

# ALBERTO BENEVENTI ABSTRAKTE ARBEITEN



# ALBERTO BENEVENTI

## ABSTRAKTE ARBEITEN

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
**ALBERTO BENEVENTI – ABSTRAKTE ARBEITEN**  
in der Galerie Art Virus Ltd., Frankfurt am Main  
1. Auflage 2014  
Für diese Ausgabe: © 2014 Galerie Art Virus Ltd., Frankfurt am Main  
Gestaltung: Bayerl & Ost, Frankfurt am Main

## ALBERTO BENEVENTI – HORIZONTE DES URSPRUNGS

### VON CRISTINA MUCCIOLI

Im unbeständigen Dickicht der Installationen, wenn das Provisorische eine neue ästhetische Kategorie wird und der Künstler in der Performance seinen Körper zum Träger und zur Oberfläche seiner Arbeit macht – häufig mit obszönen und unschönen Darbietungen, mit gewöhnlichen und schmutzigen Gegenständen, mit selbst beigebrachten Wunden, blutüberströmt oder mit anderen schockierenden Gesten –, dann verschwindet das Werk mit seiner es konstituierenden, stillen Materialität. Die Kunst der Gegenwart ist eine Kunst ohne Werk, und das erste Genre, das dabei vom Aussterben bedroht ist, ist die Malerei.

Alberto Beneventi, Maler, leistet kulturellen Widerstand mit seinem Werk, stellt sich mit in sich schlüssiger und beharrlicher Treue zur formalen Komposition als Überlebender den Missbildungen entgegen, die schwammige Entscheidungen von Kuratoren, die jede Mode durchgehen lassen und jede Tendenz zu befriedigen bereit sind, hervorbringen. Darüber hinaus bezieht sich Beneventi, der sich der gigantischen Tradition, die auf ihm lastet, bewusst ist, auf die Landschaftsmalerei seit deren Beginn, und zwar nicht oberflächlich, mit nur vage wahrnehmbaren Zitaten. Er setzt sich mit der Vergangenheit auseinander und trägt der Gegenwart Rechnung, er wiederholt nichts, aber er erinnert, nimmt mit, schließt ein.

Bestimmend und konstitutiv für seine Malerei ist die Frage der Memoria und der Erinnerung, wie wir im Folgenden sehen werden. Die Erinnerung ist streng



Alberto Beneventi

subjektiv, intim und privat, die Memoria – das Gedächtnis – hingegen auch kollektiv und historisch. Gerade das Wort „Landschaft“, das mit seinen bleibenden ästhetisierenden Chiffren heute offiziell in den politischen Wortschatz eingegangen ist, wurde zum ersten Mal tatsächlich von einem Maler, Tiziano Vecellio, gebraucht. In einem Brief an den spanischen König Karl V. von Habsburg versprach Tizian, der bereits berühmt war und von den europäischen Höfen umworben wurde, ein Bild, das eine große „Landschaft“ sein werde.

Die Europäische Landschaftskonvention<sup>1</sup> stellt *expressis verbis* fest, dass es die Begriffe Territorium und Umwelt nicht mehr gibt, weil Territorium und Umwelt Objekt und Ergebnis der Wahrnehmung,<sup>2</sup> mithin „ästhetische“ Objekte, sind. Dem Aspekt der Wahrnehmung politische Bedeutung zu geben, konkrete und auch ökonomische und administrative Bedeutung, ist revolutionär, aber Teil jener leisen Revolutionen, die nur wenigen Menschen zu Bewusstsein kommen und die noch weniger geahnt, angekündigt, beschrieben werden.

Beneventi macht mit seiner Malerei natürlich keine Politik. Vielmehr ist er politisch in dem Maße, in dem er sich der Wunden, der Dramen, der Verunsicherungen wie auch der Hoffnungen bewusst ist, die die *polis*, in der er lebt, bewegen, wobei polis sowohl das lokale als auch das globale Leben umfasst.

„Il cielo, l'orizzonte e il mare“ (Der Himmel, der Horizont und das Meer) ist ein Landschaftsbild, in dem Migranten die Landschaft gestalten: Sie sind nicht sichtbar, sondern exiliert, auf der Flucht, den Ozeanen anvertraut, die sie oft verschlingen. Das Subjekt ist nicht sichtbar. Man sieht das Objekt der Wahrnehmung, eine blaue Weite, auf der himmelblaue Kondensstreifen schweben, mit jenen bekannten Variationen von glänzend bis undurchsichtig, die einer Wasseroberfläche, auf der das natürliche Licht spielt, eigen sind. Das etwas düstere, faszinierende Meer ist in der Darstellung von der Helligkeit des Himmels durch eine goldene Linie getrennt, wie ein kaum wahrnehmbares Flüstern am

Horizont, ein magnetisches Zeichen, das Kraft gibt, weiterzufahren und anzulegen.

