

ne oder auf Konsolen arrangierte Skulpturenfragment zu einem Sinnbild der Resignation, der Vergänglichkeit und Melancholie wird. Der metaphorischen Anlage der Werke folgend⁹⁶, kann das Bildwerk als äußeres Zeichen des kulturellen Zerfalls, als Memento mori und melancholisches Zeichen der stummen Erinnerung an die verlorene Totalität verstanden werden.⁹⁷ Die Antike ist nicht Ziel und Objekt, sondern, verstanden als Wurzelgrund der europäischen Kultur, weitgehend anonymes Substrat der Vorstellung des Künstlers von kultureller Integrität und Zentralität.⁹⁸ So gilt Holstens Feststellung, nach der sich Kounellis europäische Geschichte und Kultur als Teil seiner selbst vergegenwärtigt.⁹⁹ Die antike Form wird nicht als verweisendes Zitat aufgenommen, sondern als Teil der eigenen Identität, als ein dem Künstler angehörendes Element. In diesem Sinne vergleicht Kounellis sein künstlerisches Vorgehen mit der traditionellen Formverarbeitung früherer Künstler und differenziert auf diese Weise ein solches althergebrachtes Verarbeiten älterer Formen, von der „citazione“ im Sinne einer internationalen Geschmackstendenz.¹⁰⁰ Das Aufgreifen vorgeprägter Formen ist als besondere, zutiefst europäische Art der Akkumulation und Verarbeitung kultureller Erinnerungsstücke zu verstehen, das Kounellis als „Zusammenkommen“ beschreibt.¹⁰¹ So geht es dem Griechen in seinen Werken häufig um bestimmte Orte und um deren Zeugnischarakter, wie seine Ausstellungen im Gropius-Bau in Berlin, in den Salzspeichern in Bologna oder im Rumpf eines alten Frachtschiffes im Hafen von Piräus zeigen.¹⁰² In diesem Sinne gehört auch die Antike zum künstlerischen Fundus des Griechen, der seit 1956 in Rom lebt. Die Antike ist in der „ewigen Stadt“ ständig präsent, ist Teil seiner Umgebung und wird als solches zum Material seiner Kunst.

2. Giulio Paolini

Ein großer Teil des Œuvre Paolinis ist durch Serien bestimmt, in denen dasselbe künstlerische Prinzip an Hand verschiedener Abgüsse erprobt wird, die in der Regel weder farbig behandelt noch formal verändert sind. So werden etwa in vier „Mimesi“-Arbeiten aus den

selbst“ oder „ihnen einen bestimmten kunst-historischen Ort“ zuzuweisen: Erinnerungswunden, S. 14.

96 Nach W. Busch liegt gerade in der metaphorischen Anlage das wesentliche Gestaltungsprinzip moderner Kunst, die vom Verlust einer konventionellen Bildsprache geprägt ist. Dabei zielt die Metaphorik „weder auf Verbildlichung einer präzisen begrifflichen Abstraktion (Allegorik), noch haben die Gegenstände bestimmte Stellvertreterfunktion (Symbolik), sondern Metaphorik zielt auf breitere Bedeutungsfelder, deren Präzisierung individueller Setzung offensteht ... die Bildform erlaubt keine unmittelbare Übersetzung des Bildsinns mehr.“ Werner Busch, zitiert nach B. Ruhrberg, *Arte Povera*, S. 275.

97 Zu Bedeutung und Motiv der Flamme vgl. die Beiträge von H. Friedel und B. Growe in: *Ausst. Kat. Jannis Kounellis*, München 1985, insbesondere S. 10f und S. 15f.

98 „Das Bewußtsein eines europäischen Künstlers bildet sich immer in bezug auf die Klassik oder Antiklassik, also im dialektischen Bezug zur Klassik. (...) Die kulturellen Fundamente sind dagegen viel älter.“ Jannis Kounellis (1985), in: *Ein Gespräch*, S. 25.

99 Und weiter: „Dabei ist er von nichts weiter entfernt, als vom derzeit um sich greifenden Vergangenheits zitierenden Historismus. Relikte der Geschichte, die ihn unmittelbar betreffen, verwandelt er in Neues. Erinnerung und Utopie greifen dabei ineinander.“ S. Holsten, *Zu Kounellis' Werk und Arbeitsweise. Bezüge und Bildvergleiche*, in: *Begleitheft zur Ausstellung: Jannis Kounellis*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1982, S. 3.

100 Kounellis (1995) im Gespräch mit der Verfasserin. Diese Differenzierung wird von der kunstkritischen Literatur aufgegriffen, ohne jedoch das zugrundeliegende Problem der Bezeichnung verschiedener Zitierformen zu thematisieren. Die Antikenabgüsse

in den Werken Kounellis' werden in der Regel nicht als Zitate bezeichnet. Stattdessen wird die klassische Form, die der „gleichen Sprache wie anorganische und organische Materialien“ entspringt, als dem Künstler „angehörig“ betrachtet: F. Zdenek, in: Jannis Kounellis, Rimini 1983, S. 125. Vgl. dazu auch H. Friedel, Spuren der Erinnerung, S. 11.

- 101 Kounellis erläutert seine Vorstellung des „Zusammenkommens“ an Hand des von Bernini gestalteten Obelisken auf der Piazza della Minerva in Rom: „Der kleine Elefant, auf seinem Rücken ein kleiner ägyptischer Obelisk. Bernini benutzt dieses Element des Obelisken – es ist ein sehr altes Element – im Zusammenhang mit einem Elefanten, den er nach einer Zeichnung von Raphael entwarf. Das ist für mich die Idee des Zusammenkommens.“ Jannis Kounellis (1979) zitiert nach: Ausst. Kat. Mythos & Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunstverein Hamburg, Zürich 1981, S. 129.
- 102 Die meisten vom Künstler verarbeiteten Elemente sind Fundstücke, so fügt der Künstler in die beiden mit Holzbrettern und Pflastersteinen zugeschichteten Fenster des Gropius-Baus Objekte ein, die er im Umkreis des Ausstellungsortes gefunden hat, vgl. Ausst. Kat. Zeitgeist, Berlin 1982.
- 103 Ausführlich besprochen werden diese Werke in folgenden Publikationen: E. Franz, Del bello intelligibile – Die geistige Schönheit, in: Kat. Giulio Paolini. Del bello intelligibile, Kunststhal, Bielefeld, Wuppertal 1982, S. 4-10, S. 8.- S. Isler, Del bello intelligibile. Semiotische Analysen zu sechs Werken von Giulio Paolini. Zürich 1983, S. 58.
- 104 Außerdem existiert eine vorbereitende Studie mit einer Bildreproduktion des Hermes, vgl. „Mimesi (Studie)“, 1975 (Kat.-Nr. 27/ Abb. 111a).

