

Teil 3: Wiedergeburt

Kunsthauz Graz

Universalmuseum
Joanneum

Inhalt

Teil 3

Ulrich Becker

- 6 **Heilige Dinge**
Die Präsenz des Sakralen im Werk
Michelangelo Pistolettos
- 16 **Michelangelo Pistoletto und Hans
Ulrich Obrist über die Dringlichkeit
der sozialen Skulptur**
30.09.2012, Kunsthaus Graz



Kunsthhaus Graz, BIX-Fassade mit *Terzo Paradiso*, 2012, Foto: N. Lackner/UMJ

Michelangelo Pistoletto rief mit dem *Terzo Paradiso* zum Aufbruch in eine neue Zeit der Verschmelzung von Kunst und Leben. Am 21. Dezember 2012, dem Tag des Weltunterganges nach den Berechnungen der Maya, begann dieses Zeitalter und Gleichgesinnte aus der ganzen Welt feierten den *rebirth-day!* Dieser dritte Paradieszustand bringt die Kunst ins Leben hinein und sollte mit möglichst vielen Gleichgesinnten über die gesamte Welt manifest werden. So wurde an Orten wie dem Louvre in Paris, den Caracalla Thermen in Rom oder dem Galerienviertel 798 in Peking der Untergang eines alten und die Geburt eines neuen Weltzustandes gefeiert.

Die *Cittadellarte* lud an diesem Tag der Wintersonnenwende zu einem Fest des demokratischen Teilens, zum gemeinsamen Neu-Gestalten von Gestrigem mit Heidenspass und REBIKEL, zu einem apokalyptischen Essen mit **Leopold Calice** und zur real-demokratischen Abstimmung über die Nachnutzung der Materialien unserer *KunstStadt*. Musik und anderes aus der lokalen Gemeinschaft – Willkommen zur Wieder-Geburt!

14:00-16:00 HEIDENSPASS (www.heidenspass.cc) erarbeitete mit Besucher/innen eine riesige Recycling-Collage

14:00-16:00: REBIKEL (www.rebikel.at): Pimp up your bike!

16:00: Abstimmung: Wood of Transformation: Was passiert mit dem Baumaterial der Ausstellung?
Moderation: Gunda Bachan

17:00: Masala Brass Kollektiv in concert

17:30: Rebirth-Dinner mit Leopold Calice

Heilige Dinge Zur Präsenz des Sakralen im Werk Michelangelo Pistolettos

Ulrich Becker

Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.

Friedrich Schlegel, 222. Athenäumsfragment

Dogmatic systems, dogmatische Systeme, so erklärte unlängst Michelangelo Pistoletto in einem Interview, lehne er ab. Es ist evident, dass diese Distanzierung nicht zuletzt auf kirchliche Glaubenslehren zielt. Seine Kunst, so Pistoletto, sei religionsfern, naturwissenschaftlich-philosophisch begründet und stelle den Menschen in seinem – zunehmend prekären – Verhältnis zur Natur in den Mittelpunkt. Keine Jenseitserwartung, sondern entschiedene Verortung im Diesseits. Nicht um das Leben nach dem Tode müsse es in Zukunft gehen, sondern um das schiere Überleben hier.

Wer hätte auch von einem derart herausgehobenen Exponenten der Gegenwartskunst etwas anderes erwartet? So eng ist mit dem Begriff der Moderne die Vorherrschaft des Profanen verbunden, dass ein Fortleben des Sakralen von vornherein ausgeschlossen scheint. Das gilt nicht zuletzt für die Kunst: Ihre kaum mehr überschaubare Entwicklung und Auffächerung steht zu den traditionellen sakralen Themen in einem Verhältnis, das sich analog zu jenem verhält, das Anspruch und Selbstverständnis von Moderne und Gegenwart zu den Kirchen bzw. ihren traditionellen

Botschaften zu pflegen scheinen: letzteren wird allenfalls eine Randzone zugestanden.

Dabei wird geflissentlich übersehen, dass mit der Marginalisierung des Christlichen das Sakrale keineswegs verschwunden ist. Im Gegenteil: Das Heilige ist geblieben. Säkularisierung bewirkt nicht selten Sakralisierung an anderer Stelle: Es sind eben nur andere Inhalte, denen die nun vakanten Plätze in der Skala öffentlicher Verbindlichkeit zufallen. Neu ist dieser Abgesang auf das Religiöse nicht: Im *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis heißt es: „In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt.“

Und der Künstler? Der begreift sich längst als uneingeschränkt autonom, das Reich der sakralen Inhalte und Themen weiß er längst hinter sich. Indessen hat er sich der Faszination des Sakralen nie entziehen können oder wollen. Ein Beispiel hierfür ist die Vorliebe für das Dingsymbol, das nun aller Verbindlichkeit, Inhalte zu paraphrasieren, entho-ben ist und dafür umso mehr seine Gegenwart als bloßes Ding besitzt. Es muss zwangsläufig eine quasi-sakrale Qualität annehmen; sein Autor, der Künstler, hat weiterhin die altbekannte Schöpferrolle inne und spielt den Demiurgen oder *Deus artifex*. Er übt coram publico eine Art Ehrenamt aus, auf die ihn die nun wahrlich respektable Geschichte des Künstlerkults vorbereitet hat.

So wie uns die antike Geschichte vom König Midas erzählt, wie durch bloßes Berühren alles zu Gold wird, so ist es der Willensakt des Künstlers, die aus Dingen Kunst werden lässt, dem Unspektakulären jene Aura gibt, die bleibt, ob man nun an Benjamins Reproduzierbarkeitsdogma glaubt oder nicht. Einmal in die Welt gesetzt, ist aus dem künstlerischen Akt ein Glaubensakt geworden. Aus den *objets trouvés* von Marcel Duchamp, selbst der *merda d'artista* von Piero Manzoni, sind heilige Dinge geworden – im letztgenannten Falle mag sogar eine satirische Inversion der Primärreliquie vorliegen, oder – was mindestens ebenso zutrifft – eine Bestätigung für die Faszination des Sakralen.



