

**Der Künstler  
JANNIS KOUNELLIS**



Abb. 1: Jannis Kounellis, „Senza Titolo, 2010“, London. Photograph: Manolis Baboussis, 2010

**- Senza titolo, 1969  
(Dodici Cavalli Vivi)**

Referatsverschriftlichung  
- Hausarbeit

Seminar: „Modellsituation Ausstellung“  
bei Prof. Dr. Nike Bätzner  
WS 2019/20

Johannes Rudloff  
st4798  
Malerei / Grafik  
Bild| Raum| Objekt| Glas

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung – zur Biografie des Künstlers

## **1. Der Künstler Jannis Kounellis**

- 1.1 Die Abkehr vom Tafelbild
- 1.2 Vom Frühwerk zum bekannten Künstler

## **2. Das Eindringen des Lebens in die Galerie**

- 2.1 „Arte povera“ und die 1960er
- 2.2 „Senza titolo, 1969“ (Dodici Cavalli Vivi)
- 2.3 Analyse und Deutungsebenen der „Cavalli“
- 2.4 Eine Frage des Formats
- 2.5 Die „Cavalli“ – eine Institutionskritik?

## **3. Kounellis - aus der Perspektive der Gegenwart**

- 3.1 Reinszenierungen - Der Verlust der „Sensibilisierung“
- 3.2 Ist die Arte povera beendet?

Abschließende Betrachtungen – Stichwort: Sensibilität

## Einleitung – zur Biografie des Künstlers

Jannis Kounellis wurde am 23.03.1936 in einem landwirtschaftlich geprägten Griechenland in der Hafenstadt Piräus geboren. Seine Kindheit und Jugend war geprägt durch die deutsche Besetzung während des 2. Weltkriegs, in welchem sein Vater dem Widerstand angehörte. Nach dem Ende des Krieges befand sich Griechenland in einer



politischen Krise, befeuert durch die verschiedenen Machtinteressen der Alliierten. In Folge dieser Krise kam 1949 es zu einem Bürgerkrieg zwischen den Anhängern der kommunistischen Kräfte - finanziert von der Sowjetunion und Jugoslawien – und den liberalen bzw. nationalistischen Parteien, welche von den USA und Großbritannien unterstützt wurden. Innerhalb dieser politischen Unruhen begann Jannis

Abb. 1: Aegina island, 1950-1955, Photo: Voula Papaioannou

Kounellis sein Studium an der „Hochschule für Bildende Kunst Athen“. <sup>1 2</sup> Man kann sich vorstellen, dass Kounellis in einem - von unterschiedlichen Ideologien gefärbten - politisch angespannten Umfeld aufwuchs, welches ganz unmittelbare Zerstörungen freisetzte und ihn nachhaltig prägte. Vielleicht betonte Kounellis deshalb in späteren Jahren immer wieder, dass er für den Dialog als Form eines gesellschaftspolitischen Wandels steht. <sup>3 4</sup>

1956 wechselte er an die „Accademia di Belle Arti di Roma“, wo gerade das Ende des „Italienischen Informell“ anbrach, einem Malstil in der Nachkriegszeit, welcher eine Haltung des Künstlers ausdrückt, die die klassischen Formen und Kompositionsprinzipien ebenso ablehnen wie die geometrische Abstraktion. <sup>5</sup> Rom wurde zu seinem neuen lebenslangen Ankerpunkt, wo seiner Meinung nach Geschichte, Kultur und Religion

1 Der Spiegel 9/2017, S. 135.

2 Wikipedia - Autoren, Seite: *Geschichte Griechenlands*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Geschichte\\_Griechenlands&oldid=194696788](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Geschichte_Griechenlands&oldid=194696788) (17.12.2019).

3 Scheps 2010, S. 18-19.

4 Goldbach 2008, S. 32.

5 Fondazione Prada 2019, S. 12.

aufeinandertreffen. In diesem Zusammenhang meinte er:

*"Es war das, was ich wollte, ich hielt es für eine notwendige Brücke zum Rest der Welt."*<sup>6</sup>.

Kounellis kehrte seinem Geburtsland für lange Zeit sein Rücken zu, doch lassen sich in seinem Werk immer wieder Bezüge zur klassischen Kunst und antiken Geschichte – durch die Auswahl seiner Themen und Motive herstellen.<sup>7</sup>

Aus heutiger Perspektive der Kunstgeschichte gilt er als einer der einflussreichsten und bedeutendsten europäischen Künstler\*innen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wirkt noch bis heute in die zeitgenössische Kunst hinein. Am 16. Februar 2017 starb Jannis Kounellis im Alter von achzig Jahren in seiner Wahlheimatstadt Rom.<sup>8</sup>



Abb. 3: Jannis Kounellis, 'Senza titolo', 1972, Fondazione Prada 2019

Photo: Agostino Osio

---

6 The New York Times, Best of 2019, Autor: Elisabetta Povoledo: *The spirituality of Jannis Kounellis*, 28.12.2016 <https://www.nytimes.com/2016/10/28/arts/design/the-spirituality-of-jannis-kounellis.html> (17.12.2016).

\* *Der Stadtname „Piräus“ leitet sich aus dem altgriechischen „Peiraiëus“ = „Fährmann“ ab; peiraiōō = „hinüberbringen“, bzw. „pera“ für „gegenüber“ oder „jenseits“.*

7 Bätzner 2000, S. 180-181.

8 Frankfurter Allgemeine Zeitung 2017, Autor: Kolja Reichert: *Wenn das Mobiliar am Galgen hängt* <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/mobiliar-am-galgen-zum-tod-von-jannis-kounellis-14883311.html> (18.12.2019).

# 1. Der Künstler Jannis Kounellis

## 1.1. Die Abkehr vom Tafelbild

In Italien angekommen fand sich Kounellis schnell zu recht. Während seiner Studienzeit hatte sein Lehrer für Bühnenbild „Toti Scialoja“ einen großen Einfluss auf ihn. Dieser führte die Studierenden in zeitgenössische Kunstausstellungen und gab Ihnen einen neuen - durch das Theater geprägte - Kunstbegriff mit.<sup>9</sup> So bekam Kounellis unter anderem Arbeiten von Pollock, Spoerri und Rauschenberg zu sehen.<sup>10</sup> Natürlich nutzte Kounellis seine Studienzeit auch für weitere Reisen. So trat er 1958 gemeinsam mit seinem Vater eine Schiffsreise in die USA an. Diese führte ihn von Westeuropa über Boston bis nach New York. In Amerika kam er in Berührung mit dem Abstrakten Expressionismus, der Minimal Art, - sowie der Pop-Art und in ihm wuchs das Bedürfnis sich von seinem kulturellen Erbe distanzieren zu müssen, um neue Perspektiven und Blickwinkel bezüglich der Kunst zu entwickeln.<sup>11</sup>



Abb. 4: Sol LeWiitt, 'Analysis of incomplete open cubes', 1974



Abb.: 5 Robert Rauschenberg, Retroactive II (1963)

Dies verfolgte er radikal! So meinte er 1974 rückblickend, er habe vier Jahre lang den Briefkontakt zu seiner Mutter vermieden, um jegliche Fesseln abzulegen. Durch diesen „Cut“ wollte er sich vor allem Abstand zu seinem kulturellen Background verschaffen und noch wichtiger, eingefahrene traditionelle Ansichten über die Malerei - und Skulptur des alten Europas, - insbesondere die Tradition der Tafelmalerei - ablegen.<sup>12 13</sup>

Interessanterweise orientierte sich Kounellis aber vorwiegend an europäischen

9 Fondazione Prada 2019, S. 12-13.

10 Goldbach 2008, S. 22-23.

11 Fondazione Prada 2019, S. 13.

12 Ebd., S.13.

13 Goldbach 2008, S. 41-42.

Künstler\*innen. Besonders fasziniert war er von den Assemblagen des Künstlers Kurt Schwitters. Kounellis sah in dem deutschen Dadaisten einen Vorreiter, der schon damals - aus der Alltagsrealität entnommene - Objekte in die Kunst verbaute und damit eine Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit auflöste.<sup>14</sup> Dies entsprach einer Tendenz der Generation von Kounellis, welche darauf bedacht war, neue Formate zu entwickeln und Kunst erlebbarer und erfahrbarer zu machen.<sup>15</sup>

