

Bachelorarbeit

Hokuspokus

Transsubstantiationsmoment und christologischer Moment in Manzonis
Kunstverzehr-Aktion

Universität:	Universität für angewandte Kunst Wien
Lehrveranstaltung:	Skulptur Körper Performance (SE, Wintersemester 2019/2020)
Lehrveranstaltungsleitung:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer
Institut:	Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung, Kunstgeschichte
Verfasserin:	Helene Maria Eisl
Matrikelnummer:	01636884
Studienrichtung:	Kunst und Kommunikative Praxis [Lehramt BA]
E-Mail-Adresse:	a01636884@unet.univie.ac.at

Inhaltsverzeichnis

1	Abstract	4
1.1	Keywords	4
2	Einführung	6
2.1	Kunstverständnis und Kunstanliegen Manzoni.....	7
2.2	Inszenierungsstrategien.....	9
2.3	Exkurs: Die Aktion als Gesamtkunstwerk	11
3	Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen.....	13
3.1	Inszenierung und Deutung der Kunstverzehr-Aktion	14
3.1.1	Die Aktion als kultische Handlung	14
3.1.2	Parallelen zu religiösen Ritualen	16
3.2	Transsubstantiationsmoment	18
3.3	Christologischer Moment	22
3.4	Das Ei.....	25
4	Werkkontextualisierung der Aktion	27
5	Fazit und Ausblick.....	32
6	Anhang.....	34
6.1	Biografie Manzoni.....	34
6.2	Werktitel mit deutscher Übersetzung	35
7	Abbildungen und Abbildungsnachweis	36
8	Literaturverzeichnis.....	43
8.1.1	Primärliteratur	43
8.1.2	Sekundärliteratur	43

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Bachelorarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Zeichenanzahl (inkl. Leerzeichen; exkl. Anhang, Fußnoten, Anmerkungen): 55.120

1 Abstract

Die Bachelorarbeit „*Hokuspokus. Transsubstantiationsmoment und christologischer Moment in Manzonis Kunstverzehr-Aktion*“ thematisiert die Verschränkung von Aktionskunst mit christlich-religiösen Ritualen.

Anhand der Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* des italienischen Nachkriegskünstlers Piero Manzoni werden Umwandlungsprozesse und Inszenierungsstrategien des Künstlers analysiert. Über das Herausarbeiten eines Transsubstantiationsmoments und eines christologischen Moments wird für eine Analogie zur christlichen Eucharistiefeyer argumentiert. Jene Argumentation stützt sich auf bereits bestehende Literatur zum Künstler, Primärtexte des Künstlers, Vergleiche mit der Bibel sowie auf liturgische Abhandlungen.

Aufgrund des historischen Kontextes, Manzonis biografischen Bezugs zu christlicher Religion und klaren schriftlichen Stellungnahmen des Künstlers, ist eine Deutung der Aktion als bewusst gesetzte Anspielung auf religiöse Rituale zulässig. Bestehende Forschungsliteratur wird eingebunden und gegebenenfalls durch Recherchen im Bereich der katholischen Liturgie und Bibelverweisen ergänzt.

Manzonis zentrale Anliegen, Kunst und Leben miteinander zu verweben sowie religiöse Bezüge als Möglichkeit zu verstehen, Ironie und Provokation in seine Kunst einfließen zu lassen, werden thematisiert und kunsthistorisch kontextualisiert.

1.1 Keywords

Aktionskunst; Piero Manzoni; Transsubstantiationsmoment; christologischer Moment; Ritual; Religion; Liturgie; Eucharistiefeyer; Ironie; Provokation; Kunst und Leben;



Abb. 1: Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte, Piero Manzoni, 1960

Anm.: Abbildung 1 zeigt Piero Manzoni beim Verteilen von Hühnereiern im Rahmen seiner Kunstverzehr-Aktion 1960. Weitere Abbildungen werden im Fließtext erwähnt und sind im Anhang einzusehen.

2 Einführung

Die vorliegende Bachelorarbeit ist aus dem kunstwissenschaftlichen Seminar „*Skulptur Körper Performance*“ bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer heraus entstanden.

Ziel dieser Arbeit ist, Manzonis 1960 stattgefundenene Kunstverzehr-Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* hinsichtlich religiöser Aspekte formal und inhaltlich zu untersuchen und einen Zusammenhang zu christlich-religiösen Ritualen herzustellen. Für diese Untersuchung sind der Transsubstantiationsmoment sowie ein christologischer Moment von zentraler Bedeutung. Mit Fokus auf diese zwei Momente innerhalb der Kunstverzehr-Aktion und ausgewählten weiteren Werken Manzonis (*Merda d'artista, Fiato d'artista, Sangue d'artista*) wird auf Bezüge zur christlichen Liturgie hingewiesen. Einerseits wird auf das Ritual und den Rückbezug auf die liturgische Eucharistiefeier eingegangen, und andererseits soll für eine mögliche Deutung der Person Manzonis als Priester beziehungsweise schöpferischen Künstler argumentiert werden. Es ist nicht Ziel der Arbeit, die Aktion als religiöse Handlung an sich auszulegen, sondern auf bestehende liturgische Rituale und Personeninszenierungen zu verweisen.¹

Die Thematisierung von Religion und Ritualen in Verbindung mit Manzonis Kunst findet man in vielen Publikationen rund um den italienischen Künstler. Für diese Arbeit wurde hauptsächlich der *Catalogo generale* (1989) von Germano Celant, der *Catalogue raisonné* von Freddy Battino und Luca Palazzoli (1991), Beiträge aus einem Ausstellungskatalog (Städel Museum, 2013) sowie Barbara Spahns publizierte Dissertation (1999) über Manzoni herangezogen. Die erwähnten Textquellen zeigen verschiedene Ansätze auf und widersprechen sich teilweise hinsichtlich der Auslegung und Deutung der Kunstverzehr-Aktion. Diese unterschiedlichen Auslegungsvarianten schließen einander im Hinblick auf das Werkverständnis nicht aus und werden deshalb parallel thematisiert. Die angeführten Abhandlungen über den Künstler werden ergänzt mit Texten von Piero Manzoni selbst, um seine ursprüngliche Intention und Konzeption seiner Aktion möglichst unverfälscht darlegen zu können.

Um Überschneidungspunkte der Aktion mit religiösen Ritualen herausarbeiten zu können, wird die Aktion mit Messriten, Liturgietexten und Bibelstellen verglichen. Die Kunstverzehr-

¹ Vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 148f, vgl. Spahn: *Piero Manzoni*. S. 53 und 57.

Aktion wird vor dem Hintergrund des christlichen Abendmahls sowie der Funktion des Publikums beim gemeinsamen Essen untersucht. Gebetstexte oder biblische Analogien werden mit Manzoni's Texten und seiner expliziten Wortwahl in Beziehung gesetzt, wobei in diesen Fällen stets der italienische Originaltext mit der deutschen Übersetzung gegengelesen wurde.

In Hinblick auf die Tendenz der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Kunst und Leben mehr miteinander zu verschränken, wird Manzoni's Aktion kunsthistorisch kontextualisiert und auf die Überschreitungen der Grenze von Alltag, Leben und Kunst hin untersucht.

2.1 Kunstverständnis und Kunstanliegen Manzoni's

Um auf Manzoni's Kunstverständnis und seine Herausforderungen an die Kunst eingehen zu können, wird ein kurzer biografischer Überblick gegeben. Innerhalb dieses Auszuges werden wichtige Werke und Manzoni's Engagement und Bekanntschaften mit anderen Künstlern kurz vorgestellt.

Piero Manzoni wurde 1933 in Soncino (Italien) geboren. Als Jugendlicher begann er zu malen und ab 1956 arbeitet er mit Enrico Baj und Sergio Dangelo zusammen, was zur Gründung der Gruppe *Arte Nucleare* führte. Er verfasste und unterzeichnete seit der Gründung dieser Künstlergruppe mehrere Manifeste, um seine künstlerische Position (und die der *Arte Nucleare*) zu vermitteln. Sein Frühwerk ist im Bereich der Malerei angesiedelt und kann als dem Informel zugehörig beschrieben werden. Die *Achromes* entstanden ab 1958 und darauf folgten performative, konzeptionelle Arbeiten wie es der Werkkomplex der *Linien* (1959) verdeutlicht. Ebenfalls 1959 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *Azimuth*, herausgegeben von Enrico Castellani und Manzoni. Zusammen mieteten die beiden in Mailand einen Raum, der später zur *Galleria Azimuth* umgestaltet wurde. Zeitgleich stand er auch mit Künstlern der Gruppe *ZERO* und Lucio Fontana in Kontakt. *Corpi d'aria*, *Fiato d'artista*, *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico* *Divorare l'arte*, *Merda d'artista* und die *Sculture viventi* folgten zwischen 1959 und 1961. Nach zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen verstarb Manzoni 1963 an einem Herzinfarkt in Mailand. Heute wird er als Vorläufer und Wegbereiter der Konzeptkunst verstanden und zur Neo-Avantgarde (Neo-

Dadaismus) gezählt. Durch seine vielseitigen Arbeiten ist er ebenfalls wichtig für die Entwicklung der Land-Art, der Body-Art und der Performance-Art.²

Piero Manzoni's Kunstverständnis deckt sich mit den allgemeinen Bestrebungen im 20. Jahrhundert, den Alltag vermehrt in den Bereich der Kunst zu integrieren. Hier kann zwischen zwei Tendenzen unterschieden werden: Entweder soll diese Einbindung des Alltäglichen eine Auseinandersetzung mit der Kunst an sich und dem damals aktuellen Kunstverständnis sein, oder aber politische und gesellschaftliche Missstände aufzeigen und verändernd auf das Leben einwirken.³ Manzoni arbeitete nicht politisch-ideologisch oder mit dem Anspruch, Veränderung voranzutreiben. Vorrangig war für ihn dabei, an der Kunstauffassung der 1950er und 1960er Jahre sowie der traditionellen Kunstauffassung allgemein anhand von Ironie und Provokation, Kritik zu üben. Interessant ist allenfalls, dass er sich als Künstler einerseits ironisch inszeniert, und sich durch diese Inszenierungsstrategie andererseits aber dennoch in seiner Rolle hochstilisiert und bestätigt.⁴

„Manzoni führt die Kunst auf den Künstler bzw. das Konzept des Künstlers zurück. Die Idee, das Konzept zählen [sic!] im Oeuvre Manzoni als Kunst. Nur durch und über den Künstler und seine ästhetische Haltung will Manzoni seine Kunst verstanden wissen.“⁵

Provozieren wollte er vor allem durch die Konfrontation der Kunst mit Körper, Körperlichkeit und Vergänglichkeit. Dieses Anliegen, Kunst und Alltag beziehungsweise Kunst und Leben zu verbinden, wird durch gewählte Materialien (Lebensmittel, Blut, Exkrememente) deutlich und auch über seine Aktionen kommuniziert. Thematisch behandelt er jene Kritik über Bereiche der körperlich-biologischen Bedürfnisse, wie Essen und Hygiene, indem er in sehr humorvoller Art und Weise versucht, den Alltag mit Kunst zu fusionieren.⁶

² Vgl. Meißner/Beyer/Savoy/Tegethoff: Künstlerlexikon. S. 99, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 36, vgl. Leuthäuser: Boîte ouverte. S. 42/50/87/170/184/194f, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 14/30/56/66/158, vgl. Macrone: Biografie. S. 237ff.

Anm.: Neben Manzoni und Castellani waren der Grafikdesigner Cecco Re und Marco Santini bei der ersten Publizierung der Zeitschrift beteiligt. Vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 56.

³ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 37 und 53.

⁴ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 53 und 57, vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 75.

⁵ Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München 1999. S. 53.

⁶ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 59, vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 75.

Diese bewusste Verschränkung von Alltäglichem mit Kunst beschreibt Barbara Spahn als Verbindung von „*hoher*“ (konzeptioneller, geistiger) Kunst mit dem „*niederen*“ körperlich-biologischen Leben.⁷

Seine Auseinandersetzung mit der Künstlerperson und deren Rolle findet sich in den Werken *Sangue d'artista*, *Fiato d'artista* und *Merda d'artista*, die bereits über den Werktitel die Problematik andeuten, wieder.

2.2 Inszenierungsstrategien

Im folgenden Abschnitt wird auf Inszenierungsstrategien im kunsthistorischen Kontext und spezifisch Manzoni betreffend eingegangen.