Michelangelo Pistoletto, Ausstellungsansicht, Neue Galerie Graz, 2012,
Foto: N. Lackner/UMJ

Pistoletto macht da, so scheint es, keine Ausnahme. Schon in dem Film *Buongiorno Michelangelo* (Ugo Nespolo, 1968/69) ist das Heilige präsent, wenn auch auf denkbar unauffällige Weise. Es braucht freilich einige Zeit, bis man es im vollgeräumten Atelier des jungen Künstlers entdeckt. Die hektische, die verblüffende Ereigniskette nachzeichnende Kameraführung zwingt uns zu mehrmaligem Hinschauen, um dann jene unscheinbare mittelalterliche Holzmadonna wahrzunehmen, die zuletzt auch in der Grazer Ausstellung gezeigt wurde. Hier wurde sie, ohnehin nur das Werk eines regionalen Anonymus, in leichter Verfremdung präsentiert, ohne dem Stück die sakrale Würde zu nehmen. Indem Pistoletto die unteren Körperpartien des einfachen Bildwerkes mit einer transparenten Umkleidung versehen hat, spielt er bewusst mit dem Auratischen der gerade in ihrer Schlichtheit überaus eindrucksvollen Figur, die aber nicht mehr Kultbild bzw. museales Kunstwerk, sondern erst einmal Gegenstand ist. Doch ist es paradoxerweise diese so platt anmutende Objekthafte, das dem Sublimen wie durch die Hintertür Eingang in unser Bewusstsein verschafft: Unweigerlich hat sie den Charakter eines Idols angenommen. Mag es auch nur ein Requisit, eine Erinnerung etc. sein, der künstlerische Akt macht aus ihr kurzum ein heiliges Ding.



Michelangelo Pistoletto, Teatro Baldacchino, Turin, 15.12.1968, Foto: Paolo Pellion di Persano, Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella

Seit jeher ist das Theater die – bisweilen wenig geliebte – Schwester der aus dem Kirchenraum drängenden Liturgie gewesen, und von der Aura des Außergewöhnlichen, ja Heiligen ist auch ein *spettacolo* wie das *Teatro Baldacchino* (1968) umweht, der im Wortsinne spektakuläre Aufzug durch die Straßen der Stadt. *Occupy avant la lettre*? Auf jeden Fall eine Inbesitznahme des öffentlichen Raumes in Form einer quasi-religiösen Prozession. Sie lässt vor allem daran denken, dass auch der Ursprung der Komödie im antiken *komos* liegt, dem öffentlichen Umzug. Aus jener Skurrilität, mit der z. B. *Lo Zoo* den Verhaltenskodex der pragmatischen, gesellschaftlich wie eingeehgt wirkenden Nachkriegsjahrzehnte schlicht verneinte, sprach nicht allein das aktuelle Bedürfnis nach politischem Protest zu Zeiten des Vietnamkrieges. Es war eine sinnlich voll ausgelebte Lust am Öffentlichen, die sich hier Aufmerksamkeit und Geltung verschaffte, eine einzige Negation der bürgerlichen Forderung nach Affektkontrolle (wie sie Norbert Elias für die Verhaltenssoziologie seit der frühen Neuzeit postulierte). Mittelalterlichen, aber eben auch frühneuzeitlichen Vorbildern dürfte das recht nahegekommen sein.

Also doch nichts als das Fortschreiben einer uralten Tradition. Hier ganz Kind der Zeitenwende um 1968, hat der



Pia Epreamia, *Pistoletto & Sotheby's*, Februar 1968, zugleich Titel des Programms zur Personale in der Galerie L'Attico, Rom, Februar 1968, Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella

junge Pistoletto dem Quasi-Sakralen einen selbstverständlichen Platz in seinem Werk eingeräumt hat, wie er auch die eigene Person in sicherem Wissen um die Wirkung von Vorbildern aus der jüngeren Kunstgeschichte zu stilisieren weiß. Wenn er mit leicht schelmischem Blick mit einem blumengeschmückten Hut posiert, liegt darin ein Rekurs auf eine andere Tradition, das *tableau vivant*. Die Pose selbst ist nichts anderes als eine Hommage an einen frühen Großmeister des Abgründigen und Sarkastischen an der Schwelle zur Moderne, dem satirisch konnotierte Ausflüge in die Sakralsphäre dabei nicht fremd waren: James Ensor – dessen *Autoportrait au chapeau fleuri* (Ostende, Museum) hier filmisch paraphrasiert wurde (Pia Epreamia, *Pistoletto & Sotheby's*, Februar 1968). Das Foto gelangte auf das Cover des Programms für die gleichzeitige Personale in der Galerie L'Attico, Rom.

Ein anderes Hauptwerk Ensors, der *Einzug Jesu Christi in Brüssel* (Malibu, The J. Paul Getty Museum), das von ungleich größerer satirischer Aggressivität zeugt, mag den



Michelangelo Pistoletto, *Ausstellungsansicht*, Neue Galerie Graz, 2012, Foto: N. Lackner/UMJ

Aktionen von *Lo Zoo* vor Augen gestanden haben. Ungeachtet aller Religionsferne – was für Ensor wie Pistoletto gelten mag – behielt die Prozession, ein religiös-liturgischer Akt, in beiden Fällen ihren künstlerischen Rechtstitel: Aber anstatt als Manifestation von (für überlebt erklärten) Glaubensinhalten in die Moderne hinübergerettet zu werden, wurde sie nunmehr ein Instrument im Dienste einer künstlerischen Intention. Zumindest für Pistoletto mag gelten, dass sich satirische Streitlust und komödiantische Spielfreude die Waage hielten. Übrigens hat auch der alte Pistoletto eine im Wortsinne spektakuläre Variante des religiösen Aktes in sein Repertoire aufgenommen: den Ikonoklasmus.

Die angeblich so religionsferne Moderne wusste also sehr wohl um die Wirkung des Auratischen, um das Bedürfnis nach puristischer Strenge. Dies betrifft die Aura des Objekts wie auch des umgebenden Raumes. Nicht zuletzt dieser Grundhaltung, die aus der Überwindung des *horror vacui* geboren wurde, verdankt der *white cube* seine Existenz.