Andere wichtige wegweisende Künstler\*innen, welche Jannis Kounellis zu dieser Zeit beeinflusst haben dürften waren die Bilderstürmer „Lucio Fontana“ und „Alberto Gurri“, mit denen er auch freundschaftlich verbunden war.<sup>16</sup> Diese und andere haben Kounellis ein neues Verständnis von Kunst eröffnet, welches das klassische Tafelbild ablehnte und interdisziplinäre, sowie raumbezogene Betrachtungen in seiner Kunst zu einem neuen „Status quo“ verfestigte.<sup>17</sup>



Abb. 6: Kurt Schwitters, „Hindenburg-Merzzeichnung“, 157, 1920



Abb. 7: Kurt Schwitters, 'Unbild', 1919

14 Schwerfel, Heinz Peter: *Fragmente eines Tagebuchs*  
Zitat: 10. Minute 15. Sekunde.

15 Bätzner 2000, S. 38.

16 Schwerfel, Heinz Peter: *Fragmente eines Tagebuchs*  
Zitat: 10. Minute 1. Sekunde.

17 Goldbach 2008, S.111-113.

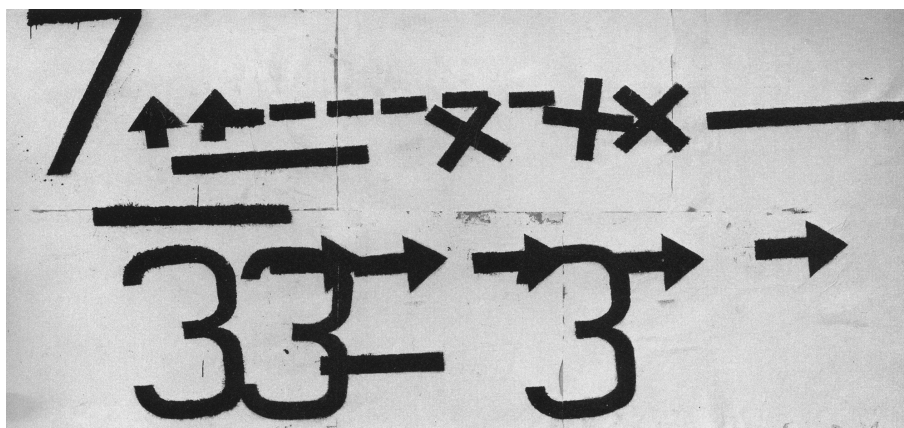


Abb. 8: „Senza Titolo“ (Ohne Titel) , 1959-1960

1960 hatte Kounellis eine seine ersten größeren Einzelausstellungen in der „La Tartaruga Gallery“ in Rom. Seine ausgestellten Arbeiten bildeten sich aus spielerischen Kompositionen von Silben, Zahlen und Buchstaben, - ferner auch ganze Wörter wie „Olio“ (Öl), „Aceto“ (Essig) oder „Tabacchi“ (Tabak), die er aus seinem Alltag in Italien entnahm - zusammen.<sup>18 19</sup> Bereits in diesem Frühwerk deutet sich eine Charakteristik des „Fragmentarischen“ an, welche auch in Kounellis späteren Arbeiten immer wieder auftaucht.<sup>20</sup> In „Fragmente eines Tagebuchs“ einem Feature-Film über Kounellis (Heinz-Peter Schwerfel, 2001) behauptete er, ein einheitliches Weltbild gäbe es nicht mehr, es seien nur noch Bruchstücke vorhanden und ... „*Das Drama des Zerfalls der Welt in Fragmente, das ist mein Thema.*“ [Kounellis].<sup>21</sup> Auch die Verwendung von architektonischen Objekten<sup>22</sup>, inhaltlich aufgeladenen Gegenständen und ganz konkreten Rohstoffen, zieht sich durch viele seiner Werke den Bezug zur menschlichen Kulturentwicklung. So können Rohmaterialien für die Freiheit und das Potenzial einer ungeformten bzw. ungenutzten Masse stehen. Aus dem Kontext gerissene Objekte werden zu Requisiten, die Erinnerungen, als auch Bedeutungsebenen triggern und somit die Betrachter\*innen in die Perspektive eines geschichtlichen Zeitkontinuums führt.<sup>23</sup> Zusätzlich verbaut Kounellis das menschliche Maß und das physikalische Gewicht von

18 Goldbach 2008, S.100.

19 Ebd. 2008, S. 37-38.

20 Schwerfel, Heinz Peter: *Fragmente eines Tagebuchs*  
Zitat: 10. Minute 53. Sekunde.

21 Ebd., 7. Minute 38. Sekunde

22 Raussmüller 2016: *Jannis Kounellis-Senza titolo 1997*, S. 4.

23 The New York Times, Best of 2019, Autor: Elisabetta Povoledo: *The spirituality of Jannis Kounellis.*  
<https://www.nytimes.com/2016/10/28/arts/design/the-spirituality-of-jannis-kounellis.html> (17.12.2016).



Abb. 09: Jannis-Kounellis-Senza-titolo-1997-Fabio-Fabbrini-2015-Raussmüller-Collection

Material in seinen Arbeiten, um Zusammenhänge zwischen der Lebenswirklichkeit der Menschen, ihrer Alltagskultur und seiner Kunst herzustellen.<sup>24</sup>

Mit der Zeit versucht Kounellis seiner künstlerischen Schwerpunkte konsequenter auszubauen, und die Trennung zwischen Kunst und Realität aufzuheben, um „lebende „Raumbilder“<sup>25</sup> zu schaffen. Er bezeichnet sich selbst als Maler und gibt somit dem Begriff des gemalten Bildes eine andere Bedeutung.

*„Ich bin Maler! Malerei bedeutet, das Bild des Lebens malen. Deshalb zählt in der Malerei nicht das Handwerkliche.“. [Kounellis]<sup>26</sup>*

In diesem Zusammenhang gab Kounellis seinen Werken in den meisten Fällen auch keine Titel. Damit die Kunstwelt aber Kounellis Arbeiten besser rezipieren konnte, werden bis heute seinen „senza titoli“ noch zusätzliche Informationen hinter dem Entstehungsjahr in Klammern angefügt. Deutlich wird das zum Beispiel an seinem Werk „Senza titolo“, 1967 (Campi, Pappagallo, Cottoniera), mit welchem Kounellis es schaffte neue formale Wege zu gehen und seine formal-inhaltlichen Schwerpunkte herauszuarbeiten, in dem er lebende Objekte (Kakteen und einen Papagei) zum Teil der Ausstellung machte.<sup>27</sup>

24 Bätzner 2000, S. 180.

25 Ebd. 2000, S. 179-180.

26 art-in-berlin.de: *Jannis Kounellis ist gestorben*, <https://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=4198&-> (02.01.2020).

27 Tietenberg 2015, S. 262.





Abb. 10: „Senza titolo, 1967“ (Campi, Pappagallo, Cotoniera), Galleria L'Attico (Rom), 1967

Durch das Fehlen kontextgebender Titel, ergaben sich Ausstellungssituationen, die auf den Betrachtenden - sprichwörtlich - „unmittelbar“ gewirkt haben müssen. In stummen, bühnenbildhaften Szenen werden die Betrachter\*innen zu, in die Ausstellung integrierten Statist\*innen. Hierin liegt ein avantgardistisches Moment; eine veränderte Kunstauffassung, in der die Distanz zwischen Betrachter\*in und dem Kunstwerk aufgehoben wird und in der die Ausstellungsbesucher\*innen mit dem Werk auf der Ebene der Realität miteinander verbunden werden.<sup>28</sup> Es entsteht ein „Raumbild“<sup>29</sup>. Mit diesen Ansätzen reiht sich Kounellis in die Bewegung der Arte povera-Kunst ein!

