

## Ausstellung

# Carol Rama als Opfer und Täterin des Avantgarde-Narrativs

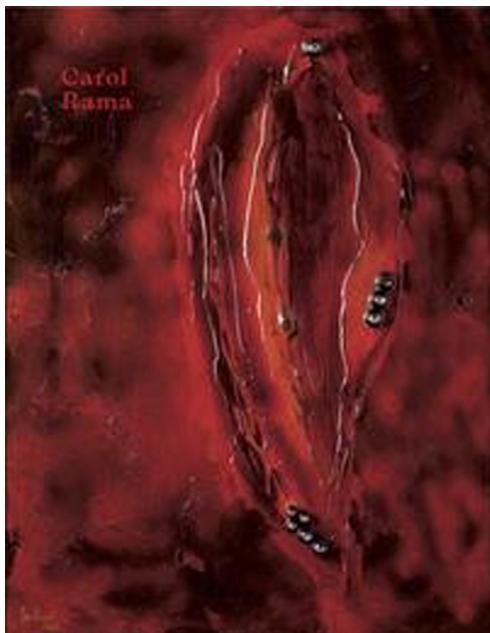
### **Carol Rama. Rebellin der Moderne.**

Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 11.10.2024–2.2.2025;  
Kunstmuseum Bern, 7.3.–13.7.2025. Katalog hg. v.  
Martina Weinhart. Köln, Verlag der Buchhandlung  
Walther König 2024. 219 S., Abb.  
ISBN 978-3-7533-0728-2. € 32,00

**Dr. des. Beniamino Foschini**  
Bayerische Theaterakademie August Everding  
München  
[beniamino.foschini@hmtm.de](mailto:beniamino.foschini@hmtm.de)

# Carol Rama als Opfer und Täterin des Avantgarde-Narrativs

Beniamino Foschini



Die italienische Künstlerin Carol Rama (1918–2015) hat sich immer gerne selbst inszeniert, auch in ihrer Turiner Atelierwohnung, die jahrzehntelang Treffpunkt der dortigen progressiven Kulturszene war und in der sie sich bereitwillig fotografieren ließ. So entstand ein Bild ihres Gesamtwerks, in dem Kunst und Leben untrennbar miteinander verbunden sind – das romantisch überhöhte Paradigma der Avantgarde, das hinterfragt werden muss und das einer der Gründe für die Retrospektive in der Schirn war, die anschließend ins Kunstmuseum Bern wandert.

Es ist nicht leicht, mit einem bestimmten Werk oder einer Werkgruppe zu beginnen, um die LeserInnen mit Ramas Kunst vertraut zu machen, denn Konzepte wie Personalstil oder Einheitlichkeit stehen nicht im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Praxis. Daher möch-

te ich mit ihren eigenen Worten beginnen. Als Rama im Frühling 1981 eingeladen wurde, vor den StudentInnen des Mailänder Polytechnikums zu sprechen, erklärte sie in einem in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlichen Kommentar: „La bellezza è una cosa importantissima, ma serve a sbagliare tutto, perché il bello si contrappone al bellissimo e il bellissimo all'ancor più bello e si finisce come un cretino fatto tutto di saliva, completamente disidratato.“ (Carol Rama, Dipingo per guarirmi, in: *Carol Rama. Ausst.-kat. Mailand 1985*, 41–42, hier 42.)

Diese mit Ironie und der Lust am Grotesken aufgeladene Aussage formuliert ein ästhetisches Prinzip, nämlich die Relativität und Bedingtheit des Schönheitsbegriffs und im übertragenen Sinne ein sich dem widersetzendes Konzept von Kunst: Begreift man Schönheit als etwas Notwendiges, das freilich den Gespenstern der Habitualisierung – einer Mischung aus Moden, Experimenten und Stilllagen des jeweiligen Moments – nicht entkommen kann, so ist Kunst etwas Willkürliches, das hinter dem Schleier von Alltäglichkeit die Inversion eines Habitus ermöglicht.

