

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Artikel: Maurizio Cattelan : every artist can be a man : the silence of beuys is understandable = Jeder Künstler kann Mensch sein : Beuys' Schweigen ist verständlich

Autor: Bonami, Francesco / Golidis, Uta

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680645>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Every Artist Can Be a Man The Silence of Beuys Is Understandable

FRANCESCO BONAMI

I do not want any more esthetic art work, I am making myself a fetish.

– Ewald Matare¹⁾

Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed... Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives—categories of class, gender, ethnicity, religion, sexual orientation, and so on.²⁾

Short Frequency

Dir. Ludo Peters, 2000, PG 13, 476 mins.

Short Frequency opens in the fall of 1943, as maverick dive-bomber Joseph Beuys once again risks his life on a death-defying call, but his plane is hit by anti-aircraft gunfire. He succeeds in bringing his plane behind Italian lines only to have the altimeter fail during a sudden and unseasonable snowstorm. His plane can no longer function properly, and it crashes behind the Scrovegni chapel in Padua. A young nurse discovers Joseph Beuys unconscious in the middle of total civilization. She cares for him for about eight days. When he awakens, they make love. An extraordinary solar flare has been lighting up the Padua night sky for weeks. A

German search commando finds Beuys and transports him to a military hospital. After nine months, the nurse gives birth to a boy called Maurizio Cattelan. Then the film jumps ahead—to the same date in 1999, when a similar celestial phenomenon is taking place—to meet the adult Maurizio, an unhappy artist whose father died of rabies after having been bitten by a wild coyote. Maurizio discovers Beuys's old cordless phone (not a cellular phone, just a cordless one) and, presumably due to the quirky solar activity, manages to contact his father in 1943. Maurizio's warning saves Beuys from sex with his mother and from the rabid coyote, but their communication alters other events as well. The film ends with a surreal conversation between four friends: Beuys (Robert Duvall), Janis Kounellis (Richard Dreyfuss), Anselm Kiefer (Maximilian Schell), and Cattelan (John Turturro). Don't bother thinking about *Short Frequency's* rickety logic. Doing so will only give you less time to enjoy this big hearted, low-tech, and exceptionally rousing yarn. (See Index for venues.)—BB

I adapted this review from an original of the film *Short Frequency* as a pretext for formulating some questions about the idea of destiny in contemporary art and how cutting and pasting different stories, ideas, and works of art could eventually lead to a new kind of individual—and maybe to a new kind of artist and a new race of fetishes.

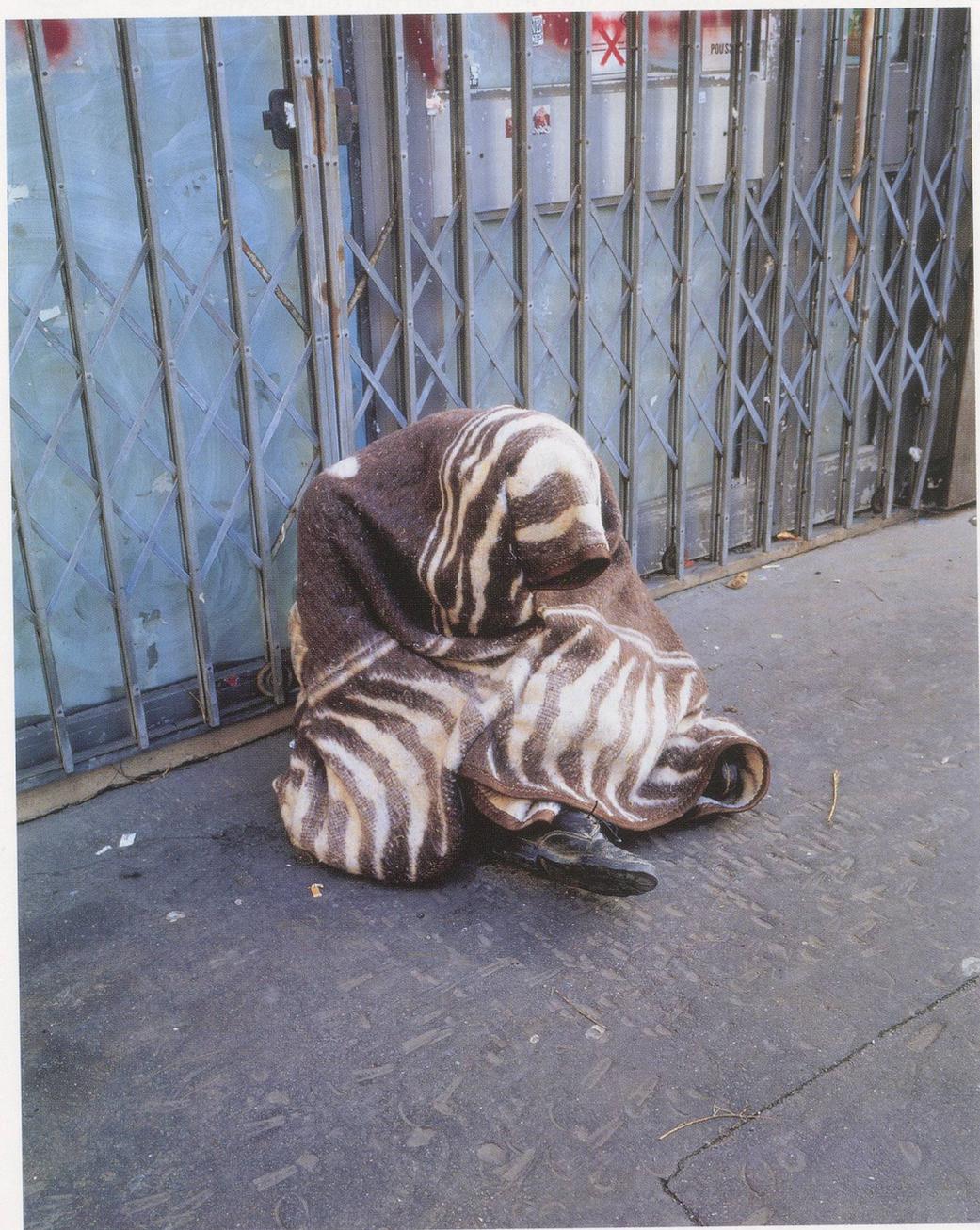
Icons make history, but what if these icons could, for some kind of "short frequency," be changed?