<sup>28</sup> Rausmüller 2016:., *Jannis Kounellis -Senza titolo 1967*, S. 6.

<sup>29</sup> Goldbach 2008, S. 126-127.

## **2. Das Eindringen des Lebens in die Galerie**

---

### **2.1 Arte povera und die 1960er**

Kounellis taucht neben Pino Pascali und Pistoletto als eine der schillernden Figuren der „Arte Povera“ auf. Der Begriff „Arte povera“ (ital. „arme Kunst“), den der Kunstkritiker und Kurator Germano Celant 1967 durch seine Ausstellung „Arte povera e IM spazio“ in Genua einführte, steht für eine Bewegung von bildenden Künstler\*innen aus Rom und Norditalien.<sup>30</sup> Diese entstand in den 1960er und 1970er Jahren, einer politischen Umbruchszeit, in der Künstler\*innen begannen eine radikale Haltung gegenüber Industrie und Kultur einzunehmen und dabei die Werte etablierter Institutionen und Regierungen angriffen.<sup>31</sup> Diese Generation von Künstler\*innen, welche vor allem also durch ihre „Haltung“ zusammenfand, versuchte unter anderem, das durch den Zweiten Weltkrieg verschüttete kulturelle Erbe zusammenzutragen und neue - auf europäischen Werten aufbauende - Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst zu entwickeln.<sup>32 33</sup> Wenn auch inspiriert von der amerikanischen Kunstwelt, wollten sich die Arte povera-Künstler\*innen bewusst nicht in die Fußstapfen, der zum Beispiel damals sehr präsenten amerikanischen Pop, - oder Minimal Art begeben. Man kann unter der „armen Kunst“ auch eine künstlerische Haltung verstehen, die Bezüge zu ideellen Werten herstellt und sich gegen eine von Technik und Massenmedien dominierten liberalen Welt positioniert.<sup>34 35</sup> Die Werke der Arte povera sind daher typischerweise räumliche Installationen aus gewöhnlichen („armen“) und alltäglichen Materialien wie Steine, Kohle, Textilien, Glas, Holz, Metall, und ähnliche, welche vor allem das Hervorrufen einer „Sensibilisierung“ - im Sinne einer emotionalen Bezugnahme und einer Reflektion über die Bedeutsamkeit scheinbar banaler Elemente und Gegenstände - bei den Betrachter\*innen zum Ziel hat.<sup>36</sup> Auch Performances, „prozessuale Kunst“ und Aktionskunst gehören im weiteren Verständnis zur Arte Povera; werden spezifischer aber unter dem Begriff „Azione povera“ zusammengefasst. Eine der ersten deutschen Ausstellungen in diesem Zusammenhang fand 1969 im „Aktionsraum 1“ in München statt, wo unter der Kuration von Alfred Gulden, Aktions und - Konzeptkunst der Arte povera gezeigt wurde.<sup>37</sup> Weitere Vertreter dieser Bewegung sind unter anderem: Marissa - und Mario Merz, Anna Oppermann, Alighiero

30 Goldbach 2008, S.166-169

31 Ebd. 2008, S.17

32 Ebd. 2008, S.99.

33 Fondazione Prada 2019, S. 16.

34 Ebd., S. 16.

\* Mit Verweis auf Jerzy Grotowski, *Grotowski Jerzy: Für ein armes Theater*, S.17f., Berlin 1994.

35 Bätzner 2000, S. 38.

36 Goldbach 2008, S. 17.

37 Wikipedia Autoren, Seite: *Alfred Gulden*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred\\_Gulden&oldid=191597787C](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred_Gulden&oldid=191597787C). (18.12.2019).

Boetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Emilio Prini und Eva Hesse.<sup>38</sup> Die bedeutendste Sammlung von Künstler\*innen der Arte Povera außerhalb Italiens befindet sich derzeit im Kunstmuseum Liechtenstein, welches bis heute die Gedanken und die Aktualität der Künstler\*Innen durch Ausstellungen wie „Che fare – Die historischen Jahre 07.05-05.09.2010“ oder „Entrare nell’opera. Prozesse und Aktionen in der Arte Povera“ (2019) pflegt und neu beleuchtet.<sup>39</sup>

Ausstellung: *Che fare? – Die historischen Jahre 07.05 -05.09.2010*

(Ausstellungsansichten Kunstmuseum Liechtenstein, Foto: Stefan Altenburger Photography)



Abb. 11a: Ausstellungsansicht



Abb. 11b: Ausstellungsansicht



Abb. 11c: Ausstellungsansicht



Abb. 11d: Ausstellungsansicht

38 Goldbach 2008, S. 17.

39 Wikipedia – Autoren, Seite: *Arte Povera*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte\\_Povera&oldid=185953702](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_Povera&oldid=185953702) (18.12.2019).

## 2.2

### „Senza titolo, 1969“ (Dodici Cavalli Vivi)

Für echte Schlagzeilen sorgte Jannis Kounellis mit seinem Werk „Senza titolo, 1969“ (Dodici Cavalli Vivi), welches erstmals 1969 in der Galleria L'Attico in Rom gezeigt wurde.



Abb. 12: „Senza titolo“ 1969 (Dodici Cavalli Vivi), Galleria L'Attico Rom, Photograph: Claudio Abate, 1969

Der von Fabio Sargentini kuratierte und frisch eröffnete schmucklose Ausstellungsort an der Via Beccara wich von der Norm damals konventioneller Ausstellungstraditionen ab.<sup>40</sup> Entgegen einer verkaufsorientierten Galerie sollte der Raum – eine ehemalige Großgarage - ein Experimentierfeld für zeitgenössische Künstler\*Innen bieten. Dies nutzte Kounellis für eine Einzelausstellung, in welcher er für drei Tage zwölf italienische verschiedenfarbige Reitpferde unterschiedlicher Rassen zeigte. Unter den Blicken der Ausstellungsbesucher\*Innen führte der Künstler die Pferde einzeln über eine Rampe in den Raum und band diese, an die dort für sie vorgesehenen Plätze fest.<sup>41</sup> Trotz der strukturierten Aufstellung der kraftvollen Tiere, behielt der nüchterne, stets gut gesäuberte Raum die Funktionsästhetik einer Garage und hob damit die Lebendigkeit der Pferde in befremdlicher Art und Weise hervor.<sup>42</sup> Für die Betrachter\*Innen war es möglich eine Perspektive von der erhöhten Rampe einzunehmen und somit das Ausstellungsbild aus einer gewissen Distanz zu beobachten. Alternativ konnten sie sich auch direkt bei den Pferden aufhalten und selbst ein Teil des Kunstwerks, bzw. des Erlebnisraumes werden.<sup>43</sup>

40 Tietenberg 2015, S. 260.

41 Goldbach 2008, S.169.

42 Tieteneberg 2015, S. 261.

43 Goldbach 2008 S. 169.

## 2.3

### Analyse und die Deutungsebenen der „Cavalli“

Es gibt in „Senza titolo 1969“ ein Vielzahl von symbolischen Elementen. Diese formuliert der Künstler aber nicht konkret aus. So lässt sich anhand der Arbeit „Senza titolo, 1969“ aufzeigen, wie genial Kounellis Raum für phantasievolle Interpretationen schuf. Liest man die „Cavalli“ als ein Bild, lassen sich verschiedene Anhaltspunkte für Interpretationen ausmachen: Zwölf Pferde verschiedener Rassen, drei Tage Aufführungszeit und der Ausstellungsort Rom als europäische Kulturmetropole!