## Gegen alle Konventionen

Immer darauf bedacht, keinen Stereotypen zu entsprechen, war Rama gerade in diesem Habitus eine typisch rebellische Figur – wie der Untertitel der Ausstellung, *Rebellin der Moderne*, deutlich macht. Sie versteckt sich nicht hinter den konventionellen Formeln des Kunstzirkus – den sie übrigens sehr gut kennt –, sondern spielt ständig mit ihrer Wahrnehmung als Außenseiterin, die man gemeinhin von ihr als Künstlerin hatte: Kaum jemand hätte es gewagt, 1981 das Wort ‚Schönheit‘ in den Mund zu nehmen, es sei denn, er oder sie wäre völlig naiv gewesen oder hätte als Autodidakt den Habitus der Naivität kulti-



| Abb. 1 | Carol Rama, *I due Pini (Appassionata)*, 1941. Aquarell, Tempera und Buntstift auf Papier, 33,7 x 23,6 cm. Turin, Privatsammlung. Maria Cristina Mundici (Hg.), Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–2005, Bd. 1, Mailand 2023, S. 143, Nr. A 1941 3. © 2025 Archivio Carol Rama, Torino

viert. Rama verließ früh die Accademia Albertina in Turin, auf dem Papier ist sie also Autodidaktin. Aber auf welche Art von Ausbildung setzte ein so unruhiger und exzentrischer Geist Mitte der 1930er Jahre, in einem von der faschistischen Ideologie dominierten Umfeld? Nun könnte man dem Rezensenten vorwerfen, dass seine Diagnose von der exzentrischen Künstlerin ebenso rhetorisch ist wie die ihre von der Schönheit. Dennoch möchte ich gerade hier ansetzen, um zu zeigen, dass ihr Frühwerk, das in Frankfurt in großer Zahl zu sehen war, tatsächlich ein Paradigma für die Widerstandskraft einer jungen Künstlerin ist.

Nach einer von Rama selbst verbreiteten Legende fand ihre erste Einzelausstellung mit einigen Aquarellen auf Papier (ab 1936) nach Kriegsende 1945 in der Opera Pia Cucina Malati e Poveri (an anderer Stelle wird behauptet, in der Galleria Faber), ebenfalls in Turin, statt. Allerdings gab es ein Problem: Auf Anwei-

sung des Vatikans verfügte die Polizei noch vor der Eröffnung die Zensur und Schließung der Ausstellung wegen Obszönität. Nachdem sie Jahrzehntelang in Vergessenheit geraten waren, tauchten die Papierarbeiten 1979 in der Turiner Galleria Martano wieder auf, aber es war vor allem die Kritikerin Lea Vergine (1936–2020), die sie 1980 mit einer Auswahl für die von ihr kuratierte, bahnbrechende Ausstellung *L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940* im Mailänder Palazzo Reale ins (öffentliche und feministische) Gespräch brachte. Wegen dieser Rezeptionsgeschichte hätte meine Präsentation eigentlich mit diesen Werken beginnen sollen.

### Subversive Akte

In den Aquarellen steht die Darstellung des weiblichen, männlichen, auch verstümmelten oder fragmentierten Körpers im Vordergrund. Diese auf groteske Weise satirischen Werke evozieren eine unangemessene fröhliche Erotik, die sich aus der Zurschaustellung von Genitalien, sexuellen und masturbatorischen Handlungen speist, damit Tabus brechend, ohne pornographisch zu sein. Unter dem Gesichtspunkt des Begehrens finden wir hier die Darstellung des Trieblebens und des Voyeurismus einer jungen Frau, die mit den herrschenden gesellschaftlichen Regeln völlig unvereinbar ist. Aber es ist nicht nur die zornige Leidenschaft der Jugend, die hier zum Ausdruck kommt, sondern auch eine fröhle und bereits klare künstlerische Reflexion, die ihr Traditionsbewusstsein widerspiegelt. Der Akt ist seit jeher ein Zankapfel der Kunstgeschichte, ebenso wie der traditionell mit ihm verbundene männliche oder maskulinierte Blick.