Die Analogie des Künstlers als Schöpfer ergibt sich aus Genesis 1,26, in der der Mensch als Abbild Gottes erschaffen wird. Der Künstler ist ein Abbild seines Schöpfers, was aber nicht bedeutet, dass der Künstler ebenfalls eine „*substanzielle Wesensgleichheit*“⁸ zu Gott aufweist. Dass die (bildende) Kunst eine Analogie zur Schöpfungsgeschichte sei, ist eine Vorstellung, die bis in die Antike zurückreicht und den handwerkenden Künstler mit Gott vergleicht.⁹

Ein populäres Bild, das das Religiös-Schöpferische des Künstlers thematisiert, ist Albrecht Dürers Selbstbildnis aus dem Jahr 1500 (Abb. 2). Formal bricht dieses Portrait mit den üblichen Traditionen vor allem deshalb, weil er sich idealisiert darstellt und sich gestisch und in der Haltung an einer byzantinische Christusikone orientiert. Diese Inszenierung als Sohn Gottes kann als Ausdruck und Symbol einer spätmittelalterlichen Frömmigkeitsbewegung verstanden werden, die durch Thomas A. Kempis' Buch *Imitatio Christi* ausgelöst worden war.¹⁰ Versteht man die Person Christi als Person zwischen Gott und Mensch, wird die Analogie des Künstlers als gottähnlichem Schöpfer deutlich.¹¹

Krieger schreibt, dass Künstler, die religiös-messianische Zugänge haben, dem Künstler meist keine dienende, sondern eine führende Rolle zusprechen. Es handelt sich dabei meist um

⁷ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 61.

⁸ Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2005. S. 30f.

⁹ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 28, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 109f.

¹⁰ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 32.

¹¹ Vgl. Lies: Mysterium fidei. S.16, vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 32.

männliche Künstler, die sich selbst als Heilsbringer, Magier oder Priester inszenieren und ihre Ideen folglich auch häufig über Schrift und Rede verbreiten.¹²

Diese Rollenbeschreibung trifft ebenfalls auf Piero Manzoni zu, der über Manifeste und eigene Texte seine Vorstellungen über Kunst und aktuelle Künstler kund tat und eine Befreiung von der traditionellen Kunst propagierte.¹³

Folgt man Nietzsches Konzept des *Übermenschen*, hängt das Schöpferische nicht mehr mit dem religiös-christlichen Schöpfergott zusammen und ist auch nicht mehr ein Merkmal einiger weniger Künstler. Der Künstler bei Nietzsche ist der Mensch, der sich selbst über sich hinaus entwickelt und dadurch zum *Übermenschen* wird.¹⁴ Dieses Schaffen, das über einen hinausgeht kann man verbinden mit dem Anspruch, aus sich heraus zu schöpfen.¹⁵ Manzoni schrieb in mehreren Texten, dass bei der Erschaffung eines Kunstwerkes der Künstler in sich selbst gehen muss, um „zum lebenden Kern der gesamten Menschheit“¹⁶ zu gelangen, und dem Kunstwerk dadurch „magische Bedeutung“¹⁷ verleihen kann.

Manzonis Strategie der Selbstinszenierung ist vor dem Hintergrund seines Gesamtwerkes stets ironisch und humorvoll zu verstehen. Er selbst positionierte sich selbst in seinem Schaffen gegen eine religiös-verherrlichende oder politische Kunst, um Kritik am Kunstverständnis und Kunstmarkt zu üben. Formal erinnern seine Aktionen sowie die Wortwahl innerhalb seiner Texte aber dennoch stark an religiöse Handlungen, was wiederum bewusst gelenkte Assoziationen voll Ironie und Provokation hervorrufen soll.¹⁸

Eine Strategie der Inszenierung des Künstlers war bei Manzoni vor allem, Werke bereits durch den Titel mit der Künstlerperson zu verschränken. Die Bezeichnungen *Merda d'artista*, *Fiato d'artista* und *Sangue d'artista* verweisen auf die Produktion durch den Künstler selbst.¹⁹

¹² Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 38.

¹³ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 146.

¹⁴ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 116.

¹⁵ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 35.

¹⁶ Manzoni, Piero: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder. (1957). In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 305.

¹⁷ Manzoni, Piero: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder. (1957). In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 305.

¹⁸ Vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 146, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 53 und 57, vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 75.

¹⁹ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 57.

Eine Deklaration als Kunst über die Werktitel findet sich ab 1960 ebenfalls in Werken Daniel Spoerris, der inhaltlich und formal stark mit Manzoni in Verbindung gebracht werden kann. Spoerri etikettierte Lebensmittel mit der Aufschrift „*Achtung Kunstwerk*“ (Stempelaufdruck) und verkaufte anschließend im Rahmen der Ausstellung „*Der Krämerladen*“ 1961 Lebensmittel, die durch Aufschrift und Signatur markiert waren. Im Unterschied zu Manzoni ändert sich bei Spoerri, trotz des Wandels von Lebensmittel zu Kunstwerk, der handelsübliche Preis der Waren nicht. Diese Aktion in der Ausstellung war der Ausgangspunkt von Spoerris Eat-Art.²⁰

Neben dem Interesse an Lebensmittel und Alltagsgegenständen war Manzoni am Medium *Luft* interessiert, was durch seine Werkkomplexe der Luftskulpturen und des *Fiato d'artista* deutlich wird (Abb. 3 und Abb. 4).

Nie realisiert wurde eine Projektidee aus dem Jahr 1962, die vorsah einen Raum zu verschließen und durch die Worte „*Hier drin ist der Geist des Künstlers*“ zu beschriften. Dieses Inszenieren eines vermeintlichen leeren Raumes über die Umwertung der Luft im Raum findet man bereits bei Yves Kleins Ausstellung „*Le Vide*“ (1958).²¹

2.3 Exkurs: Die Aktion als Gesamtkunstwerk

Der Wunsch, Kunst mit Leben zu verbinden, ist für Kutzner ausschlaggebend, um Aktionskunst als Gesamtkunstwerk aufzufassen. Zentrale Markierungen sind hierbei die Integration des Lebens in den Bereich der Kunst, ohne dabei an Authentizität zu verlieren. Kutzner stellt Überlegungen zum Begriff der Gesamtheit in fünf Subgruppen an, auf die kurz eingegangen werden soll.²²

Der Künstler in seiner Rolle als Regisseur ist im Kontext des Gesamtkunstwerkes mit den Medien, der Umwelt und dem Publikum zu denken, da diese Faktoren seine eigene Funktion bestimmen. Die Erweiterung der rein visuellen Wahrnehmung von Kunst erfolgt durch ein ganzheitliches Ansprechen möglichst vieler Sinne des Rezipienten, was von der Perzeption hin zur Partizipation führt. Jene Partizipation gipfelte bei Manzoni in den *Sculture viventi*, bei welchen er Menschen in den Kunststatus erhob. Ein Gesamtkunstwerk gelingt dann, wenn die

²⁰ Vgl. Schmieder: Spoerri. S. 45, vgl. Spoerri: Der Krämerladen. S. 32.

Anm.: Spoerris Ausstellung fand in der Galerie Köpcke (Kopenhagen) statt. In dieser Galerie präsentierte auch Manzoni 1960 seine „Eierplastiken“.

²¹ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 58, vgl. Nuit: Yves Klein. S. 22ff.

²² Vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 130ff.

Inszenierung des Mediums und die Bedeutung des Publikums Teil des Kunstwerkes sind und vom Künstler in der Konzeption mitgedacht werden. Durch die Aktionskunst wurde dieses künstlerische Medium von Materialität befreit und um die Aktion der Handlung, der künstlerischen Geste, ergänzt. Ebenso wie die Handlung, sind Zeit- und Raumkomponenten wichtig, um Überlegungen zu einem Gesamtkunstwerk anstellen zu können.²³

Manzoni, als Regisseur der Kunstverzehr-Aktion, geht über die Perzeption des Publikums hinaus, indem seine künstlerische Geste das Publikum direkt miteinbezieht. Das Essen der Eier als zentrale gemeinschaftliche Handlung der Aktion war von Manzoni explizit konzipiert. Die künstlerische Geste Manzonis wird an das Publikum übertragen, indem der Künstler seine Kunst an die Rezipienten direkt weitergibt und sie zum Konsum auffordert.

²³ Vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 132ff, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 64ff.

3 Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen

Die Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte*, zu Deutsch *Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen*, fand erstmals im Juli 1960 in Mailand statt. Angekündigt wurde die Aktion für die *Galleria Azimuth*, wirklich stattgefunden hat die Aktion aber im Studio *Filmgiornale Sedi* (Mailand). Dabei kochte Manzoni 150 Eier, signierte sie mit seinem Fingerabdruck, nummerierte und verpackte die Eier in wattierten Holzkisten und gab sie anschließend dem Publikum zum Verzehr (Abb. 6 und Abb. 8). Die Dauer der Aktion betrug 70 Minuten. Eine zweite Aufführung der Aktion gab es 1961 in Kopenhagen.²⁴

Das Publikum wurde über eine Karte mit folgendem Aufdruck zur ersten Kunstverzehr-Aktion in Mailand eingeladen:

„Sie sind herzlich eingeladen, am Donnerstag, dem 21. Juli 1960, um 19 Uhr Piero Manzonis Werke zu besichtigen und direkt an ihrem Verzehr mitzuwirken.“²⁵

Celant beschreibt Manzonis Handlung als Ritus, bei welchem seine Werke über den Daumenabdruck des Künstlers signiert beziehungsweise „*künstlerisch gekennzeichnet*“²⁶ werden. Durch das Überreichen der Eier an das Publikum, treten die Besucher „*auf diese Weise in biologisch und psychische Gemeinschaft mit der Kunst*“²⁷. Auf jene Gemeinschaft, die

²⁴ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 57, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 28., vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 295, vgl. Beil: Künstlerküche. S. 138, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 105.

Anm.: Spahn schreibt fälschlicher Weise, dass die Aktion in der Galerie *Azimuth* stattfand, was dem *Catalogue raisonné* widerspricht. Folglich ist Spahns Argumentation der „Kunsthaftigkeit“ der Aktion aufgrund der Galerie als Veranstaltungsort irreführend, wengleich die Aktion in unmittelbarer Verbindung mit der Galerie *Azimuth* stand und von dieser auch schriftlich angekündigt wurde, was die Erwartungshaltung des Publikums dennoch bereits in Richtung Kunstkontext lenkte. Weiters schreibt sie aber auch, dass die Aktion „*auch in einem Mailänder Filmstudio abgehalten*“ wurde, was fälschlicherweise den Eindruck vermittelt, dass die Aktion in Mailand zweimal aufgeführt wurde. Manzoni schreibt von insgesamt zwei Aktionen, die in Mailand und Kopenhagen stattgefunden haben.

Spahn argumentiert außerdem im Rahmen einer Anmerkung dafür, dass die Aktion das erste Mal in Kopenhagen aufgeführt und erst danach in Mailand präsentiert wurde. Ausgangspunkt dieser Argumentation ist, dass Manzoni selbst zuerst Kopenhagen und danach Mailand als Veranstaltungsort anführt und dies durch ein Foto im *Catalogue raisonné* belegt ist. Darauf wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen, zumal dieses Foto sich auch auf andere Arbeiten Manzonis mit Hühnereiern beziehen könnte, beispielsweise die Ausstellung der „Eierplastiken“, die ebenfalls 1960 in Kopenhagen produziert und gezeigt wurden.

Zit. nach Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München: Scaneg 1999. S. 60ff und 71f, vgl. Manzoni: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. S. 310, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 89.

²⁵ Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295.

²⁶ Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295.

²⁷ Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295.

sich durch das gemeinsame Mahl konstituiert, wird in einem der folgenden Kapitel näher eingegangen.²⁸

Laut Beil und dem *Catalogue raisonné* existieren heute noch 51 verpackte Eier, die ihm Rahmen der Aktion von 1960 entstanden sind.²⁹

Von einigen Eiern gibt es dokumentarische Fotos, wobei hier interessant ist, dass es nur sehr wenige Fotos von beschädigten Eiern gibt. Bis auf wenige Ausnahmen (beispielsweise N°11 und N°37) sollen die Eier unbeschadet in den wattierten Holzkisten aufbewahrt worden sein (Abb. 7). Neben den Eiern ist auch die Aktion selbst über mehrere Fotos (Giuseppe Bellone) und einen kurzen Film (Gianpaolo Macentelli) festgehalten worden. Beil bemerkt hier, dass auch bei den Dokumentationsfotos zur Aktion nie beschädigte oder angebissene Eier abgebildet wurden, was seiner Meinung nach die Vollkommenheit der Ei-Symbolik unterstreicht. Auf jene Symbolik wird in einem der folgenden Kapitel näher eingegangen.³⁰

3.1 Inszenierung und Deutung der Kunstverzehr-Aktion

Die folgenden Unterpunkte skizzieren die Auslegung der Kunstverzehr-Aktion als Ritual, das stark an religiös-kultische Praktiken erinnert. Anschließend werden Argumente für eine bewusste Anspielung auf einen christlich-religiösen Kontext angeführt und über biblische und liturgische Texte belegt. Anhand der Untersuchung von Manzoni's Texten wird versucht, die Auffassung und Interpretation des Künstlers in die Argumentation einzugliedern.