Auch bei Caspar David Friedrich, dem größten Landschaftsmaler der deutschen Romantik, ist der Mensch nur am Rand oder versteckt präsent. In dem Ölbild „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818) kehrt ein Mann dem Betrachter den Rücken zu, ist aber dennoch in Bewegung, denn er stützt sich auf einen Wanderstock. Beim Betrachten dieser Figur wird man sich nicht der Mitte des Bildes, sondern der Kleinheit des Menschen angesichts des Abgrunds der Unendlichkeit bewusst, angesichts der Weite, die sich unter seinen Füßen ausbreitet, wenn auch weiß und wattig, wenn man einmal auf dem Gipfel angelangt ist. Dennoch ist dieser kleine Mensch, obwohl er marginalisiert und nicht erkennbar ist, das Mittel, die Bedingung für das Sehen, für das, was wir durch die Malerei wahrnehmen. Wir sehen mit seinen uns verborgenen Augen, wir betrachten die Macht und sehnsuchtsvolle Schönheit der Landschaft, die ohne einen Beobachter nicht existierte und auch nicht ohne einen Maler, der fähig ist, den Himmel auf die Erde und auf die Leinwand zu bannen.

Ebenso ästhetisch und politisch ist die Landschaft in „È tempo di partire“ (Es ist Zeit, aufzubrechen, 2010), einem Bild, auf dem ein abgetragenes Feld zu sehen ist, von der Sonne und der Vernachlässigung nach der Ernte beschädigt, mit schwarzen Narben in der Erde, in der noch ein wenig von dem Gold zu sehen ist, das sie fruchtbar und reich gemacht hatte. Der Himmel stürzt der Erde entgegen. Er verbrennt sie und beherrscht sie, leuchtet in einem kräftigen, unendlichen, reichen Gelb, das dennoch schon die Dunkelheit ahnen lässt.

So entdeckt der Maler das Wunderbare im Alltäglichen, den Moment des sehnsuchtsvoll Schönen im Chaos und in der Einsamkeit des Verlassenen und die Bewegung dessen, der, jetzt unsichtbar, hier gewesen ist, gearbeitet hat, gelebt und vielleicht gesungen hat, dann gegangen ist, den Ort verlassen hat, weil er den

Gesetzen des Zeitflusses gehorcht und weiß, dass es heute unmöglich ist, Wurzeln zu schlagen, einen Sitz, ein Haus, ein Reich, einen Staat zu haben, der eben „da bleibt“, sich nicht bewegt.

Unsere Beziehung zur Wirklichkeit ist untrennbar mit der Phantasie verbunden – Aristoteles hat das intuitiv erkannt, und die heutige Psychologie und die Neurowissenschaften bestätigen es. Phantasie wird dabei als Fähigkeit verstanden, sich ein Bild von der Welt zu machen, sie sich vorzustellen, auch in dem Moment, in dem wir sie rein sinnlich erfassen.

Die Tatsache, dass Künstler heute keine gegenständlichen Bilder mehr malen, ist also eher als Resignation denn als Verzicht zu interpretieren, da die Figuration von der bilderstürmerischen Arroganz als verstaubter Passatismus gebrandmarkt wird; damit wird aber gegen eine Grundeigenschaft des Menschen verstoßen: die Vorstellungskraft, das Denken in Bildern, das Verknüpfen von Bedeutungen und Symbolen mit den verschiedenen Wahrnehmungsorganen.

Wir alle treten in eine Beziehung ein zum sinnlichen Aspekt der Dinge in einer ästhetischen und phantasievollen Dimension. Die Fähigkeit, diese darzustellen, sie also ein zweites Mal zu präsentieren, als formale Synthese in einer künstlerischen Ausarbeitung, ist nur wenigen gegeben. Es gibt keine Bilder dank der Maler. Es gibt Maler, weil wir uns die Welt in Bildern vorstellen und die Maler in der Lage sind, diese sichtbar zu machen.

Auch in dieser Hinsicht leistet Beneventi Widerstand, indem er nicht darauf verzichtet, sich auf dem Weg wiederzufinden, den der Mensch, als täglichen Beweis eines kleinen Wunders, schon reichlich beschritten hat: die Welt zu erfinden, zu phantasieren und zu imaginieren, die ihm gegeben ist, in die er „geworfen“ wurde, um es mit Martin Heidegger zu sagen.

Schon als Jugendlicher skeptisch sowohl den Autoritäten der Akademien gegenüber, die philologisch faul und verhärtet sind, als auch gegenüber der hysterischen Frivolität der Moden und ihrer Vermittlungsweisen und in eigensinniger Weise ablehnend gegenüber den Verlockungen des Marktes, die aus dem Einfall und dem provozierenden Ekel ihr erschöpftes Schlachttross machen, stellt sich Beneventi mit seiner Malerei, das muss gesagt werden, den konkretesten, tödlichsten und beschämendsten Aspekten des analgetischen und nihilistischen Zeitgeistes entgegen. Es geht um das, was uns davor schützt, Gefühle zu empfinden, tief bewegt zu sein – auf kognitiver wie auf emotionaler Ebene – von gleich welchem, auch katastrophalen Ereignis. Dem penetranten, krankhaften und voyeuristischen Verhalten der Medien, die Kriege, Katastrophen und Krisen zum Spektakel machen, wirkt er mit einem Verzicht auf eine eigene Position, auf ein ethisches Urteil entgegen und setzt an dessen Stelle, noch radikaler, die einfache Bewusstmachung der Existenz des Anderen.