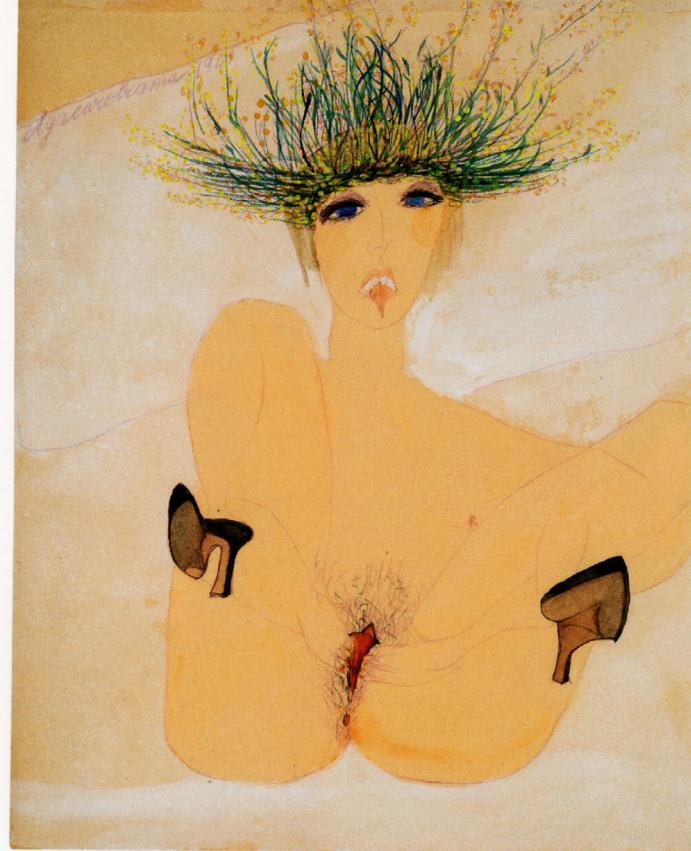
Bei Rama ist die nackte Frau eindeutig keine Muse mehr, sondern eine variabel einsetzbare Figuration, die als *Appassionata* wiederkehrt und mal auf die Mutter im Sanatorium, wie in *I due Pini (Appassionata)*, 1941 | Abb. 1 |, mal auf eine lüsterne Frau, wie in *Dorina (Appassionata)*, 1941 | Abb. 2 |, angewandt wird. Noch subversiver und provokativer erscheint die Darstellung von *Bubi Deallegrì*, 1939 | Abb. 3 |, dem Freund der Familie Rama, der in einer Moment-

aufnahme einer Masturbationsperformance die großen Aktdarstellungen der Moderne auf den Kopf stellt und parodiert.

Einerseits ist dieser karikaturistische und sentimentale Einsatz von Figuren das Ergebnis emotionaler und traumatischer Ich-Projektionen – wie die Künstlerin selbst zu sagen pflegte („Io dipingo prima di tutto per guarirmi...“, Rama 1985, 41) – und der empirischen und autofiktiven Beobachtung der eigenen Umgebung, in der die daraus hervorgehenden Objekte – Fahrradräder, Schläuche, Schusterwerkzeug, Schuhe, Gebisse, Schaufeln – eine Welt des Fragmentarischen inszenieren, in der sich das Öffentliche und das Private vermischen.