In der Tradition der europäischen Malerei symbolisieren Pferde eine Machtposition, da sie ihre Reiter erhöht darstellen. So befinden sich auf sämtlichen historischen Gemälden die



Abb.14: Herrmann Wislicenus „Wilhelm der II.“ Kaiserpalz Goslar

Herrscher häufig auf Pferden. Pferde sind symbolisch aufgeladen und stehen für Heroismus, Machtanspruch und Überlegenheit!<sup>44</sup>

Auch die Zahlen „zwölf“ und „drei“ setzen unwillkürlich Assoziationen frei. So verbindet man die Zahl zwölf mit den Aposteln oder dem Jahreszyklus, das Erlblühen und Absterben der Natur. In diesem Symbolgeflecht ergeben sich phantastische, teils verschwörerische

<sup>44</sup> Tietenberg, S. 264.

\* Youtube, user: Kees Klein  
<https://www.youtube.com/watch?v=VZn-dOhJu2k&list=LLj1PUtjSQubdWiSsoQUoXZw&index=5&t=1413s>

Interpretationen\*. Ein bezeichnendes Beispiel ist eine Verbindung zu den Zwölf Aposteln und dem Damaskuserlebnis in der Bibel (Exodus 2), in welcher der Christenverfolger Saulus von einem himmlischen Lichtblitz (Jesus persönlich) getroffen wurde und von seinem Pferd fiel. Er erblindete für drei Tage und wurde in Damaskus von einem Christen geheilt, woraufhin er zum Christentum konvertierte. In Saulus' neuer Bedeutung setzt sich die römische Abwandlung seines hebräischen Namens in der Bibel im Neuen Testament fort, in welchem er dann Paulus genannt wird. Wie kein Zweiter steht Paulus für die menschliche Existenz: für Schuld und Sühne, für Gnade und Vergebung, - sowie für die Bekehrung und die Hoffnung. Paulus gilt als Missionar Europas und wird als erster Theologe der Christenheit verstanden, denn er entdeckte die Rechtfertigung des Menschen allein aus Glauben.<sup>45</sup>



Abb.14: Nicolò dell'Abbate: Der Sturz des Hl. Paulus (1552)

Allerdings hatte Kounellis für die Anzahl der Pferde (Zwölf) nach eigenen Aussagen nur raum-praktische Gründe!<sup>46</sup> So waren in weiteren Ausstellungen in Neapel oder England je nach Raumgröße nur acht oder zehn Pferde zu sehen.<sup>47</sup> Überhaupt, sollte man die „Cavalli“ wirklich wie ein Tafelbild lesen? Es ist als ein solches lesbar. Das Pferd als Symbolträger und symbolische Elemente wie die Zahl „zwölf“, oder die zeitliche Begrenzung der Ausstellung auf drei Tage haben eine Wirkmacht, die unabhängig ist von der Intention des Künstlers. So wuchs vielleicht das Kunstwerk über seinen Schöpfer hinaus!

Ob beabsichtigt oder nicht: Diese Symbole mystifizieren das Gesamtbild der „Cavalli“ und geben dem ganzen eine romantische Note.

45 Evangelisch-Lutherische Landeskirche Hannovers 2013:

<https://www.landeskirche-hannovers.de/evlka-de/presse-und-medien/frontnews/2013/06/08> (18.12.2019)

46 Tietenberg 2015, S. 267.

*\*Auf den Photos von Abate sind auch nicht alle zwölf Pferde zu sehen, woraus sich schließen lässt, dass die Anzahl der Pferde von Beginn an konzeptionell weniger bedeutend war.*

47 Tietenberg 2015, S. 268.

## 2.4

### Eine Frage des Formats

Wie bereits erwähnt, lehnte Kounellis Generation das Tafelbild ab! Wie sind die „Cavalli“ vor diesem Hintergrund zu verstehen? Um welches Format handelt es sich?

Kounellis Herangehensweise betreffend, lässt sich folgendes festhalten: Er bezieht sich unter anderem auf das „Brecht´sche Theater“, in welchem politische Inhalte zur Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse übermittelt werden sollen. Durch den in seinem epischen Theater angewandten „Verfremdungseffekt“ wird eine persönliche Identifikation der Zuschauer\*Innen mit dem Protagonisten vermieden und eine kritische Beurteilung des vorgeführten Verhaltensmusters ermöglicht. Drängende Fragen bleiben dabei häufig offen und deren Beantwortung liegt in der Verantwortung der Zuschauer\*innen.<sup>48</sup>

Die „Cavalli“ sind lebende Objekte, sie schnauben, sie beobachten die Besucher\*Innen, sie zeigen Emotionen, sie koten! Es ist eine dynamische Ausstellungssituation, die mit den Betrachter\*Innen sinnlich interagiert. Verstärkt werden diese Effekte vor allem durch die physische Präsenz der vor Kraft strotzenden Tiere. Hier werden Ängste des Menschen vor einer unkontrollierbaren Wildheit getriggert und teilweise eine bedrohliche Stimmung erzeugt.<sup>49</sup> Doch begann die Ausstellung schon mit dem Hereinbringen der Pferde. Einzelnen und durch den Künstler persönlich, wurden die „Cavalli“ über eine Rampe in den Raum geführt und an den für sie vorgesehenen Plätzen festgebunden. Eine performativer Akt! Oder, der „einfachste Akt der Domestizierung“<sup>50</sup>!



Abb. 15: „Senza titolo“ 1969 (Dodici Cavalli Vivi), Galleria L'Attico Rom, Photograph: Claudio Abate, 1969

48 Bätzner 2000, S. 201.

49 Fondazione Prada 2019, S.19.

50 Stabenow 1988, S.87.

Durch das Führen und Festbinden der Pferde an einem künstlichen Ort (Ausstellung), wird die Natur ins Verhältnis mit der menschlichen Kultur gesetzt. Die „auferzwungene Sesshaftigkeit der „Cavalli“ und die Bindung des Papageien („Senza titolo, 1967“) an seinen Futternapf spiegeln das existenzielle Abhängigkeitsverhältnis zwischen Natur und Mensch wieder. Der Papagei ist nur bedingt frei, denn letztendlich muss er immer zu seinem Futternapf zurückkehren.

Deutlicher stehen die Cavalli für die Anfänge der Zivilisation und die Domestizierung von Natur, - sowie auch für die fortschreitende hierarchisierte Strukturierung innerhalb der Gesellschaft. Der Mensch, der das Pferd dressiert und züchtet macht es sich somit zum Untertan und das Hinwegsetzen und Herrschen über die Natur wird hier zum Thema gemacht.



Abb. 16: Przewalski-Pferd: Verwilderter Nachkomme des Botai-Pferds

Durch die zeitliche Begrenzung der Ausstellung, die Einbeziehung der Besucher\*Innen in das Gesamtbild und das performative Festbinden der Pferde in der sterilen „Struktur“<sup>51</sup> einer Großgarage kann man von einer ortsspezifischen Inszenierung sprechen. Das Werk begann mit der ehemaligen Funktion des Raumes, - sowie mit der Geschichte der italienischen Hauptstadt zu korrespondieren. 12 Pferde isoliert in einer Garage, in mitten einer von Autos vollgestopften Großstadt!