If Jesus had been hanged instead of crucified, what would have happened to the entire symbolism of Christianity? If Warhol had had short dark hair, what would have happened to the surface of his personality, his diaries, and his semiological impact? If Beuys had not worn a felt hat, a fishing jacket, and a fur coat, what influence would his overwhelming visual personality have had on the arts of his time? If Maurizio Cattelan had a smaller nose, what would have happened to most of his multiple self-portraits, which have made him the last of the contemporary icons, the mask of visual arts? Some art succeeds because of the collective memory produced by the strong feature of an artist. Buster Keaton's art collapsed when sound invaded moviemaking, yet after a

period of decline, his image survived and was propelled into a new career in the world of television: While few remember his seminal silent masterpieces, his face remains a work of art. In an unlikely collective amnesia, the art world will always remember Warhol's synthetic face, Beuys's preacher persona, and Cattelan's foolish gaze. Their paintings, their installations, and their sculptural pranks will not save them from oblivion, but their respective bodies will. The moment when the body of an artist becomes the logo of his or her art is the only moment when art gets close to the movie industry. We don't have the story of a boxer, the story of a priest, the story of a cop, the story of a taxi driver. But you have the story of Robert De Niro as a boxer, a priest, a cop or a taxi driver. Cattelan carries on himself all of his iconography: You see him and you can fast-forward his entire production. Likewise, Beuys's figure drags into our minds masses of felt, fat, butter, oaks, and stones. For these artists, their image is superimposed on their objects and their actions. In the case of Warhol his persona was a model for two-dimensional experiences very much related to the art world and to entertainment. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst, and Michael Jackson followed his path. Beuys and Cattelan answer more to a call that comes from spiritual sources. They are very much rooted in the tradi-

FRANCESCO BONAMI is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED (GÉRARD), 1999,
lifesize plastic dummy, clothes, shoes / OHNE TITEL (GÉRARD),
Plastikpuppe, Kleider, Schuhe. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)





MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 2000, car installation at the Expo Hannover / OHNE TITEL. (PHOTO: ROMAN MENSING)

tion of European saints and pilgrims. For them, art is a coded language that allows for communication with different species: Their audience is more like St. Francis's birds than Studio 54's paparazzi. Yet never have two artists been more dissimilar from each other—one a shaman and the other a street actor and, like these characters, both sharing a fantastic amount of hypocrisy. They fight, at different levels, the formal narrative of contemporary art, and yet over and over again they are able to create sculptural visions. Their ability is in transforming revolutionary and iconoclastic energy into pure art works, while

avoiding any questions of integrity: *If the birds don't get it we'll talk to dead hares or stuffed dogs.* For different reasons, they belong to the same category (never named before)—“Sculptors of Identification.” We identify with Beuys at a cathartic, more abstract level, while with Cattelan, we identify at a sympathetic level: We feel solidarity with the suffering personality. The viewer identifies with the religious aura of Beuys's vitrines, something spiritually and formally perfect that contains all of the energy dispersed in real time. Beuys used the object to create meaning around his hat, his fishing vest, and his coat. If we