Wer im Sommer 2012 den ersten Raum der Grazer Pistoletto-Ausstellung betrat, mochte diesen Eindruck

geteilt haben. Der langgestreckte Saal wirkte wie ein Kirchenschiff, die beidseitig gereihten *quadri specchianti* erinnerten an Altargemälde – wie man es von flachgedeckten italienischen Saalkirchen aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit kennt. Was sich wieder ins Bewusstsein drängte, war etwas entschieden Nachmittelalterliches: die Aura jener von Empfindsamkeit und Romantik beschworenen *ästhetischen Kirche*, der Keimzelle des modernen Museumserlebnisses. Nichts konnte indessen Pistoletto fernerliegen, als dieser Ausflug in eine in höchstem Grade individualistische, sehr nordalpine „Innerlichkeit“. Für einen Exponenten der *Arte Povera* muss indessen eine dazu konträre, genuin italienische Tradition in Anschlag gebracht werden, die Tradition der Bettelorden aus dem aufrührerischen Geist des *poverello*, des hl. Franziskus. Wer würde beim Anblick des jungen Pistoletto, der während seiner *azioni povere* in Amalfi (1968) in eine derbe Kutte mit Strickgürtel gehüllt war, nicht an den *poverello* denken? Und weiter: *Oggetti in meno* – Minus-Objekte – Minoriten: die Assoziationskette ist allein sprachlich zu verführerisch. Ungeachtet aller Unterschiede steht sie Pistolettos entschieden zivilgesellschaftlicher Orientierung ungleich näher, mit der sie auch die Verwurzelung in einem jahrhundertalten urbanen Umfeld teilt.

Zur Geschichte der Öffentlichkeit gehört als Entfaltungsort von Diskurs und Manifestation nicht nur der Außenraum, sondern auch der Innenraum. Insbesondere in Italien kann die Herausbildung des zivilgesellschaftlichen Elements ohne den kirchlichen Raum nicht verstanden werden, wie er in traditionsreichen wie selbstbewussten Kommunen wie Florenz oder Bologna v. a. in Form der auch „Predigtscheunen“ genannten Bettelordenskirchen bis heute existiert. Ihnen allen ist eine besondere Strenge eigen, mag diese auch durch Freskierung gemildert sein. Es ist kein Zufall, dass Ausstellungen der *Arte Povera* gerade in solchen Räumen abgehalten werden. Nicht vergessen werden sollte, dass gerade in Oberitalien, also auch in Pistolettos Heimatregion, dem Piemont, radikale religiöse Bewegungen wie die Fratizellen ihre Zentren besaßen. Ihr Egalitarismus stand in scharfer Opposition zur römischen Kurie und wies

nicht selten sozialrevolutionäre Züge auf. Und so mögen chiliastische Vorstellungen, wie sie im Milieu mittelalterlicher Bettelorden Platz griffen, bei jener Zivilreligion Pate gestanden haben, wie sie Pistoletto jüngst proklamiert hat: Abgelöst von christlichen Ausgangsbedingungen steht dieser Zukunftsentwurf, so scheint es, in der Nachfolge eines anderen Denkmodells, das aus einer Epoche stammt, die mit geradezu religiöser Inbrunst an Teleologien glaubte, der Geschichtsphilosophie Auguste Comtes.

Mittelalterliche Strenge und barocke Exuberanz – dieses komplexe Erbe Italiens hat im Visuell-Theatralischen immer wieder zur Einheit gefunden und bildet auch für die italienische Gegenwartskunst eine prägende Hinterlassenschaft. Der Piemont ist nicht nur Schauplatz radikaler mittelalterlicher Reformbewegungen gewesen. Er hat auf seinem Boden ein Maximum an Inszenierung gegenreformatorischer Frömmigkeit erlebt. Als Reminiszenz leben sie in Pistolettos früherem Werk fort, das theatralische Element in seinem Recht ebenso bestätigend wie die *azioni*. So greift die Relieflandschaft *Paesaggio* (1965) auf die Inszenierungstechniken zurück, wie sie italienische Krippenanlagen – im Übrigen eine Erfindung des *poverello* – kennzeichnen. Im Piemont (auch in Pistolettos Heimatstadt Biella) künden die berühmten *sacri monti*, jene aufwendigen *teatri sacri*, von einer eng verwandten Perspektive. Man übertreibt nicht, wenn man diese mit allen inszenatorischen Kunstgriffen der Gegenreformation in die Berglandschaft verpflanzten Passionstheater als Zeugen einer Eventkultur des Frühbarock anspricht: Maximale Vergegenwärtigung dramatischer Szenen in starker Farbigkeit, dann wieder strengstes Schwarz, jenes farbliche Minimum als Ausdruck feierlicher Düsternis des Todes – die Vorliebe dieser vom spanischen Hofzeremoniell geprägten Zeit für eine weitere Eventkultur, die Funeralkultur, ist offensichtlich. Ungeachtet aller weltanschaulichen Differenzen äußert sich hier eine Affinität zum priesterlichen Schwarz. Dieses gehört bekanntlich zur Grundausstattung eines quasi-liturgischen, zwischen Selbstreflexion und Selbstdarstellung oszillierenden Künstlerauftritts ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nicht nur in den Pariser Jazzkellern. Alle



Michelangelo Pistoletto, Ausstellungsansicht, Neue Galerie Graz, 2012,
Foto: N. Lackner/UMJ

Glaubensrichtungen haben schließlich ihre Priester gehabt, warum sollte es bei der Kunst anders sein?

Pistolettos Sinn für die Wirkung der Sekundärreliquie hat ihn noch einen Schritt weiter gehen lassen, worin ein erneuter Verweis auf seine Herkunftsregion liegt: Wenn er mit *Vetrina* (1968), einen besprenkelten Overall, den Arbeitsanzug des Künstlers, einer solchen Reliquie gleich in einer (einen Glasschrein andeutenden) Installation präsentiert, so spielt er auf nichts Geringeres als das ominöse „Turiner Grabtuch“ an: jene *Sacra Sindone*, an die sich wie bei kaum einer anderen Reliquie die Frage nach der historischen Authentizität knüpft. Überflüssig zu sagen, dass für Pistoletto diese Frage nie relevant war, aber es ist keineswegs überflüssig zu konstatieren, dass im Falle von *Vetrina* die Echtheitsfrage beantwortet wird – und zwar zugunsten des Künstlers.