Die Bedeutung des Pferdes als archaisches Fortbewegungsmittel tritt in den Vordergrund. Auch lässt es sich als ein Hinweis auf die Einflüsse der Entwicklungsgeschichte der Menschheit auf die Natur deuten; das Pferd als Träger der menschlichen Last, bzw. als Träger menschlichen Leidens!<sup>52</sup>

Ein anderer eher subtiler wichtiger Aspekt war psychologisch wirksam und unsichtbar. Die

51 Tietenberg 2015, S. 262.

52 Fondazione Prada 2019, S. 17.



zur Ausstellung umfunktionierte Großgarage war durchdrungen von dem starken Eigengeruch der Pferde. Dies ermöglichte eine sensibilisierte Wahrnehmung und triggerte möglicherweise Gedanken und Assoziationen bei den Betrachter\*Innen.<sup>53</sup> Unwillkürlich rief der Geruch zeit- und raumübergreifene Erinnerungen, bzw. Assoziationen an das bäuerliche Landleben hervor. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Kounellis immer wieder seine Zugehörigkeit zu jenen Menschen betonte, welche einen direkten bewussten Umgang mit der Natur pflegen.<sup>54</sup> Hingegen äußerte er sich mit Besorgnis über den sich vereinheitlichenden kultur- und identitätszersetzenden Einfluss globaler kapitalistischer Strukturen.<sup>55</sup>

Auch wenn eine eindeutige finale Deutung der „Cavalli“ ausbleibt, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass „Senza titolo, 1969“ in seiner urinszenierten Form auf das große inhärente „Problem“ der menschlichen Existenz anspielt, das Ausgeschiedensein des Menschen von der Natur, durch das „sich selbst bewusst sein“! Kounellis warf somit die Frage nach dem Umgang mit der Sonderrolle des Menschen in der Natur auf! Folgende Fragen schließen sich an: Was bedeutet die fortschreitende Entfremdung der menschlichen Kultur von der Natur? Was treibt die Entfremdung an? Wer wollen wir sein und wie soll unsere Kultur gestaltet sein? Im Bezug auf die letzte Frage lässt Kounellis in Interviews vermuten, dass er sich selbst mit einer multikulturellen internationalen Welt identifiziere, die bewusst und sensibilisiert mit der Natur im Einklang steht.<sup>56</sup> In Form einer dialektischen Auseinandersetzung geht er dabei soweit zu behaupten, dass die Glaubwürdigkeit eines Künstlers (ideologisch) durch einen Wertekanon begründet sein muss. Kunst ohne Utopie ist für Kounellis nicht denkbar.<sup>57</sup> Aus seinen Äußerungen lässt sich schließen, dass er selbst (geprägt von der Nachkriegszeit) für gegenseitige Toleranz und ein gemeinschaftliches Leben in Einklang mit der Natur steht.

---

53 Tietenberg 2015, S. 261.

54 Bätzner 2000, S.197.

55 Youtube, user: Louisanna Channel:

*Jannis Kounellis: Gray is the Color of Our Time*

Zitat: 16. Minute 12. Sekunde

<https://www.youtube.com/watch?v=OfSggpzXbdw&t=594s> (20.12.2019).

56 Youtube, user Louisanna Channel:

*Jannis Kounellis: Gray is the Color of Our Time*

Zitat: 16. Minute 56. Sekunde

<https://www.youtube.com/watch?v=OfSggpzXbdw&t=594s> (20.12.2019).

57 Bätzner 2000, S. 230.

## 2.5

### Die „Cavalli“ – eine Institutionskritik?

Im folgenden sollen die Überlegungen zu der Ausstellung weiter ausgeführt werden und insbesondere der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich hinter dieser Arbeit eine Institutionskritik und eine Replik auf den Kunstmarkt verbirgt. Warum ließ Kounellis die Pferde nicht von jemand anderen, aber sich selbst in der Galerie anbinden? Glaubt man dem Kunstkritiker Marc Scheps, so versteckt sich hinter dem Akt des Festbindens vielleicht auch eine Kritik am Verhältnis des Künstlers zur Galerie.<sup>58</sup>

Im allgemeinen wurde die Gegenüberstellung, bzw. das Hereinwerfen der Betrachter\*Innen in den von „Cavalli“ bespielten Erlebnisraum als eine radikale Handlung rezipiert. Damit gelang es Kounellis eine Aufmerksamkeit zu erzeugen, die über die Ländergrenzen hinaus bis nach Amerika reichte, (wo zufälligerweise gerade auch „Wild Horses“ von den Rolling Stones produziert wurde und nur wenige Jahre später „Horses“ von Patti Smith die Charts stürmte.) Allgemein jedoch war das Interesse der amerikanischen Kunstwelt der 1960er an den europäischen Künstler\*Innen recht klein. So blieben auch die Arte povera-Künstler\*Innen in Amerika für lange Zeit unbekannt und das obwohl Kounellis schon seit den 1970er Jahren auf fast jeder wichtigen Großausstellung in Europa (wie der documenta in Kassel oder der Biennale Venedig usw.) vertreten war.<sup>59</sup> Daran änderte sich auch nichts, als er in die Sammlung der renommierten New Yorker Galeristin Ileana Sonnabend aufgenommen wurde. Tatsächlich hatte er seine erste museale Einzelausstellung in den Staaten erst 1986 im Museum of Contemporary Art Chicago<sup>60</sup>.

Warum? Die Gründe dafür sind spekulativ! Einerseits wirft man der damaligen amerikanischen Kunstwelt eine gewisse Ignoranz vor.<sup>61</sup> Andererseits mag einer der Beweggründe die künstlerische Haltung der Arte povera-Bewegung selbst gewesen sein, welche von der amerikanischen Kunstszene nicht wahrgenommen, beziehungsweise nicht verstanden wurde. Die Arte povera war schlecht vereinbar, mit der vor allem in den USA vorangetriebenen Kommerzialisierung von Kunst. „Senza titolo 1969“ wurde in Europa auch gerade deshalb bekannt, weil die Kunstwelt es unweigerlich als eine institutionskritische Arbeit rezipierte. Besonders in den späten 1980er Jahren, als der Kunstmarkt auch in den USA kritisch hinterfragt wurde, begannen auch amerikanische

---

58 Fondazione Prada 2019, S. 18.

59 Goldbach 2008, S. 13-16.

60 Ebd. 2008, S. 14-16.

61 Ebd. 2008, S. 16.

Kunsthändler\*Innen der Arte povera einen Wert zu zusprechen. Warum sind die Cavalli insituationskritisch?

Die „Cavalli“ waren weder besonders verkäuflich (bzw. nicht zum Kauf intendiert), noch als Format greifbar wie bspw. ein Pop-Art-Bild von Andy Warhol.<sup>62</sup> Durch diese schwierige „Verhandlungssituation“ wurde der Verkaufsraum Galerie, mit all den damit zusammenhängenden ideologischen und ökonomischen Interessen in Frage gestellt.<sup>63</sup> Der Künstler ging in seiner Kritik jedoch noch weiter: indem er die Galerieräumlichkeiten nutzte, um einen gesellschaftlichen Ort zu erzeugen, wo sozialer Austausch betrieben wird und wo Erlebnisse und Erfahrungen gemacht werden können, gelang es ihm, die Bedeutung der Galerie umzukehren.<sup>64</sup>

*„Die Galerie, ... in meinem Fall wird sie zu einem Sozialen Raum, weil der Galerist nicht nur verkaufte, sondern auch einen bestimmten Typ von Informationen vermittelte. Dagegen die Pferde dazu, eine Spannung zu schaffen, einen Schnitt in der Kommunikation von Kunst.“ [Kounellis]<sup>65</sup>*

Im Sinne von Adornos „Doppelcharakter der Kunst“<sup>66</sup> könnte man sagen: Kounellis schützte seine „Cavalli“ aus den Klauen der kulturindustriellen „fait social“ und führte sie in die Autonomie, welche eine (innere) Erschütterung bei den Betrachter\*innen auslöste.<sup>67</sup> Kounellis selbst allerdings, bezeichnete seine Werke nicht als institutionskritisch! Diese Behauptung wäre auch aus späterer Perspektive schwierig zu halten gewesen, da Kounellis ab 1986 aktiv weltweit in internationalen Museen und Galerien ausstellte und verkaufte.<sup>68</sup> Kounellis sprach hingegen von einer bewusst gesetzten „Störung“ mit dem er den Kunstbegriff herausfordern, - und unmögliches möglich machen wollte.<sup>69</sup>

Seine Frage war: Was kann Kunst sein?