Jahren 1975-76 jeweils zwei unveränderte Kopien einer Skulptur auf Podesten einander gegenüber aufgestellt.¹⁰³ Zum verwendeten plastischen Material dieser Serie gehören zwei ganzfigurige Gipsabgüsse der *Medici-Venus* (Kat.-Nr. 30/Abb. 8), der Kopf derselben Statue (Kat.-Nr. 29), der Kopf des *praxitelischen Hermes* (Kat.-Nr. 28/Abb. 111b)¹⁰⁴ sowie eine Bronze kopie des *Knaben mit Siegerbinde* der Münchener Glyptothek (Kat.-Nr. 31/Abb. 45). Das Verfahren der Doppelung ist vordergründig als bloße Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Reproduzierbarkeit künstlerischer Form deutbar. Doch ist die Gegenüberstellung zweier identischer Bildwerke ein vielschichtiger konzeptueller Schritt. Das tautologische Moment der Verdoppelung und das Aufeinanderbezogensein der Abgüsse irritiert den Betrachter und schließt ihn als Gegenüber des Kunstwerks aus, das Werk blickt sich selber an und schafft seinen eigenen Bildraum. Es macht sich zum eigenen Betrachter und ist sich selber Inhalt. Der eigentliche Betrachter wird außerhalb des durch die Bildwerke geschlossenen Sichtkreises plaziert, sein Sehen umkreist nur das Sich-Ansehen der Figuren. Durch die Präsentation identischer Kopien setzt sich Paolini mit der Vorstellung Plotins auseinander, dessen Begriff der künstlerischen Mimesis nicht bloß das sinnlich Wahrnehmbare, sondern gerade das Intelligible des Kunstwerks erfaßt und damit einen der Grundbegriffe antiker Kunsttheorie prägt. Der Titel „Mimesi“ verweist auf Fragen schöpferischer Nachahmung und Darstellung und potenziert damit die Ambiguität der Verdoppelung durch die Übersetzung des idealen klassischen Bildwerkes in billige Gipsrepliken um ein Weiteres. Das Motiv der Gegenüberstellung eines narzißtisch auf sich bezogenen Bildwerks läßt sich somit als kunstphilosophische Reflexion verstehen, die Fragen nach dem eigentlichen Verhältnis von Urbild und Abbild suggeriert.

Auch das bildkünstlerische Konzept weiterer Serien läßt sich auf ein einfaches formales Prinzip zurückführen, so greift der Künstler erneut in „l'altra figura“ auf die Verdoppelung von Abgüssen zurück, doch wird durch die Konfrontation einer intakten Gestalt mit einer zerbrochenen Gipsform das Phänomen der Integrität und verlorenen Totalität zum zentralen Motiv. In den zwischen 1980 und 1986 realisierten Installationen werden Abgüsse der *Hebe* von Thorvaldsen (Kat.-Nr. 40/Abb. 46), der *Athena Lemnia* (Kat.-Nr. 51/Abb. 38), des

Epheben aus Marathon (Kat.-Nr. 54/Abb. 26) sowie des *Eros von Centocelle* einbezogen (Kat.-Nr. 52/Abb. 47). In der Serie „Intervallo“ wird der Abguß eines Bildwerks in zwei Hälften geteilt und an den gegenüberliegenden Wänden des Ausstellungsraum aufgestellt. Das Material dieser Installationen ist jeweils ein Abguß der *Athena Lemnia* (Kat.-Nr. 57/Abb. 41), des *Hermes* (Kat.-Nr. 59/Abb. 17) und der *Ringer-Gruppe* (Kat.-Nr. 58/Abb. 34) der Uffizien. Innerhalb jeder Serie bleibt der Umgang mit dem Gips und das Verfahren der Installation dasselbe. Vereinzelt wird das künstlerische Prinzip auch in andere Medien übertragen, so beispielsweise in „Intervallo (l'androgino)“, 1986 (Kat.-Nr. 60/Abb. 48): Eine graphische Reproduktion des *Barberinischen Fauns*, die analog zu den plastischen „Intervallo“-Arbeiten in zwei Hälften geteilt wurde, hinterfängt eine zweite, zusammengeknüllte Reproduktion der gleichen Statue.

Die Abgüsse, deren Erkennbarkeit, abgesehen von der bloßen Teilung, durch keinen verfremdenden Eingriff von seiten des Künstlers beeinträchtigt ist, stammen von verschiedenen griechischen, hellenistischen und klassizistischen Skulpturen, die einem klassischen Formenkanon entsprechen. Der Bekanntheitsgrad jedes einzelnen Kunstwerks ist unterschiedlich und variiert je nach Umstand und Zeitpunkt der Auffindung oder nach seinem Aufbewahrungsort. So wird eine sehr geschätzte, vielfach rezipierte und kopierte schamhafte Venus, die seit dem frühen 17. Jahrhundert bekannte *Medici-Venus*, aber auch ein weit weniger populäres Werk, wie der Münchner Kopf des *Knaben mit Siegerbinde* eingesetzt.¹⁰⁵ Grundsätzlich handelt es sich in allen von Paolini ausgewählten Skulpturen um Kunstwerke von hoher Qualität. Neben klassischen und hellenistischen Werken wird in einer „l'altra figura“-Installation (Kat.-Nr. 40/ Abb. 46) die klassizistische *Hebe* Bertel Thorvaldsens aufgegriffen. Offenbar kann im Werkgedanken eine klassizistische Skulptur dieselbe Aufgabe wie eine antike Plastik übernehmen. Das Phänomen der Serie im Œuvre Paolinis, in der das formale Prinzip gleich bleibt und nur das Material variiert, unterstreicht die These, daß die einzelnen Abgüsse als Wesenheiten letztlich austauschbar sind. Der Künstler interpretiert das von ihm verwendete Werk nämlich nicht in einer Weise, die dessen ursprünglichen Gehalt und Bedeutsamkeit aufgreift oder aktualisiert, d.h. die spezifische

105 Viele der verwendeten Skulpturen sind seit dem 16. Jahrhundert bekannt und vielfach rezipiert worden. Der *Münchner Bronzekopf* wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgefunden und lange für ein griechisches Original gehalten. Dagegen befindet sich der *Ephebe*, der erst in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts bei Marathon aus dem Meer geborgen wurde, im Nationalmuseum in Athen. Der *Hermes des Praxiteles* wurde 1877 aufgefunden; seine Büste wurde seither vielfach reproduziert. Vgl. das Kapitel „Der Gipsabguß als künstlerisches Motiv“.

106 Diese Beobachtungen beziehen sich auf die für die Studie relevanten Werke mit Gipsabgüssen, dagegen sind sie nicht grundsätzlich auf Paolinis Umgang mit dem Zitat zu übertragen. M. Scholz-Hänsel nennt beispielsweise einige Werke, in denen nur über die zugrundeliegenden Vorlagen die vielschichtigen Bezugsebenen aufzuschlüsseln sind. Scholz-Hänsel liefert mit seinem Aufsatz den ersten Beitrag, der sich explizit mit dem Kunstzitat im Werk Paolinis beschäftigt: Das imaginäre Museum Giulio Paolinis, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Il museo/Das Museum, Stuttgart 1986, S. 9-21, S. 9ff. Mit dem Entstehen der Paolinischer Kunst aus Kunst beschäftigt sich auch die jüngste Ausstellung in der Villa Medici in Rom: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Correspondances, Accademia di Francia, Rom/Turin 1996. Vgl. dort den Beitrag von M. Fagiolo dell'Arco, Giulio Paolini, „Villa Medici 1331996“, S. 21-44.

107 S. Isler, Del bello intelligente, S. 60.

Inhaltlichkeit und Bedeutsamkeit der originalen Skulptur ausnützt. So sollen weder Ursprung und Herkunft des Kunstwerks, noch seine ihm durch Zeit und Geschichte zugewachsenen Bedeutungsschichten evoziiert werden.¹⁰⁶ Der einzelne Abguß dient stattdessen als Baustein innerhalb der Materialisierung des künstlerischen Konzeptes und vertritt als frei einsetzbares Modul die Kunst schlechthin. Die rezipierte Form ist völlig der künstlerischen Idee, der Gegenüberstellung und Reflexion des Kunstwerks in „Mimesi“, in „l'altra figura“ oder dem Gedanken der Teilung einer Totalität in „Intervallo“ untergeordnet. Die Verwendung des jeweiligen Bildwerks ist allein an dieses Konzept geknüpft und fungiert als formales Material, das zur Exemplifizierung und Visualisierung einer Idee benutzt, gegenübergestellt, geteilt oder zertrümmert wird. Dadurch reicht der künstlerische Akt Paolinis, der durch seine nur minimalen Eingriffe in die Form die Position eines distanzierenden, außenstehenden Beobachters einnimmt, weit über die bloße faktische Präsentation des Bildwerks hinaus.