Wir haben heute eine verquere Beziehung zur Wirklichkeit, unendlich verwaschen und vermittelt durch Filter, unauthentisch. Die einschläfernde Erziehung, die wir erhalten, die eher einer Dressur entspricht, ist dazu gedacht, aus uns die Ergebnisse eines Programms zu machen, in dem nichts von der spezifischen Anordnung abweicht, für die wir bestimmt sind, festgelegt und modelliert, mit der wir eins sein und in der wir erkennbar bleiben sollen.

Das Leben heute radiert ohne viel Aufhebens, aber unabwendbar, jede zeitliche Abtastung unseres Lebens aus, schon jene alltägliche, in der der Tag für die Aktivität und die Nacht für die Aufhebung allen Agierens, aller Beachtung des Bewusstseins bestimmt ist. Die Schwelle, die diese beiden Phasen, die durch die Natur *und* kulturell geschieden waren, trennte, ist zunehmend nicht mehr wahrnehmbar: Das Dämmerlicht, der Sonnenuntergang, das Morgengrauen und die Morgenröte sind nur mehr leere Metaphern ohne konkreten Bezug. Das helle

Zittern im Dämmerlicht oder in der Ausbreitung des nächtlichen Dunkels leuchtet unbemerkt fort. In derselben Weise haben wir die nachdenkliche oder glückselige Sorge jedes Wachens und jeden Abschieds domestiziert und erstickt, des Abschieds vom Leben als neues Entfalten der Welt.

Man lebt durchgehend 24 Stunden in jener vollkommenen Erosion der Zeit, die auch einem Nicht-Gläubigen heilig sein sollte; heilig jedoch – und deshalb unantastbar – ist die Zeit der Arbeit, des öffentlichen Lebens und der Ruhe, des Müßiggangs und der Privatheit.

Noch einmal: Die genialen und sicherlich bewundernswerten Innovationen in Technik und Wissenschaft, die die Früchte der Erde und die tierischen Ressourcen der Lebensmittel genetisch verändern, haben zusammen mit den maximal erweiterten Netzwerken der Märkte auf internationaler Ebene auch die Saisonalität der Lebensmittel, den Rhythmus ihrer Produktion, das Zelebrieren ihres Verzehrs zerstört.

Mit dieser Rückkehr zur Kreisförmigkeit der Zeit, mit diesem Gespenst der nicht verfallenden Ewigkeit, ist uns auch die Fähigkeit genommen worden, Formen der symbolischen Artikulation von Naturereignissen zu schaffen, die wir selbst sind, mit einem 24-Stunden-Rhythmus, durch den unser Körper mit den Himmelskörpern kommuniziert, der ihn harmonisch in Einklang bringt mit einem Universum aus astronomischen und biologischen, zyklischen Rhythmen, lebendig im Makro- und Mikrokosmos.

Die kommunikative Raserei der Navigation im Internet, die buchstäblich die räumlichen und zeitlichen Koordinaten aufgelöst hat, in denen wir bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts gelebt haben, hat die Beziehungen kurzlebig und brüchig gemacht, gerade dadurch, dass sie sie unendlich vermehrt hat. Die atemlose Jagd nach Updates macht das Gedächtnis überflüssig, das wir auch namentlich an die Geräte delegieren, und sie macht ein Ereignis von gestern uninteressant.

Wir sind Wirkung ohne Gründe.

Wir sind betäubt und desorientiert, aufgelöst und oberflächlich oder vollkommen daran gewöhnt und abhängig davon, dass etwas Neues kommt, wie banal es auch sei.

Als Opfer des Zwangs, nach dem neuesten Modell und dem neuen Kontakt zu suchen, was früher die Suche nach Begegnung und Erkenntnis war, riskieren wir, auf der Welt zu sein ohne Welt: Auch der gerade getätigte Einkauf droht vorläufig und veraltet zu sein, es ist extrem und beängstigend leicht, sich in den *social networks* kennen zu lernen und wieder aus den Augen zu verlieren – die Bindung einer Freundschaft verliert ihre Struktur. Bis vor kurzem wurde sie gefühlvoll begonnen und gepflegt, heute „fragt man an“ und erhält die Bestätigung durch einen Klick. Das Gegenmittel, das meistens vorgeschlagen wird, ist das Linderungsmittel einer Gefühlsrhetorik, die sich in den anderen hineinversetzt, das schlichte Überlaufen der Emotionen und eine schlechte Empathie, die als seelenvoll ausgegeben wird. Jeder Versuch, eine Begegnung mit einem Menschen oder noch mehr mit einem Kunstwerk zu gestalten, wird von Anfang an, aus der Struktur heraus, vereitelt.

In diesem glühenden, berauschten, permanenten Fest des Neuen wird jedes Zeichen, das an vergangene Zeiten erinnern oder eine Veraltung erkennen lassen könnte, als Übel angesehen, als eine zu heilende Krankheit. Unsere Zeit verneint den Wert der Vergangenheit im Zeichen des Anti-Aging und der verordneten Jugendlichkeit.

Der Künstler entzieht sich der angeblichen Revolution unserer Zeit. Er ist nicht revolutionär, sondern reformiert, er besteht auf der Form und ihren Substanzen.