look at Cattelan's Picasso head (UNTITLED, 1999), we are admiring the contemporary editing of art history and entertainment, a story and history cut and pasted together, to be manifested in a sculpture. Still looking at the goofy Picasso, we also identify with Cattelan as a street actor, nomadic entrepreneur, con artist. By the time we realize that both Beuys and Cattelan stole our money, they are already out of the country, and we are angry but transformed at a spiritual level, enlightened by a successful trick. We know that rabbits cannot be transformed into napkins, but we like to see it happening. Nobody really counted Beuys's oaks and stones, and there is no reason to doubt that there were in fact seven thousand. But who really cared after he declared such a monumental effort? Nobody searched for the woman's body in the Münster lake where Cattelan dumped her one evening. We know that Daniel Buren witnessed the disposal of the body, but at the end of the day who cares about the truth? For the entire day we kept looking for her, happy to indulge in the idea of having incurred another of Cattelan's jokes. We like to be the chosen ones from the audience, looking like a fool when the magician pulls out the dove from our pocket. Beuys was not joking: He was—like his hare—deadly serious. He did not perform tricks but rituals. His animals were transmitters of energy, not entropic tools for entertainment. But Cattelan is allowed to joke about Beuys because people joke about Jesus and Moses. He is allowed to exploit the animal's energy, because the transmitter is the viewer's laugh. What would have happened if Groucho Marx had been one of the apostles? Do we know if jokes were allowed at the Last Supper? Did Beuys ever joke? Maybe he did all the time and Cattelan does not. I think that Beuys was an artist who was desperately trying to be a man, and Cattelan is a man who is desperately trying to be an artist. If Cattelan would explain Arte Povera to a dead squirrel, we would all laugh, of course, but this, in the end, is a matter of historical perspective. Beuys crashed with a plane in Crimea, and Cattelan maybe just crashed with a bicycle in his backyard. Yet looking backwards, we don't really know if Beuys was the revolution, if history was flirting with democracy and freedom but in fact only transformed the subversives into conservative gurus

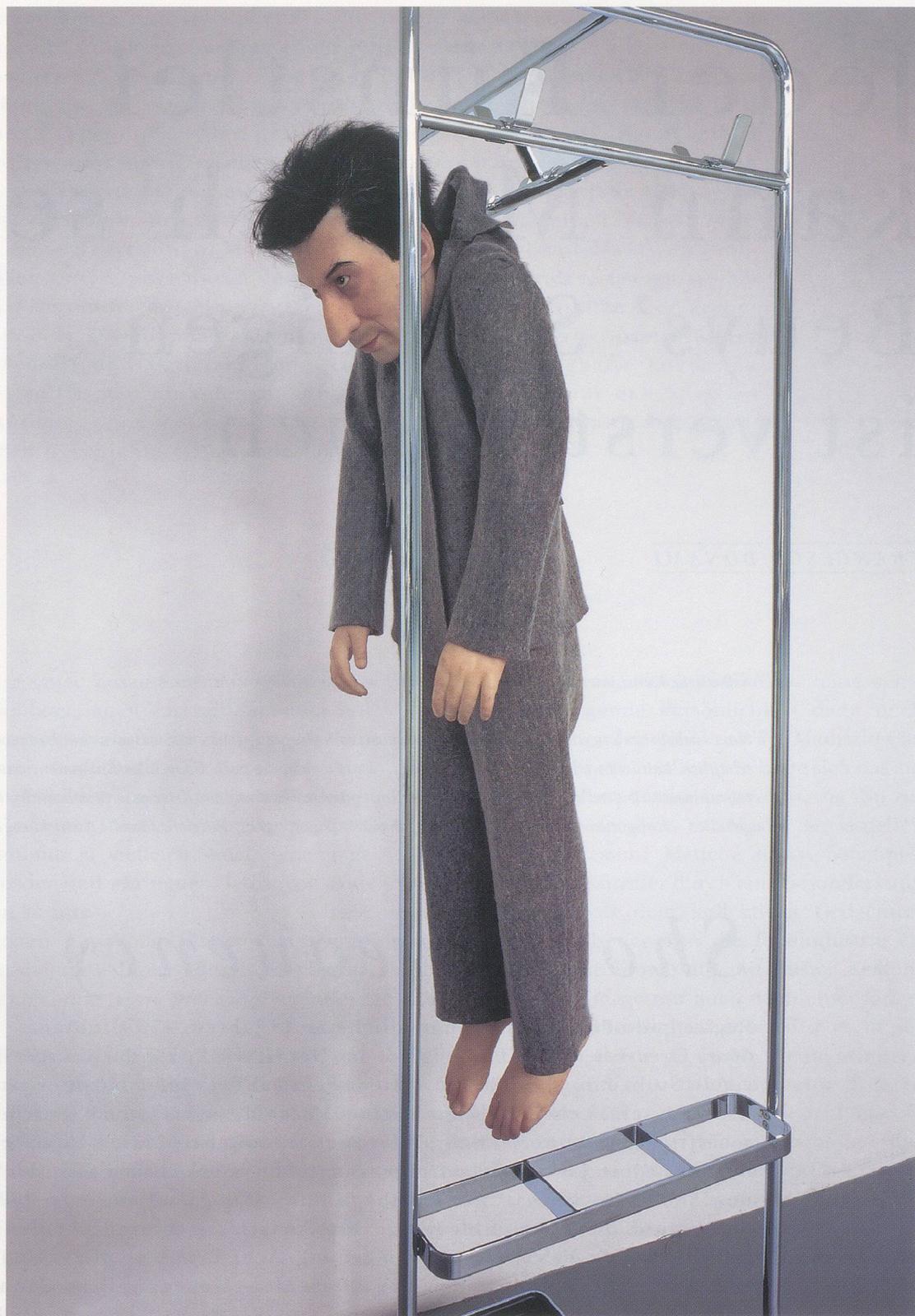
with feet of clay. Beuys made of his family a piece of art, while Cattelan's family is the reason why he is now an artist. The religious seriousness of Joseph Beuys makes us wonder if he was fooling us. Cattelan makes a fool of himself, and yet he reflects human nature more than anybody else does today.

