

- log der Serpentine Gallery: Piero Manzoni. London, 1998, S. 118-123.
- 5 Silk (wie Anm. 2), S. 69.
 - 6 Gillo Dorfles: Comunicazione e consumo nell'arte d'oggi, in: Azimuth Nr. 1, Mailand, 1959. (o.p.)
 - 7 Germano Celant: »Die gigantischen Projekte...«. In: Kat. Piero Manzoni. Köln, 1992, S. 18.
 - 8 Jean-Pierre Criqui: Piero Manzoni and His Left-Overs. In: Germano Celant (Hrsg.): Kat. Piero Manzoni. Paris, Mailand, 1991, S. 24.
 - 9 In den letzten Jahren sind auch dieser und andere im Umfeld der Galerie Azimut entstandene Filme wieder aufgetaucht. Sie befinden sich im Besitz des Archivio Opera Piero Manzoni, Mailand.
 - 10 Battino/Palazzoli (wie Anm. 1), S. 62.
 - 11 Die offensichtliche Ausnahme des umgekehrten Pissoires in »Fountain« ist vor allem im Kontext der »Merda d'artista«-Arbeiten von Bedeutung.
 - 12 Marcel Duchamp in einem unveröffentlichten Interview mit Carroll Janis, 1953. Zit. nach: Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine: Marcel Duchamp. München, 1989, S. 275.
 - 13 Nancy Spector: A Temporary Blindness: Piero Manzoni and America. In: Kat. Piero Manzoni. Hrsg. v. Germano Celant, Paris, Mailand, 1991, S. 39.
 - 14 Salvador Dalí in seinem Vorwort zu Pierre Cabanne: Dialogues with Marcel Duchamp. New York, 1971, S. 13-14. Das Vorwort findet sich nur in der englischen Ausgabe, die hier zitiert wird nach: Silk (wie Anm. 2), S. 65, dort Anm 1.
 - 15 Ebenda.
 - 16 Es sei hier auf eine Ausgabe der Zeitschrift art journal, 1993, Band 52, Nr. 3 – verwiesen, die sich dem Thema Fäkalien und Kunst in aller Ausführlichkeit widmet.
 - 17 Criqui (wie Anm. 8), S. 21, sowie mit fast identischen Beispielen Silk (wie Anm. 2), S. 65f.
 - 18 Barbara Spahn: Piero Manzoni (1933–1963) – Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München, 1999, S. 89 und Daniel Spoerri: Interview mit Dieter Schwarz. In: Kat. Les Nouveaux Réalistes. Kunsthalle Mannheim 1986, S. 29.
 - 19 Zuletzt in: Germano Celant: Piero Manzoni. The Body Infnit In: Ders. (Hrsg.): Piero Manzoni. (Kat., London), Mailand, 1998, S. 29ff.
 - 20 Dominique Laporte: Piero Manzoni – l'ouvrier du septième jour. In: Art press, 156, März 1991, S. 42-51.
 - 21 Silk – (wie Anm. 2), S. 68 – läßt sich immerhin zu der Bemerkung hinreißen, daß Überlegungen zu Manzonis Arbeitsweise zu der Frage führen, »whether the cans truly contain shit.«
 - 22 Ein gänzlich anderer Fall liegt natürlich vor, wenn der französische Künstler Bernard Bazile »Merda d'artista«-Dose n° 005 – früher im Besitz von Ben Vautier – öffnet und damit durch eines seiner »détournements«, so der Künstler, einem alten Werk neue Bedeutung verleiht. Bernard Bazile in a conversation with Ralph Ubl. Zit. nach: <http://www.thing.at/thing/mip/e/eplakat/ebazile/ebaz3.html>.
 - 23 Criqui (wie Anm. 8), S. 22.
 - 24 Silk (wie Anm. 2), S. 66.
 - 25 Celant (wie Anm. 3), S. 296.
 - 26 Laporte (wie Anm. 20), S. 44.
 - 27 Ein nie realisiertes Projekt sah vor, Künstlerblut in Ampullen abzufüllen. Piero Manzoni: Alcuni realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti. Mailand, 1962. Zit. nach Celant (wie Anm. 3), S. 156.
 - 28 Silk (wie Anm. 2), S. 67/68.
 - 29 Ebenda, S. 68.
 - 30 Volkmar Essers: Jackson Pollock – »Malen ist Selbstentdeckung«. In: Armim Zweite (Hrsg.): Kat. Jackson Pollock. Düsseldorf, 1999, S. 66.
 - 31 Brief an Ben Vautier, Dezember 1961. Zit. nach Battino/Palazzoli (wie Anm. 1), S. 144.
 - 32 Die ersten eingedosten Fleischkonserven tauchen in eben jener Zeit in Italien unter dem Namen »Mazotin« auf. Siehe Angela Vettese: Piero Manzoni and the Peculiar Origins of Italian Conceptual Art. In: Dies. (Hrsg.): Kat. Piero Manzoni. Line Drawings. Los Angeles, Ravenna, 1995, S. 40.
 - 33 Benjamin H. D. Buchloh: Andy Warhols eindimensionale Kunst. In: Kat. Andy Warhol – Retrospektive. Köln, München, 1989, S. 52.
 - 34 Laporte (wie Anm. 20), S. 43.
 - 35 Ebenda, S. 43f.