Der Künstler fordert vom Betrachter ein bewußtes, reflektierendes Sehen, das sich nicht in der Wahrnehmung des bloß Anschaulichen erschöpft. Die Form ist gleichsam von ihrem konkreten Inhalt befreit, während im neuen formalen Setzungsakt durch das Verfahren ein geistiger Prozeß ausgelöst wird. Die Nähe des Künstlers zur Konzept-Kunst wird hier offensichtlich, wenngleich Paolini nie als reiner Konzept-Künstler agiert. Alle seine Werke sind von einer starken Polarität zwischen dem Anschaulichen und dem Gedanklichen bestimmt. Exemplarisch steht dafür die Arbeit „Elegia“, 1969 (Kat.-Nr. 24/Abb. 49), bei der Paolini in den Gipsabguß eines monumentalsten Auges, einem Fragment des *Davidkopfes* von Michelangelo, einen kleinen Spiegel einsetzt. Die Herkunft des Fragments von einem Meisterwerk kann durch das Detail kaum erschlossen werden und spielt keine Rolle. Wichtig ist allein seine Erkennbarkeit als Auge, das dazu dient einen abstrakten Begriff umzusetzen und etwas Nicht-Sichtbares sichtbar zu machen. Die verspiegelte Pupille reflektiert nach außen, was in ihr Inneres eindringen würde und transfiguriert damit objektiv das Phänomen und den Begriff des „Sehens“.¹⁰⁷ Neben „Elegia“ oder den „Mimesi“-Werken konzentrieren sich auch zahlreiche andere, seit den 60er Jahren entwickelte

konzeptuelle Untersuchungen, die von Kommentaren und Aphorismen des Künstlers begleitet werden, auf Fragen zur Kunst, auf ihre Rahmenbedingungen, ihre Präsentation und ihr institutionelles Umfeld. Mit der Annäherung seines bildnerischen und plastischen Werks an Kunsttheorie und Kunstgeschichte nimmt Paolini damit in der Kunst der Postmoderne eine herausragende Stelle ein.¹⁰⁸

Während das bildnerische Material eines Verfahrens, das auf der Austauschbarkeit von Modulen basiert, der Gefahr der Beliebigkeit ausgesetzt ist, bedient sich Paolini zur Umsetzung seiner Überlegungen ausschließlich eines spezifisch klassisch-klassizistischen Formenschatzes. Damit zeigt der Künstler, der außer Skulpturenabgüsse und Bildreproduktionen aus dem Klassizismus, wie etwa den *Genius des Todes* Antonio Canovas in „Aria“, 1983 (Kat.-Nr. 48/Abb. 51), und graphische Perspektivstudien und Zeichnungen aus der *Encyclopédie* oder Giovanni Pietro Belloris Viten verarbeitet, ein konkretes Interesse an den Grundelementen und -regeln der klassizistischen Akademiesprache. In „Cratilo“, 1978-83 (Kat.-Nr. 37) befestigt er beispielsweise eine Reproduktion des *Antinous vom Belvedere (Hermes)* aus der „Vita di Nicolas Poussin“ Belloris, einem der Begründer der klassizistischen Kunsttheorie im 17. Jahrhundert¹⁰⁹, an der Wand. In „Nesso“, 1977 (Kat.-Nr. 33/Abb. 52) ergänzt er den fehlenden Kopf des *Araberpferdchens* Gaetano Montis durch eine Proportionszeichnung des *Herakles Farnese* aus der *Encyclopédie* Diderots.¹¹⁰ Die blutrote Schärpe, die die Verbindung zwischen Pferdekörper und Papierrolle verbirgt, spielt in konzentrierter Form auf den Kampf Herkules mit dem Kentaur Nessus und dessen tödliches Ende an: Der Kentaur verschränkt sich mit dem Helden in einer neuen Gestalt. Gleichzeitig beinhaltet die anschauliche Montage durch die Übereinstimmung zwischen dem Namen des Kentaur mit der italienischen Bezeichnung „nesso“, die eine Verbindung oder einen Zusammenhang beschreibt, ein ausgetüfteltes Bilderrätsel, in dem sich abstrakter Begriff und plastisches Kunstwerk wechselseitig bedingen.

Die naheliegende Vermutung einer ästhetisch begründeten Auswahl der Referenzwerke trifft den Sachverhalt jedoch nicht. Zwar bleibt Paolini durch die formale Repetition des Klassisch-Schönen an den Kanon klassizistischer Kunst gebunden, doch verfolgt er ande-

108 M. Scholz-Hänsel, *Das imaginäre Museum*, S. 9ff.

109 Vgl. dazu D. Nebendahl, *Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildwerke im römischen Seicento*, Worms 1990, S. 8 u. S. 126f.

110 Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Art et des Métiers*, 1. Ausgabe 1751-1780 (Neudruck der Faksimile-Ausgabe, Stuttgart, Bad Cannstatt 1967), Vol. 24, Pl. XXXIII.

- 111 „Non mi propongo di analizzare il passato, di fare dell'esegesi(...). Ho tentato di ricondurre le immagini antiche in nuove opere, che mettesero in gioco lo spettatore e l'autore come polarità presenti. Non si tratta di una rivisitazione archeologica; la mia è piuttosto un'accoglienza indifferenziata, una memoria che vuole attingere al farsi stesso dell'opera. Non prediligo uno stile, sono attratto dal mito del *perché* si fa arte.“ Giulio Paolini (1988) in einem Interview mit F. Poli, in: *Contemporanea* 2, 1988, zitiert nach: F. Poli, Giulio Paolini, Turin 1990, S. 33 (Übersetzung der Autorin).
- 112 „Il neoclassico ha significato l'assenza di uno stile „nuovo“, ha riassunto un modo passato, abdicando alla forma nuova.“ Paolini (1972) in einem Interview mit M. Bandini, zitiert nach: F. Poli, Paolini, S. 35.
- 113 So stellt der Künstler fest: „E inutile e vano inventare qualcosa di proprio (...) se possiamo scoprirlo nel passato.“ G. Paolini in: G. Paolini, Idem, Turin 1975, S. 75.
- 114 Zur Auffassung Paolinis „Kunst sei nicht faßbar, d.h. nicht darstellbar, nur vorstellbar – sei also nicht als Gestalt (Erscheinung), so bestenfalls als Potenz wahrnehmbar“ vgl. S. Isler, *Del bello intelligibile*, S. 73.- Speziell auf diesen Aspekt geht ein: E. Franz, *Del bello intelligibile – Die geistige Schönheit*, in: *Ausst. Kat. Giulio Paolini. Del bello intelligibile*, Kunsthalle, Bielefeld, Wuppertal 1982, S. 4-10, S. 7.- Zum Projekt „Del bello intelligibile“: M. Scholz-Hänsel, *Das imaginäre Museum*, S. 12ff.- Dazu außerdem die ausführlichen Anmerkungen von A. Mammì und I. Panicelli in: *Ausst. Kat. Markus Lüpertz, Giulio Paolini: figure, colonne, finestre*, Castello di Rivoli 1986, S. 74f. Die Autorinnen fassen Paolinis Kunstphilosophie so zusammen: „L'essenza stessa dell'arte diventa a questo punto il soggetto della ricerca, e la classicità sarà d'ora in poi l'interlocutore privilegiato.“ (S. 79).