Was nun das „Turiner Grabtuch“ angeht, so mag hier dasselbe gelten wie im Falle von Pistolettos Einstellung zu religiösen Fragen überhaupt, es ist aufgehoben in der Erinnerung an eine reiche kulturhistorische Vergangenheit. Auf Gegenwart und Zukunft hingegen zielt Pistolettos aktuelles, recht ambitionöses Projekt eines „dritten Paradieses“,



Michelangelo Pistoletto, Ausstellungsansicht,
Neue Galerie Graz, 2012, Foto: N. Lackner/UMJ

un terzo paradiso. August Comtes Periodisierung scheint zurückzukehren. Der beängstigende mittelalterliche Chiliasmus hat ein modernes, ins Pazifistisch-Ökologische gekehrtes Gegenstück erhalten. Pistolettos letztes Wort ist ein Zukunftsmanifest, doch bezeichnet es nicht zuletzt ein Nachleben historischer Sozialutopien. Ein Reich Gottes also, aber ohne Berufung auf eine jenseitige Instanz.

Michelangelo Pistoletto und Hans Ulrich Obrist über die Dringlichkeit der sozialen Skulptur

30.09.2012, Kunsthaus Graz

Hans Ulrich Obrist: Vielen Dank für die Einladung. Es ist sehr aufregend, ein Gespräch mit Michelangelo Pistoletto weiterzuführen, das vor genau 25 Jahren begonnen hat. Ich war 18, 19 Jahre alt und besuchte Michelangelo in Turin. Und er sagte de facto, dass ich in ein paar Monaten wieder kommen, aber mein Italienisch verbessern sollte, da wir um einiges weiterführende und bessere Gespräche führen könnten, wenn ich Italienisch könnte. Michelangelo ist also nicht nur der Grund dafür, dass ich viel über Kunst gelernt habe, sondern auch, dass ich Italienisch lernte. Und irgendwie haben diese Gespräche seitdem nie aufgehört. Wir dachten, dass es interessant sein könnte, heute über Zeit zu sprechen und auch über die großen Projekte, die Michelangelo über all die Jahre entwickelt hat. Es begann ja mit der *Tartaruga felice*; dann kam *Anno bianco*, das *Terzo Paradiso*, und ab diesem Punkt werfen wir einen Blick in die Zukunft mit *Anno uno*, Michelangelos Projekt für den 21. Dezember dieses Jahres, das uns auch zur Ausstellung im Louvre¹ führt. Zuvor aber wollen wir zeitlich ein wenig weiter zurück gehen. Ich erinnere mich, dass du in unserem ersten Gespräch, als ich dich in Turin besuchte, die Idee längerer Zeitspannen erläutert hast. Du hast das ganze Konzept der *Tartaruga felice*, eine Art „Zeitwerk“, ausgeführt. Kannst du uns erzählen, wie dieses „Tartaruga“-Projekt anfang?

¹ Michelangelo Pistoletto: année 01 - le paradis sur terre. Louvre, Paris, April-September 2013.

Michelangelo Pistoletto: Danke. Ja, meine Arbeit, beginnend mit den Spiegelarbeiten, basiert eigentlich auf dem Konzept der Zeit: Man sieht die Zeit im Kunstwerk verstreichen, hinein in den Spiegel der Bilder. Die Zeit verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Ich habe viele Werke geschaffen, die speziell die Zeit aktivieren. 1975, etwa, habe ich eine einjährige Schau produziert, die in zwölf Ausstellungen in einer bestimmten Galerie unterteilt war. Es gab jeden Monat eine Neuerung, die ganze Schau aber dauerte ein Jahr. Sie hieß *Le stanze*, die Zimmer, ich bediente mich also der Räume im Aktivieren der Zeit. Benannt habe ich sie nach Zeit-Kontinenten, denn es ist die Zeit, die wirklich Kontinente schafft. Es ist die in Zeit verwandelte Landschaft, und Zeit, in Landschaft verwandelt. Die *Tartaruga felice*, die du angesprochen hast, war in Kassel. Als ich zu einer Einzelausstellung in Kassel eingeladen wurde, 1992, sagte ich, dass ich gerne einen Ort an der Straße hätte, und sie gaben mir ein Geschäft gegenüber dem Fridericianum. Als ich in das Geschäft kam, sagte ich: „Jetzt werde ich 31 Zimmer machen.“ Und Denys Zacharopoulos, der mich hingefahren hatte, sagte: „Es ist nicht genug Platz für 31 Zimmer.“ Räumlich vielleicht nicht, aber zeitlich gab es Platz genug. Es war ein Jahr vor der Eröffnung der *documenta* in Kassel. Also sagte ich, dass ich 31 Events das Jahr über inszenieren würde. Warum *Tartaruga felice*? *Tartaruga* bedeutet Schildkröte. Wir saßen in einem Restaurant und suchten nach einem Titel für das Event in Kassel, und in diesem Restaurant gab es drei Schildkröten, die zu den Tischen kamen und um Essen bettelten. Ich fütterte diese Schildkröten, sie waren wie Hunde, sehr lebhaft, und sagte: „Das sind glückliche, glückliche Schildkröten.“ Und so wurde „glückliche Schildkröte“ zum Titel. Auch, weil mir klar war, dass die Schildkröte ihr Haus mit sich herumträgt. Und das war genau, was ich tat, ich brachte meinen Kassel-Raum an 31 verschiedene Orte. Das ist Zeit und Raum; es ist mein Handlungsfeld.

HUO: Wie auch *Le stanze* dauerte sie länger als üblich. Es war keine Ausstellung, die auf ein Monat, oder zwei Monate beschränkt war.

MP: Ein Jahr. Immer ein Jahr. Eine weitere war *Anno bianco*.