## La Bricoleuse

Andererseits könnte man einen subtilen kritischen Bildkommentar in ihren Bildern zu verschiedenen etablierten künstlerischen Positionen der Zeit vermuten, wie z. B. zur Metaphysik von Giorgio de Chirico (1888–1978), der internationale Berühmtheit und Autorität genoss, oder zum eigenwilligen „Strapaese“ von Mino Maccari (1898–1989), dem entzauberten Satyr aus der bissigen Linie, oder dem Novecento, einer Kunstrichtung, die sich bis Anfang der 1930er Jahre der Genauigkeit und Bestimmtheit von Form und Farbe widmete. Das Metaphysische wird bei Rama ins Alltägliche verlagert, die Erotik weiblich enthüllt, die Formen und Farben werden schließlich

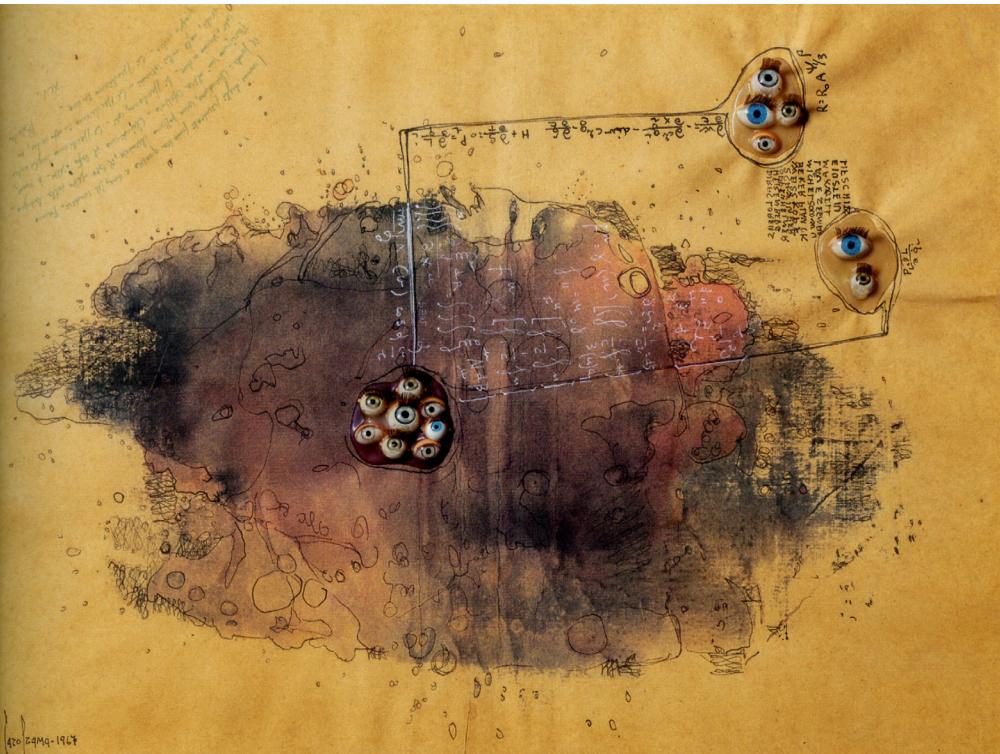


| Abb. 2 | Carol Rama, Dorina (Appassionata), 1941. Aquarell, Tempera und Buntstift auf Papier, 23,6 x 18,6 cm. Paris, Privatsammlung. Maria Cristina Mundici (Hg.), Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–2005, Bd. 1, Mailand 2023, S. 144, Nr. A 1941 6. © 2025 Archivio Carol Rama, Torino

ungenau, so dass man versucht ist, nicht nur an eine sehr bewusste Umkehrung künstlerischer Autoritäten zu denken, sondern auch an eine merkwürdige habituelle und stilistische Affinität zu dem (allerdings



| Abb. 3 | Carol Rama, Bubi Deallegri, 1939. Aquarell und Farbstift auf Papier mit älteren Beschriftungen, 11 x 21 cm. Turin, Sammlung Pinuccia Sardi. Maria Cristina Mundici (Hg.), Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–2005, Bd. 1, Mailand 2023, S. 132, Nr. A 1939 10. © 2025 Archivio Carol Rama, Torino