Zentral für die Argumentationslinie ist der Transsubstantiationsmoment sowie der christologische Moment, die beide in der Kunstverzehr-Aktion vorhanden sind.

3.1.1 Die Aktion als kultische Handlung

Da innerhalb der Literatur bezogen auf Manzoni's Aktionen stets von Ritualen oder rituellen Handlungen geschrieben wird, liegt in diesem Unterkapitel der Fokus auf dem Ritus und den daraus resultierenden Auslegungsmöglichkeiten der Aktion sowie auf Manzoni als Person.³¹

Folgt man der Ritualforschung, sind Rituale gekennzeichnet durch kulturelle, performative, bewusste und inszenierte Handlungsmuster. Ein Ritual muss auf psychologischer Ebene passieren und kann nur über diese geistige Ebene gelingen. Rahmenbedingungen wie Ort,

²⁸ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 295, vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 152.

²⁹ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 136.

³⁰ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 144f, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 104f.

³¹ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 295, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 105ff.

gekennzeichneter Beginn und markiertes Ende sind ebenfalls Kennzeichen eines Rituals. Auch die Akteure sind vordefiniert, wodurch Rituale zu Legitimationsmitteln von Normen, Status oder Herrschaft werden können.³²

Manzonis Kunstverzehr-Aktion kann als rekursiver Ritualtransfer bezeichnet werden, da sich der Kontext bei annähernd gleichbleibender Ritualsstruktur ändert, das vorangegangene Ritual (Eucharistiefeier) aber dennoch erkennbar ist.³³

Der Begriff *Ritus* ist tendenziell eher auf religiös-kultische Handlungen bezogen, während der Begriff des *Rituals* offener ist und dadurch sämtliche Sitten, Bräuche oder Feiern beschreiben kann. Da die Übergänge zwischen Ritus und Ritual fließend sind, werden diese Begriffe innerhalb dieser Arbeit synonym verwendet.³⁴

Liturgie kann als Sonderform rituellen Handelns verstanden werden. Einerseits beschreibt der Begriff *Liturgie* rituelle Praktiken im christlichen Gottesdienst, und andererseits kann der Liturgiebegriff auch weiter gefasst werden und sich generell auf religiöse (nicht nur christliche) Rituale beziehen.³⁵

Die Kunstverzehr-Aktion kann somit als rituelle Handlung verstanden werden, da Manzoni das Ei zum Kunstwerk erhebt und dies in einem kultgleichen Szenario tut, das der liturgischen Eucharistiefeier ähnelt und öfter als einmal stattfindet.

Zumal Manzoni die Kunst in den Bereich des Magischen und Religiösen stellt, liegt es nahe, seine Rolle als Künstler entweder als Magier, Schamane oder Priester zu interpretieren. Wie ein Ritus wird auch die Aktion selbst mehrmals nach identischem Konzept durchgeführt. Die Themen der Nahrungsaufnahme und des gemeinsamen Mahles sind seit Anbeginn menschlichen Zusammenlebens Teil ritueller Handlungen. Spahn schreibt von magischen Riten, die eine Auslegung des Künstlers als Schamanen legitimieren.³⁶

³² Vgl. Brosius/Michaels/Schrode: Ritualforschung. S. 13ff.

³³ Vgl. Langer/Snoek: Ritualtransfer. S. 188ff.

³⁴ Vgl. Quack: Ritus und Ritual. S. 197.

³⁵ Vgl. Kirsch/Rock/Schmidt: Liturgie. S. 63.

³⁶ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 99ff.

Aus Kommentaren Manzonis lässt sich seine Auffassung der Rolle des Künstlers als Schöpfer, Magier, Schamane oder Priester herauslesen, da er selbst auf die kultischen und religiösen Funktionen der Kunst hinweist.³⁷

Jene Rolle ist stark über die körperliche Präsenz des Künstlers definiert. Es braucht eine handelnde Person und die Einbindung des Künstlerkörpers, um den Ritus zu vollziehen, was in mehreren Werken Manzonis sehr stark zu beobachten ist (*Merda d'artista, Fiato d'artista, Sangue d'artista*).³⁸

Wenn Manzoni seinen Aktionen einen rituellen Charakter verleiht, passiert dies aber nicht im Sinne einer Rückbesinnung, wie es beispielsweise bei der liturgischen Eucharistiefeyer innerhalb einer Messe der Fall ist. Als Kritiker der traditionellen Kunstauffassung ist Manzoni der Neo-Avantgarde zugehörig und verwendet das Ritual als Konventionen brechende Aktionsstrategie.³⁹

3.1.2 Parallelen zu religiösen Ritualen

Bewusst inszeniert war das Verteilen der gekochten Hühnereier, das stark an die Eucharistiefeyer und Kommunionsspende des katholischen (tridentinischen) Messritus` erinnert.

Celant argumentiert in seinem *Catalogo generale* gegen eine religiöse Interpretation Manzonis Werke, thematisiert Manzonis Inszenierungsstrategie aber dennoch vor dem Hintergrund der *Vergöttlichung*:⁴⁰

„Der „gedachten“ Totalität von Yves Klein entspricht die „gelebte“ Totalität von Piero Manzoni. Der eine trachtet danach, durch immer neue Heilslehren das Transzendente und Immaterielle zu erreichen, weshalb jede seiner Aktionen der Intention nach dazu „gedacht“ ist, sie zu einer Vergöttlichung zu machen. Der andere, der dieselbe existentielle Wirklichkeit vor sich hat, „vergöttlicht“ sich dagegen auf der Erde und macht aus der vulgären (von vulgus) Spur einen konkreten Mythos, der keine Wunderkräfte besitzt, aber in seiner Existenz ein Wunder ist.“⁴¹

³⁷ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 105ff.

³⁸ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 107f.

³⁹ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 108f, vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 148f.

⁴⁰ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 287.

⁴¹ Celant, Germano: Piero Manzoni. *Catalogo generale*. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 287.

Auf den Aspekt dieser *Vergöttlichung*, sowie den Mythos, der zum *Wunder* stilisiert wird, wird später im Rahmen der Abhandlung des christologischen Momentes sowie des Transsubstantiationsmomentes näher eingegangen.

Celant schreibt, dass aufgrund Manzonis katholischen Hintergrundes die Inszenierung der Kunstverzehr-Aktion als Kommunion polemisch und ironisch zu verstehen und zu interpretieren sei.⁴²

Barbara Spahn verweist dezidiert auf kultisch-religiöse Aspekte in Manzonis Werk und auch Martin Engler erkennt darin eine bewusst gesetzte Assoziation zur Kommunionsspende. Engler schreibt aber auch, dass die Anspielungen auf christlich-religiöse Praktiken nicht das zentrale Thema der Aktion sind, und es daher auch nicht zulässig ist, Manzonis Künstlerrolle als Priester, Magier oder Schamanen zu deuten. Er argumentiert, dass das Thema des Biologisch-Körperlichen der zentrale Punkt der Aktion, ist nicht die messianische Figur des Künstlers.⁴³

Aufgrund der Rekonstruktion der Aktion anhand der fotografischen Dokumentation und den Texten von Manzoni, kann man zwischen der Aktion und religiösen Praktiken Parallelen ziehen. Beispielsweise schreibt er in einem Brief (nach der Kunstverzehr-Aktion 1960) von *Konsekration* und *Kommunion*⁴⁴, wodurch die Assoziation einer Eucharistiefeier evoziert wird.⁴⁵

Um auf die religiösen Aspekte eingehen zu können, muss vorweggenommen werden, dass Manzonis Schaffen in Mitteleuropa angesiedelt war und man daher davon ausgehen kann, dass mögliche religiöse Parallelen zu römisch-katholische Praktiken herzustellen sind. Da Manzonis Aktion *Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen* genau zur Zeit des II. Vatikanischen Konzils stattfand, könnte er bei der Aktion sowohl auf den alten tridentinischen Messritus vor dem II. Vatikanum als auch auf den überarbeiteten Messritus nach dem II. Vatikanum anspielen. Das II. Vatikanum kann als Beginn einer liturgischen Reform angesehen

⁴² Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 296.

⁴³ Vgl. Engler: *Biologie der Kunst*. S. 28, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 105f.

⁴⁴ Anm.: Manzoni schrieb in seinem Brief an Shozo Yamazaki: „[...] le 21 juillet, hier, j'ai donné a manger mon art au public: j'ai exposés 150 aeuf, signés avec mon impronte digitale: le publique a avalé ces ouvres **consacrées** comme ça parla personnalité de l'artiste: un **communion** directe donc [...]“ [Hervorhebung: Eis], zit. nach Beil, Ralf: *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*. Köln: DuMont Verlag 2002. S. 160, Abbildung des gesamten Briefes in Battino/Palazzoli: *Catalogue raisonné*. S. 105.

⁴⁵ Vgl. Beil: *Künstlerküche*. S. 138.

werden, was den Messritus vor allem im Bereich der Sprache während der liturgischen Feier beeinflusste. So regelt Artikel 50 des II. Vatikanischen Konzils beispielsweise, dass die Muttersprache des Volkes maßgeblich für das Teilhaben an der liturgischen Feier ist und die Messe daher nicht mehr in lateinischer Sprache (alter tridentinischer Messritus) abgehalten werden sollte.⁴⁶

Wenig aufschlussreich ist hier ein Vergleich der Messbücher, vor und nach dem II. Vatikanischen Konzil, da nur im nachkonziliaren Messbuch mit überarbeiteten Messritus Anweisungen für den Priester bezüglich Gestik und genauer Wortwahl zu finden sind. In dem exemplarisch gewählten Messbuch von 1923 sind nur Gebete in lateinischer und deutscher Sprache, aber keinerlei Angaben zur „Performance“ des Priesters selbst zu finden. Durch den Vergleich konkreter Beschreibungen der Priesterhandlungen, hätten liturgische Parallelen zu Manzoni Gestik und Wortwahl bei der Aktion ausfindig gemacht werden können. Da Manzoni aber nicht versuchte, eine liturgisch korrekte Eucharistiefeyer zu inszenieren, sondern eher auf dieses spezifische religiöse Ritual anspielen wollte, ist es zulässig jene Liturgiereform nicht näher in die Analyse miteinzubeziehen.⁴⁷

Manzoni selbst entstammte einer katholischen Familie, weshalb man davon ausgehen kann, dass er mit der katholischen Liturgie vertraut war und es ihm deshalb auch möglich war, gezielt Assoziationen dazu in seinen Aktionen und Werken hervorzurufen.⁴⁸

Für das Erkennen eines religiös konnotierten Ritualbezuges ist es aufschlussreich, Manzoni's Texte und Briefe zu lesen. Innerhalb jener Schriftstücke finden sich Aktionsbeschreibungen, die mit Begrifflichkeiten der christlichen Religion beschrieben werden, die erkennen lassen, wie die Aktion verstanden werden sollte.

3.2 Transsubstantiationsmoment

Mit dem lateinischen Begriff *Transsubstantiation* ist wörtlich eine *Wesensverwandlung* gemeint. Religiöser Tradition entspringend bezeichnet der Begriff den Wandlungsprozess, der sich bei der liturgischen Eucharistiefeyer vollzieht. Dabei wandeln sich Hostie (Brot) und Wein

⁴⁶ Vgl. Rahner/Vorgrimler: Kleines Konzilskompendium. S. 69.

⁴⁷ Vgl. Rahner/Vorgrimler: Kleines Konzilskompendium. S. 34ff.

Anm.: Das II. Vatikanische Konzil wurde am 25. Jänner 1962 von Papst Johannes XXIII angekündigt und erst am 8. Dezember 1965 beendet. Da Manzoni's Performance genau in diese Übergangszeit fällt, ist nicht genau geklärt, auf welchen Messritus Manzoni sich formal bezogen hat. Vgl. Rahner/Vorgrimler: Kleines Konzilskompendium. S. 34ff und S. 69, vgl. Kirsch/Rock/Schmidt: Liturgie. S. 64f.