Durch seine malerischen Kompositionen spürt er in den Landschaften, oder in Fragmenten davon, jene Schönheit wieder auf, die wir brauchen und die wir

begehren seit Menschengedenken. Natürlich ist die Schönheit heute, nach den Schrecken des Zweiten Weltkrieges, die niemals vollkommen vom Verstand erfasst und auch nicht geheilt werden können, wie schon Bertolt Brecht vorausschauend geschrieben hat,<sup>3</sup> nicht mehr in idealisierter, perfekter, wohlklingender, leuchtender, apollinischer Form denkbar – schon das Reden über einen Baum hätte für Brecht bedeutet, in sträflicher und schändlicher Weise von den Schrecken des Krieges zu schweigen.

Das Schöne bleibt aber in uns, die wir es in der äußeren Wirklichkeit streifen und erfassen, wenn auch abgelegt und fragil, als Überraschung und Ereignis erhalten.

Beneventi malt das Licht des Augenblicks jener erstgeborenen Sakralität der Natur, die ihn schon als Kind und später als Jugendlichen bezauberte, ein Gefühl, das er auf Leinwänden und Holztafeln festzuhalten in der Lage war. Lange Spaziergänge ohne Ziel, mit jener Unbeschwertheit, jenem Gefühl der Langeweile und des Faulenzens, die die Wahrnehmung öffnen für das Wunder der Bewegung eines Insekts, eines Fisches, der wogenden Masse des hochstehenden Grases auf unbewirtschafteten Wiesen, die sich in den gesättigten und belebten Augen des Malers spiegeln. Die Erinnerungen und das Wiedersehen bekannter Orte verwandeln sich in psychische Assoziationen, in Landschaftsveduten.

Es sind Moore, wo das Verfaulte sich verkriecht und langsam mit dem Wasser vermischt, bereit, Ungeheuer und summende Insekten in einer Farbplazenta zu empfangen, wo alle möglichen Schattierungen von Grün hypnotische Zusammenklänge finden; Getreidefelder, überschwemmt von der Sonne, manche gefleckt vom roten Mohn, jener schnell vergehenden Freude; verschlafene, in sich gekehrte Schneefelder, Anspannung vor der kommenden Entspannung des Frühlings, Wehmut und Größe des Eises, das alles zum Schweigen bringt und alles

schützt, in einer Verdunstung des Weiß, das kleine Kondensierungen von Grau-Azur mildert. Schwärzliche Taunässe verschmutzt das Leuchten des Schnees, ein farbliches Paradox zweier gleichzeitiger Wirklichkeiten: Die eine betrifft die Vergänglichkeit der Dinge, auch derer, die scheinbar für immer fixiert, vereist sind. Die andere weist auf Orte hin, an denen die Schönheit unerwartet leben kann, überlebt hat unter der dunkelsten Schicht von Erde.

Jeder, der mit Kunst zu tun hat, die nicht als hyperrealistisch oder informell oder als Konzeptkunst etikettierbar ist, weiß, dass er Symbolisierungen des Wirklichen vor sich hat. Und er weiß auch, dass das Symbol immer polyvalent ist. Diese Vielfalt der Bedeutungen und Verweise befreit uns aber nicht davon, zu versuchen, sie zu interpretieren.

Das ist das, was angesichts der Mauern nötig ist, der Überreste von Häusern, die dem Blick heute entzogen und in den Erinnerungen an gestern bewohnt sind. Die Mauer ist, wie auch immer fragil und verfallen, der vollkommenste Ausdruck der materiellen Konsistenz eines Werks, das nicht verschwindet, das bleibt, bereit, von einer neuen Mauer überformt zu werden. Mauern sind Ausdruck jener Poetik, die ein Überbleibsel, ein Fragment zur Würde eines Denkmals erhöht, sie verweigern jeden Bezug und jede noch so entfernte Verwandtschaft mit dem Informellen. Sie sind Form, sie sind fähig, das persönliche biographische Ereignis des Autors in eine universale Dimension zu versetzen. Einmal fertiggestellt und dem Betrachter übergeben, erfassen sie selbst ihren Schöpfer mit neuer Überraschung, überwältigen ihn und *stechen ihn*, um eine von Roland Barthes geprägte Formulierung zu zitieren, die er in seinem Essay über die Fotografie, „Die helle Kammer“, verwendet hat. Während in einem informellen Werk alle Interpretationen bedacht werden, verlangt das Werk, das eine Form hat, dass man als Betrachter von ihr und ihren Charakteristika ausgeht, von da ausgehend Verbindungen herstellt und nach Beendigung der hermeneutischen

Arbeit zu ihr zurückkehrt. Ein Werk, das Form hat, erwirbt eine Autonomie nicht nur in Bezug auf den Betrachter, sondern auch, wie vorher gesagt, in Bezug auf den Schöpfer. Es ist vollendet, autonom, mit innerer Bedeutung ausgestattet.