Beuys dressed himself in 1971 with his felt suit in the action ISOLATION UNIT; Cattelan dressed people like lions and a phallic rabbit. How would he have dressed Beuys? He dressed himself as Beuys with a felt suit, but in order to avoid confrontation, he shrunk the suit and himself. The unit is no longer isolated; he now hangs from a coat hanger. Who takes himself more seriously? Beuys transformed himself into an icon, and Cattelan transforms icons into his own personality, his spirit, his delusions, and his awkwardness. History can be changed, destiny directed. Both Beuys and Cattelan rely on childhood memories, heroic for the former, pathetic for the latter. They use the energy of life, combined with charisma and hypocrisy, faith and deception. Beuys could walk on water while Cattelan follows him, jumping from one stone to the other: Cheating can save lives. The Bible in the hands of one, fairy tales in the hands of the other. The seventies were about dogmatic intervention; now life is about small truths, short lies. If Cattelan would wear a hat, he would look stupid; why didn't Beuys look so? Maybe Jesus was an artist, his crown of thorns a sign of narcissism. So Beuys is a prophet and Cattelan a vicar of a small, isolated parish. If so, his history would be different, funnier, and banal. Today we wish we could call Jesus and Beuys on the telephone, ask them if they ever laugh, ask them if Cattelan were a saint or a fascist, a village fool or a failed monk. The hare didn't really understand painting, but maybe the birds will start laughing at Cattelan's art. The noose, the hat, and the nose—a new symbolism for a new millennium, a new history where parables, speeches, and jokes could have the same function in understanding reality.

1) Albert Schulze Vellinghausen, "Ewald Matare" in: *Prisma* 1/8 (1947), p. 17.

2) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986), p.18.

MAURIZIO CATTELAN, LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI / WE ARE THE REVOLUTION, 2000,
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich / DIE REVOLUTION SIND WIR. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



Jeder Künstler kann Mensch sein Beuys' Schweigen ist verständlich

FRANCESCO BONAMI

Ästhetische Kunst interessiert mich nicht mehr, ich mache mich selbst zum Fetisch.

– Ewald Matare¹⁾

Stars symbolisieren in unserer Gesellschaft charakteristische Verhaltensweisen, Emotionen und Denkmuster, die gesellschaftlich, kulturell und historisch bedingt sind... Stars verkörpern auch die sozialen Kategorien, unter die Menschen fallen, innerhalb derer wir unserm Leben einen Sinn geben müssen und nach denen wir tatsächlich unser Leben gestalten – Kategorien wie Klasse, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, Religion, sexuelle Ausrichtung und so weiter.²⁾

Short Frequency

Regie: Ludo Peters, 2000, Jugendliche ab 13 Jahren, 476 Minuten.