HUO: Was „weißes Jahr“ bedeutet, und eigentlich unheimlich ist, fast eine Vorahnung. Als ich dich im Studio besuchte, sprachst du über 1989 und über den Gedanken, dass bedeutende Veränderungen in diesem Jahr passieren würden, und natürlich kam es zu bedeutenden Veränderungen. Und das war das *Anno bianco*. Kannst du uns etwas darüber erzählen?

MP: Ja, Ende 1988 wurde ich eingeladen, eine Schau an einem Ort in Perugia zu machen, einem öffentlichen Raum, um eine schwarze Skulptur zu zeigen, an der ich damals gerade arbeitete. Ich sagte, „OK, die Ausstellung wird *Anno bianco* heißen, weißes Jahr.“ Und sie fragten: „Sie zeigen etwas Schwarzes und nennen es weißes Jahr. Warum?“ Ich antwortete: „Ja, Schwarz war bis gestern aktuell. Jetzt kommen wir aus dem Schwarz heraus und gehen ins Weiß.“ Und das Weiße war als ein Jahr konzipiert, wie eine weiße Seite, ein großes, weißes Buch, das die Bilder dessen, was 1989 passierte, aufnehmen sollte. Ende 1989 fiel die Berliner Mauer, dieses Bild wurde also gegen Ende des *Anno bianco* festgehalten. Es war also eine Möglichkeit, Veränderung in meine Arbeit einzubauen. Es war ein einjähriges Werk. Danach machte ich mit derselben Vorstellung von Zeit weiter.

HUO: Auch interessant am *Anno bianco* ist, dass Plakatwände involviert waren. Es ging weit über die Idee einer Ausstellung hinaus. Es gab riesige Plakatwände, es gab Manifeste, viele verschiedene Sachen. Kannst du uns etwas über die Rolle der Manifeste, der Plakatwände und all dieser Aspekte erzählen?

MP: Die Plakatwände zeigten ein von einem Observatorium gemachtes Foto des Universums, mit allen Sternen des sichtbaren Universums. Ich schuf eine Arbeit, die zeigte, dass jeder Punkt in Universum sein Zentrum ist. Darum ging es bei der Plakatwand. Jeder Punkt im Universum ist sein Zentrum. Es gibt kein Zentrum im Universum, so habe ich das herausgefunden.

HUO: Ich erinnere mich, dass wir in einem in den 1990ern geführten Interview über die Idee der langen Dauer gesprochen habe, womit ich Fernand Braudels Begriff der *longue durée* meine. Wir haben darüber gesprochen, wie man über diese kurzen Zeitlichkeiten der Kunstwelt – von Biennalen und Ausstellungen und Kunstmessen und so weiter – hinaus gehen könnte, und wie du dich in längere Zeitlichkeiten begibst. Und wir fingen an darüber zu sprechen, dass es ein Projekt geben könnte, das nicht enden würde; was deine Idee in Biella war, etwas aufzubauen, das organisch über viele Jahrzehnte oder womöglich Jahrhunderte wachsen würde. Ich wollte dich fragen – da wir hier inmitten des Cittadellarte-Dorfs sitzen –, ob du uns etwas über die Epiphanie für Cittadellarte und seine Anfänge erzählen könntest. Wann kam dir diese Idee?

MP: Das Konzept von Kollaboration und sozialer Transformation begann in den 1960ern, als ich mein Studio und auch meinen Raum bei der Biennale von Venedig 1968 für Kollaborationen öffnete. Ich schrieb ein „Manifest der Zusammenarbeit“. Ich öffnete mein Studio, sodass es egal war, wer kommen und ihr oder sein Werk präsentieren würde, und wir anfangen konnten, verschiedene Sprachen wie Musik, Kino, bildende Kunst, Dichtung und Theater zusammenzubringen. Da war mein Studio also voll mit diesen Sprachen. Und wir setzten noch etwas anderes ein um nach draußen zu gehen, auf die Straßen zu gehen, um einen größeren Raum zu finden. Und dieser größere Raum war die Gesellschaft. Wir begannen wirklich zwischen unterschiedlichen Sprachen zu interagieren, jedoch mit der Perspektive, uns selbst zum Teil der sozialen Aktivität zu machen. Das hatte viel mit dieser Zeit damals zu tun. Es war 1968, und die Leute waren wirklich motiviert, Veränderung anzustreben. Und für mich war es eine Gelegenheit, unsere Kunst und unsere Aktivitäten in diesen Moment und diese Situation zu integrieren. Ich hörte aber nicht auf in diesem Moment, ich machte weiter. Ich glaube, dass Cittadellarte als Konsequenz aus dieser Zeit entstanden ist. Letztlich endete die Notwendigkeit von Veränderung nicht mit dieser Zeit, es änderte sich vielmehr die Herangehensweise, wie diese hergestellt werden kann, komplett.

Anstatt den Institutionen einfach zu entkommen, sollte es über das Künstleratelier hinausgehen; es sollte außerhalb jeder Institution stehen. Und dann wurde es ab einem gewissen Punkt zunehmend wichtig für mich, eine Institution zu schaffen – eine Institution, die in der Lage wäre, die Dinge zu erreichen, die damals noch nicht erreicht werden konnten. Ich denke, heutzutage in einer Institution Veränderung zu erzielen, ist immer noch schwierig, auch wenn schon Erneuerung passiert. Es ist wichtig, eine alternative Art zu zeigen, wie eine Institution geführt werden kann, und das ist, was Cittadellarte repräsentiert. Es kann auf ewig ein Experiment sein. Es ist ein generelles Experiment, und sollte es funktionieren, ist das nicht nur gut für Cittadellarte, es ist für alle gut. Und das habe ich in den letzten 20 oder 18 Jahren gesehen, als ich mein Manifest schrieb – immer wenn ich ein Manifest schreibe ... Jetzt schreibe ich das letzte. Ich schreibe mein letztes Manifest, *ultimo mio manifesto*: In ein paar Tagen wird es fertig sein.

HUO: Schreibst du es hier in Graz?