⁴⁸ Vgl. Beil: Künstlerküche. S.139, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 14.

zu Leib und Blut Christi. Die Transsubstantiationslehre ist auch die „[...] Lehre von der Realpräsenz des Leibes u. Blutes in der Eucharistie.“⁴⁹ Der Begriff der Realpräsenz meint hierbei, dass die Verwandlung nur geistig stattfindet und nicht visuell nachvollzogen werden kann. Im religiösen Kontext ist der Vollzug dieser Wandlung somit abhängig von den Gläubigen und deren Anerkennung von Glaubenswahrheiten.⁵⁰

„Er [Manzoni, Anm.: Eisl] führt seinen biologischen Körperdiskurs fort und verwandelt mit seiner Sign. vergängliche Lebensmittel in Kunst: Das Ready-made Marcel Duchamps' wird körper-biologisch geerdet. Zugleich verbindet das Ei als Symbol der Auferstehung Christi und dessen Austeilung an die „Gemeinde“ im Gal.-Raum den Akt der Appropriation Duchamps' mit der eucharistischen Wandlung während der Austeilung der Hostie. In beiden Fällen handelt es sich um einen konzeptionellen „Akt des Glaubens“, der die Logik sich entziehende Wandlung in Werk setzt.“⁵¹

Die Eucharistiefeier hat ihren Ursprung in der Abendmahlfeier, die sich wiederum auf das Ritual des Paschamahls in Exodus 12 bezieht. Innerhalb der vier neutestamentarischen Evangelien sowie Paulus' erstem Brief an die Korinther, findet man biblische Belege zum Abendmahl und dessen Rückbezug auf das Paschamahl. Der Wortlaut der synoptischen Evangelien ist annähernd gleich und beschreibt den Ursprung des Transsubstantiationsprozesses der liturgischen Eucharistiefeier wie folgt:

„Während des Mahls nahm er [Christus, Anm.: Eisl] das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es ihnen und sagte: Nehmt, das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet, reichte ihn den Jüngern, und sie tranken alle daraus. Und er sagte zu ihnen: Das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird.“ (Markus 14,22-14,24)

Im Johannesevangelium wird die Wahrhaftigkeit dieses Wandlungsprozesses explizit betont:

„Denn mein [Christus, Anm.: Eisl] Fleisch ist wirklich eine Speise, und mein Blut ist wirklich ein Trank.“ (Johannes 6,55)

Bezogen auf diesen Umwandlungsprozess ist die scheinbare Zauberformel „Hokuspokus“ interessant, da diese ursprünglich auf den liturgischen Spruch der Eucharistiefeier „*hoc est (enim) corpus meum*“ zurückgeht. Die lateinischen Wandlungsworte wurden mit dem II. Vatikanischen Konzil verabschiedet und sind daher zu Deutsch heute bekannt unter „*denn dies*

⁴⁹ Höfer, Josef/ Rahner, Karl: LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE. Zehnter Band: Teufel bis Zypern. 2. völlig neu bearb. Auflage. Freiburg: Herder, 1965. S. 311.

⁵⁰ Vgl. Höfer/Rahner: Lexikon für Theologie und Kirche. Zehnter Band. S. 311, vgl. Rohmann: Eucharistie. S. 88f.

⁵¹ Meißner/Günter, Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 87. De Gruyter: 2015 Berlin/Boston. S. 100.

Anm.: Die Aktion fand nicht in der Galerie, sondern im Studio *Filmgiornale Sedi* in Mailand statt. Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 69.

ist mein Leib“. Da der Priester jene Konsekrationsformel meist murmelte, verstand das Volk fälschlicherweise etwas ähnliches wie „*Hokuspokus*“, was sich bis heute als gängige Zauberformel im Alltag wiederfinden lässt. Jenes rätselhafte Wort bezeichnet einen Vorgang, der dem Auge verborgen bleibt und daher als magisch wahrgenommen wird.⁵²

Dieser *Hokuspokus* der Transsubstantiation, als Ausdruck etwas nicht Greifbaren, lässt sich ebenfalls in Manzoni's Kunstverzehr-Aktion erkennen.

Legt man den religiösen Transsubstantiationsmoment auf die Kunstverzehr-Aktion um, kann man beim Kochen, Signieren und Austeilen der Hühnereier ebenfalls einen solchen geistigen Wandlungsprozess beobachten.⁵³

Manzoni selbst bezeichnet die Eier der Aktion als „*der Kunst geweiht*“⁵⁴, was bedeutet, dass die Eier geistig in den Dienst der Kunst gestellt werden. Diese Aufwertung eines alltäglichen Nahrungsmittels passiert rein geistig und wird durch Manzoni's Fingerabdruck visuell besiegelt.

„Ist die ursprünglich unbedeutende Materie einmal „berührt“, wird sie höchst wertvoll.“⁵⁵

Während ein Priester stellvertretend für Christus bei der Eucharistiefeyer einem eucharistischen Hochgebet entsprechend betet: „[...] *das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird [...]*“⁵⁶, signiert Manzoni die Eier mit seinem Daumenabdruck. Durch diesen Akt des Signierens mit dem menschlichen Fingerabdruck verdeutlicht Manzoni den körperlichen Bezug zwischen Künstler und Kunstwerk. Laporte schreibt auch von einem Akt des Weihens der Eier, durch das Applizieren des Daumenabdruckes.⁵⁷

Die prominente Signatur auf den weißen Hühnereiern kommt, laut Celant, einem mythischen Zeichen gleich.⁵⁸ Jener Begriffe des „*Mythischen*“, der „*Mythen*“ oder der „*Mythologie*“

⁵² Vgl. Knauf, Birgit: *Hokuspokus*, vgl. Bast: *Hokuspokus*.

⁵³ Vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 148ff.

⁵⁴ Anm.: im Originalwortlaut: „*consacrato all'arte*“ zit. nach Manzoni, Piero: *Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne*. In: Celant, Germano: *Piero Manzoni. Catalogo generale*. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 310.

⁵⁵ Celant, Germano: *Piero Manzoni. Catalogo generale*. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295.

⁵⁶ Vgl. *Hochgebete*. S. 4.

Anm.: Die zitierte Stelle ist in allen (römisch-katholischen) eucharistischen Hochgebeten im gleichen Wortlaut zu finden.

⁵⁷ Vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 149.

⁵⁸ Vgl. Celant: *Piero Manzoni*. S. 295

verwendet Manzoni selbst in mehreren Texten. Eine erweiterte Begriffsklärung oder Definition findet sich aber weder in Celants *Catalogo generale* noch in Manzonis Texten. Piero Manzoni selbst schreibt von einem „*Mythos*“ innerhalb verschiedener Kontexte, wodurch sich keine explizite Bedeutung des Wortes erschließen lässt. So ist für Manzoni die Kunst an sich ein Mythos und er strebt nach der „*universellen Gültigkeit der individuellen Mythologie*.“⁵⁹

Das Austeilen der gekennzeichneten Eier erfolgt über den Künstler und entspricht Manzonis Intention, seine Kunst weiterzugeben und in den Alltag einzubinden. Das Publikum kann seine Kunst nicht nur visuell, sondern wortwörtlich konsumieren. Das kollektive Essen der Eier ist ein expliziter (und auch schriftlich angekündigter) Teil der Aktion und befriedigt das menschliche Bedürfnis der Nahrungsaufnahme:

„*Gerade durch diese bewußte [sic!] Strategie, einen banalen Körpertrieb als Kunst zu deklarieren, erzielt Manzoni die maximale Provokation.*“⁶⁰

Manzoni leitet hierbei eine Verschränkung von geistiger Kunst und körperlicher Bedürfnisbefriedigung ein, indem er das *Readymade* „*Ei*“ zum Kunstgegenstand umwertet.

Zentral ist hierbei die Rolle des Publikums, das das Ei als Kunstgegenstand annimmt und isst. Ähnlich wie bei einer religiösen Glaubengemeinschaft, wird die Transsubstantiation durch das Publikum bestätigt. Die Jünger Jesu bezeichnen sich selbst beispielsweise als *Ekklesia*, was als gottesdienstliche Glaubengemeinschaft verstanden werden kann. Religionsgeschichtlich hat das Abendmahl eine gemeinschaftsstiftende Konstituente. Die Besucher der Kunstverzehr-Aktion bilden gleichsam eine Glaubengemeinschaft, die an den Kunstcharakter der Handlung glaubt und sich als solche durch den gemeinschaftlichen Verzehr der Eier legitimiert.⁶¹

⁵⁹ Celant, Germano: Piero Manzoni. *Catalogo generale*. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295, vgl. Manzoni: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder (1956). S. 305, vgl. Manzoni: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder (1957). S. 305, vgl. Manzoni: Die Kunst ist nur dann wirklich Schöpfung. S. 306, vgl. Manzoni: Heute kann man die Auffassung von Gemälde. S. 307.

Anm.: Folgt man Nietzsches *Übermensch*-Konzept und dessen Herleitung, könnte unter *Mythen* die antike Mythologie verstanden werden. Einen Bezug zu antiker Mythologie stellt Manzoni in seinen Texten aber nicht explizit her. Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 115f.

⁶⁰ Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München: Scaneg 1999. S. 76.

⁶¹ Vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 148f, vgl. Garijo-Guembe: Gemeinschaft der Heiligen. S. 18f.

3.3 Christologischer Moment

Die Christologie bezeichnet die Lehre vom Leben und Wirken Jesu, wobei die Person Jesus Christus als Sohn Gottes der Ausgangspunkt jener Lehre ist.⁶²

Christologische Momente beziehen sich somit auf christusähnliche Inszenierungsmomente, wie sie innerhalb der Kunstgeschichte beispielsweise durch das Selbstbildnis Albrecht Dürers um 1500 bekannt geworden sind.⁶³ Für Manzonis Kunstverzehr-Aktion ist es sinnvoll, nach einem christologischen Moment zu suchen, um seine Inszenierung als Künstler und Hauptakteur bei der Aktion zu verstehen.

Martin Engler sieht in Manzonis Künstlerinszenierung weder Züge eines Priesters noch eines Schamanen und spricht sich gegen eine messianische Auslegung der Künstlerperson aus. Er argumentiert diese Ansicht mit der These, dass bei Manzonis Aktion der Transsubstantiationsmoment vorrangiger als die Inszenierung als Heilsbringer ist. Das Hauptthema der Kunstverzehr-Aktion ist, so Engler, die Verschränkung des Körperlichen und des Biologischen. Manzoni sei demzufolge ein profaner Christus, dessen Rolle beispielsweise klar von Yves Kleins Selbstinszenierungen abzugrenzen ist.⁶⁴

Diese These wird damit begründet, dass bei der Aktion Manzonis Selbstinszenierung niemand überwältigt oder in den Bann gezogen scheint, da die Aktion auf der Ebene des Körperlichen und des Biologischen war und auch blieb. Engler scheint es zentral zu sein, dass sich die vollzogene Transsubstantiation auf die Hühnereier und nicht auf den Künstler als Person bezieht und es nicht um die Bedeutungsaufladung Manzonis, sondern um den Umwandlungsprozess eines Alltagsgegenstandes, in diesem Fall der Hühnereier, geht.⁶⁵

Dass es sich bei der Aktion nicht um eine Wandlung der Person Manzonis handelt ist offensichtlich, dennoch schließt ein Transsubstantiationsmoment nicht einen christologischen Moment aus. Die Transsubstantiation bezieht sich auf die Hühnereier, während sich der christologische Moment auf die Inszenierung Manzonis als Künstler bezieht.

Schlüssig ist Englers Argumentation gegen einen christologischen Moment nicht, da er die Aktionsdauer von 70 Minuten als Anspielung auf die Dauer einer katholischen Messe versteht.

⁶² Vgl. Höfer/Rahner: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweiter Band. S. 1155ff.

⁶³ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 32f.

⁶⁴ Vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 28f.

⁶⁵ Vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 29.