---

62 Goldbach 2008, S. 171.

63 Ebd. 2008, S. 173.

64 Ebd. 2008, S. 171.

65 Ebd. 2008, S. 172.

66 Wikipedia Autoren, Seite: *Ästhetische Theorie*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%84sthetische\\_Theorie&oldid=192492860](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%84sthetische_Theorie&oldid=192492860) (18.12.2019)

67 Adorno 1973, S.334-335.

68 Tietenberg 2015, S. 267.

69 Goldbach 2008 S. 172.

### **3. Kounellis - aus der Perspektive der Gegenwart**

---

#### **3.1 Reinszenierungen - Der Verlust der „Sensibilisierung“**

Für Kounellis war „Senza Titolo, 1969“ eine ortsbezogene Arbeit und 1972 vertrat er die Ansicht, diese Arbeit wäre in anderen Räumen nur schwer umsetzbar gewesen.<sup>70</sup>

Dennoch folgten noch verschiedene Ausstellungsvarianten der „Cavalli“, für welche Kounellis in Katalogen und in Veröffentlichungen neben einigen wenigen neuen Schwarzweißphotographien oft auf Claudio Abates Bilder aus dem Jahr 1969 zurückgriff.<sup>71</sup> Beziehen sich die neueren „Cavalli“ auf ihre Ur-Inszenierung?

In den späteren Ausstellungsvarianten gibt es wesentliche Unterschiede und es stellt sich die Frage, inwiefern die neuen „Cavalli“ inhaltlich mit den Original -„Cavalli“ noch vergleichbar sind. „Senza titolo 1969“ war unter anderem noch in der Ausstellung „Ambiente Arte: dal Futurismo all Body Art“ 1976 zur Biennale in Venedig, 2002 in der „White Chapel Gallery“, 2006 im „Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina“ in Neapel, 2006 als „Hommage to Jannis Kounellis“ auf der „Art Cologne“ und 2015 in der Gavin Brown´s Enterprise gallery (New York) zu sehen.<sup>72</sup>



Abb. 17: (Video-Still), Autor: VTV Classics - VernissageTV, Kunstmesse Art Cologne, 2006, Köln)

---

70 Goldmann 2008, S. 173.

71 Tietenberg 2015, S.267, 270.

72 Fondazione Prada 2019, S.46.

Zum einen variierte die Anzahl der Pferde je nach Größe und Beschaffenheit des Ausstellungsraums. Zum anderen gibt es einen zwangsläufigen Verlust des ortsspezifischen Bezugs.

Die „Cavalli“ auf der Art Cologne (2006, kuratiert von Marc Scheps im Zusammenhang mit Marc Scheps einer Rekonstruktion von Kounellis' Opus I, Nr. 1. 9) sind ein treffendes Beispiel dafür, wie sich eine Neuinszenierung inhaltlich von ihrer Urinszenierung entfernt hat.<sup>73</sup> Auch wenn es sich in diesem Beispiel um eine Hommage handelt, so sind Kounellis „Ur-Cavalli“ durch ihre Abhängigkeit vom ursprünglichen Ausstellungsort ironisch auf der Kunstverkaufsmesse vorgeführt, - und in ihrer Intention geschwächt worden. Ins Netz hochgeladene Videoaufnahmen von Ausstellungsbesucher\*Innen zeigen die Betrachter\*Innen ebenerdig vor den „Cavalli“ stehend. Zwischen den Pferden und den Betrachter\*innen ist eine Absperrung eingerichtet worden, durch welche die Ausstellungsbesucher durch eine Beobachtungsebene vom Kunstwerk abgetrennt werden. Der Blick in den Ausstellungsraum, zeigt eine Stall-ähnliche Atmosphäre. Die Cavalli stehen auf einem von Stroh bedeckten Boden an ihren Futternäpfen.

Wo Kounellis durch „Sensibilisierung“ eine unmittelbar wirkende Verbindung zwischen dem Bewusstsein der Betrachter\*Innen und dem bäuerlichen Landleben schaffen wollte, wird hier das „bäuerliche Leben“ selbst, bzw. die Pferde allein ausgestellt. Es ist unwahrscheinlich, dass die Betrachter\*Innen zu Akteuren werden, viel mehr verweilen sie in ihrer Position als Beobachter\*innen.

Die neuen „Cavalli“ scheinen ihren ursprünglichen Spirit und damit ihre künstlerische Sprengkraft in den Neuinszenierung verloren zu haben. Enttäuscht könnte man sagen, die „Cavalli“ wurden von der „Kulturindustrie“ gezähmt. An dieser Stelle vermisste man beinahe Kounellis eigene Bezugnahme! Warum fühlte er sich nicht in der Verantwortung seine Kunstwerke vor Veränderungen, ihrer Transformation und vor dem Verlust der „Sensibilisierung“ zu schützen? Vielleicht sah er darin nicht seine Aufgabe.

Möglicherweise fühlte er sich durch die kunsthistorische Einordnung seiner „Ur-Cavalli“ sicher verortet als kritischer Künstler. Die „Dodici Cavalli Vivi“, - sowie auch Kounellis als Künstler sind sozusagen durch ihren Bezug zur historischen „Urinszenierung“ geschützt!

---

73 [art-cologne.de](http://www.artcologne.de): 2005 to 2007: *New halls, new architecture*  
<http://www.artcologne.com/fair/art-cologne/geschichte-der-art/history-of-art-cologne.php> (18.12.2019).

### 3.2

### Ist die Arte povera beendet?



Abb. 18: Michelangelo Pistoletto, „Venus of the Rags“ 1967, 1974, Photo: [ist/tate.org.uk](http://ist/tate.org.uk)

Aus heutiger Sicht ist die Arte povera eine leicht unscharf definierte und abgeschlossene Bewegung, die mit ihren bekannten Vertreter\*Innen die künstlerisch aktive Spitze eines allgemeinen gesellschaftlichen Aufbrodelns in den 1960er Jahren war.<sup>74</sup>

Kritisch betrachtet, handelte es vielleicht deswegen weniger um einen bestimmten Kunststil, sondern eher um eine Form der Kunstvermittlung, die in diesem Fall auf ein lockeres, freundschaftlich miteinander verbundenes Netzwerk von Künstler\*Innen und Kunstvermittler\*Innen gründete.<sup>75 76</sup>

Die Künstler\*Innen wurden später von Celant zu einer Kunstgruppe zusammengefasst, und als solche hervorragend über den Kunstmarkt in Szene gesetzt, bzw. vermittelt.<sup>77 78</sup>

Während Germano Celant versuchte, den Begriff Arte povera international zu etablieren, erklärte schon 1970 Jannis Kounellis die Bewegung für beendet und betrachtet man die Kunstentwicklung zu dieser Zeit im allgemeinen, so kann man zu dem Schluss kommen, dass sich damals vielen neuen avantgardistische Formen der Kunst, - wie zum Beispiel der Body Art, Performance Art oder Video Art – herausbildeten und es eine allgemeine

74 Goldbach 2008, S.19.

75 Bätzner 2000, S. 244.

76 Ebd. 2000, S. 243.

77 Goldbach 2008, 2015, S.167-170.

78 Bätzner 2000 S.19.

beschleunigte Weiterentwicklung in der Kunst gab.<sup>7980</sup>

Zwar ist die Arte povera abgeschlossen, doch wirkt die Arte povera bis heute nach. So werden neben Kounellis andere „Gründer\*Innen“ der Bewegung heute noch in großen Museen ausgestellt. Pistoletto gründete sogar eine eigene „Stadt der Kunst“ („Citta dell Arte“), ein Kunst- und Kreativlabor, welches 1998 in einer stillgelegten Textilfabrik im italienischen Biella am Fluß Cervo eröffnete.<sup>81</sup>

### **Abschließende Betrachtungen – Stichwort: „Sensibilität“**

Den Galerieraum auch für einen sozialen Austausch zu nutzen ist heute beinahe ein festgeschriebener Standard in zeitgenössischen Ausstellungsräumen geworden. Aber die scheinbare Abkehr von einem kommerziellen Kunstausbegriff, sollte nicht über die extreme Verbindung bekannter zeitgenössischer Künstler\*Innen mit dem Kunstmarkt hinweg täuschen.