Short Frequency (Kurzweile) beginnt im Herbst 1942, als der im Alleingang operierende Stuka-Pilot Joseph Beuys wieder einmal bei einem halsbrecherischen Unternehmen sein Leben risikiert. Seine Maschine wird jedoch beschossen, und er schafft es gerade noch, sich hinter die italienischen Linien zu retten, doch in einem für diese Jahreszeit aussergewöhnlichen Schneesturm fällt der Höhenmesser aus. Seine Maschine ist nicht mehr funktionsfähig und stürzt in Padua hinter der Scrovegni-Kapelle ab. Eine junge Krankenschwester entdeckt den bewusstlosen Beuys inmitten dieser urbanen Umgebung. Acht Tage lang pflegt sie ihn, und als er wieder zu sich kommt, lieben sich die beiden. Ungewöhnliche Sonneneruptionen hatten seit Wochen den Nachthimmel von Padua hell erleuchtet. Ein deutscher

Suchtrupp findet Beuys und transportiert ihn in ein Militärhospital. Nach neun Monaten bringt die Krankenschwester einen Jungen namens Maurizio Cattelan zur Welt. Dann macht der Film einen Sprung ins Jahr 1999, in dem zur selben Zeit ein ähnliches Phänomen am Himmel beobachtet wird. Der erwachsene Maurizio erscheint, ein unglücklicher Künstler, dessen Vater am Biss eines tollwütigen, wilden Kojoten gestorben war. Maurizio entdeckt Beuys' altes, schnurloses Telefon (kein Mobiltelefon, nur eines ohne Kabel), und er kann seinen Vater im Jahr 1943 erreichen, was wahrscheinlich auch den Sonneneruptionen zuzuschreiben ist. Von Maurizio gewarnt, kann Beuys sowohl Maurizios Mutter wie auch dem tollwütigen Kojoten aus dem Weg gehen, aber durch den Anruf werden auch andere Ereignisse beeinflusst. Der Film endet mit einer surrealen Unterhaltung zwischen vier Freunden: Beuys (Robert Duvall), Janis Kounellis (Richard Dreyfuss), Anselm Kiefer (Maximilian Schell) und Cattelan (John Turturro). Die sprunghafte Logik von *Short Frequency* sollte man hinnehmen, sonst verdirbt man sich nur den Spass an dieser grossmütigen, ohne viel technischen Aufwand inszenierten und ungewöhnlich spannenden Geschichte (s. Liste der Spielorte) – BB.

Ich nehme diese kurze Zusammenfassung von *Short Frequency* zum willkommenen Vorwand, um mich mit dem Begriff des Schicksals in der zeitgenössischen Kunst zu befassen und damit, wie durch das Ausschneiden und neu Zusammenfügen verschiedener Geschichten, Gedanken und Kunstwerke ein ganz anderes Individuum, ja vielleicht auch eine ganz andere Art Künstler und ein neues Genre von Fetischen entstehen könnte.

Ikonen machen Geschichte, aber was würde passieren, wenn sich diese Ikonen durch eine besondere Kurzwellentechnik (*short frequency*) verändern liessen?

Hätte man Jesus nicht ans Kreuz geschlagen, sondern gehängt, was wäre aus der christlichen Symbolik geworden? Hätte Warhol kurzes, dunkles Haar gehabt, wie hätte sich das in seinem äusseren Erscheinungsbild, seinen Tagebüchern und seiner semiotischen Wirkung niedergeschlagen? Und hätte Beuys keinen Filzhut, keine Anglerjacke und keinen