Eine katholische Messe darf nur von einem geweihten Priester gehalten beziehungsweise geleitet werden, wodurch Engler (eventuell ungewollt) ganz stark auf die Rolle des Priesters referiert. Die Kommunionsspende innerhalb einer Messe darf zwar durch „Laien“ erfolgen, dennoch muss die eucharistische Wandlung von einem Priester vollzogen werden. Wäre die Person des Priesters nicht relevant, müsste die Dauer nicht einer heiligen Messe, sondern einer Wort-Gottes-Feier entsprechen. Der Unterschied zwischen einer Messfeier und einer Wort-Gottes-Feier besteht bei letzterer in der Ausparung der Eucharistie.⁶⁶

Barbara Spahn widerspricht Englers These und schreibt, dass „*ein Vergleich der Rolle des Schamanen mit der des Künstlers Manzoni möglich zu sein*“⁶⁷ scheint. Ihrer Argumentation zufolge lässt Manzoni bewusst eine magische Auslegungsweise seines Künstlerdaseins zu, indem er kultisch und religiöse Aspekte und Funktionen in seinen Werken thematisiert.⁶⁸

Eine Zwischenposition nimmt hierbei Germano Celant ein, der zwar gegen eine religiöse Deutung der Aktion ist, aber dennoch die offensichtlichen Bezüge zu christlich-religiösen Ritualen erkennt. Wenn Celant also schreibt, dass Manzoni versucht sich zu *vergöttlichen*, ergibt sich anhand der Wortwahl bereits eine Analogie zur Inszenierung des Künstlers als Christus, der als Sohn und Vertreter Gottes (als Mittler zwischen Gott und Mensch) auf Erden wirkt und die Präsenz Gottes verdeutlichen soll.⁶⁹ Klaus Rohmann spricht hierbei von einer „*anamnetischen Präsenz*“⁷⁰ des Vaters (Gott) durch die Anwesenheit des Sohnes, was innerhalb der Eucharistiefeier von zentraler Bedeutung ist.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Engler: *Biologie der Kunst*. S. 29, vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 149, vgl. Hoping: *Priestertum*. S. 11, vgl. [o. V.]: *Wortgottesdienst / Wort-Gottes-Feier*.

Anm.: Bezüglich der tatsächlichen Dauer einer katholischen Messe wurde in keiner der hier verwendeten liturgischen Abhandlungen eine genaue Zeitangabe gefunden. Die exakte Dauer einer Messe ist nicht relevant für diese Arbeit, da für eine Widerlegung Englers These lediglich der Begriff der *Messe* relevant ist.

⁶⁷ Spahn, Barbara: *Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*. München 1999. S. 106.

⁶⁸ Vgl. Spahn: *Piero Manzoni*. S. 105f.

⁶⁹ Vgl. Celant: *Piero Manzoni*. S. 19/287, vgl. Lies: *Mysterium fidei*. S. 16.

Anm.: Die erwähnte *Göttlichkeit* muss nicht zwingend im katholischen Sinne interpretiert werden. Eine christlich-religiöse Auslegung dieses Begriffes liegt aufgrund der Biografie Manzonis nahe. Celant thematisiert in dem zitierten Abschnitt die Unterschiede zwischen Yves Klein und Piero Manzoni und verwendet bei beiden den Ausdruck des *Göttlichen*.

ital. *deficare* = etwas zu Gott machen, verherrlichen, vergotten

⁷⁰ Rohmann, Klaus: *Die Eucharistie als gedenkende Gegenwart des Heil schenkenden Gottes: Erwägungen anhand der deutschen altkatholische Eucharistiegebete*. In: Arx, Urs von (Chefred.): *Internationale kirchliche Zeitschrift: neue Folge der Revue internationale de théologie*. Bd. 103. Heft 1-2. Bern 2013. S. 82.

⁷¹ Vgl. Rohmann: *Eucharistie*. S. 82.

Jene Vergöttlichung muss aber nicht zwingend an eine solche christlich-religiöse Auslegung gebunden sein, sondern kann auch mit einer mythologischen Götterwelt in Verbindung gebracht werden. Krieger schreibt betreffend des Künstlers: der „[...] Gottesbegriff ist höchst diffus und synkretistisch, er vermischt die christliche Vorstellung vom Schöpfergott mit der mythologischen Götterwelt und ist generell Ausdruck einer säkularisierten Kultur.“⁷²

Versucht man für einen christologischen Moment innerhalb der Kunstverzehr-Aktion zu argumentieren, muss man Manzoni's Selbstinszenierung während der Aktion untersuchen. Manzoni ist, wie auch im römisch-katholischen Messritus, die Person, die die Speisen zubereitet und durch eine Handlung wandelt (Transsubstantiation). Da nicht festgehalten wurde, was Manzoni wortwörtlich während der Aktion gesagt hat, kann man auf seine Intention und Auslegung der Künstlerrolle nur über seine Texte bezüglich der Aktion schließen:

„1960 habe ich im Verlauf zweier Veranstaltungen (Kopenhagen und Mailand) hart gekochte Eier durch die Markierung mit meinem Fingerabdruck der Kunst geweiht [...]“⁷³

„Nel 1960, ne corso di due manifestazioni (Copenhagen e Milano) ho consacrato all'arte, imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode [...]“⁷⁴

Der Anspruch einer Gemeinschaft an eine Person, durch ihre Handlung ein bestimmtes Ding in den Dienst einer Sache zu stellen, findet sich auch in der römisch-katholischen Liturgie wieder. Der Künstler weiht die Hühnereier der Kunst, wie der Priester die Hostie und den Wein weiht, zu Leib und Blut Christi wandelt und in den Dienst der Religion stellt.⁷⁵ Es bedarf der Handlung einer bestimmten Person, um jenen Transsubstantiationsmoment einzuleiten. Ebenso wie ein Priester teilt Manzoni die Speisegaben aus, wodurch sich die Gemeinschaft in ihrer Zusammenkunft und dem gemeinsamen Essen konstituiert und legitimiert.

Jener skizzierte christologische Moment als Strategie der Selbstinszenierung Manzoni's lässt sich auch in weiteren Werken beziehungsweise Aktionen erkennen. Seine Ideen und Umsetzungen betreffend die *Luftkörper* und die *Luftskulpturen* beinhalten seine Handlung als

⁷² Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2005. S. 27.

⁷³ Manzoni, Piero: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 310.

⁷⁴ Manzoni, Piero: Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 79.

Anm.: ital. *consacrare* = konsekrieren, weihen, widmen, verschreiben

⁷⁵ Vgl. Rohmann: Eucharistie. S. 88.

Künstler, der die Skulptur (einen Luftballon) aufbläst und mit „*Künstleratem*“ füllt. Im Sinne eines christologischen Momentes ist Manzoni hierbei der Schöpfer des Werkes, das erst durch das Einhauchen des Atems vollendet ist und somit als fertiges Kunstwerk betrachtet werden kann.⁷⁶ Das Motiv des Atems ist auch innerhalb der christlichen Religion von Bedeutung, zumal Gott dem Menschen Leben einhaucht (Genesis 2,7).

„Mit dem *Fiato d'artista*-Arbeiten, die der Künstler aufbläst, verschiebt sich sodann der Fokus von der Luft im biologisch-elementaren Sinne explizit auf den *Künstleratem*, der, den alttestamentarischen Schöpfungsakt imitierend, dem profanen Ballon Leben einhaucht.“⁷⁷

Jenes Verlebendigungsmotiv kann man auch Manzonis Texten entnehmen, in denen er seine Luftkörper als „*mechanisches Tier*“⁷⁸ charakterisiert und ihnen Handlungsmöglichkeiten wie das sich Fortbewegen, Ernähren oder Fortpflanzen zuschreibt.⁷⁹

Eine starke Analogie zur christlichen Religion und somit ein weiterer christologischer Moment in Manzonis Schaffen bildet das Vorhaben *Künstlerblut*. Jene Idee sah vor, Ampullen mit dem Blut des Künstlers zu füllen.⁸⁰ Bei der Eucharistiefeier der römisch-katholischen Liturgie wird der Messwein zum Blut Christi gewandelt, um dem Leiden und dem Tod Jesu zu gedenken. Der Wein, der explizit als „*Blut Christi*“⁸¹ angesprochen wird, korreliert hier mit Manzonis Inszenierung seines Blutes, das er mit *Sangue d'artista* betitelt.

3.4 Das Ei

Das Ei als Gegenstand seiner Kunstwerke verwendet Manzoni in seinem Œuvre mehrmals. Konzeptionell hängt es mit dem *Fiato d'artista* sowie der *Merda d'artista* zusammen. Während der *Künstleratem* mit der alttestamentarischen Metapher des Einhauchens von Leben verglichen werden kann, kann das Ei selbst als Symbol für das Leben per se angesehen werden.

⁷⁶ Anm.: Gemeint sind hier die Werke *Corpi d'aria* und *Fiato d'artista*.

⁷⁷ Meißner/Günter, Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 87. De Gruyter: 2015 Berlin/Boston. S. 100.

⁷⁸ Manzoni, Piero: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 310.

⁷⁹ Vgl. Manzoni: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. S. 310, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 27.

⁸⁰ Vgl. Manzoni: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. S. 310.

⁸¹ Sandherr-Klemp, Dorothee/Sandherr, Susanne (Hrsg.): Messbuch 2018. Lesejahr B. Kevelaer: Butzon&Bercker GmbH 2018. S. 536.

Barbara Spahn erläutert die Bedeutung des Eies insofern, als dass man das Ei als Gegenstand mit „*kultischer Konnotation*“⁸² verstehen muss. Dabei verweist sie auf den Symbolgehalt (Lebensmetaphorik), nachgesagte Zauberkräfte und Kraftübertragungen, die in magischen Kontexten stets vom Menschen eingesetzt worden waren.⁸³

Die Lebensmetaphorik des Eis innerhalb der Religion sieht man beispielsweise heute noch bei der Tradition des Ostereis, das eine Analogie zur Auferstehung Christi bildet. Das Ei als Symbol für das Leben lässt sich auch mit Manzoni's Kunstauffassung und seine Forderung an die Kunst vereinbaren.

„Manzoni will nicht allein Dinge des Lebens zu Kunst deklarieren, sondern das Leben selbst [..]“⁸⁴

Das Ei ist ab 1960 in den *Achromes* (die er bereits ab 1957/58 herstellte) zu finden, von denen heute nurmehr eine Version mit Eiern existiert. Diese *Achromes* bestehen aus Eiern, die in Blöcken von Polyacrylharz eingeschlossen (eingegossen) wurden. Davon existierten mehrere Varianten, mit zwölf, 16 oder 120 Eiern. Da bis auf eine Variante mit 16 Stück die Eier nicht komplett von Polyacrylharz umschlossen waren, sind diese restlichen Varianten verrottet beziehungsweise verdorben und daher nicht erhalten geblieben (Abb. 9).⁸⁵

In Anlehnung an die ovale Form des Eis skizzierte Manzoni 1960 ein Planetarium (Entwurf A). Diese Idee des „*Welten-Eis*“⁸⁶ geht auf eine ägyptisch-pharaonische Göttervorstellung zurück, welcher zufolge Schöpfergott Ptha die Welt als Ei formte (Abb. 10).⁸⁷

Zentral für die Kunstverzehr-Aktion ist eine Ausstellung 1960 in der Galerie Köpcke in Kopenhagen, innerhalb welcher Manzoni vor Ort Eier kochte, sie in wattierte Holzschachteln verpackte und den Ausstellungsbesuchern mitgab. Formal lässt sich der Modus der Kunstverzehr-Aktion bereits innerhalb dieser „Eierplastiken“ erkennen, wenngleich die Aktion selbst das gemeinsame Essen der Eier viel explizierter thematisierte.⁸⁸

⁸² Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München 1999. S. 102.

⁸³ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 103f, vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 149.

⁸⁴ Beil, Ralf: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades. Köln: DuMont Verlag 2002. S. 139.

⁸⁵ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 146f, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 55.

⁸⁶ Beil, Ralf: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades. Köln: DuMont Verlag 2002. S. 141.

⁸⁷ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 141.

⁸⁸ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 71.

Ebenfalls 1960 fand die Kunstverzehr-Aktion statt und thematisch daran anschließend entwickelte Manzoni eine (nie realisierte) Ausstellungsidee. Das Ausstellungskonzept sah vor, 20 Hühner frei im Ausstellungsraum herumlaufen zu lassen, was womöglich wieder zu Eiern innerhalb der Ausstellung geführt hätte.⁸⁹

Die *Künstlerscheiße* ist als Endprodukt des Kunstverzehres zu verstehen und steht biologisch an dessen Ende.⁹⁰

4 Werkkontextualisierung der Aktion

Das folgende Kapitel kontextualisiert die Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* zuerst im Œuvre Manzonis und anschließend bezogen auf das internationale, kunsthistorische Geschehen. Es handelt sich dabei nicht um eine vollständige Auflistung von Manzonis Gesamtwerk, sondern um eine exemplarische Auseinandersetzung mit Werken, die für diese Arbeit relevant sind. Ebenso sind die Bezüge zu Künstlern und Kunstwerken nur beispielhaft und in dem Maße ausgeführt, wie sie für den Rahmen dieser Arbeit angemessen erscheinen.