Immer wieder versucht sich die Kunst aus dieser Abhängigkeit herauszuwinden. Besonders in den 1990er Jahren gab es unter anderem unter Nicholas Bourriaud eine neue Bewegung in der Kunst, wo vor allem der soziale Zwischenraum („social interstice“) als künstlerisches Gestaltungsfeld (auch außerhalb der Galerie) an fokussiert wurde.<sup>82</sup> Hinter dem von Bourriaud entwickelten Begriff „Relational aesthetics“<sup>83</sup> verbirgt sich der Gedanke, Kunst für ein progressives Mittel für den sozialen Austausch nutzbar zu machen. Das Kunstwerk selbst wird zu einem Medium für die Aufrechterhaltung von sozialer Gemeinschaft.<sup>84</sup> Dabei hat seine Theorie einen von Marx geprägten politischen Charakter.<sup>85</sup> In dieser auch umgangssprachlich genannten „Relational Art“, werden die Betrachter\*Innen Teil eines Kunstwerks, indem sie selbst kreativ daran teilnehmen (partizipieren), mit diesem in Beziehung treten und mit einer Erfahrung nach Hause gehen, mit der sie in die Gesellschaft hinein wirken können. Künstler\*innen und Betrachter\*innen sollen also die sozialen Risse der Gesellschaft kitten!<sup>86</sup>

---

79 Bätzner 2000, S.19.

80 Frankfurter Allgemeine Zeitung 2002:  
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-trends-revolution-der-70er-jahre-neu-gesehen-181514.html>  
(18.12.2019).

81 Fondazione Pistoletto Citta dell Arte Biella: <http://www.cittadellarte.it/en/> (18.12.2019)

82 Bourriaud 2002, S. 14.

83 Bourriaud 2002, S. 18.

84 Bourriaud 2002, S. 81.

85 Bourriaud 2002, S. 14.

86 Bourriaud 2002, S. 14.

Ob Kounellis damit einverstanden gewesen wäre? Kounellis glaubte nicht unbedingt, dass seine Kunst politisch wirksam ist oder sie es sein müsse. Als Kind seiner Zeit vertraute er vielmehr auf einen „kategorischen Imperativ“<sup>87</sup>, bzw. darin das Gute im Menschen hervorzubringen zu können und setzte womöglich hoffnungsvoll auf das Mittel der von Herbert Marcuse geprägten „neuen Sensibilität“<sup>88, 89</sup>. Im heutigen Kontext, wo sich Kunst zunehmend sehr klar zu politischen Themen positioniert, erscheint ein Sensibilisieren meiner Meinung nötiger denn je, denn eben dieses Sensibilisieren ist gleichzeitig auch ein Entschärfen bzw. Entlarven von verrohten populistischen, bzw. teilweise ideologisch geführten Diskursen in der Gesellschaft. Gegenüber einem liberalen, dem Kunstmarkt zu gewandten Kunstbegriff oder der eher links-progressiven Haltung der „Relational Art“, ist die „Sensibilisierung“ weder ein Bekenntnis zum bestehenden System, noch folgt es einer subversiven politischen Agenda. Nach Kounellis baut „Sensibilisierung“ auf dem Fundament eines europäischen Humanismus auf, der eng verbunden ist mit dem Recht auf individuelle Selbstbestimmung. Es soll den Betrachter\*Innen ein in sich Hineinhorchen ermöglichen, im Vertrauen darauf, dass sie die Fähigkeiten besitzen für sich selbst zur richtigen Zeit die richtigen Entscheidungen treffen zu können.<sup>90</sup> In Kounellis eigenen Ausführungen, mit denen ich diese Analyse und Werkschau schließen möchte, heißt es dazu:

*„In die Malerei, - in das Bild des Lebens – gehören Raum und Wirklichkeit.*

*Natürlich kann meine Kunst die Wirklichkeit nicht verändern, sie ist nicht politisch. Politik interessiert mich nicht. Sie ist Nebensache! Meine Bilder sollen Wirklichkeit wiedergeben. Sie sollen den Schmerz des Wirklichen verstehen und ihn in Kunst fassen.“<sup>91</sup>*

---

87 Kant 1971, S. 816-820.

88 Tietenberg 2015, S.263.

89 Goldbach 2008, S. 169.

90 Youtube, user Louisanna Channel: *Jannis Kounellis: Gray is the Color of Our Time*  
12. Minute, 44. Sekunde

<https://www.youtube.com/watch?v=OfSggpzXbdw&t=594s> (20.12.2019)

91 Schwerfel, Heinz Peter: *Fragmente eines Tagebuchs*  
Zitat: 1. Minute 10. Sekunde.



## Abbildungsnachweis

### Abb. 01:

Artist Jannis Kounellis with „Untitled, 2010“, London

Photographie von Manolis Baboussis

<http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 02:

„Aegina island, 1950-1955“, Aegina Island

Photographie von Voula Papaioannou

<http://i-greece.gr/news/greek-seas-a-photographic-journey-to-the-past/>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 03:

Jannis Kounellis, „Senza titolo“, 1972, Fondazione Prada, 2019

Photographie von Agostino Osio

<http://moussemagazine.it/jannis-kounellis-jannis-kounellis-at-fondazione-prada-venice>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 04:

Sol LeWiitt, „Analysis of incomplete open cubes“, 1974

Photographie von Michael Allan Rebb

<http://socks-studio.com/2016/06/15/irrational-thoughts-should-be-followed-absolutely-and-logically-sol-lewitts-variations-of-incomplete-open-cubes-1974/>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 05:

Robert Rauschenberg, „Retroactive II“, 1963

Photographie von Christies Images Ltd.

<https://news.artnet.com/market/christies-rolls-first-pop-art-blockbusters-spring-season-1478608>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 06:

Kurt Schwitters, „Hindenburg-Merzzeichnung“, 157, 1920

Photographie von Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, © ARS, NY.

<https://www.artsy.net/artwork/kurt-schwitters-hindenburg-merzzeichnung-157>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 07:

Kurt Schwitters, „Das Unbild“, 1919

Photographie von © Centre Georges Pompidou, 1994

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:DasUnbild.jpg>

(abgerufen 16.12.2019).

### Abb. 08:

Jannis Kounellis, „Senza Titolo“ (Ohne Titel), 1959-1960

Bildquelle: Moure, Gloria: Kounellis. New York 1990, S. 105,

ISBN: 0-8478-1241-3, (16.12.2019).

Abb. 09:

*Jannis-Kounellis „Senza titolo, 1997“*

Photographie von: Fabio-Fabbrini

2015, Raussmüller-Collection

<https://www.cultweek.com/kounellis/>

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 10:

*Jannis-Kounellis „Senza titolo, 1967“ (Campi, Pappagallo, Cotoniera)*

Photographie von Fabio-Fabbrini

2015, Raussmüller-Collection

<https://raussmueller-insights.org/en/jannis-kounellis-senza-titolo-1967/>

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 11:

*Ausstellungsansichten 11a-11d, Kunstmuseum Liechtenstein*

*„Che fare? – Die historischen Jahre 07.05 -05.09.2010“, 2010*

Photographie von Stefan Altenburger Photography

Kunstmuseum Liechtenstein

<https://www.kunstmuseum.li/?page=2108&aid=348&lan=de>

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 12:

*Jannis Kounellis, „Senza Titolo, 1969“ (Dodici Cavalli Vivi), Galleria L'Attico Rom*

Photographie von Claudio Abate

Bildquelle: Moure, Gloria: Kounellis. New York 1990, S. 105,

ISBN: 0-8478-1241-3

Abb. 13:

*Herrmann Wislicenus, „Kaiser Wilhelm“ 1877-1897, Kaiserpfalz Goslar*

Photographie von Johannes Rudloff, 2019.