| Abb. 4 | Carol Rama, XCV – C'è un altro metodo, per finire, 1967. Tusche, Kleber und Puppenaugen auf Papier, 34 x 45,8 cm. Berlin, Galerie Isabella Bortolozzi. Maria Cristina Mundici (Hg.), Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–2005, Bd. 1, Mailand 2023, S. 217, Nr. 1967 33. © 2025 Archivio Carol Rama, Torino

damals unpublizierten) Werk ihrer Zeitgenossin Charlotte Salomon (1917–1943) und deren autofiktiven Bilderzählungen.

In der Nachkriegszeit interpretierte Rama die informelle Malerei sowie die expressionistische und geometrische Abstraktion auf ihre eigene spielerische, kombinatorische und unorthodoxe Weise, die mehr ihrer eigenen empirischen Wahrnehmung und ihrem schwer einzuordnenden Bildbegriff folgte als den jeweiligen zeitgemäßen Kunstgruppierungen, mit Ausnahme des MAC (Movimento Arte Concreta) in den 1950er Jahren. Edoardo Sanguineti (1930–2010), der führende experimentelle Lyriker in Italien, fand dann 1964 einen Begriff, der diese eigenwillige und unberechenbare künstlerische Praxis treffend charakterisierte: *Bricolage*, in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss' *La pensée sauvage*. Im Frankfurter Ausstellungskatalog ist ein übersetzter Auszug aus Sanguinetis kritischem Text anlässlich Ramas Ausstellung in der Galleria Stampatori in Turin abgedruckt: „[...] Lévi-Strauss erinnert uns daran, dass der bricoleur (jener Mensch, [der] die reine Arbeit mit den eigenen Händen ausführt und dabei im Vergleich mit einem Handwerker ungewöhnliche Mittel verwendet) für die ursprüngliche Haltung des Men-

schen zur Welt steht, was sowohl die praktischen als auch die intellektuellen Wurzeln seines Tuns betrifft. [...] Wichtig ist [...] zu sehen, wie auf diese Weise das Wesen jener Rückkehr zum ‚Objekt‘ in seiner reinen, unmittelbar empirischen Form erklärt werden kann. Mehr als alles andere beherrscht es die eindrücklichsten Erfahrungen der aktuellen Kunst. In dem Fall, um den es uns hier geht, beherrscht es das Wesen jener Klassizität, welche jetzt als mythisch oder, präziser, als primär definiert werden sollte.“ (Über die *Bricolage*, in: Kat. Schirn Kunsthalle 2024, 94–96, hier 95). Leider ist der wiedergegebene Passus sehr kurz, im Grunde ist es nur diejenige Passage, in der sich der Dichter-Kritiker auf Lévi-Strauss beruft, bevor er zu eher auf Rama zentrierten Schlussfolgerungen kommt, wie dem Klassizismus, mit dem sie in der künstlerischen Praxis und im intellektuellen Spiel jongliert, dem Pathos, das sie dem ‚Objekt‘ verleiht, und der historischen Funktion von weiblicher Sensibilität bei der Darstellung ihrer Erlebniswelt. (Carol, o del *bricolage*, in: Kat. Mailand 1985, 57–59, hier 58f.) Werke wie *XCV – C'è un altro metodo, per finire* (1967) | Abb. 4 | sind paradigmatisch für Ramas Herangehensweise an die *Bricolage* und ihre Wahlverwandtschaft mit dem Dichter. Auf einem großen Blatt Pa-