Innerhalb der *Achromes* (1957/58) begann Manzoni erstmals, die Kunst als solche zu thematisieren und sich von den traditionellen Gestaltungsstrategien abzuwenden. Im Rahmen der *Feststellungstafeln* begann er Zeichensysteme zu übernehmen und sie in den scheinbar befremdlichen Kunstkontext zu integrieren. Mithilfe dieser Übernahme von bereits bestehenden Systemen, wollte Manzoni das traditionelle Kunstverständnis und die Sinnhaftigkeit der Kunst durch Provokation hinterfragen.⁹¹

Ein bewusst inszenierter Schaffensprozess lässt sich das erste Mal in Manzonis Werkkomplex *Linien* (ab 1959) feststellen. Dieser Prozess, der sich in investierte Zeit und Künstlerengagement unterteilen lässt, wurde vor Publikum vollzogen und auch dementsprechend fotografisch dokumentiert (Abb. 11 und Abb. 12).⁹²

⁸⁹ Vgl. Beil: *Künstlerküche*. S. 147, vgl. Spahn: *Piero Manzoni*. S. 58.

⁹⁰ Vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 149.

⁹¹ Vgl. Spahn: *Piero Manzoni*. S. 55f, vgl. Leuthäuser: *Boîte ouverte*. S. 88f.

⁹² Vgl. Spahn: *Piero Manzoni*. S. 56, vgl. Celant: *Piero Manzoni*. S. 48, vgl. Engler: *Biologie der Kunst*. S. 23ff, vgl. Battino: *Piero Manzoni*. S. 95ff, vgl. Leuthäuser: *Boîte ouverte*. S. 87.

Der Wunsch nach Verschränkung von Kunst und Leben/Alltag wird auch in den *Linien* deutlich. Jene Linien sollten addiert die Länge des Erdumfanges erreichen, was dem Konzept der Kunstausweitung und Integration in das alltägliche Leben entspricht.⁹³

Ab 1960 war Manzoni's Schaffen geprägt von Aktionen und Gegenständen, die Körper und alltägliche (Um)Welt beinhalteten. Als Vorläufer des *Fiato d'artista* kann dabei das „Bausatzkunstwerk“ *Corpi d'aria* angesehen werden, das ebenfalls einen Luftballon enthielt. Der wesentliche Unterschied zu Manzoni's *Fiato d'artista* bestand darin, dass nicht die Künstlerpräsenz und dessen Atem thematisiert, sondern die Abwesenheit des Künstlers betont wurde. Manzoni hatte zwar eine Anleitung zum Werksatz hinzugefügt, das Fertigstellen des Kunstwerkes durch das Publikum konnte vom Künstler aber nicht mehr beeinflusst werden.⁹⁴

Ebenso 1960 entstanden essbare Plastiken, die als Vorläufer der Kunstverzehr-Aktion bezeichnet werden können. Jene „Eierplastiken“ bestanden aus Eiern, die von Manzoni in der Ausstellung gekocht, signiert, verpackt und an Besucher verteilt wurden. Dabei handelte es sich noch nicht um eine konzipierte Aktion, da der Verzehr der Eier nicht konkret geplant war, sondern eher als Publikumsreaktion interpretiert werden kann.⁹⁵

Auf die „Eierplastiken“ folgte die Kunstverzehraktion 1960 und „als Konsequenz des kollektiven Verzehrs der Kunststeier“⁹⁶ begann Manzoni 1961 damit, Dosen mit je 30g *Merda d'artista* zu produzieren. Insgesamt wurden 90 dieser Dosen hergestellt, die Salvador Dali als Luxusartikel beschrieben hat. Diese Provokation, die durch das Einbinden von Fäkalien in ein Kunstwerk hervorgerufen wurde, war zu diesem Zeitpunkt nicht traditionslos. Manzoni gelang es aber mit dieser Arbeit den herrschenden Körperdiskurs, durch die Kopplung des Werkpreises an den Goldpreis, zuzuspitzen (Abb. 5).⁹⁷

⁹³ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 56., vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 25.

Anm.: Die *Linien* sollten in verschiedenen Hauptstädten hergestellt/performt werden und schlussendlich der Länge des Längengrades von Greenwich entsprechen. Die gemalten Linien sollten zusammengerollt, in Zylinder verpackt und vergraben werden. Jenes Bedürfnis, die ganze Welt einzubinden, wird auch im *Socle du Monde* (1961) deutlich.

⁹⁴ Vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 25ff.

⁹⁵ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 71.

⁹⁶ Engler, Martin: Der Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte. Piero Manzoni und die Biologie der Kunst. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 30.

⁹⁷ Vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 30f.

Anm.: Dalis Kommentar bezüglich Manzoni's *Künstlerscheiße*: „Heute verkauft ein bekannter Pop-Künstler aus Verona *Künstlerscheiße* (in einer sehr raffinierten Verpackung) als Luxusartikel!“ zit. nach Engler, Martin: Der

Der *Künstlerscheiße* folgte die Idee zur Produktion von *Sangue d'artista*, das in Ampullen abgefüllt verkauft werden sollte. Dieses Vorhaben wurde aber nicht mehr umgesetzt.⁹⁸

Das Thema der persönlichen Signatur durch den Fingerabdruck lässt sich ab 1957 in Manzonis Werk beobachten. Jene *Impronte* existieren als unmittelbarer Abdruck und später auch als druckgrafische Reproduktion (Abb. 13). Bei den „Eierplastiken“ und der Kunstverzehr-Aktion signierte Manzoni die Eier ebenfalls durch einen direkten Fingerabdruck. Celant beschreibt dieses Abdrücken der Finger als Markierung der körperlichen und individuellen Grenzen Manzonis, die bei der Kunstverzehr-Aktion durch deren Weitergabe verschoben wurden.⁹⁹

Ab 1961 signierte Manzoni Menschen und erhob sie somit in den Status eines Kunstwerkes (*Sculture viventi*). Durch ein farblich differenziertes Markensystem kennzeichnete der Künstler, welche Körperteile zu welchem Zeitpunkt in welcher ausübender Funktion Kunst waren (Abb. 14). Formal drehte er diese Umwertung zur Kunst innerhalb seiner Sockelarbeiten um. Zuerst produzierte er *Magische Sockel*, die jeden darauf stehenden Körper zu Kunst machten und als logische Konsequenz stellte er 1961 die ganze Welt auf den so bezeichneten *Socle du Monde* (Abb. 15 und Abb. 16).¹⁰⁰

Oft verglichen werden und wurden Manzoni und Yves Klein, da sie thematisch und auch formal oft ähnlich arbeiteten. Folgt man Celant, so geht es Yves Klein verstärkt um die Betonung des Immateriellen, während er Manzoni als „Materialist“ beschreibt. Celant und auch Kutzner beschreiben Yves Kleins Selbstinszenierung als messianisch oder religionsstiftend, was bei Manzoni nicht explizit gemacht wurde. Es ist davon auszugehen, dass Manzoni Yves Kleins Werke kannte, zumal er bereits 1957 eine Ausstellung von Klein in Mailand besuchte. Beiden gemeinsam ist die Auffassung der Kunst als spiritueller Handlungsspielraum und in manchen Werken lassen sich parallele Ansätze erkennen, wenngleich die Intention divergieren kann. Ähnlich ist beispielsweise die Idee, beziehungsweise die formalästhetische Umsetzung, der

Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte. Piero Manzoni und die Biologie der Kunst. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 30.

⁹⁸ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 298, vgl. Manzoni: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. S. 310, vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 57.

Anm.: Kutzner schreibt fälschlicher Weise, dass das „Künstlerblut“ ebenfalls produziert und verkauft wurde. Diese Blutampullen wurden aber nie realisiert. vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 75.

⁹⁹ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 289 und 296.

¹⁰⁰ Vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 297ff, vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 75.

Anm.: Manzonis *Sculture viventi*, *Basi magiche* und der *Socle du Monde* sind Ausdruck der konsequenten Bestrebung die Kunst in den Alltag zu integrieren. Interessant wäre, anhand der genannten Werke den Weg nachzuskizzieren, wie „alles“ zu Kunst wurde (*Socle du Monde*).

Ausstellung Kleins („*Le Vide*“, 1958) zum Thema Leere und der darin enthaltenen malerischen Sensibilität und Manzonis (nie realisierten) Rauminstallation „*Hier drin ist der Geist des Künstlers*“. Beiden geht es um die Aufladung der Luft (beziehungsweise Leere) im Raum, die nur gelingt sofern das Publikum jene Umwertung anerkennt. Diese Auseinandersetzung mit Luft oder bedeutungsvoller Leere ist nicht traditionslos, zumal Duchamp bereits 1919 mit Luft gefüllte Reagenzgläser verkaufte („*Air de Paris*“).¹⁰¹

Historisch betrachtet sind Manzonis Werke stark im Kontext von Marcel Duchamps *Readymades* zu denken, die dieser ab 1913/14 herstellte. Die künstlerische Geste, Alltagsgegenstände auf einen Sockel zu heben und dadurch zu Kunst zu erklären, findet sich bei Duchamp und auch innerhalb Manzonis Auseinandersetzung mit Sockeln wieder.¹⁰² Was sich bei Duchamp erstmals gesellschaftswirksam über das 1917 entstandene Werk *Fountain* kommuniziert, lässt sich auch in Manzonis Œuvre feststellen: Der Schöpfungsakt eines Künstlers bezieht sich expliziert auf eine geistige Handlung und nicht mehr auf einen materiell-handwerklichen Schaffensprozess.¹⁰³

*„Kunstschaffen ist ein rein philosophischer Akt geworden; die Kunst wirkt nicht primär auf den Gesichtssinn, sondern auf das Reflexionsvermögen.“*¹⁰⁴

So wie auch Duchamp Gegenstände des Alltags zu Kunstwerken transformierte, so wurden bei Manzoni Atem, Blut, Exkrememente und Hühnereier in der Manier eines *Readymades* in ein Kunstwerk integriert beziehungsweise zum eigentlichen Kunstwerk umgewandelt. Dieser Konzeptkunst-Gedanke ist bereits zu Duchamps Zeit bekannt, dennoch ist Duchamps Radikalität neu und aufsehenerregend. Mit ihm beginnt das Bewusstsein der Funktion des Rezipienten und der Kunstinstitutionen, die maßgeblich für die Resonanz eines Werkes mitverantwortlich sind. Sprachwissenschaftlich wird dieses Phänomen erst in den 1960er Jahren von Roland Barthes (Essay: „*Der Tod des Autors*“, 1968) thematisiert.¹⁰⁵ Spahn betont

¹⁰¹ Vgl. Nuit: Yves Klein. S. 22ff, vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 285ff, vgl. Battino: Piero Manzoni. S. 16, vgl. Kutzner: Liturgie als Performance. S. 76, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 27 und 36.

Anm.: Da belegt ist, dass Manzoni auch in der Ausstellung „*Le Vide*“ war, wäre es weiters interessant inwieweit Kleins Arbeiten ihn beeinflusst haben und in welchen Aspekten sich die Künstler konkret dennoch unterscheiden. Vgl. Macrone: Biografie. S. 233, vgl. Laporte: Handwerker des siebten Tages. S. 144.

¹⁰² vgl. Celant: Piero Manzoni. S. 297ff, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 36.

¹⁰³ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 152f und 161, vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 23f.

¹⁰⁴ Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2005. S. 152.

¹⁰⁵ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler. S. 152.

bei Manzonis Kunstverzehr-Aktion die Rolle des Publikums¹⁰⁶, die bereits über die Einladungskarte definiert ist:

„**Sie sind herzlich eingeladen**, am Donnerstag, dem 21. Juli 1960, um 19 Uhr Piero Manzonis Werke zu besichtigen und direkt **an ihrem Verzehr mitzuwirken.**“
[Hervorhebung: Eisl]¹⁰⁷

Das Publikum soll aktiv an der Aktion teilnehmen und wird wortwörtlich zum Kunstkonsum eingeladen. Diese Aufforderung zum Konsum der Kunst wird im italienischen Originalwerktitel besser abgebildet, als im deutschen Werktitel: **Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte** [Hervorhebung: Eisl].