Abb. 14:

*Nicolò dell'Abbate, Der Sturz des Hl. Paulus (1552), Kunsthistorisches Museum Wien*

Bildquelle: [www.malerei-meisterwerke.de](http://www.malerei-meisterwerke.de)

<http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/niccolo-dell'-abbate-der-sturz-des-hl.-paulus-00004.html>

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 15:

*Jannis Kounellis, „Senza Titolo, 1969“ (Dodici Cavalli Vivi), Galleria L'Attico Rom*

Photographie von Claudio Abate

Bildquelle: Moure, Gloria: Kounellis. New York 1990, S. 158,

ISBN: 0-8478-1241-3

Abb. 16:

*Przewalski-Pferd (Equus ferus przewalskii), o.O.,*

Photographie von unbekannt

Bildquelle: [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Equus\\_przewalskii\\_Shinjang.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Equus_przewalskii_Shinjang.jpg)

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 17:

*VTV Classics - VernissageTV, Kunstmesse Art Cologne, 2006, Köln*

Video-Still von Johannes Rudloff (Video-still)

Videoquelle: [www.vimeo.de](http://www.vimeo.de)

<https://vimeo.com/159036070>

(abgerufen 16.12.2019).

Abb. 18:

*Michelangelo Pistoletto, „Venus of the Rags“ 1967, London,*

Bildquelle: [www.public-delivery.org](http://www.public-delivery.org)

<https://publicdelivery.org/michelangelo-pistoletto-venus-of-the-rags/>

(abgerufen 16.12.2019).

## **Nachweis digitaler Medien: Video**

*VTV Classics - VernissageTV, „Hommage an Jannis Kounellis“, Kunstmesse: Art Cologne, Online-Video, Köln, 2006.*

Schwerfel, Heinz Peter, *Kounellis: Fragmente eines Tagebuch / Kounellis in Mexico*, DVD, Absolute Medien Berlin, 2007.

## Literaturverzeichnis Online

Artatberlin.de:

*Autoren, Tribute to Michelangelo Pistoletto in Berlin | Italian Cultural Institute + Italian Embassy*  
| 01.06.-04.06.2018

<https://www.artatberlin.com/en/tribute-to-michelangelo-pistoletto-in-berlin-italian-cultural-institute-italian-embassy-01-06-04-06-2018/>

(abgerufen: 18.12.2019).

art-cologne.de:

*2005 to 2007: New halls, new architecture*, Bearbeitungsstand: 01.03.2019

<http://www.artcologne.com/fair/art-cologne/geschichte-der-art/history-of-art-cologne.php>

(abgerufen: 18.12.2019).

art-in-berlin.de

*Jannis Kounellis ist gestorben*, Bearbeitungsstand: 07.02.2017

<https://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=4198&->

(abgerufen: 02.01.2020).

Evangelisch-Lutherische Landeskirche Hannovers:

*Vom Saulus zum Paulus*, Bearbeitungsstand: 07.06.2013

<https://www.landeskirche-hannovers.de/evlka-de/presse-und-medien/frontnews/2013/06/08>

(abgerufen: 18.12.2019).

Fondazione Pistoletto Citta dell Arte Biella:

<http://www.cittadellarte.it/en/>

(abgerufen: 18.12.2019).

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Autor: Kolja Reichert:

*Wenn das Mobiliar am Galgen hängt*, Bearbeitungsstand: 17.02.2017

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/mobiliar-am-galgen-zum-tod-von-jannis-kounellis-14883311.html>

(abgerufen: 18.12.2019).

Frankfurter Allgemeine Zeitung:

Autor: dpa:

*Revolution der 70er Jahre, neu gesehen*, Bearbeitungsstand: 10.12.2002

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-trends-revolution-der-70er-jahre-neu-gesehen-181514.html>

(abgerufen: 18.12.2019).

The New York Times (Online), Best of 2019:

Autor: Elisabetta Povoledo: *The spirituality of Jannis Kounellis*, 28.12.2016

<https://www.nytimes.com/2016/10/28/arts/design/the-spirituality-of-jannis-kounellis.html>

(abgerufen: 17.12.2019).

Wikipedia Autoren, Seite:

*Geschichte Griechenlands*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 6.12.2019  
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Geschichte\\_Griechenlands&oldid=194696788](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Geschichte_Griechenlands&oldid=194696788)  
(abgerufen: 17.12.2019).

Wikipedia Autoren, Seite:

*Jannis Kounellis*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 29.04.2019  
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Jannis\\_Kounellis&oldid=188033149](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Jannis_Kounellis&oldid=188033149)  
(abgerufen: 17.12.2019).

Wikipedia Autoren, Seite:

*Arte Povera*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 23.02.2019  
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte\\_Povera&oldid=185953702](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_Povera&oldid=185953702)  
(abgerufen: 18.12.2019).

Wikipedia Autoren, Seite:

*Alfred Gulden*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 23.08.2019  
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred\\_Gulden&oldid=191597787](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred_Gulden&oldid=191597787)  
(abgerufen: 18.12.2019).

Wikipedia Autoren, Seite:

*Ästhetische Theorie*. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 22.11.2019  
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%84sthetische\\_Theorie&oldid=192492860](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%84sthetische_Theorie&oldid=192492860)  
(abgerufen: 18.12.2019).

Youtube, user: Kees Klein:

*JANNIS KOUNELLIS & GUSTAV LEONHARDT present 12 musical horses*  
Videolänge: 26.55 min  
Bearbeitungsstand: 12.08.2018  
(abgerufen: 20.12.2019).

Youtube, user: Louisanna Channel:

*Jannis Kounellis: Gray is the Color of Our Time*  
Videolänge: 20.49 min  
Bearbeitungsstand: 10.03.2015  
<https://www.youtube.com/watch?v=OfSqgpzXbdw&t=594s>  
(abgerufen: 20.12.2019).

# Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor.W.:  
*Ästhetische Theorie*, 20. Aufl.,  
o.O 2017 (Originalausgabe 1973 Frankfurt).

Bätzner, Nike:  
*Arte povera: zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Nürnberg 2000.

Bourriaud, Nicolas:  
*Relational Aesthetic*, 2002, o.O., (Verlag: *Les presses du réel*) Frankreich

Der Spiegel:  
*Nachrufe: Jannis Kounellis*, 2017.

Fondazione Prada:  
*Jannis Kounellis*, Venedig 2019.

Friedel Helmut, Eltz Johanna:  
*Jannis Kounellis – Arbeiten von 1958 -1985*, München 1985.

Goldbach Ines:  
*Wege aus der Arte Povera – Jannis Kounellis im Kontext internationaler Kunstentwicklung*  
Berlin 2010.

Internationale Heiner Müller Gesellschaft:  
*Drucksache N.F.2 Jannis Kounellis*, Düsseldorf 2000.

Kant, Immanuel:  
*Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig 1971.

Philip Larratt-Smith, Rudi Fuchs:  
*Jannis Kounellis*, London, 2018.

Sauer Christel, Raussmüller Urs:  
*Jannis Kounellis Senza titolo, 1997, Raussmüller Collection*, Basel 2016.

Sauer Christel, Raussmüller Urs:

*Jannis Kounellis Senza titolo (Campi, Pappagallo, Cotoniera), 1967, Rausmüller Collection*  
Basel 2016.

Sauer Christel, Raussmüller Urs:

*Jannis Kounellis Senza titolo, 1987 Rausmüller Collection, Basel 2016.*

Scheps Marc:

*Kounellis: XXII Stations on an Odyssey 1967 - 2010*  
München 2010.

Stabenow, Cornelia:

*Jannis Kounellis. In: Mythos Italien Wintermärchen Deutschland. Die italienische Morderne und ihr Dialog mit Deutschland.*  
München 1988.

Tietenberg Annette (Hrsg):

*Die Ausstellungskopie – Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*  
Köln 2015.