Auch in diesem Fall stellt sich Beneventi in eine ästhetische Tradition mit ihren Pionieren und denen, die diese Tradition im 20. Jahrhundert grandios weitergeführt haben, wie Mark Rothko und Antoni Tàpies. Während für Rothko die Mauer Mauer bleibt und auf der Leinwand die gleiche Empfindung von endgültiger Trennung zweier innerer Räume auslöst, von Unterdrückung und Klaustrophobie, von der man in Florenz in Michelangelos Cappella Medicea Laurenziana ergriffen wird, von der der Künstler erklärtermaßen entscheidend beeinflusst worden ist,<sup>4</sup> wird Tàpies, dessen Name auf Katalanisch das Wort „Mauer“ einschließt, zu einem Vorläufer, wie ein immaterielles Erbe und stilistisches Zeichen für Beneventi. Auch er, der vor allem in der Verwendung der Farbe seine absolute Einzigartigkeit ausdrückt, also losgelöst von jeder historischen künstlerischen Verbindung, sucht und reproduziert in der Darstellung von Mauern die tastbare Wirklichkeit des Baumaterials. Die Falten, die Rinde, die Schimmelflecken, durch die die Mauer zu einem fruchtbaren Humus werden, die rostigen Eisenteile in der Konstruktion, die Spuren und Schlacken des Verputzes erkennen symbolisch und konkret die Sedimente des Lebens an, das, während es vergeht, Spuren hinterlässt.

Ein verlassenes Haus ist ein Haus, in dem man geboren ist, in dem man gespielt hat, in das man laut bei Einbruch der Dunkelheit oder zum Mittagessen hineingerufen wurde, das man verlassen musste, wenn man die Angelegenheiten der Erwachsenen nicht stören sollte, in dem Geschichten erzählt wurden, schönere als Märchen, und in dem man die immer gleichen Märchen gehört hat, wie im Theater, so als ob es das erste Mal wäre. Man hat eingemacht, den Arzt gerufen und dann den Pastor ans Bett des Sterbenden, während alle darum ver-

sammelt sind, die Kinder eher neugierig als erschrocken. Zwischen diesen Mauern hat man sich geliebt, man hat gelauscht, man ist aufgewacht, und es wurden Rosenkränze in einem nicht erlaubten Latein gemurmelt. Man hat sich oft auf Wiedersehen gesagt, vor einer Hochzeit oder vor einer Einberufung zum Wehrdienst, man hat sich zugeprostet und vielleicht geweint wegen einer enttäuschten Hoffnung, die man als Trugbild, das man schon lieb gewonnen hatte, viele Male genährt hat. Die Mauer erinnert, behält, festigt in sich Gefühle, Bedauern, Töne und Resonanzen, Plaudereien und Pfiffe, Alarmgeräusche und Routinegeräusche des *ora et labora*, des gelebten Lebens, das immer im Fluss ist.

Heute sind es die Stimmen der Stille. Die Mauern sind ihr Schrein. Die Zeit hat sie aufgelöst, kein Denkmalschützer hätte sie bewahren können, aber die Kunst kann es. Das Fortschreiten der Zeit hat sie in den Verputz verschwinden lassen, hat sie in ihrer erdbeerrosa und minzgrünen kariösen Haut so zersetzt, dass heute selbst die gewagteste Vintage-Ästhetik sie verwerfen würde. Es gibt in einer verputzten Wand keinen noch so kleinen Verweis auf Reinheit, denn die Reinheit hat nichts Menschliches. Die Menschheit ist in großartiger und wunderbarer Weise unrein, verderblich, sterblich und sich dessen bewusst. Deshalb kann sie mutig sein, kann sie glücklich sein: Sie kennt die Intensität des Augenblicks, der sich nicht wiederholen lässt. Genauso erahnt man lächelnd in einem Zeichen des Freibeuters, dass ein Kind mit Kreide auf dem Boden seine Spur hinterlassen hat, sein unerlaubtes Gekritzeln.

Bevor sie der Erosion nachgeben oder abgebaut werden und durch das übliche Neue ersetzt werden, hat der Maler sie auf seine Tafel gerettet, in der Art der mittelalterlichen Meister.

Nichts hier ist artifiziell, nicht einmal der Träger. Der Horizont des Ursprungs scheint wund und majestätisch auf, *capax* der Erinnerung an gelebtes Leben.

Nur aus der Distanz können die Mauern, ihrer Funktion des Stützens, der

Trennung und des Schutzes enthoben, zum Kunstwerk werden, und genau dann „wird die Welt zur Welt“, werfen sie ein Licht auf die Welt, unsere Welt, die wir nicht fassen, verstehen und betrachten können ohne Abstand, ohne Aufhebung jeglichen zielgerichteten Agierens. Nur wenn sie die Arbeitsschuhe abgelegt hat, erklärt Martin Heidegger angesichts der berühmten Zeichnung der Schuhe der Bäuerin von Van Gogh, kann die Frau sich bewusst werden, erkennen und sehen, zu welcher Welt sie gehört, sichtbar, aber außer Sichtweite während der täglichen Arbeit. „Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weit hin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. [...] In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not [...]“<sup>5</sup>

So funktionieren die Mauer-Werke, farbliche und tastbare Erinnerung, wenn auch verletzt vom mühevollen Leben mit seinen Augenblicken der Freude und der Hoffnung. Sie erweitern den Horizont, den wir in unserem Rücken sich ausdehnen sehen, sie lassen uns unsere authentische Vergangenheit spüren, die mit einer Geschichte ausgestattet ist, einer Bedeutung, einer Richtung, einer reichen Erfahrung, die sonst nicht verfügbar wäre, für die wir ein Gefühl der Anerkennung hegen, als Willkommene oder als Überlebende, oder besser, aus einer Position heraus, die beide Haltungen beinhaltet, die in uns Menschen nebeneinander, ‚unrein‘, existieren können.