Die Aktion findet zwar nicht in der Galerie *Azimuth* (Mailand) statt, wird aber über die Galerie angekündigt, wodurch der Kunstkontext aufgrund der Institution der Galerie bereits gegeben ist. Ebenso wie die Erwartung an das Publikum ist die Rolle Manzonis als Künstler bereits innerhalb der Einladung festgelegt und legitimiert.¹⁰⁸

Formal erscheint Manzonis Kunstverzehr-Aktion nicht annähernd so radikal, wie es einst Duchamps *Fountain* über 40 Jahre zuvor war, da sowohl das Format der Kunstaktion als auch das *Readymade* bereits bekannt waren und Manzoni bei der Ankündigung der Vernissage, sowie des Ortes nicht mit traditionellen Konventionen brach.

Auch der Aspekt des Essens im Themenfeld der Kunst ist keine unmittelbare Neuheit Manzonis und vor allem im Kunstkontext des 20. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Die Verschränkung von Kunst und Lebensmittel reicht von einem Hummer als Fotorequisite bei Dalì (1939), Schokolade in Duchamps Gemälde *Moonlight on the Bay at Basswood* (1953), Warhols Suppendosen (1962) bis hin zu Spoerris Idee der *Eat-Art* (ab 1960). Diese exemplarische Auswahl an Beispielen skizziert das Anliegen der Künstler des 20. Jahrhunderts, Kunst nahbarer und näher am Leben zu gestalten.¹⁰⁹

Interessant ist hierbei die Assoziation mit der Kunstverzehr-Aktion, deren Verdauung innerhalb der *Künstlerscheiße* aufgegriffen wurde und formal wie zeitlich stark an Andy Warhols Campbell's Soup-Cans erinnert.¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 57 und 62.

¹⁰⁷ Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 295.

¹⁰⁸ Vgl. Spahn: Piero Manzoni. S. 62.

¹⁰⁹ Vgl. Beil: Künstlerküche. S. 58, 72 und 102ff; vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 32.

¹¹⁰ Vgl. Engler: Biologie der Kunst. S. 32.

Über das 20. Jahrhundert hinausgehend ist das Lebens- und Nahrungsmittel als *Readymade* nach wie vor aktuell. Als Beispiel sei hier nur Maurizio Cattelans Installation einer Banane bei der Art Basel in Miami 2019 genannt. Dieses Werk sorgte einerseits wegen des hohen Verkaufspreises von 120.000 US-Dollar für großes Aufsehen, und andererseits wegen der Performance *Hungry Artist* von David Datuna. Der Künstler Datuna fand Cattelans Kunst derart köstlich, dass er es als logische Konsequenz ansah, die Banane von der Wand zu nehmen und zu verspeisen. Diese Performance erinnert sehr an Manzonis Aktion *Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen* und kann ebenfalls als Kritik am Kunstmarkt und der gegenwärtigen Kunstauffassung interpretiert werden.¹¹¹

5 Fazit und Ausblick

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Manzoni innerhalb der Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte* klare Bezüge zu religiösen Ritualen herstellte, was durch seine eigenen Texte sowie Literatur über den Künstler belegt werden kann. Die Werkanalyse basiert auf bereits bestehender Literatur zum Künstler sowie Primärtexten Manzonis und liturgischen Abhandlungen.

Über die Analyse von schriftlichen Quellen von Manzoni selbst kann auf seine Intention rückgeschlossen werden. Anhand seiner sakralen Formulierungen bezüglich der Aktion ist belegt, dass er sich der Deutung und Wirkungsweise der Aktion bewusst war und gezielt religiöse Rituale in den Bereich der Kunst integrieren wollte. Manzonis Gesamtwerk ist humoristisch und voll Ironie und Provokation. Vor diesem Hintergrund ist verständlich, dass die Aktion weder religionsverherrlichend noch politisch zu deuten ist und sich daher lediglich des Ritualrepertoires der katholischen Liturgie bedient, um die Kunst und die Künstlerrolle selbst zu kritisieren. Ein Transsubstantiationsmoment ist klar in der direkten Wandlung der alltäglichen Hühnereier zu einem Kunstgegenstand erkennbar. Auch der christologische Moment, als Inszenierungsstrategie des Künstlers, ist anhand der Gabenbereitung, der Signatur und der direkten Ausgabe durch Manzoni analysierbar.

Manzonis Anliegen, das Leben in die Kunst zu integrieren, erreichte mit der Kunstverzehr-Aktion einen Höhepunkt, da er handelsübliche Hühnereier durch eine rituelle Handlung in den Kunstkontext stellte und das Publikum direkt an der Kunst durch deren Verzehr teilhaben ließ.

¹¹¹ Vgl. [o. V.]: Spiegel: Art Basel, vgl. [o. V.]: Süddeutsche Zeitung: Art Basel.

Das sich Einverleiben der Kunst und die unmittelbare Nahbarkeit der Kunst sind zentrale Anliegen Manzonis, die durch die Aktion vereint und pointiert präsentiert wurden.

Dieser kultisch-religiöse Habitus Manzonis zieht sich durch sein Gesamtwerk. Beginnend mit den *Corpi d'aria* bis hin zur Vermarktung der Körperprodukte des Künstlers selbst, inszeniert er seine Werke gekonnt durch Titel, die eine Auslegung der Arbeit bereits suggerieren sollen und die Rolle des Künstlers betonen. Den Ansatz, dass alles vom Künstler (geistig und biologisch-körperlich) Kunst sei, zieht er konsequent durch, wobei er aufgrund des frühen Todes einige Projekte nicht mehr realisieren konnte.

Für eine weitere Auseinandersetzung mit Piero Manzoni sollte auf den Aspekt der Körperlichkeit in Verbindung mit Vergänglichkeit stärker eingegangen werden. Dominique Laporte schreibt beispielsweise im Ausstellungskatalog des Städel Museums, dass Manzonis früher Tod einem Inszenierungshöhepunkt gleichkommt. Diese These leitet er davon ab, dass bei Manzoni das Thema der Opfergabe und des sich Aufopfens (biologisch) stark ausgeprägt ist. Den Künstler als Kunstmaterial zu sehen und den Künstlerkörper in den Dienst der Kunst zu stellen, sind Ansätze, die bei Manzoni zu beobachten sind und ebenfalls wieder in Kontext zu religiös-kultischen Handlungen gesetzt werden können (*Künstlerblut* und *Blut Christi*).¹¹²

¹¹² Vgl. Laporte: *Handwerker des siebten Tages*. S. 150f.

6 Anhang

6.1 Biografie Manzoni

Die folgenden Daten sind Manzonis Biografie von Gaspare Luigi Macrone (*Fondazione Piero Manzoni*) entnommen. Die biografischen Angaben sind nicht vollständig und sollen der Ergänzung bereits erwähnter Daten dienen.¹¹³

- 1933** Piero Luigi Mario Manzoni wird in Soncino geboren;
- 1951** Abitur an einem humanistischen Gymnasium (von Jesuiten gegründet);
- 1954/55** studiert Jus und Philosophie, schließt aber keines der Studienfächer ab;
- 1955** Beginn des Kontaktes zu Enrico Baj, Sergio Dangelo, Asger Jorn, Lucio Fontana, Gianni Dova und Roberto Crippa;
- 1956** erste Ausstellungsbeteiligung in Soncino und später in Mailand;
- 1957/58** nationale und internationale Gruppen- und Einzelausstellungen unter anderem mit Baj, Dangelo und Fontana;
Beginn der Arbeit an den *Achromes* (Manzoni nennt die Bilder erst später *Achromes*);
- 1959** Manzoni beginnt neben mehreren Ausstellungsbeteiligungen mit den *Linee*;
erste *Azimuth*-Zeitschrift wird herausgegeben;
Gründung der *Galleria Azimuth* (Mailand);
- 1960** weitere *Linee*, *Corpi d'aria* und *Fiato d'artista* entstehen und werden in Ausstellungen präsentiert;
erstmals werden Eier gekocht und signiert und später folgt die Aktion *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico* *Divorare l'arte* als letzte Präsentation der *Galleria Azimuth*;
- 1961** *Merda d'artista*, *Sculture viventi* und *Socle du Monde* und entstehen;
laufende Ausstellungsbeteiligung;
- 1963** Manzoni stirbt an einem Herzinfarkt in seinem Atelier in Mailand;

Die Kontakte zu Künstlern, das volle Ausstellungsengagement, die Beteiligung an Manifesten und das Verfassen eigener Texte ist weder detailliert angeführt noch vollständig. Die Daten der selbst verfassten Texte sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

¹¹³ Vgl. Macrone: Biografie. S. 230ff.

6.2 Werktitel mit deutscher Übersetzung

Im Folgenden werden in der Arbeit erwähnte Werktitel Manzonis im Originalwortlaut und im deutschen Wortlaut gegenübergestellt. In der Arbeit selbst wurde die deutsche Übersetzung synonym mit dem Originaltitel verwendet.

Originaltitel (Eigenname)	dt. Werktitel	dt. Abkürzung des Werktitels
<i>Achromes</i>	Achromes	Achromes

Originaltitel (ital.)	dt. Werktitel	dt. Abkürzung des Werktitels
<i>Basi magiche</i>	Magische Sockel	Magische Sockel
<i>Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico Divorare l'arte</i>	Kunstverzehr – Publikumsdynamik – Kunst verschlingen	Kunstverzehr-Aktion
<i>Corpi d'aria</i>	Luftkörper	Luftkörper, Luftskulpturen
<i>Fiato d'artista</i>	Künstleratem	Künstleratem
<i>Linee</i>	Linien	Linien
<i>Merda d'artista</i>	Künstlerscheiße	Künstlerscheiße
<i>Sangue d'artista</i>	Künstlerblut	Künstlerblut
<i>Sculture viventi</i>	Lebende Skulpturen	Lebende Skulpturen

Originaltitel (franz.)	dt. Werktitel	dt. Abkürzung des Werktitels
<i>Socle du monde</i>	Sockel der Welt	Weltsockel, Weltensockel

7 Abbildungen und Abbildungsnachweis



Abb. 1:
Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico
Divorare l'arte, Piero Manzoni, 1960

Quelle:
Celant: Piero Manzoni Paris. S. 41.



Abb. 2:
Selbstbildnis im Pelzrock, Albrecht Dürer, 1500

Quelle:
Image Datenbank (Angewandte). Verfügbar unter:
<https://base.uni-ak.ac.at/image/?search=d%C3%BCrer+%&page=2>
[Stand: 28.01.2020]



Abb. 3:
Corpo d'aria N°45, Piero Manzoni, 1959/60

Quelle:
Engler: Piero Manzoni. S. 174.



Abb. 4:
Fiato d'artista, Piero Manzoni, 1960

Quelle:
Celant: Piero Manzoni Paris. S. 131.



Abb. 5:
Merda d'artista N°47, Piero Manzoni, 1961

Quelle:
Beil: Künstlerküche. S. 151.



Abb. 6:
Uovo con impronta N°14, Piero Manzoni, 1960

Quelle:
Beil: Künstlerküche. S. 142.



Abb. 7:
Uovo con impronta N°37, Piero Manzoni, 1960

Quelle:
Beil: Künstlerküche. S. 144.



Abb. 8:
Divorare d'Arte, 1960

Quelle:
Celant: Piero Manzoni. S. 50.



Abb. 9:
Achrome, Piero Manzoni, 1960

Quelle:
Beil: Künstlerküche. S. 147.

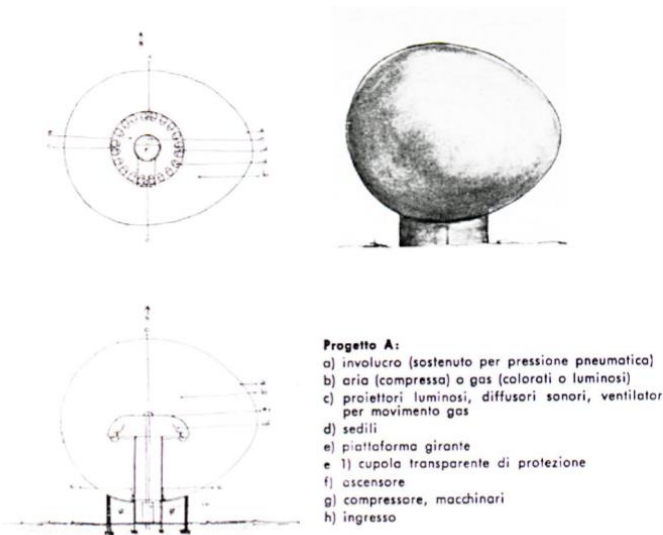


Abb. 10:
Progetto per Placentarium, Piero Manzoni, 1961

Quelle:
Celant: Piero Manzoni. S. 61.