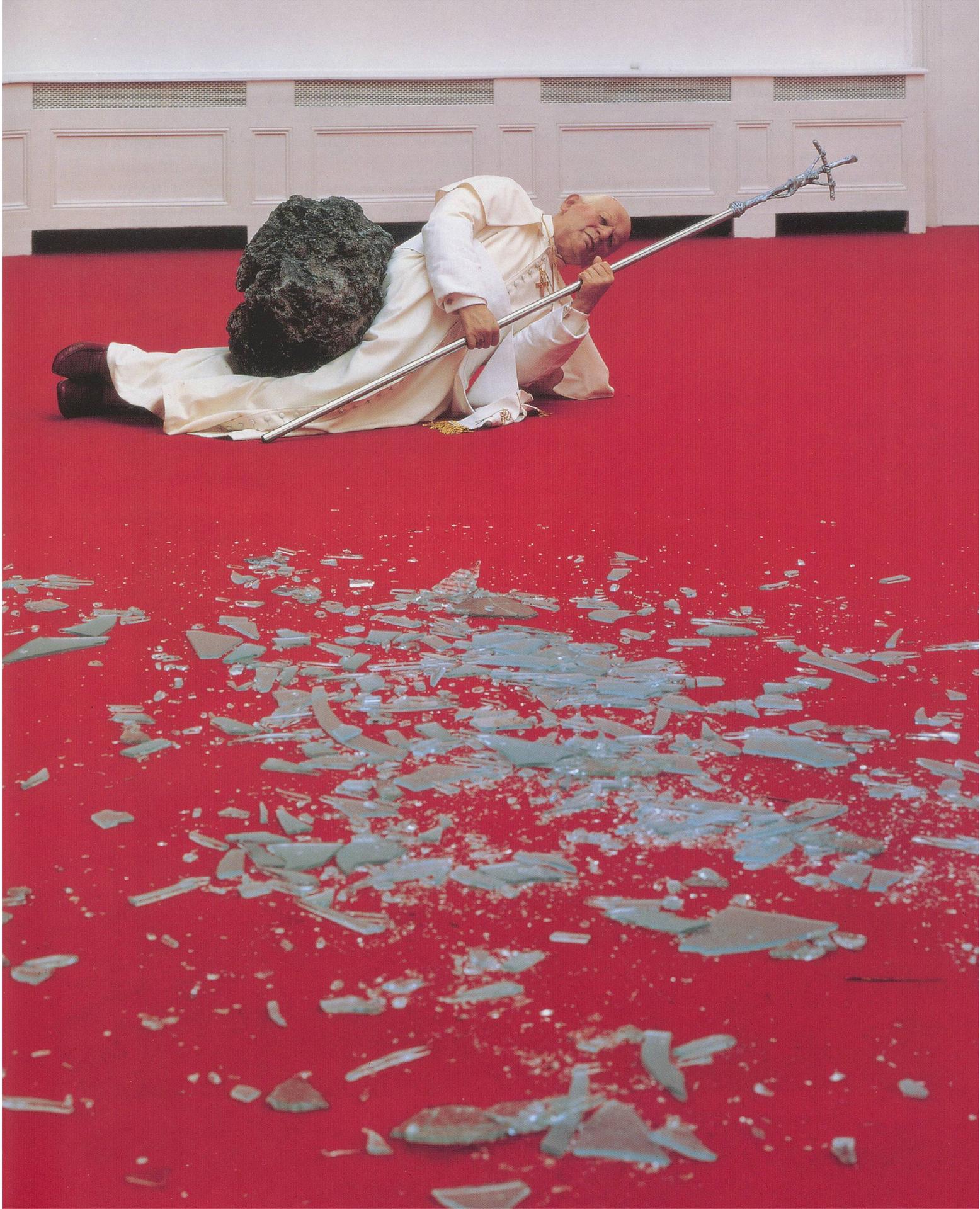
Pelzmantel getragen, welchen Einfluss hätte seine optisch überwältigende Persönlichkeit dann noch auf die Kunst seiner Zeit gehabt? Wäre Maurizio Cattelans Nase kleiner ausgefallen, wie hätte sich das auf seine seriellen Selbstporträts ausgewirkt, die ihn zur letzten Ikone unserer Zeit, zur Maske der visuellen Künste werden liessen? Manche Kunst behauptet sich, weil sich der Künstler durch eine besonders auffallende Eigenschaft dem kollektiven Gedächtnis eingeprägt hat. Als der Ton die Filmindustrie eroberte, war es erst einmal aus mit Buster Keatons Kunst, doch sein Image war auch nach einer längeren Auszeit noch lebendig und er schaffte es, in der Welt des Fernsehens Fuss zu fassen. Heute erinnern sich nur noch wenige wirklich an seine frühen, stummen Meisterwerke, doch sein Gesicht hat als Kunstwerk überlebt. Selbst bei einer sehr unwahrscheinlichen, allgemeinen Amnesie würde sich die Kunstwelt immer noch an Warhols synthetisches Gesicht erinnern, an Beuys, den Prediger, und an Cattelan mit dem törichten Blick. Nicht ihre Bilder, nicht ihre Installationen und auch nicht ihre bildhauerischen Taten werden sie davor bewahren, in

FRANCESCO BONAMI ist leitender Kurator am Museum of Contemporary Art in Chicago.