*Aus dem Italienischen von Caroline Lüderssen*

#### *Anmerkungen*

<sup>1</sup> Am 19. Juli 2000 vom Komitee der Minister für Kultur und Umwelt des Europarats in Straßburg verabschiedet.

<sup>2</sup> „Landschaft‘ [ist] ein vom Menschen als solches wahrgenommenes Gebiet, dessen Charakter das Ergebnis des Wirkens und Zusammenwirkens natürlicher und/oder anthropogener Faktoren ist“ (Kap. 1, Artikel 1, Abschnitt a).

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, „An die Nachgeborenen“, 1939.

<sup>4</sup> Mark Rothko, „The Seagram Murals“, 1958.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, Stuttgart, Reclam, 1960, S. 27.

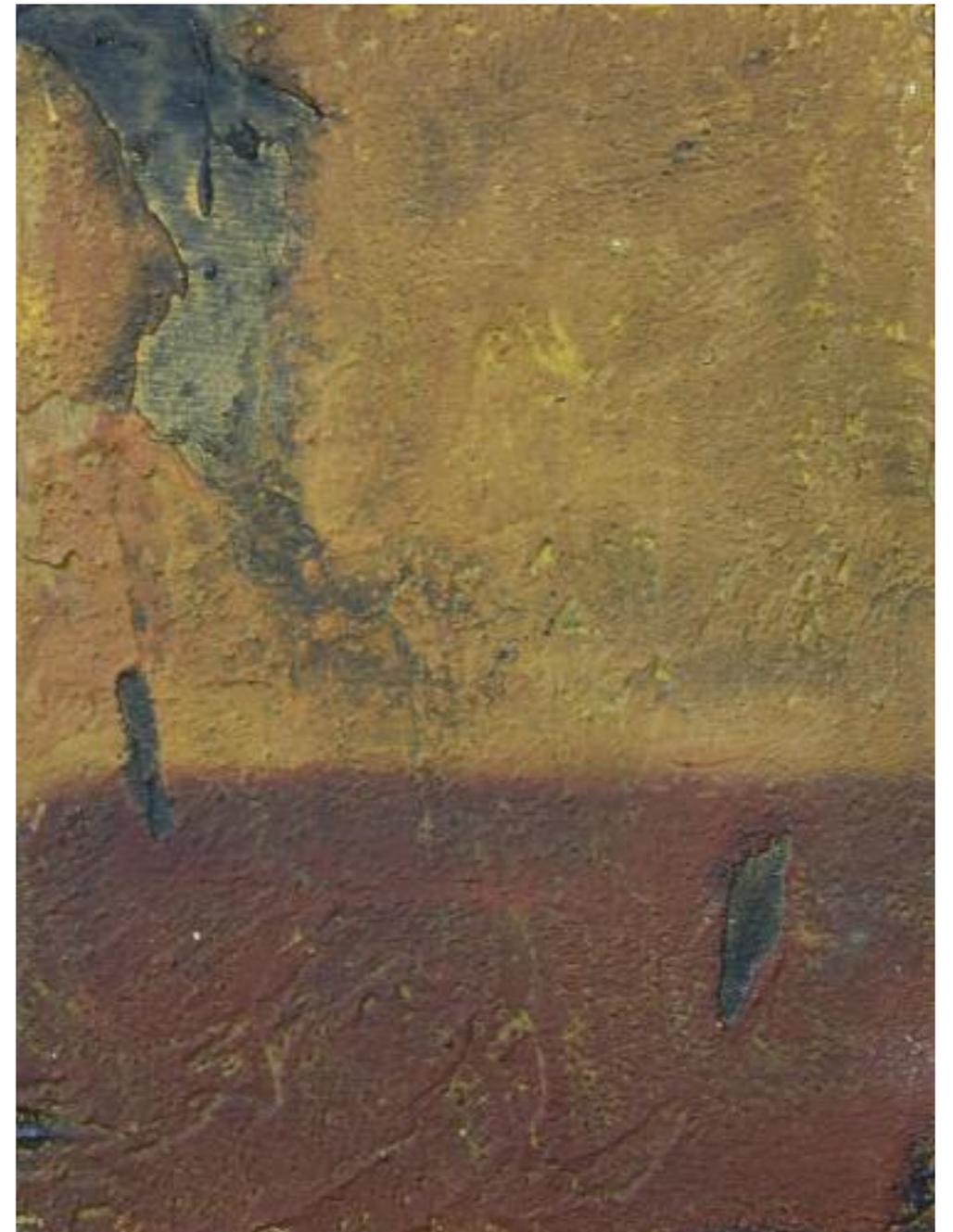
**CRISTINA MUCCIOLI** wurde 1968 in Mailand geboren, wo sie lebt und arbeitet. Als Kunstkritikerin und Autorin lehrt sie Ethik der Kommunikation an der Accademia di Belle Arte di Brera und hält Seminare über Ästhetische Philosophie und Vergleichende Kunstgeschichte. Veröffentlichungen: „Estetica della vita quotidiana. La punta della matita e altri 18 capolavori“; „La bellezza possibile“ (Aufsatz in dem Band „Un veleno che cura. Usi e abuso della tossina botulinica“); „Il ritorno delle emozioni. Un lieto evento“ (Nachwort zu dem Band „Il cervello irriverente“); „Palingenesi del fuoco“, aus Anlass der Retrospektive zum Werk von Pietro Coletta. Als Kuratorin betreute sie zuletzt: „Il silenzio e l’attesa. Per un’estetica dell’alterità“, eine Gruppenausstellung anlässlich des Concorso Internazionale di Composizione di Musica Sacra David Maria Turollo unter der Schirmherrschaft der Accademia di Brera.