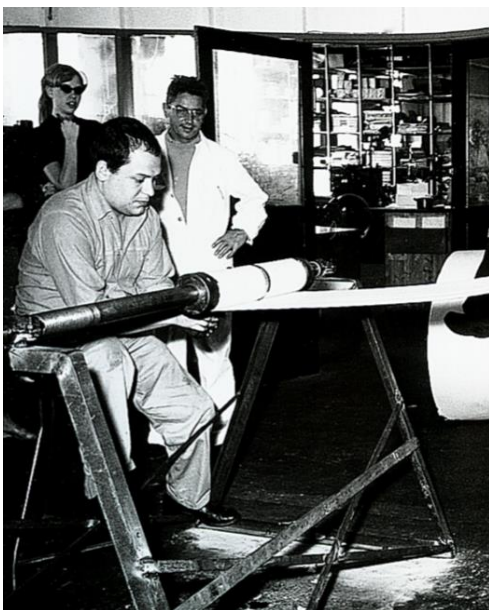


Abb. 11:
Piero Manzoni während der Arbeit an der 7200 Meter
langen Linie (Detail), 1960

Quelle:
Engler: Piero Manzoni. 98.



Abb. 12:
Piero Manzoni während der Arbeit an der 7200 Meter
langen Linie, 1960

Quelle:
Engler: Piero Manzoni. 253.



Abb. 13:
Impronta Pollice Sinistro, Piero Manzoni, 1960
(Lithografie)

Quelle:
Beil: Künstlerküche. S. 143.

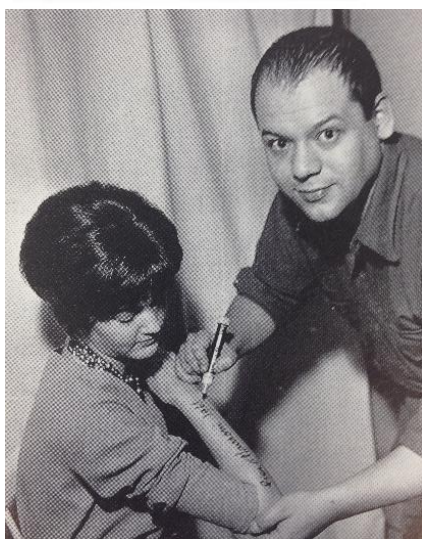


Abb. 14:
Sculture viventi, Piero Manzoni, 1961

Quelle:
Celant: Piero Manzoni Paris. S. 34.

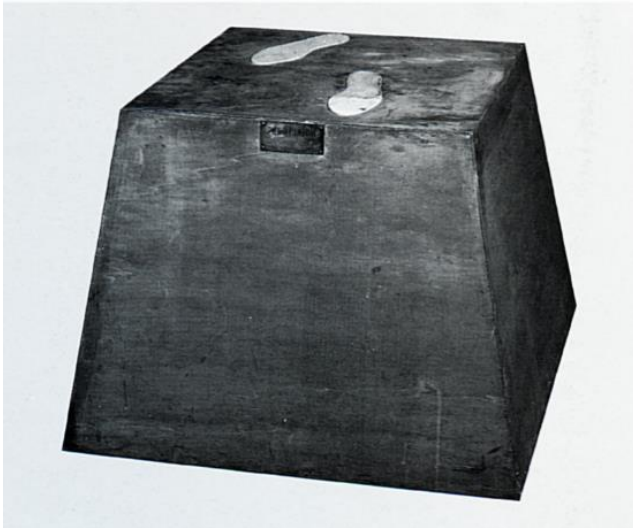


Abb. 15:
Base magica, Piero Manzoni, 1961

Quelle:
Celant: Piero Manzoni Paris. S. 196.



Abb. 16:
Socle du Monde, Piero Manzoni, 1961

Quelle:
Image Datenbank (Angewandte). Verfügbar unter:
<https://base.uni-ak.ac.at/image/?search=socle+du+monde> [Stand: 28.01.2020]

8 Literaturverzeichnis

8.1.1 Primärliteratur

Manzoni: Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti.

Manzoni, Piero: Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 78-79.

Manzoni: Die Kunst ist nur dann wirklich Schöpfung.

Manzoni, Piero: Die Kunst ist nur dann wirklich Schöpfung. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 306.

Manzoni: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne.

Manzoni, Piero: Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne. In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 310.

Manzoni: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder (1956).

Manzoni, Piero: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder. (1956). In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 305.

Manzoni: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder (1957).

Manzoni, Piero: Für die Entdeckung eines Bereichs der Bilder. (1957). In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 305.

Manzoni: Heute kann man die Auffassung von Gemälde.

Manzoni, Piero: Heute kann man die Auffassung von Gemälde... . In: Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989. S. 307.

[o. V.]: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart: Herder Freiburg-Basel-Wien 1980.

8.1.2 Sekundärliteratur

Bast: Hokuspokus.

Bast, Eva-Maria: Was Hokuspokus mit Hoax und Jesus zu tun hat. Verfügbar unter: <https://www.welt.de/kultur/article159819743/Was-Hokuspokus-mit-Hoax-und-Jesus-zu-tun-hat.html> [Stand: 21.1.20]

Battino: Piero Manzoni.

Battino, Freddy: Piero Manzoni 1933-1963. In: Battino, Freddy/ Palazzoli, Luca: Piero Manzoni. Catalogue raisonné. Mailand: All'Insegna del Pesce d'Oro-Scheiwiller 1991.

Beil: Künstlerküche.

Beil, Ralf: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades. Köln: DuMont Verlag 2002.

Brosius/Michaels/Schrode: Ritualforschung.

Brosius, Christiane/ Michaels, Axel/ Schrode, Paula: Ritualforschung heute – ein Überblick. In: Ritualtransfer. In: Brosius, Christiane (Hrsg.): Ritual und Ritualdynamik: Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2013. S. 9-24.

Celant: Piero Manzoni.

Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale. (dt. Ausgabe). Mailand: Prearo Editore 1989.

Celant: Piero Manzoni Paris.

Celant, Germano: Piero Manzoni. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 28 mars – 26 mai 1991. Mailand: Arnoldo Mondadori Arte 1991.

Engler: Piero Manzoni.

Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013.

Engler: Biologie der Kunst.

Engler, Martin: Der Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte. Piero Manzoni und die Biologie der Kunst. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 13-64.

Garijo-Guembe: Gemeinschaft der Heiligen.

Garijo-Guembe, Miguel M.: Gemeinschaft der Heiligen. Grund, Wesen und Struktur der Kirche. Düsseldorf: Patmos Verlag 1988.

Hoping: Priestertum.

Hoping, Helmut: Das Priestertum des geistlichen Dienstamtes. Presbyterat und Diakonot. Verfügbar unter: <https://www.theol.uni-freiburg.de/disciplinae/dl/aktuelles/diakonatpresbyterat-neu.pdf> [Stand: 27.01.2020]

Höfer/Rahner: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweiter Band.

Höfer, Josef/ Rahner, Karl: LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE. Zweiter Band: Barontus bis Cölestiner. 2. völlig neu bearb. Auflage. Freiburg: Herder 1965.

Höfer/Rahner: Lexikon für Theologie und Kirche. Zehnter Band.

Höfer, Josef/ Rahner, Karl: LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE. Zehnter Band: Teufel bis Zypern. 2. völlig neu bearb. Auflage. Freiburg: Herder 1965.

Kirsch/Rock/Schmidt: Liturgie.

Kirsch, Mona/Rock, Charlotte/Schmidt, Andreas: Liturgie. In: Brosius, Christiane (Hrsg.): Ritual und Ritualdynamik: Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2013. S. 62-68.

Knauf: Hokuspokus.

Knauf, Birgit: Hokuspokus? Verfügbar unter:
<https://ub.uni-graz.at/de/neuigkeiten/detail/article/hokuspokus/> [Stand: 21.1.20]

Krieger: Was ist ein Künstler.

Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2005.

Kutzner: Liturgie als Performance.

Kutzner, Hans-Jürgen: Liturgie als Performance? Überlegungen zu einer künstlerischen Annäherung. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2007.

Langer/Snoek: Ritualtransfer.

Langer, Robert/ Snoek, Jan A. M.: Ritualtransfer. In: Brosius, Christiane (Hrsg.): Ritual und Ritualdynamik: Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2013. S. 188-196.

Laporte: Handwerker des siebten Tages.

Laporte, Dominique: Piero Manzoni. Handwerker des siebten Tages. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 141-156.

Leuthäuser: Boîte ouverte.

Leuthäuser, Franziska: Boîte ouverte. Manzoni und die Gegenwart. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 217-229.

Lies: Mysterium fidei.

Lies, Lothar: Mysterium fidei: Annäherung an das Geheimnis der Eucharistie. Würzburg: Echter 2005.

Macrone: Biografie.

Macrone, Gaspare L.: Piero Manzoni. Biografie 1933-1963. In: Engler, Martin (Hrsg.): Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden. Frankfurt am Main: Kerber 2013. S. 217-229.

Meißner/Beyer/Savoy/Tegethoff: Künstlerlexikon.

Meißner/Günter, Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 87. De Gruyter: 2015 Berlin/Boston.

Nuit: Yves Klein.

Nuit, Banai: Vom Mythos der Objektivität zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in der Leere. In: Berggruen, Olivier/Hollein, Max/Pfeiffer Ingrid (Hrsg.): Yves Klein. Frankfurt: Hatje Cantz Verlag 2004. S. 15-38.

Rahner/Vorgrimler: Kleines Konzilskompodium.

Rahner, Karl/Vorgrimler, Herbert: Kleines Konzilskompodium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanums mit Einführungen und ausführlichem Sachregister. Herderbücherei Band 270. (19. Auflage). Freiburg: Herder 1986.

Rohmann: Eucharistie.

Rohmann, Klaus: Die Eucharistie als gedenkende Gegenwart des Heil schenkenden Gottes: Erwägungen anhand der deutschen altkatholische Eucharistiegebete. In: Arx, Urs von (Chefred.): Internationale kirchliche Zeitschrift: neue Folge der Revue internationale de théologie. Bd. 103. Heft 1-2. Bern: Stämpfli 2013. S. 80-99.

Sandherr-Klemp/Sandherr: Messbuch 2018.

Sandherr-Klemp, Dorothee/Sandherr, Susanne (Hrsg.): Messbuch 2018. Lesejahr B. Kevelaer: Butzon&Bercker GmbH 2018.

Schmieder: Spoerri.

Schmieder, Peter: Exkurs. Daniel Spoerri, Achtung Kunstwerk – begrenzt haltbar, 1968. In: Hartung, Elisabeth (Hrsg.): Daniel Spoerri presents Eat-Art. Buch zur Ausstellung im Aktionsforum Praterinsel, München. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2001. S. 43-48.

Spahn: Piero Manzoni.

Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München: Scaneg 1999.

Spoerri: Der Krämerladen.

Spoerri, Daniel: L'èpicerie/Der Krämerladen – Ausstellung in der Galerie Addi Koepcke in Kopenhagen vom 28. September bis 28. Oktober 1961. In: Hartung, Elisabeth (Hrsg.): Daniel Spoerri presents Eat-Art. Buch zur Ausstellung im Aktionsforum Praterinsel, München. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2001. S. 32.

Quack: Ritus und Ritual.

Quack, Johannes: Ritus und Ritual. In: Brosius, Christiane (Hrsg.): Ritual und Ritualdynamik: Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2013. S. 197-204.

[o. V.]: Hochgebete.

[o. V.]: Hochgebete: Die drei neuen Eucharistischen Hochgebete. Deutscher Text approbiert von den Bischofskonferenzen des deutschen Sprachgebietes. Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Wien-Linz: Veritas 1968.

[o. V.]: Spiegel: Art Basel.

[o. V.]: Spiegel: Art Basel. Künstler isst 120.000 Dollar teure Banane. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/art-basel-in-miami-kuenstler-isst-120-000-dollar-teure-banane-a-1300254.html> [Stand: 15.01.2020]

[o. V.]: Süddeutsche Zeitung: Art Basel.

[o. V.]: Süddeutsche Zeitung: Art Basel: Künstler isst 120 000 Dollar teure Banane. Verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/art-basel-miami-installation-banane-david-datuna-maurizio-cattelan-1.4714425> [Stand: 15.01.2020]

[o. V.]: Wortgottesdienst / Wort-Gottes-Feier.

[o. V.]: Wortgottesdienst / Wort-Gottes-Feier. In: Herder Lexikon. Verfügbar unter: <https://www.herder.de/gd/lexikon/wortgottesdienst-wort-gottes-feier/> [Stand: 27.01.2020]