Vergessenheit zu geraten, sondern ihre körperliche Erscheinung. Wenn der Körper eines Künstlers zu seinem Markenzeichen wird, berühren sich Kunst und Filmindustrie. Wir sehen nicht die Geschichte eines Boxers, eines Priesters, eines Polizisten, eines Taxifahrers, sondern die Geschichte Robert De Niros als Boxer, als Priester, als Polizist oder Taxifahrer. Cattelan ist eine wandelnde Ikone, man sieht ihn und kann auch schon sein ganzes Werk erahnen. Ähnlich assoziieren wir mit Beuys' Erscheinung Unmengen von Filz, Fett, Butter, Eichen und Steinen. Bei diesen Künstlern überlagert das Image Arbeiten und Aktionen. Im Fall von Warhol diente die von ihm projizierte Person als Vorbild für zweidimensionale, mit der Kunstszene und Unterhaltungsindustrie eng verbundene Erfahrungen. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst und Michael Jackson traten in seine Fussstapfen. Beuys und Cattelan folgen eher dem Ruf spiritueller Quellen. Sie haben ihre Wurzeln in der Tradition der europäischen Heiligen und Pilger. Kunst ist für sie eine kodierte Sprache, dank derer sie mit verschiedenen Lebewesen kommunizieren können, und ihr Publikum bilden eher die Vögel des heiligen Franziskus als die Paparazzi von Studio 54. Doch hat es nie zwei unterschiedlichere Künstler gegeben – der eine ein Schamane, der andere ein Gaukler – und wie diese verfügen sie auch über ein erstaunliches Mass an Scheinheiligkeit. Sie bekämpfen auf verschiedenen Ebenen das formale erzählerische Moment in der modernen Kunst, was sie aber nicht daran hindert, immer wieder neue skulpturale Visionen zu realisieren. Sie sind in der Lage, revolutionäre und ikonoklastische Energie in reine Kunstwerke zu verwandeln und weichen dabei geschickt der Frage nach der Integrität aus: *Wenn die Vögel uns nicht verstehen, sprechen wir mit toten Hasen oder ausgestopften Hunden*. Aus verschiedenen Gründen gehören sie in dieselbe (noch nie erwähnte) Kategorie der «Identifikationsbildhauer». Wir identifizieren uns mit Beuys auf einer kathartischen, eher abstrakten Ebene, mit Cattelan dagegen auf einer gefühlsmässigen; wir empfinden Mitgefühl mit der leidenden Person. Der Betrachter verbindet mit der religiösen Aura von Beuys' Schaukästen etwas Geistiges und formal Vollendetes, das all die in der wirklichen Zeit verstreute Energie enthält. Beuys be-

nutzte Objekte um seinem Hut, seiner Anglerjacke und seinem Mantel Bedeutung zu verleihen. Wenn wir Cattelans Picasso-Kopf betrachten (OHNE TITEL, 1999), bewundern wir den zeitgenössisch adäquaten Umgang mit Kunstgeschichte und Unterhaltung: Eine Geschichte und gleichzeitig die Zeitgeschichte werden zerstückelt und neu zusammengesetzt, um sich in einer Skulptur zu verkörpern. Beim Betrachten des tumben Picasso identifizieren wir uns gleichzeitig mit Cattelan, dem Gaukler, dem fliegenden Händler, dem Schwindler. Und haben wir schliesslich erkannt, dass beide, Beuys wie Cattelan, uns die Taschen geleert haben, sind sie schon über alle Berge, während wir zornig, aber geistig verwandelt, zurückbleiben, erleuchtet durch einen erfolgreichen Trick. Wir wissen, dass Kaninchen sich nicht in Tücher verwandeln lassen, und trotzdem schauen wir gerne dabei zu. Niemand hat Beuys' Eichen und Steine wirklich gezählt, und eigentlich besteht auch kein Grund, daran zu zweifeln, dass es 7000 waren. Aber wen hat das schon interessiert, als er die heroische Tat bekannt gab? Niemand suchte im See von Münster nach der Leiche der Frau, die Cattelan eines Abends dort abgeladen hatte. Wir wissen, dass Daniel Buren bei der Entsorgung dabei war, aber wer zerbricht sich noch den Kopf über die Wahrheit, wenn die Sache gelaufen ist? Den ganzen Tag über haben wir nach ihr Ausschau gehalten, amüsiert bei der Vorstellung, Cattelan wieder einmal auf den Leim gegangen zu sein. Wir lieben es, aus dem Publikum ausgewählt zu werden, und lassen uns gerne zum Narren halten, wenn der Zauberer uns eine Taube aus der Tasche zieht. Beuys machte keine Spässe; er war – wie sein Hase – todernst. Er führte keine Zauberkunststückchen vor, sondern Rituale. Seine Tiere waren Energieleiter, keine vergänglichen Gegenstände der Unterhaltung. Aber Cattelan darf sich über Beuys lustig machen, wie sich die Leute auch über Jesus und Moses lustig machen. Er darf die Energie der Tiere zu seinem Zweck nutzen, weil das Medium den Zuschauer zum Lachen bringt. Was

MAURIZIO CATTELAN, LA NONA ORA / THE NINTH HOUR, 1999, detail, carpet, glass, wax, paint, lifesize figure, Kunsthalle Basel, Switzerland / DIE NEUNTE STUNDE, Teilansicht, Teppich, Glas, Wachs, Farbe, lebensgrosse Figur. (PHOTO: A. MARAZZANO)