pier ist eine nebulöse Form malerischer Spuren und graphischer Zeichen zu sehen, auf die mehr oder weniger inkongruente Einsprengsel aufgepropft sind – „Objekte“ einer Bricoleurin und nicht einer belesenen Neodadaistin (Sanguineti spricht von Neodada als „inerte museificazione del vissuto, arbitrariamente neutralizzato e reso innocente“, Sanguineti 1985, 58) –, die der Phantasie der Künstlerin entspringen und das Ergebnis ihrer selektiven analytischen Beobachtung sind. Zu den auffälligsten gehören die Einfügungen von Puppen- und Taxidermieaugen (eine wiederkehrende Chiffre), gruppiert zu zellulären Einheiten und verbunden durch Linien und mathematische Formeln, unter denen die Namen Einstein, Oppenheimer, Heisenberg und andere in verfälschter Schreibweise zu lesen sind. Links oben steht der titelgebende kurze Text XCV von Sanguineti. Ramas Werk ist ein kritisches künstlerisches Statement mit seinem subtil-ironischen Kommentar zum heroischen *Spazialismo* von Lucio Fontana, der damals in Mailand die Kunstszene beherrschte.

## Sich dem Zeitgeist widersetzen

In den 1970er Jahren mit den Anfängen der Arte Povera experimentierte Rama in ihrer künstlerischen Praxis weiterhin mit alltäglichen Materialien wie Holz und Gummi, während in der progressiveren Kunstszenen der Prozess und nicht die Darstellung im Vordergrund stand. So zeigen Werke wie *Autorattristatrice* (1970) | Abb. 5 | trotz ihrer formalen Komplexität jenseits der Einfachheit des Materials und der Komposition immer wieder die mutige Unzeitgemäßheit (im Sinne Nietzsches) der Künstlerin in Bezug auf ihr kulturelles Umfeld.

Wie bereits erwähnt, waren 1979 und 1980 die Jahre der Wiederentdeckung ihrer allerersten Aquarelle, die erst zu diesem Zeitpunkt so richtig in den aktuellen Kunstdiskurs um Postkonzeptualismus und Transavantgarde zu passen schienen – man nehme zum Vergleich nur den damals viel jüngeren Francesco Clemente (1952–)! Eine weitere ironische Reaktion Ramas auf ihre eigene Zeitgenossenschaft ist die großformatige Leinwandarbeit *La macelleria*



| Abb. 5 | Carol Rama, *Autorattristatrice n. 10*, 1970. Luftkammern auf Leinwand, 100 × 100 cm. Berlin, Galerie Isabella Bortolozzi. Maria Cristina Mundici (Hg.), Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–200, Bd. 2, Mailand 2023, S. 500, Nr. 1970 37. © 2025 Archivio Carol Rama, Torino

(1980) | Abb. 6 | – ebenfalls in der Schau *L'altra metà dell'avanguardia* ausgestellt – mit all ihren Metaphern und ihrer Symbolik in Reaktion auf die obsessiven Begeisterung für den Markt und die damit verbundenen Strategien des Kunstbetriebs.

Angesichts des letzten Teils der Ausstellung mit Werken ab 1980, in denen Rama eine weniger groteske als vielmehr karnevaleske Versammlung menschlicher, anthropomorpher und zoomorpher Figuren auf Katasterkarten und Drucken von Plänen und Architektschnitten klassischer Bauwerke malt – die erneut wie aus der Zeit gefallen wirken und zeitgenössische Künstlerinnen wie Julie Mehretu (1970–) fasziniert haben könnten – muss man die gesamte Ausstellung noch einmal überdenken.

Deren Konzeption und Umsetzung zielten darauf ab, die verschiedenen Ansätze von Rama chronologisch und thematisch zu präsentieren, mit einem geschickten Wechsel von weißen und dunklen Wänden, der den BesucherInnen eine dynamische ästhetische Rezeption der Kunstwerke ermöglichte, ohne die Kontexte zu vernachlässigen.