MP: Nein, ich schreibe es nicht in Graz, aber ein Teil davon wird hier erzählt. Das Manifest besagte, dass es mittlerweile unerlässlich ist, sich in den verschiedenen Bereichen des sozialen Lebens zu engagieren, will man dem Konzept der Macht einen neuen Sinn verleihen. Der Kunst genug Macht zu verleihen, das System der Macht zu ändern. Das ist das grundlegende Prinzip. Alle sagten, „Oh, tolle Idee, bravo, aber das ist reine Utopie.“ Letztendlich aber, ganz langsam, führte Cittadellarte diese Idee aus der Utopie heraus. Und jetzt sind wir in der Realität verwurzelt. Und ich denke, diese Schau hier zeigt, dass diese Realität Bestand hat, nicht nur wegen Cittadellarte, sondern weil rund um die Welt in diesen letzten zwei Jahrzehnten so viele Dinge passiert sind und so viele Künstler einen Weg in Richtung Veränderung eingeschlagen haben. Diese Ausstellung präsentiert eine begrenzte Anzahl dieser Aktivitäten, doch ich bin mir sicher, wir könnten eine Schau wie diese inszenieren, die sich auf die ganze Stadt ausdehnte, so viele ähnliche Aktivitäten gibt es innerhalb der Dimension der Veränderung. Künstler übernehmen so viel Verantwortung,

und nicht nur Künstler, auch Wissenschaftler, an den Universitäten wird viel Forschung betrieben ... Wir verändern uns. Wir müssen uns verändern. Das ist eine grundlegende Anforderung vonseiten der Gesellschaft.

HUO: Cittadellarte wuchs organisch, und, so glaube ich, wie ein komplexes, dynamisches System mit vielen Feedback-Schleifen wurde es auch immer vielschichtiger. Für jene von uns hier, die noch nicht in Cittadellarte waren, wäre es interessant zu wissen, wie es funktioniert. Es gibt „Artists in residence“, es gibt eine Schule, aber auch einen Workshop für nachhaltige Architektur, für nachhaltige Bauprozesse, durch den Leute aus der Region und aus den Nachbardörfern Materialien kaufen können, die die Architektur nachhaltiger machen. Es gibt also Workshops, es gibt natürlich dein Studio, es existieren viele Realitäten parallel. Kannst du erzählen, wie der momentane Stand ist und wie all diese Dinge zusammenarbeiten?

MP: Als wir mit Cittadellarte in den 1990ern begannen, starteten wir mit einer Universität der Ideen, einer *università delle idee*. Es war der Gedanke, nicht nur eine Universität des Wiederkauens von Wissen zu haben, sondern eine Universität, die eine Dynamik der Ideen mit sich bringt. Für mich war Cittadellarte wie eine Zelle, eine Körperzelle. Eine Zelle reicht nicht. Man muss die Zelle teilen, und schon hat man die Dynamik der Entstehung eines Körpers. Wenn man diese zwei Zellen teilt, erhält man vier Zellen. Das ist eine Idee, die von der Division und Multiplikation des Spiegels ausging. Je öfter der Spiegel geteilt wird, desto mehr Spiegel ergeben sich. Das ist die Multiplikation. Das übersetzte ich also in das Konzept des Körpers und die Division wurde – sagen wir – zum Bezugspunkt, das grundlegende Konzept der Evolution: Teilung um des Wachstums willen. Multiplikation geschieht nur durch Division. Sie kommt nicht als Prinzip vor, denn wenn man die Zelle nicht teilt, gibt es keine Multiplikation. Teilung ist also das zugrundeliegende Prinzip für alles. Das Männliche und das Weibliche kommt von der Teilung des Zellkerns, negativ und positiv, gut und böse ... Alle Gegensätze entstehen durch das, was ich die Teilung der Null nenne. Aus null erhält man zwei.

Null, da für mich der Spiegel null ist. Der Spiegel erkennt sich selbst nicht. Er existiert nicht. Er braucht etwas vor sich, um zu existieren. Darum habe ich den Spiegel geteilt, um zwei Spiegel daraus zu machen – der eine sieht den anderen an, auf diese Art multiplizieren sich die beiden sich ansehenden Spiegel unendlich. Von null zur Unendlichkeit. Und ich behaupte ja nicht, unendlich viele Bereiche in Cittadellarte zu errichten, eine gewisse Anzahl aber schon. Die Zellen innerhalb der Cittadellarte heißen „uffici“, zurückgehend auf die Idee der Uffizien in Florenz, sprich: der Renaissance-Vorstellung von Büros. Jedes „ufficio“ widmet sich einem Sektor des sozialen Lebens: Wirtschaft, Politik, Kommunikation, Produktion, Spiritualität, der Idee der Architektur bis zum Bau, Mode – all den einfachsten Dingen des Lebens. Aber all das muss transformiert werden – dies ist das Material der Transformation.

HUO: Das bringt uns zu *Terzo Paradiso*. Zu Beginn der Serpentine-Gespräche – als wir an der Ausstellung in Kensington Gardens letzten Sommer arbeiteten – brachtest du Religion auf, die Idee der Nicht-Religion und auch den Begriff des Paradieses. „Paradies“ kommt de facto nicht aus der Religion. Es wurde von der Religion verwendet, aber das Wort „Paradies“ bedeutet Garten und stammt von einem alten persischen Wort ab. Kannst du uns ausgehend davon vielleicht erzählen, was die Epiphanie für *Terzo Paradiso* war?

MP: Ich denke, es war ein Zusammenlaufen verschiedener Notwendigkeiten. Eine war, dass das Unendlichkeitszeichen sich auch auf die Idee der Division und Multiplikation des Spiegels bezog. Und für mich ist das Unendlichkeitszeichen sehr wichtig, weil die Linie, die zwei Kreise erzeugt, wie eine Acht, immer durch sich hindurchgeht. Sie schneidet sich ununterbrochen. Das bedeutet, man geht von einem Positiv zum Negativ, von einem Negativ zum Positiv. Das mathematische Unendlichkeitszeichen repräsentiert für mich den Spiegel. Denn im Spiegel sieht man ein Bild, das kommt und vergeht. Die Gegenwart verbindet immer Leben und Tod. Man kann in jedem Moment in der Repräsentation im Spiegel sehen, dass nichts statisch ist. Alles verändert sich.