MAURIZIO CATTELAN, *BIDIBIDIBIDIBOO*, 1996, stuffed squirrel, ceramic, formica, wood, paint, steel, Laure Genillard Gallery, London /



ausgestopftes Eichhörnchen, Keramik, Formica, Holz, Farbe, Stahlrohr.

wäre passiert, wenn Groucho Marx einer der zwölf Apostel gewesen wäre? Wissen wir, ob beim letzten Abendmahl gelacht werden durfte? Hat Beuys jemals einen Witz gemacht? Vielleicht hat er die ganze Zeit über welche gemacht, und Cattelan nie? Ich glaube, Beuys war ein Künstler und versuchte verzweifelt Mensch zu sein, während Cattelan ein Mensch ist, der verzweifelt versucht Künstler zu sein. Würde Cattelan versuchen einem toten Eichhörnchen zu erklären, was Arte Povera ist, würden wir zweifellos lachen, aber letztlich ist es natürlich eine Frage der historischen Perspektive. Beuys stürzte mit seinem Flugzeug auf der Krim ab und Cattelan stürzte vielleicht in einem Hinterhof mit seinem Rad. Rückblickend können wir nicht mehr genau sagen, ob Beuys wirklich die Revolution bedeutete, ob die Geschichte mit Demokratie und Freiheit flirtete, tatsächlich aber nur die Umstürzler in konservative Gurus auf tönernen Füßen verwandelte. Beuys machte aus seiner Familie ein Kunstwerk, während Cattelans Familie der Grund ist, weshalb er überhaupt Kunst macht. Angesichts von Beuys' religiösem Ernst fragen wir uns, ob er uns nicht doch zum Narren hielt. Cattelan macht zwar einen Narren aus sich und sagt doch mehr über die Natur des Menschen aus als jeder andere heutzutage.

Bei seiner Aktion ISOLATIONSZELLE trat Beuys 1971 in seinem Filzanzug auf. Cattelan kostümierte die Leute als Löwen oder phallische Kaninchen. In welches Kostüm hätte er Beuys gesteckt? Er selbst ist als Beuys im Filzanzug aufgetreten, da er aber keinen Ärger bekommen wollte, machte er sich und den Anzug kleiner. Die Zelle ist nicht mehr isoliert und der Anzug hängt am Bügel. Wer nimmt sich wichtiger? Beuys verwandelte sich in eine Ikone, und Cattelan verwandelt Ikonen in seine eigene Person und leiht ihnen seinen Geist, seine Verblendung, sein Ungeschick. Der Lauf der Geschichte lässt sich ändern, das Schicksal lenken. Beide, Beuys und Cattelan, stützen sich auf frühe Erinnerungen, heroische im ersten, jämmerliche im zweiten Fall. Sie setzen die Lebensenergie ein, zusammen mit Charisma und Scheinheiligkeit, Glauben und Täuschung. Beuys vermochte übers Wasser zu wandeln, während ihm Cattelan von Stein zu Stein hüpfend folgt: Mogeln kann lebensrettend sein. Der eine mit der Bibel in

der Hand, der andere mit Sagen und Märchen. In den 70er Jahren waren dogmatische Interventionen angesagt, heute geht es um kleine Einsichten und kurzlebige Lügen. Würde Cattelan einen Hut tragen, sähe er dumm aus. Warum also nicht auch Beuys? Vielleicht war Jesus ein Künstler und seine Dornenkrone ein Zeichen seines Narzissmus. Oder Beuys wäre ein Prophet und Cattelan Pfarrer in einem abgelegenen Dorf. Seine Geschichte wäre eine ganz andere, komischer und gleichzeitig banaler. Wir wünschten uns heute, wir könnten Jesus und Beuys anrufen und sie fragen, ob sie jemals lachten, ob Cattelan eher ein Heiliger oder ein Faschist, ein Dorftrötel oder ein verhinderter Mönch sei. Der Hase hat von Malerei nicht viel verstanden, aber vielleicht werden die Vögel über Cattelans Kunst lachen. Die Schlinge, der Hut und die Nase, eine neue Symbolik für ein neues Jahrtausend, eine neue Geschichte, in der Parabeln, Reden und Spässe vielleicht dieselbe Funktion für das Verstehen der Wirklichkeit haben.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Albert Schulze Vellinghausen, «Ewald Matare», in: *Prisma*, No. 1/8 (1947), S. 17.

2) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986, S. 18.

MAURIZIO CATTELAN, *MOTHER*, 1999, *fakir buried in earth*, Venice Biennale / MUTTER, in *Erde vergrabener Fakir*, Biennale Venedig. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)