Einige Entscheidungen bleiben hierbei jedoch fragwürdig. Der erste Saal, in dem versucht wird, einen Überblick über Ramas Karriere zu geben (was, wie gesagt, ein sehr schwieriges Unterfangen ist), versammelte eine Reihe von Werken aus mehreren

Jahrzehnten, die von den Farben Rot und Schwarz dominiert werden und den Blick auf *La macelleria* im angrenzenden Saal freigaben. Trotz der zweifellos starken Farbkontraste waren die Arbeiten aber so eng gehängt und in ihrer Thematik so unterschiedlich, dass sie an eine Jahrmarktsbude erinnerten. Auch die Patchworks von kleinformatigen Werken, insbesondere der ‚Bricolages‘ aus den 1960er Jahren, überzeugten nicht. Diese Art der Hängung sollte wohl eine Hommage an die Innenräume von Ramas Atelierwohnung darstellen und vermittelte auch durchaus eine Vorstellung von persönlicher häuslicher Intimität, untergrub aber die Betrachtungsmöglichkeit des einzelnen Werkes, dem in einem solch großen Ausstellungsraum letztlich die visuelle Prägnanz genommen wurde.

## Der Katalog

Der Ausstellungskatalog ist übersichtlich gestaltet und enthält neben dem eigentlichen Katalogteil der ausgestellten Arbeiten Essays, die sich mit spezifischen Aspekten von Ramas Werk auseinandersetzen, gleichzeitig einen breiteren Diskurs implizieren und neue Interpretationsangebote eröffnen, so im Hinblick auf den Begriff des Klassischen (Elena Volpato, Eine Klassik aus dem Bauch der Geschichte, 158–166) oder das Symbol der Zunge (Florian Werner, Zeige deine Zunge!, 54–61) in seiner erotisch-sexuellen oder linguistisch-anthropologischen Bedeutung. Bedauerlich ist, dass die historischen Texte beim Wiederabdruck stark gekürzt wurden und daher eher als Paratexte denn als Vertiefungen fungieren. So werden z. B. von Lea Vergines Text aus dem Jahr 1985 (Carol Rama: eroica, esotica, eretica, in: Kat. Mailand 1985, 11–19) nur die letzten, lyrischen und rhetorischen Absätze aufgenommen (Lea Vergine, Aber wer ist Olga Carol Rama wirklich?, in: Kat. Schirn Kunsthalle 2024, 186f.) und nicht die eigentlich bahnbrechenden feministisch-kritischen Argumentationen.



Abb. 6 | Carol Rama, *La macelleria*, 1980. Marker und Acryl auf beiger Leinwand, 120,3 × 120,3 cm.  
Turin, Privatsammlung. Maria Cristina Mundici (Hg.),  
Carol Rama. Catalogo ragionato 1936–2005, Bd. 1,  
Mailand 2023, S. 286, Nr. 1980 5.  
© 2025 Archivio Carol Rama, Torino

Wenn es schon Lyrik sein muss, dann doch lieber zum Schluss eine poetische ‚Bricolage‘ (inklusive einer Anspielung auf Hieronymus Bosch) von Edoardo Sanguineti aus dem Finale des dritten Teils seines *Laborintus* (1956): „[...] possiamo trapassare alla cieca sonnolenza / sopra il carro di fieno dove i miei amori sognano e parlano“. (*Laborintus di Edoardo Sanguineti*, hg. v. Erminio Risso, San Cesario di Lecce 2006, 88–89, hier 89). Sowohl bei Rama als auch bei Sanguineti impliziert die Bricolage ein zirkuläres Zeitverständnis, das sowohl für das Leben als auch für die Kunst gilt. Sogar im Moment des Vergehens, sei es im Tod oder im Schlaf, träumt und spricht der Künstler oder die Künstlerin von der Liebe (und der Kunst). Sie werden damit zu frisch Verliebten, die sich über Eindringlinge und unerwünscht Anwesende erheben, auf einem Heuwagen, der ein verkappter Triumphwagen ist und ewig zwischen Reinheit und Sünde hin- und herfährt.