re Ziele, als dem darin verkörperten Stilideal neue Gestalt zu geben. So beziehen sich alle seine kunsttheoretischen Äußerungen auf die Kunst als Gesamtheit:

„Ich nehme mir nicht vor, die Vergangenheit zu analysieren oder Exegese zu betreiben (...). Ich versuche, die antiken Bilder in neue Werke zu transponieren, die den Betrachter und den Autor als gegenwärtige Polaritäten in Bewegung setzen. Es handelt sich nicht um eine erneute archäologische Betrachtung, sondern eher um eine undifferenzierte Aufnahme, um ein Gedächtnis, das danach strebt, mit dem Werk eins zu werden. Ich habe keine Vorliebe für einen Stil, mich zieht vielmehr der Mythos an, *warum* überhaupt Kunst gemacht wird.“¹¹¹

Das Klassische in der Gestalt klassizistischer Skulpturen bedeutet dem Künstler die Abwesenheit eines neuen Stils.¹¹² Klassik oder Klassizismus dienen ihm nicht im Sinne historischer Stile, sondern als Zusammenfassung vergangener künstlerischer Schöpfungen, es ist nicht nötig, noch etwas hinzuzufügen, da die Kunst bereits definitiv geschaffen ist.¹¹³ Die kreative Tätigkeit Paolinis beschränkt sich demgegenüber auf die Analyse der Kunst. Das einzelne verarbeitete Kunstwerk gilt dem Künstler dabei lediglich als Werkzeug, um das wirkliche *Wesen der Kunst* ins Gegenständliche übersetzen zu können. Der Künstler sucht nach einer materiellen Entsprechung seiner Vorstellung vom Abstraktum *Kunst* und findet sie in der anschaulichen Gestalt antiker und klassizistischer Werke, die er als Embleme der reinen Idee des Kunstwerks verabsolutiert. Seine exemplarische Realisierung findet dieses Konzept in der Arbeit „Del bello intelligibile“, 1978-82, in dem sich das kaum noch erkennbare Einzelbild in einer Reihe auflöst und selber nur noch in der Vorstellung existiert.¹¹⁴

Ein solcher erkenntnistheoretischer Versuch, das *Eigentliche* der Kunst sichtbar zu machen, kann sich nur möglichst unbelasteter, d. h. historisch und inhaltlich ungebundener Formen bedienen. Nur durch die Verarbeitung klassischer Formen erreicht der Künstler den für die Veranschaulichung seines Konzeptes notwendigen Grad an Anonymität und Aussagelosigkeit der künstlerischen Form. Nicht zufällig also bedient er sich klassisch-klassizistischen Formenguts oder greift auf Illustrationen aus Werken klassizistischer Kunsttheorie zurück.¹¹⁵ Der Künstler unterwirft seine Setzungen den Maßstäben

einer rationalistischen Ästhetik und Reflexion, deren Ziel in der Auflösung des materiellen Kunstwerks in der Abstraktheit einer reinen Ideenwelt liegt. Gerade das dem Klassischen inhärente Moment des Allgemeinen entspricht einem solchen Bedürfnis, während jedes historisch gebundene, erzählerische und konkret auf seine einmalige Existenz rückführbare Bildwerk dafür unbrauchbar wäre. Während die Kunst im nominalistischen Sinn nur durch das einzelne Kunstwerk erfahrbar ist, nähert sich Paolinis Position durch die größtmögliche Abstraktion vom Einzelwerk dem geistigen Bild von der Universalie *Kunst* an. Zu diesem Abstraktum *Kunst* gelangt der Künstler durch den Rückgriff auf inhaltlich weitestgehend anonyme, klassische Formen, in denen alles Sekundäre und Akzidentielle ausgesondert wurde. Der Grund für die Bevorzugung des weiß belassenen, auf den reinen Formwert reduzierten Gipsabgusses liegt somit gerade in seinem strukturlosen, nivellierenden Charakter, der ein Maximum an Anonymität und Abstraktion verspricht.¹¹⁶

3. Claudio Parmiggiani

Im Vergleich zu Paolinis oder Kounellis Rückgriff auf klassische Kunst erfährt das antike Bildwerk in den Werken Parmiggianis eine Wertschätzung, die sich weitaus stärker am Charakter des einzelnen Werkes orientiert. Dennoch ist es offenbar nicht als Zitat im Sinne eines Verweises auf ein bestimmtes konkretes Bildwerk zu lesen. In „Phoebus“, 1979 (Kat.-Nr. 72/Abb. 54) wird der Kopf einer hellenistischen Statue verarbeitet, die im Zusammenhang mit der *Niobidengruppe* 1583 in Rom aufgefunden wurde.¹¹⁷ Die heute als *Trophós* bezeichnete Statue¹¹⁸ wird in einer Zeichnung des 16. Jahrhunderts von Dosio dargestellt und in einem zeitgenössischen Inventar als Muse beschrieben. Im Katalog der Florentiner Gipsformerei wird der Kopf als Psyche geführt.¹¹⁹ In der Adaption Parmiggianis liegt der Abguss auf einer weißen Leinwand und scheint auf eine bunte Malerpalette mit präparierten Schmetterlingen zu blicken. Auf den Haaren der Büste und auf der darunterliegenden

- 115 Neben dem genannten Rückgriff auf Bellori überarbeitet Paolini die Illustrationen der „Schriften über die antike Kunst“ von Johann J. Winckelmann. Zu diesen und weiteren, am Klassizismus und klassizistischer Kunsttheorie orientierten Projekten vgl. M. Scholz-Hänsel, *Das imaginäre Museum*, S. 13ff.
- 116 Vgl. dazu U. Kultermann, *Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß*, in: *Quadrant*, (Brüssel) 20, 1966, S. 7-30.
- 117 Die Identifizierung der Statue und ihre Zugehörigkeit zur Niobidengruppe war von Anfang an umstritten, da sie nicht mit der literarisch überlieferten Zahl der Niobiden in Einklang zu bringen ist. Die ganzfigurige Statue, deren Kopf zwar antik ist, der Statue ursprünglich jedoch nicht angehört, befindet sich heute in den Uffizien.
- 118 G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I*, Rom 1958, S. 130, Nr. 94. - E. Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms 1986, S. 148.
- 119 *Mus. Kat. Gipsoteca Fiorentina. Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, Istituto Statale d'Arte di Firenze, Florenz 1991, S. 229, Inv.-Nr. 121 (mit Abb.).

2. Giulio Paolini

Geboren 1940 in Genua, lebt in Turin und Paris. Erste Einzelausstellung in Rom 1964. Beteiligt sich an den ersten Ausstellungen der Arte Povera, doch nimmt er aufgrund seiner konzeptuellen Ansätze und der Verarbeitung klassischer plastischer Vorlagen eine Sonderstellung ein.