Es verändert sich aber so rapide, dass man die Tatsache, dass ein Bild in dem Moment, in dem es geboren wird, stirbt und Platz für ein weiteres Bild macht, gar nicht wahrnimmt. Der Punkt, an dem sich die beiden Linien schneiden, ist also der Punkt des Lebens und Sterbens. Wenn man stirbt, beginnt man auf einer Seite ein neues Leben und auf der anderen auch. Es ist nicht das eigene Leben, sondern eine Rekonstruktion des Lebens im Universum, das Leben selbst. Darum habe ich auch gesagt, dass wir nicht jeden Tag sterben, sondern wir überleben, wir leben. Unsere Zeit auf Erden wird zu einem Kreis, der die Unendlichkeitslinie zwei Mal schneidet und die Zeit zu leben in der Mitte lässt. Das kann die Lebensspanne einer Person sein, einer Gesellschaft, einer Ära, aber es ist die Lebensspanne dessen, was existiert, und es gibt die Dauer eines Augenblicks, der Leben und Tod ist. Wir schaffen für diese Dynamik Raum. Und an diesem Punkt sagte ich: „OK, wie nenne ich das?“ Und dann fand ich das Wort *Paradies*. *Paradies* bedeutet Garten, geschützter Garten. Ich denke, das hängt eng mit der gegenwärtigen Notwendigkeit zusammen, unseren Garten zu beschützen, zu bewahren. Der Garten ist die Erde an sich, und die Atmosphäre ist die Mauer um den Garten, und diese Mauer, die Atmosphäre, ist sehr fragil und wir müssen sie bewahren. Das ist also eine sehr physikalische und wissenschaftliche Konzeption des Lebens. Darum ist das dritte Paradies auch die Verbindung zweier Kreise mit einem dritten. Der eine Kreis repräsentiert die Natur, der andere repräsentiert das Artefakt; die von Menschenhand gemachte Welt, die momentan Probleme bereitet, steht in Konflikt mit der Natur. Im Zentrum müssen wir Natur und Artefakt verbinden. Das ist die Zukunft. Wir erschließen diesen neuen Weg.

HUO: Als wir das in London diskutierten, sprachen wir über Jeremy Rifkin, den Wirtschaftswissenschaftler. Er spricht von der „dritten industriellen Revolution“ und der Forschung, die sich damit beschäftigt, neue Ressourcen zu schaffen, um der Energie-Krise des 21. Jahrhunderts zu begegnen. Ich fragte mich, inwiefern Rifkins Konzept der dritten industriellen Revolution eine Rolle spielte, als du ...

MP: Wir sollten wirklich eine eintägige Diskussion rund um diesen Tisch über die dritte industrielle Revolution basierend auf Rifkins Idee planen. Ich halte das für grundlegend, da jede und jeder von uns Energie produzieren muss. Wir können nicht länger Kerzen verwenden und uns für Wärme dem Feuer zuwenden. Wir brauchen Energie. Und Energie kommt von der Sonne. Wir können billige Energie mithilfe der Sonne produzieren, nur müssen alle von uns Verantwortung übernehmen und zu Hause anfangen ... Das Haus jedes einzelnen ist der Ort, an dem über die Welt nachgedacht und das Potenzial zur Energie-Ökonomisierung und -produktion organisiert wird. Je mehr Energie man produziert, desto mehr Energie kann nicht nur für einen selbst verwendet werden, sondern für die Gesellschaft: um Autos zu bewegen, Maschinen zu betreiben, um soziale Dinge zu bewegen. Dies ist die Idee hinter dieser Revolution. Sie ist verwandt mit der Idee des Internets, das Konzept, dass jede Person auf sehr starke Weise existiert, aber mit allen anderen verbunden ist. Es ist eine Art Internet-Transformation in das praktische neue System. Voilà, und es geht beim „Dritten Paradies“ nicht nur um Energieproduktion, das ist nur ein Teil davon. Es bezieht sich auf einen Wandel in der Mentalität, wie im Potenzial, eine Übereinstimmung des einen mit dem anderen zu erzielen – auf spirituelle Weise und auf wirtschaftliche Weise, in der Praxis des Teilens. Im Italienischen kommt das Wort dafür von *Divisione*. *Divisione* wird im sozialen Zusammenhang zu *condivisione* und bedeutet „teilen mit“. Mit anderen *teilen* ist im Italienischen also sehr klar.

HUO: Du hast gesagt, der Begriff Paradies komme nicht von der Religion; nichtsdestotrotz spielte Religion eine wichtige Rolle in der Serpentine-Schau, und offensichtlich hatte es mit den präsentierten Religionen zu tun, um dich da zu zitieren: „Es handelt sich bei den dargestellten Religionen um die monotheistischen Religionen, die sich gegen all die anderen früheren Religionen durchgesetzt haben. Diese früheren Religionen haben sich nicht auf nur ein Symbol konzentriert. Sie wurden durch viele verschiedene Symbole verbreitet. Die Elemente der Natur wurden beispielsweise als separate Götter angesehen. Die Transformation von

den römischen Göttern zum christlichen Gott war eine von vielen zu einem.“ Und das führt auch zum Titel der dieser Retrospektive hier vorausgehenden Schau, in Philadelphia und Rom. Der Titel war *From One to Many*.

MP: Die Schau in London hieß *The Mirror of Judgment*. Die Idee ist, dass jede und jeder einzelne, dass der Moment vor dem Spiegel steht. Jede Person ist gezwungen über sich selbst zu urteilen. Nur war in der Ausstellung nicht nur das Individuum vor dem Spiegel, sondern es waren die großen, wichtigen monotheistischen Religionen mitsamt den Werkzeugen, die sie verwenden, um die Öffentlichkeit in die Religion zu integrieren, wie etwa ein Beichtstuhl. Dieses Instrument, die Kirche, steht vor dem Spiegel. Wenn man betet, betet man zu sich selbst, denn vor dir auf der anderen Seite bist du, man betet nicht zu etwas weit Entferntem und Unbekanntem. Man sollte sich selbst kennen, und das ist der Sinn des Urteils – sich selbst zu beurteilen. Verantwortung zu übernehmen. Du entscheidest, in welche Richtung du gehen willst. Religion ist für mich also nicht länger der Gipfel der Referenz, sondern ein vertikales Konzept, ein horizontales Konzept. Das andere ist der Rapport: Jede und jeder ist die oder der andere. Es ist also das Konzept, für die Person vor uns Verantwortung zu übernehmen, und wenn ich und alle das tun, ist das die neue Religion, oder eher ist es das Konzept der Spiritualität. Es ist eine Möglichkeit, nicht von etwas weit über uns hinunter gedrückt zu werden. Mein Manifest über diese Übereinstimmung bezieht sich nun auf Omnitheismus anstatt auf Monotheismus.