[www.muccioliartcritic.com](http://www.muccioliartcritic.com)



**MURO 1**

2007. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
120 x 100 CM



**MURO 2**

2009. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
40 x 30 CM



**MURO 3**

2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
120 x 100 CM



**MURO 4**

2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
60 x 50 CM



**MURO 5**

2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
45 x 35 CM



**MURO 6**

2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
60 x 50 CM



**MURO 7**

2010. MISCHECHNIK AUF HOLZ  
135 x 253 CM



**MURO 8**

2014. MISCHTECHNIK AUF LEINWAND  
80 x 60 CM



**MURO 9**

2012. MISCHTECHNIK AUF LEINWAND  
80 x 60 CM



**MURO 10**

2013. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
120 x 80 CM



**MURO 11**

2014. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
70 x 50 CM



**MURO 12**

2014. MISCHTECHNIK AUF LEINWAND  
100 x 80 CM



**MURO 13**

2012. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
98 x 61,5 CM



**MURO 14**  
2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
100 x 70 CM



**MURO 15**  
2008. MISCHECHNIK AUF LEINWAND  
120 x 100 CM



**GRANDE MURO BIANCO**  
2014. MISCHTECHNIK AUF LEINWAND  
150 x 130 CM



**CAMPO DI NEVE 1**  
2006. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
100 x 150 CM



**CAMPO DI NEVE 2**

2006. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
80 x 120 CM



**CAMPO DI NEVE 3**

2006. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
100 x 150 CM



**CAMPO DI NEVE 4**

2012. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
100 x 120 CM



**CAMPO DI NEVE 6**

2012. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
81,5 x 122,5 CM



**CAMPO DI NEVE 5**  
2012. MISCHECHNIK AUF HOLZ  
81 X 244 CM



**CAMPO DI NEVE 7**

2012. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
89,5 x 122 CM



**CAMPO DI NEVE 8**

2014. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
94 x 88 CM



**CAMPO DI NEVE 9**

2014. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
100 x 122 CM



**CAMPO DI NEVE 10**

2014. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
56 x 122 CM



### **CAMPO DI NEVE 11**

2012. MISCHTECHNIK AUF HOLZ  
71 x 122 CM

## **ALBERTO BENEVENTI** KÜNSTLERISCHE BIOGRAPHIE

**ALBERTO BENEVENTI** wurde 1950 in Pavullo nel Frignano, einer Kleinstadt im Apennin, geboren. Einen Tag nach seiner Geburt kam sein Vater, ein Maurer, bei einem Arbeitsunfall ums Leben. Später erkrankte seine Mutter und starb nach ein paar Jahren. Alberto, der zu diesem Zeitpunkt sieben Jahre alt war, und seine Schwester Elisabetta wuchsen als Vollwaisen fortan bei ihren Tanten, den Schwestern der Mutter, auf.

Als Alberto als Elfjähriger selbst erkrankte und monatelang nicht zur Schule gehen konnte, brachte er sich die lateinische Sprache bei und begann zu aquarellieren. Er kopierte die Drucke und Heiligenbilder, die er vom Bett aus sah. Und als er mit Ölfarben arbeiten konnte, orientierte er sich an van Gogh, Modigliani, Utrillo oder Chagall. Zurück in der Schule, profitierte er von seinem Wissensvorsprung im Lateinischen, hielt sich aber im Zeichenunterricht nicht an die Schuldisziplin und zerstritt sich mit seiner Lehrerin so sehr, dass er mehrere Jahre kein Wort mehr mit ihr wechselte.

Parallel zu seinem Studium an der Universität Modena, das er mit einem Jura-Diplom abschloss und während dessen er als Journalist arbeitete, malte er weiter, unbemerkt von der Öffentlichkeit, bis sich aufgrund der großen Zahl seiner Bilder seine künstlerischen Aktivitäten nicht mehr verbergen ließen und ein Bilderrahmer aus Pavullo ihm anbot, in einem seiner Räume eine Ausstellung



zu veranstalten. Sie fand 2001 statt, erwies sich als großer Erfolg und zog die Aufmerksamkeit der Kunstkritiker auf sich. Bereits 2004 wurden seine Gemälde in Sammelausstellungen gezeigt.