Paolini verarbeitet seit den späten 60er Jahren Gipskopien klassischer und klassizistischer Skulpturen, von denen er einen Vorrat in seinem Atelier aufbewahrt (vgl. *Artist nel loro studio*, in: *Vogue* (Mailand), August 1987, S.250-251). Oft bereitet der Künstler seine Rauminstallationen durch graphische Studien vor und greift dazu auf Bildreproduktionen der jeweiligen Skulpturen zurück, die im Werkkatalog als solche gekennzeichnet werden. Paolinis Eingriff in die plastische Form ist äußerst zurückhaltend. Grundsätzlich belässt er die Abgüsse gipsweiß und verzichtet weitgehend auf die Montage mit realen Gegenständen, stattdessen stellt der Künstler die dem Gipsabguß inhärenten Qualitäten seiner Reproduzierbarkeit und Zerbrechlichkeit heraus und arrangiert etwa zerbrochene Scherben zusammen mit intakten Skulpturen, die er auf hohe Sockel stellt. Durch die Verwendung mehrerer identischer Abgüsse entstehen tautologische und mnemotische Beziehungen innerhalb der einzelnen Arbeiten. Immer wieder stellt Paolini die Deutbarkeit der künstlerischen Arbeit in Frage: Kann ein Werk dem Skandal des Verstanden-Werdens entgehen, kann es das überleben? Das Gesamtœuvre des Künstlers läßt eine spezifische Vorliebe für die Kunst und Kunstphilosophie der Antike, des Klassizismus und antikerezipierende

frühere Künstler erkennen, doch zitiert Paolini darüber hinaus in seinen graphischen Arbeiten auch Maler aus der Frührenaissance oder Moderne wie Beato Angelico oder Cézanne. Einen Versuch zur Klassifizierung der von Paolini genannten und zitierten Künstler unternimmt M. Scholz-Hänsel, erneut ist das Kunstzitat Schwerpunkt der jüngsten Ausstellung von Paolini in der Villa Medici im Frühjahr 1996. Zahlreiche Texte des Künstlers zu seinen Werken sowie Ausschnitte aus Interviews seit 1983 sind von Bruno Corà zusammengestellt in: Giulio Paolini. Ancora un libro, Rom 1987.

WERKVERZEICHNIS

Kat.-Nr. 23

Sappho, 1968

145 × 120 cm

Photographie, Plexiglas

Lit.:

G. Celant, Giulio Paolini, New York (1972) Abb. 69; M. Fagiolo, A.C.

Quintavalle (1976) 102, Abb. 96

Vorlage der Bildreproduktion:

Giovanni Dupré, *Sappho*, 1857, Rom, Galleria Nazionale d'arte moderna

Kat.-Nr. 24/Abb. 49

Elegia, 1969

15 × 15 × 11 cm

Gipsabguß eines Auges, Spiegel

Sammlung Gerd de Vries, Köln

Lit.:

G. Celant: Giulio Paolini, New York (1972) 83, Abb. 79; Paolini, Premio

Bolaffi, Turin (1980) 7; *Kunstforum International* 39 (1980) 76; Paolini (1982) 15; Isler (1983) 60; Paolini (1984) 64; Orpheus (1984) 79; Paolini-Ravenna (1985) 38, Abb. 18; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 25; *Suspense* (1988) 131

Vorlage:

Michelangelo, *David*, 1501-04, Florenz, Accademia

genannt von M. Scholz-Hänsel, in: Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 12

Kat.-Nr. 25/Abb. 25

Proteus I-II-III, 1971

je 50 × 50 cm

Gips, Bleistift, Plexiglas

Mailand, Privatsammlung

Lit.:

G. Celant, Giulio Paolini, New York (1972) 94-95, Abb. 85-87; Paolini (1982)

20f; *Cento anni di arte italiana* (1982) 112, Nr. 52; A. Bonito Oliva,

Avanguardia

Transavanguardia 68-77, Mailand (1982) 91, Nr. 143; Isler (1983) 75; Paolini (1984)

112-113; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 26f; *Mythos Italien* (1988) 252f;

Suspense (1988) 110f; Venedig (1995) 533; Paolini (1996) 30

Vorlagen:

1. Eigenkörperabgüsse

2. nicht zugewiesene Scherben eines Kopfes

Kat.-Nr. 26

Bühnenbild für „Il trasloco“, 1972-73

Mehrere Gipsbüsten auf Säulentrommeln

Regie: V. Gassman

Teatro stabile di Torino, in Zusammenarbeit mit dem Teatro Regio

Lit.:

G. Celant, *Coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984*, Mailand (1984)

151

Vorlage:

Bridus/Marcellus(?), Rom, Kapitolinische Museen

Kat.-Nr. 27/Abb. 111a

Mimesi (Studie), 1975

Photo, Umrißzeichnung auf Papier

Privatsammlung

Lit.:

M. Fagiolo, A. C. Quintavalle (1976) Abb. 194

Vorlage der Bildreproduktion:

Kopf des *Hermes des Praxiteles*, Olympia, Archäologisches Museum

Kat.-Nr. 28/Abb. 111b

Mimesi, 1975

30 × 65 × 50 cm

Zwei Gipsabgüsse

Privatsammlung

Lit.:

M. Fagiolo, A. C. Quintavalle (1976) Abb. 195; Paolini, *Premio Bolaffi*, Turin

(1980) 14; *Kunstforum International* 39 (1980) 78; Paolini (1982) 8-13; Paolini-

Rivoli (1986) Abb. 126; Poli (1990) 89

Vorlage:

Büste des *Hermes des Praxiteles*, Olympia, Archäologisches Museum

genannt von C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia*, in: ders., *Scritti sull'arte contemporanea II*, Turin (1979) 166-170

Kat.-Nr. 29

Mimesi, 1975

50 × 20 × 40 cm

Zwei Gipsabgüsse, Sockel

Edition: 20 Exemplare, nummeriert und signiert, edit. Multipli ed., Turin 1975

Lit.:

Paolini (1992) 19

Vorlage:

Kopf der *Venus Medici*, Florenz, Uffizien

Kat.-Nr. 30/Abb. 8

Mimesi, 1975/76

213 × 50 × 40 cm

Zwei Gipsabgüsse, Sockel

Edition: drei Exemplare

Sammlung FER, Laupheim; Mönchengladbach, Städtisches Museum
Abteiberg

Lit.:

Paolini (1980) 51; Paolini (1982) 13; Cento anni di arte italiana (1982) 111, Nr. 50; Paolini (1984) 71; Paolini-Ravenna (1985) 38, Abb. 25; Italia aperta (1985) Nr. 39; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 29; Mythos Italien (1988) 95, Abb. 8; Paolini (1988) Abb. 16; Poli (1990) 89

Vorlage:

Statue der *Venus Medici*, Florenz, Uffizien

erstmalig genannt in einer Rezension zur Ausstellung im Mannheimer
Kunstverein, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28. August 1977

Kat.-Nr. 31/Abb. 45

Mimesi, 1975/76

50 × 20 × 40 cm

Zwei Abgüsse, Sockel

Lit.:

Ausst. Kat. Giulio Paolini. Werke. Schriften, Luzern (1981) o.S.; Suspense
(1988) 113

Vorlage:

Bronzekopf eines *Knaben mit Siegerbinde*, München, Glyptothek

Kat.-Nr. 32/Abb. 3

Palais des Mirages, 1976

12 Collagen, je 50 × 70 cm

Lit.:

Paolini (1980) 35; Isler (1983) 55; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 30; Paolini
(1988) Abb. 20; Suspense (1988) 86f; Ausst. Kat. Denk-Bilder. Kunst der Gegen-
wart 1960-1990, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München (1991)
70f

Vorlage der Bildreproduktionen:

1. Antonio Canova, *Hebe*, 1816, Sankt Petersburg, Eremitage

2. Antonio Canova, *Paris*, 1807-12, Sankt Petersburg, Eremitage

S. Isler bezeichnet die *Hebe* als „antike Mädchenfigur“ (Isler (1983) 55)

Kat.-Nr. 33/Abb. 52

Nesso, 1977

H. 175 cm

Gipsabguß, Papier, Stoff

Galerie Christian Stein, Turin

Lit.:

M. Grüterich, Analyse in Bildern, in: *Kölnher Stadt-Anzeiger*, 05. Januar 1979;
Paolini-Amsterdam (1980) 56; Paolini (1982) 16; Paolini, Premio Bolaffi, Turin
(1980) 24; Paolini (1980) 56; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 31; Suspense
(1988) 112