HUO: Das ist das Manifest, an dem du gerade schreibst?

MP: Ja. *Omnitheism and Democracy*. Ohne das Konzept der Demokratie würde es nicht funktionieren. Und Demokratie funktioniert nicht ohne Omnitheismus. Denn wenn man die omnitheistische Idee hat, darf man absolutistische Systeme nie außer Acht lassen. Das Absolute ist immer da. Demokratie aber kann nicht unter dem Absoluten sein.

HUO: Als nächstes kommt Paris, die große Ausstellung im Louvre. Da geht es um den 21. Dezember 2012, um das *Anno uno*, und sie ist der nächste Schritt nach dem *Terzo Paradiso*. Kannst du uns davon erzählen?

MP: Für den 21. Dezember 2012 wurde das Ende der Welt vorhergesagt, was an sich schon ein sehr idiotisches Konzept ist; jedoch nicht derart idiotisch, dass es sich auf die mögliche Bedeutung, von der wir sprechen, bezieht. Wir befinden uns gerade in einer großen Krise. Das ist vielleicht nicht das Datum des Endes, aber wir gehen auf das Ende zu. Wir bereiten uns auf das Ende vor und arbeiten darauf hin. Und da wir für den Wandel arbeiten, für Erneuerung, für Neubetrachtung, dafür, die Vorstellung der Welt wiederaufzubauen, war es uns wichtig, dieses „Datum des Endes“ in den Tag der Wiedergeburt zu verwandeln. Darum nennen wir ihn „Wiedergeburtstag“ – ein universales Konzept, eine universale Aktivität, die universale Teilnahme an einem Tag, der ein neuer Feiertag ist.

HUO: Mit dem neuen Feiertag meinst du etwas wie Weihnachten? Es wäre kein religiöser Tag, aber würde sich wiederholen und für immer bestehen bleiben?

MP: Weihnachten als Fest zu feiern habe ich immer genossen, obwohl ich keine religiösen Gefühle habe, denn für mich ist es das Fest der Geburt, der Renaissance. Der 21. Dezember ist der Wiedergeburtstag – das ist kein religiöses Konzept, es ist ein soziales Konzept, am Anfang wiedergeboren werden. Es ist auch eine Feier, die lange vor dem christlichen Konzept der Weihnacht ihren Ursprung nahm. Es ist die Wintersonnenwende für die nördliche Hemisphäre und Sommersonnenwende für die südliche Hälfte der Welt. Sie wurde gefeiert, weil das der kürzeste Tag des Jahres war – nicht der 24. Dezember, sondern der 21. – und danach werden die Tage wieder länger. Man startet ein neues Jahr. Eine neue Kraft wächst heran.

HUO: Normalerweise frage ich zwei letzte Fragen, du hast aber eine davon schon bei unserem Gespräch in der Serpentine Gallery beantwortet. Es war die Frage nach der

Zukunft. Du hast gesagt: „Für mich geht es in der Zukunft nicht darum, die Welt zu besitzen; es geht darum die Erde zu lieben. Sie ist unser Partner. Wenn man die Erde liebt, muss man die Menschheit lieben. Liebt man die Menschheit, liebt man sich selbst.“ Die Frage, die du aber noch nicht beantwortet hast, ist meine wiederkehrende Frage nach nicht realisierten Projekten, Projekten, die zu groß waren um sie zu realisieren, oder zu klein. Als ich dir diese Frage das letzte Mal stellte, 1996, hast du geantwortet, du wolltest einen sehr leeren Raum in eine Stadt einfügen. Es ging um einen Käfig – du wolltest einen leeren Käfig in einer Stadt. Das war das noch nicht realisierte Projekt?

MP: Das habe ich realisiert. Es wurde ausgestellt und es heißt *Free Space*. Der ist für jeden frei und kann ein Raum für alle sein. Gut war auch, dass die Arbeit von Häftlingen eines Gefängnisses in Mailand ausgeführt wurde. Ich sagte: Ich möchte mit euch eine Arbeit machen, die euch aus dem Gefängnis herausbringt. Dieses „aus dem Gefängnis“ aber lag im Zentrum des Gefängnisses. Es war ein freier Käfig für alle. Dein Geist nämlich sollte frei sein. Und das ist der Käfig, der jeden Geist befreit. Und sie verstanden das. Sie machten das sehr gerne. Anfänglich sagten sie: Wir sind schon in einem Käfig. Warum müssen wir einen Käfig bauen? Und ich sagte: Das ist der Käfig eurer Freiheit.

HUO: Dieses Projekt wurde also realisiert. Gibt es etwas noch nicht Realisiertes?

MP: Ein dringend notwendiges Projekt ist eine Schule für Demokratie in der Welt. Demokratie ist momentan nur ein Wort. Sie ist kein realer Gegenstand. Diese Schule sollte ein Labor realer Demokratie sein, die ohne diese Idee des „Eins-zu-eins“ nicht existieren kann. Ich befinde mich vor dir und jemand steht vor mir, auch wenn es mit dem Rücken zu mir ist. Ich muss die Leute vor und hinter mir respektieren. Diese Schule existiert gegenwärtig nicht. Sie ist etwas, das wir tun sollten.

HUO: Das ist also sehr dringend. Danke, Michelangelo.



Rebirth day, Kunsthaus Graz, 21.12.2012, Fotos: N. Lackner/UMJ