1. Vorlage des Abgusses:

Gaetano Monti, *Arabersferdchen*, 1819, Mailand, Galleria d'Arte Moderna

2. Vorlage der Bildreproduktion:

Proportionszeichnung des *Herakles Farnese* aus: Diderot, Encyclopédie ou
Dictionnaire Raisonné des Sciences des Art et des Métiers, 1. Ausgabe 1751-
1780 (Neudruck der Faksimile-Ausgabe, Stuttgart/Bad Cannstatt 1967), Vol.
24, Pl. XXXIII

Kat.-Nr. 34

Sei illustrazioni per gli scritti sull'arte di Johann J. Winckelmann, 1977

35 × 50 cm

Buchedition, gebunden; Serigraphien und Lithographien, edit. Franco Mello,
Giorgio Persano, Genua 1977

Edition: 40 Exemplare, nummeriert und signiert

Lit.:

Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 13

Vorlage der Bildreproduktionen:

1. *Apoll vom Belvedere*, Rom, Vatikanische Museen

genannt von Scholz-Hänsel, in: Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 15

2. *Borghesischer Fichter*, Paris, Louvre

Kat.-Nr. 35/Abb. 5

Le tre Grazie, 1978

Rauminstallation

Gipsabguß, Sockel, Spiegel, Photographien, Umrisszeichnung

Galerie Yvon Lambert, Paris

Lit.:

B. Blistène, Giulio Paolini, in: *Flash Art* 82-83 (1978) 22; Paolini, Premio

Bolaffi, Turin (1980) 22-23; Paolini-Amsterdam (1980) 40-41; Paolini (1984) 73;

Suspense (1988) 187; Poli (1990) 35

Vorlage:

unbekannter weiblicher Akt, um 1900

Kat.-Nr. 36

Cratilo (Studie), 1978

Lithographie, 69 × 99,5 cm

Edition: 100 Exemplare, numeriert und signiert; ed. von Lucio Amelio,

Neapel 1978

Lit.:

Ausst. Kat. Giulio Paolini. Werke. Schriften, Luzern (1981) o. S.; Paolini

(1984) 74; Orpheus (1984) 89; Paolini-Rivoli (1986) 131, Abb. 131; Paolini

(1992) 31

Vorlage:

Eros von Centocelle, Rom, Vatikanische Museen

Kat.-Nr. 37

Cratilo, 1978-83

Wandinstallation mit Bildreproduktion, Plexiglas, Zeichnung, 106 × 83 cm

Sammlung Guglielmi, Turin

Lit.:

Paolini-Amsterdam (1980) 57; Paolini, Premio Bolaffi, Turin (1980) 26; Cento

anni di arte italiana (1982) 114, Nr. 54; A. Bonito Oliva, Avanguardia

Transavanguardia 68-77, Mailand (1982) 92, Nr. 147; Isler (1983) 55; Orpheus

(1984) 89; Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 33; Paolini-Rivoli (1986) 130

Vorlage der Bildreproduktion:

Antinous vom Belvedere (Hermes), Stich aus Giovanni Pietro Bellori, Vita di Nicolas Poussin, 1672, nach einer hadrianischen Kopie eines Originals des 4. Jh. v. Ch.

Kat.-Nr. 38/Abb. 4

Niobide ferito, 1979

70 × 50 cm

Collage

Lit.:

Paolini-Amsterdam (1980) 44; Isler (1983) 69; Suspense (1988) 54;

Poli (1990) 3

Vorlage der Bildreproduktion:

James Pradier, *Niobide blessé*, 1822, Paris, Louvre

S. Isler hält den *Niobiden* für ein „klassisches, v.a. griechisch-antikes Vorbild“

(Isler (1983) 69)

Kat.-Nr. 39

Ritratto dell'artista come modello, 1980

50 × 69,5 cm

Mappe mit fünf Lithographien

Edition: 130 Exemplare, ed. von U. Ferranti und Y. Lambert, Rom

Lit.:

Suspense (1988) 134; Poli (1990) 98; Paolini (1992) Nr. 37

Vorlage der Bildreproduktion:

Hermes des Praxiteles mit Diorysoknaben, Olympia, Archäologisches Museum

Kat.-Nr. 40/Abb. 46

L'altra figura (Mimesi), 1980

Rauminstallation

Zwei Gipsabgüsse, Podeste

Lit.:

Ausst. Kat. Giulio Paolini. Werke. Schriften, Luzern (1981) o. S.; Orpheus

(1984) 73; C. Christov-Bakargiev, *Arte povera 1967-87*, in: *Flash Art*,

November-Dezember (1987) 52-69, 69

Vorlage:

Bertel Thorvaldsen, *Hebe*, 1819-23, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum

Kat.-Nr. 41/Abb. 24

Lo sguardo della Medusa, 1981

Rauminstallation

Gipstrümmer, Papier

Lit.:

Suspense (1988) 208; Paolini-Rivoli (1986) 80

Vorlage:

Kopf der *Venus Medici*, Florenz, Uffizien

Kat.-Nr. 42

Sappho, 1981

Photographie, Plexiglas

Galleria Christian Stein, Mailand-Turin

Lit.:

Paolini-Rivoli (1986) Abb. 122

Vorlagen der Bildreproduktionen:

1. Johann Heinrich Dannecker, *Sappho*, 1802, Stuttgart, Staatsgalerie

2. Giovanni Dupré, *Sappho*, 1857, Rom, Galleria Nazionale d'arte moderna

Kat.-Nr. 43/Abb. 27a-b

Casa di Lucrezio, 1981-84

Rauminstallation

mehrere Versionen mit unterschiedlicher Anzahl an Gipsabgüssen, Stoff, Gipscherben, Sockel

Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli

weitere Versionen: Privatsammlung Los Angeles; Sammlung Minini, Brescia

Lit.:

Paolini-Lucrezio (1984); B. Corrà, Giulio Paolini, in: *Napoli oggi*, 19. Juli 1984;

Paolini-Paris (1984) 121-123; Paolini-Ravenna (1985) 40, Abb. 35; Paolini-

Stuttgart (Bd. III) (1986) 31; Paolini-Rivoli (1986) Abb. 132; Suspense (1988)

92; Poli (1990) 42, Taf. 104; P. Toselli: Nella „casa di Lucrezio“. Il tema del doppio dentro la pelle di gesso, in: *L'Arena*, Verona, 13. März 1992

Vorlage:

Apoll (?): Bronzeoriginal um 470/460 v. Ch. Im Katalog der Gipsoteca Mondazzi und von P. Toselli (1992) wird der Abguß als „*sog. Angelo di Algardi*, Rom 1640“ bezeichnet, doch handelt es sich um eine Replik eines klassischen Apollkopfes. Im Text wird der Abguß als *Apoll (?) (sog. Engel des Algardi)* zitiert. Von der Gipsbilderei Mondazzi wurde für die Installation im Auftrag des Künstlers zudem eine Gipscherbe mit der Ritzzeichnung eines Labyrinths angefertigt, die an einem Türstock in Pompeji gefunden wurde; vgl. die vorbereitende Studie „Casa di Lucrezio“, 1981, in: *Italia aperta* (1985) 119, Nr. 37

Kat.-Nr. 44

The Marble Faun, 1982

Sengraphie, 68 × 97 cm

Auflage: 200 Exemplare, CGSS ed. Turin 1984

Lit.:

Paolini (1984) 119

Vorlage der Bildreproduktion:

Ausruhender Satyr, Rom, Kapitolinische Museen

Kat.-Nr. 45

Hermaphrodito, 1982

50 × 70 cm

Collage auf Papier

Lit.:

Paolini (1984) 118; Paolini-Ravenna (1985) 40, Abb. 36; Suspense (1988) 210

Vorlage der Bildreproduktionen:

1. *Schlafender Hermaphrodit*, Paris, Louvre

2. *Verwundete Amazone*, Rom, Vatikanische Museen

Kat.-Nr. 46/Abb. 23

Cythère, 1982-1984³

103 × 130 cm

Fragmente eines Gipsabgusses, Photographie, Glas

Sammlung FER, Laupheim

Lit.:

Paolini-Stuttgart (Bd. III) (1986) 33, Nr. 36; Poli (1990) 29

Vorlage: nicht zugewiesen

Kat.-Nr. 47

Kythera, 1983

ca. 100 cm

Gipsabguß eines Flügels

Lit.:

Mythos Italien (1988) 253, Nr. 164

Vorlage:

Flügel der *Nike von Samotrake*, Paris, Louvre

Kat.-Nr. 48/Abb. 51

Aria, 1983

Rauminstallation

Galerie Lelong, Paris, 1985

210 × 190 cm

Photographie, Plexiglas

Lit.:

B. Corà, Giulio Paolini, in: *Napoli oggi*, 19. Juli 1984; Paolini-Stuttgart (Bd. IV) (1986) 42; Paolini (1988) 36; Suspense (1988) 209; Poli (1990) 106

Vorlage der Bildreproduktion:

Antonio Canova, *Genius des Todes, 1787-92*, Rom, St. Peter,

Grabmal Clemens XIII

B. Corà (1984) spricht von den „Gipsresten eines gestürzten Icarus“, doch handelt es sich um eine zweidimensionale, von der Decke herabhängende Reproduktion der Figur.

Kat.-Nr. 49

Larte e lo spazio (4 Illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger), 1983

Buchedition: 250 Exemplare, z.T. signiert

je 34 × 24 cm

Photographien von Paolo Pellion, Text von Gianni Vattimo, ed. von Marco

Noire, Turin 1983

Photographien, Gips

Lit.:

Paolini (1984) 60; Paolini-Ravenna (1985) Abb. 42; Paolini-Stuttgart (Bd. II)

(1986) 36; Paolini (1992) Nr. 42

Vorlage:

Naturabguß einer Hand und Gipsfragmente

Kat.-Nr. 50

Bühnenbild für „La mandragola“, 1983-84

Säulentrommeln, Gipsbüste

Regie: M. Missiroli

Teatro stabile di Torino

Lit.:

G. Celant, Coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984, Mailand (1984) 169

Vorlage:

Büste des *Hermes des Praxiteles*, Olympia, Archäologisches Museum

Kat.-Nr. 51/Abb. 38

L'altra figura, 1983/84

Zwei Gipsabgüsse, Sockel, Gipsscherben

Lit.:

Poli (1990) 105

Vorlage:

Athena Lemnia, Bologna, Museo Civico

Kat.-Nr. 52/Abb. 47

L'altra figura, 1984

Zwei Gipsbüsten, Sockel, Gipsscherben

Lit.:

Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 37

Vorlage:

Eros von Centocelle, Rom, Vatikanische Museen

Kat.-Nr. 53

Giocchi d'acqua, 1984

Serigraphie, 68 × 97 cm

Auflage: 200 Exemplare, CGSS ed. Turin 1984

Lit.:

Paolini (1992) 49

Vorlage der Bildreproduktion:

Ausrunder Satyr, Rom, Kapitolinische Museen

Kat.-Nr. 54/Abb. 26

L'altra figura, 1984/86

Rauminstallation

Zwei Gipsfiguren, Gipsscherben, fünf Sockel

Lit.:

Paolini-Rivoli (1986) Abb. 127-129; Suspense (1988) 116f; Paolini (1988) Abb. 22; Poli (1990) 40

Vorlage:

Ephebe aus Marathon, Athen, Archäologisches Nationalmuseum

Kat.-Nr. 55

La pittura abbandonata, 1985

66 × 55 cm

Lithographie, Zeichnung

Edition: 70 Exemplare, nummeriert und signiert, ed. von Marilena Bonomo ed., Bari 1985

Lit.:

Suspense (1988) 213-213; Paolini (1992) 54

Vorlage der Bildreproduktion:

Schlafende Ariadne, Rom, Vatikanische Museen

Kat.-Nr. 56/Abb. 31

Ante litteram, 1985

150 × 70 × 80 cm

Gipsfragmente, Plexiglas

Lit.:

Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 37; Paolini-Rivoli (1986) Abb. 133; Suspense (1988) 140; Poli (1990) 117

Vorlagen:

1. *Borghesischer Fechter*, Paris, Louvre

(der Rumpf des *Borghesischen Fechters* wurde im Auftrag Paolinis von der Gipsbilderei zerteilt)

2. Naturabguß einer Hand

Kat.-Nr. 57/Abb. 41

Intervallo, 1985

Rauminstallation H. 160 cm

Zwei Gipsabgüsse, Sockel

Galerie Tanit, München

Lit.:

Paolini-Stuttgart (Bd. II) (1986) 38; Poli (1990) 115; Ausst. Kat. Arte Povera. 1971 und 20 Jahre danach, Kunstverein München, Köln (1991) 30; Paolini (1996) 29

Vorlage:

Athena Lemnia, Bologna, Museo Civico

Kat.-Nr. 58/Abb. 34

Intervallo, 1985/86

H. 98 cm

Gipsabguß

Lit.:

Suspense (1988) 118f; Paolini (1996) 30, Nr. 13

Vorlage:

Ringiergruppe, Florenz, Uffizien

Kat.-Nr. 59/Abb. 17

Intervallo, 1986

Gipsabguß, Sockel

Lit.:

Ausst. Kat. Arte povera. 1971 und 20 Jahre dannach, Kunstverein München, Köln (1991) Nr. 30

Vorlage:

Hermes des Praxiteles, Olympia, Archäologisches Museum

Kat.-Nr. 60/Abb. 48

Intervallo (*L'Androgino*), 1986

Reproduktionen eines Stüches

Edition: 35 Exemplare, Exit Edizioni, Bologna 1986

15 x 30 cm

Lit.:

Paolini (1992) 56

Vorlage der Bildreproduktion:

Schlafender Satyr, sog. *Barberinische Faun*, München, Glyptothek

Kat.-Nr. 61

Eclisse, 1986 (1988)

Sockelmaße: 82 x 62 x 62 cm

Gipsscherben, Bildreproduktion, Bilderrahmen

Sammlung Ingvild Goetz, München

Lit.:

Suspense (1988) 57; Ausst. Kat. Arte povera. 1971 und 20 Jahre dannach, Kunstverein München, Köln (1991) Nr. 29

Vorlage:

Gaetano Monti, *Araberpferd*, 1819, Mailand, Galleria d'Arte Moderna

Kat.-Nr. 62

Osservatorio (Studie), 1988

Lithographic

50 x 70 cm

Edition 180 numerierte Exemplare, Realisierung M. Noire für U.P.S.E., Turin 1988

Lit.:

Paolini (1988) Abb. 19; G. Paolini, *Impressions Graphiques. L'opera grafica 1967-1992*, Turin (1992) 66

Vorlage der Bildreproduktion:

Venus von Medici, Florenz, Uffizien

Kat.-Nr. 63

Orpheus, 1988

H. 90 cm

Holz, Gipsabguß

Galleria Planita, Rom 1992

Lit.:

Flash Art 168, Juni-Juli (1992)

Vorlage:

Michelangelo, Kopf der *Aurora*, 1524, Florenz, S. Lorenzo, Medici-Kapelle

Kat.-Nr. 64/Abb. 9

Vis-à-vis, 1992

180 x 90 x 15 cm

zwei Hälften einer Gipsbüste, zwei Podeste

Lit.:

Ausst. Kat. Il classico e il mito nell'arte italiana contemporanea italiana. 1960-1990, Fortezza Firmafede, Sarzana (1995) 108

Vorlage:

Alexander der Große, als Jüngling, Istanbul, Archäologisches Museum

Kat.-Nr. 65/Abb. 40

Doppia verità, 1995

100 × 50 × 50 cm

Abgüßhälften zweier Büsten, Spiegel, Plexiglas

Besitz des Künstlers, Turin

ausgestellt: Galleria Sperone, Rom 1995

Vorlagen:

1. *Athena Lemnia*, Bologna, Museo Civico

2. *Apoll* (?) (sog. *Engel des Algardi*), unbekannter Standort

Im Katalog der Gipsoteca Mondazzi und von P. Toselli (1992) wird der Abgüß als „sog. Angelo del Algardi“ bezeichnet, doch handelt es sich um einen spätklassischen *Apoll*

LITERATURVERZEICHNIS

Ausstellungskataloge

Giulio Paolini. *Del bello intelligibile*, Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris 1978

Giulio Paolini. *Atto unico in tre quadri*, Mailand 1979

Giulio Paolini. *Premio Bolaffi*, Turin 1980

Giulio Paolini. Stedelijk Museum, Amsterdam 1980

Giulio Paolini. *Werke. Schriften*, Luzern 1981

Giulio Paolini. *Del bello intelligibile*, Kunsthalle, Bielefeld, Wuppertal 1982

Cento anni di arte italiana, Tokyo 1982

Giulio Paolini. *Figures. Intentions. Le Nouveau Musée I*, Paris 1984

Giulio Paolini. *La casa di Lucrezio*, Casalecchio di Reno 1984

Overture. Arte contemporanea, Castello di Rivoli 1985

Giulio Paolini. „tutto qui“, Artisti Contemporanei, Ravenna 1985

Italia aperta, Madrid 1985

Giulio Paolini. *Lo studio/Das Atelier. Il museo/Das Museum. Il luogo/Der Ort. La visione/Die Vision*, 4 Bde., Stuttgart 1986

Markus Lüpertz, Giulio Paolini: *figure, colonne, finestre*, Castello di Rivoli, Rivoli 1986

Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, München 1988

Giulio Paolini, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1988

Denk-Bilder. Kunst der Gegenwart 1960-1990, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1991

Il classico e il mito nell'arte italiana contemporanea italiana. 1960-1990, Fortezza Firmafede, Sarzana 1995

Giulio Paolini. *Correspondances*, Accademia di Francia, Rom, Turin 1996

Bücher, Aufsätze und Rezensionen

Barilli, Renato: *La ripetizione differente*, Mailand 1974

Bonito Oliva, Achille: *Avanguardia Transavanguardia 68-77*, Mailand 1982

Brandi, Cesare: *La fine dell'Avanguardia*, in: ders., *Scritti sull'arte contemporanea II*, Turin 1979, S. 166-170

Celant, Germano: Giulio Paolini, New York 1972

Celant, Germano: „Del bello intelligibile“. *Die paolinische Architektur*, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. *Del bello intelligibile*, Kunsthalle, Bielefeld, Wuppertal 1982

Celant, Germano: *Coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984*, Mailand 1984

Christov-Bakargiev, Carolyn: *Arte povera 1967-87*, in: *Flash Art*, November-Dezember 1987, S. 52-69

Corrà, Bruno: Giulio Paolini, in: *Napoli oggi*, 19. Juli 1984

Fagiolo dell'Arco, Maurizio und Quintavalle A. C.: Giulio Paolini. *Saggi di Parma*, Parma 1976

- Fagiolo dell'Arco, Maurizio: Giulio Paolini, „Villa Medici 1331996“, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Correspondances, Accademia di Francia, Rom, Turin 1996, S. 21-44
- Franz, Erich: Del bello intelligibile – Die geistige Schönheit, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Del bello intelligibile, Kunsthalle, Bielefeld, Wuppertal 1982, S. 4-10
- Faust, Wolfgang Max: Et quid amabo. Notizen zu Arbeiten von Giulio Paolini, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Del bello intelligibile, Kunsthalle Bielefeld, Wuppertal 1982, S. 12-23
- Martin, Henri: Giulio Paolini. L'absolut est inexplicable, in: *L'Art vivant* 53, Paris, November 1974
- Inboden, Gudrun: Giulio Paolini – Triumph des Modells der Repräsentation, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Lo studio/Das Atelier, Bd. I, Stuttgart 1986, S. 11-31
- Isler, Salome: Del bello intelligibile. Semiotische Analysen zu sechs Werken von Giulio Paolini, Zürich 1983
- Menna, Filiberto: La linea analitica dell'arte moderna. Turin 1983
- Pagé, Suzanne: Del bello intelligibile, Bielefeld 1982
- Panicelli, Ida: Giulio Paolini. Identikit, in: *Artforum* 30/7, März 1992, S. 74-75
- Paolini, Giulio: Idem, Turin 1975
- Paolini, Giulio: Le „opere a venire“. Atti dell'incontro del 24. 04. 1981, Perugia 1982
- Paolini, Giulio: Suspense. Breve storia del vuoto in 13 stanze, Florenz 1988
- Paolini, Giulio: Impressions Graphiques. L'opera grafica 1967-1992, Turin 1992
- Poli, Francesco: Giulio Paolini, Turin 1990
- Scholz-Hänsel, Michael: Das imaginäre Museum Giulio Paolinis, in: Ausst. Kat. Giulio Paolini. Il museo/Das Museum, Bd. II, Stuttgart 1986, S. 9-21
- Toselli, Paola: Nella „casa di Lucrezio“. Il tema del doppio dentro la pelle di gesso, in: *L'Arena*, Verona, 13. März 1992

3. Claudio Parmiggiani

Geboren 1943 in Luzzara/Reggio Emilia, lebt in Turin und Parma. Besuchte das Istituto d'Arte in Modena besucht, erste Gemeinschaftsausstellung mit lokalen Künstlern 1964, Palazzo dei Musei, Modena.

Unter dem Titel „Oggetti parasurrealisti“ präsentiert Parmiggiani 1965 in Bologna Schachteln mit Gipsabgüssen und Gipsfragmenten, die an die Vitrinen Joseph Cornells erinnern und, wie Maurizio Calvesi anmerkt, „das erste Beispiel der Verwendung eines Gipsabgusses in der malerischen Entwicklung der Neo-Avantgarden“ schafft. Mit besonderer Intensität beschäftigt sich Parmiggiani von 1974-1985 und erneut in den 90er Jahren mit Gipsabgüssen älterer Skulpturen, wobei er sich selbst als „Maler, der keine Malerei macht“ bezeichnet. Bei den in seinen Montagen verwendeten Gipsen handelt es überwiegend um Abgüsse freiplastischer klassischer Skulpturen, vereinzelt aber auch Abgüsse von Kunstwerken Michelangelos und Berninis. Neben Büsten und weiblichen Torsi verarbeitet Parmiggiani bereits in den frühen Assemblagen einzelne Gliedmaßen und fragmentierte Gipsabgüsse oder Gipscherben von Statuen, die zumeist antinaturalistisch bemalt sind. Häufig werden die Abgüsse auf farbige Leinwände montiert oder davor arrangiert, so dient eine Leinwand wie in „Delphi“ oder „Phoebus“ als Hintergrundfolie, während eine andere als Befestigungsunterlage der Gipsreproduktion und der Montageelemente fungiert. Diese plastischen Arbeiten vergleicht der Künstler mit auf einer Bühne stattfindenden Inszenierungen. Ein wesentlicher Teil seines Gesamtœuvres besteht aus Projekt-