Die erste, die ein Kunstexperte in Riolo Terme bei Modena organisierte, präsentierte Alberto Beneventis Bilder gleichrangig neben Werken von Mario Schifano. Später, in einer Galerie im historischen Zentrum Turins, standen sie neben Arbeiten von Mauro Reggiani, dem Meister der italienischen geometrischen Abstraktion, und anderen wichtigen Künstlern wie Gianfranco Ferroni. Mit Beneventis Teilnahme an dieser Turiner Ausstellung begann seine bis 2008 währende Mitarbeit in der Vereinigung zur Verbreitung von Kunst und Kultur (ADAC) in Modena.

2004 stellte die Mailänder Galerie Renzo Cortina zum ersten Mal eine private Sammlung des Künstlers vor. 2005 folgte eine Ausstellung in der alten, angesehenen Bücherei Edizioni Cardano in Pavia, betreut von Gaspare de Caro, Wissenschaftler und Autor verschiedener Bücher zu historischen und kulturellen Themen, und seinem Sohn Roberto. Sie beschrieben das Werk Beneventis in einem beeindruckenden Essay und hoben erstmals die Poesie seiner Kunst hervor, die fest in den menschlichen Lebensbedingungen verwurzelt sei.

Roberto de Caro, Musikwissenschaftler und ebenfalls ein berühmter Intellektueller, war damals Herausgeber der angesehenen Kulturzeitschrift „Hortus Musicus“ und veröffentlichte wichtige Katalogtexte zu den Ausstellungen von Paul Klee in Bologna im Jahr 2000 und von Renzo Vespignani im Vittoriano in Rom im Jahr 2006. Er hat, gemeinsam mit seinem Vater, als Erster die Bedeutung der Kunst Alberto Beneventis erkannt und auf sie aufmerksam gemacht; so publizierte er in jenen Jahren nicht nur über die Werke des Künstlers, sondern widmete dessen Bildern auch zwei Titelseiten der Zeitschrift.



2005 wurde Beneventi eingeladen, am Wettbewerb „La Fenice et des artistes“ in Venedig teilzunehmen. Die zweite Einladung erhielt er 2007. Beide Male wurden seine Werke in die ständige Sammlung des Wettbewerbs aufgenommen. Im gleichen Jahr, 2007, entbrannte eine öffentliche Auseinandersetzung zwischen dem Kunst- und Kulturexperten Philippe Daverio, dem Mailänder Galeristen Jean Blanchaert und der Biennale-Leitung von Venedig, der vorgehalten wurde, die italienischen Künstler auf der Biennale vollkommen zu vernachlässigen.

Als Folge davon kam es zur Gründung des Padiglione Italia (Pavillon Italien), der sich als Alternative zur Biennale verstand, und die bekannten und weniger bekannten Künstler, die sich daran beteiligten, von Kunellis über Chia bis hin zu Zorio, wurden aufgefordert, für die erste Ausstellung Arbeiten einzureichen. Die einzige Bedingung war, dass es sich um ein kleinformatiges Werk von 13 x 17 cm handeln sollte.

Unter den ausgewählten Kunstwerken befand sich auch Beneventis Bild. Gemeinsam mit den Beiträgen der anderen Künstler wurde es auf einer langen Tournee durch Italien der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Ausstellung „Padiglione Italia“ war in Mailand, Neapel, Rom, Palermo und anderen Städten zu sehen und löste Begeisterung und stürmische Debatten aus.

2007 druckte der Verlag Rizzoli den Katalog zu diesen Werken. Er erschien unter dem Titel „13 x 17. 1000 artisti per un'indagine eccentrica sull'arte in Italia“, entpuppte sich als Erfolg und bildete den Auftakt zur Ausstellung im Palazzo Fava in Bologna im Juni 2011, in der diese Exponate zum letzten Mal vereint zu sehen waren, bevor sie in die Sammlung der Fondazione Cassa di Risparmio von Bologna übergangen, die „Padiglione Italia“ finanziell unterstützt hatte.

Auf Anregung der ADAC nahm Beneventi 2007 an einer Sammelausstellung in der Villa Carcina in Brescia teil, die seinen Arbeiten einen ganzen Saal widmete. In den benachbarten Räumlichkeiten wurden Werke von Piero Dorazio und Mauro Reggiani gezeigt.

2007 war auch das Jahr der ersten großen Einzelausstellung an einem öffentlichen Ort, auf der Burg Rocca Sforzesca in Dozza Imolese. Gesponsert wurde sie von der Gemeinde Dozza und der Stiftung „Dozza per l'arte“ („Dozza für die Kunst“), kuratiert von Marilena Pasquali, der Mitbegründerin des Museo Morandi in Bologna und Kennerin der Arbeiten Beneventis und vieler anderer bedeutender Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, unter anderem Paul Klees. Im Katalog zur Ausstellung erschien neben dem ihrigen auch ein Text des Kunsthistorikers Eugenio Riccomini.

Die zahlreichen Räume der Rocca Sforzesca beherbergten über vierzig in Zyklen angeordnete Werke des Künstlers.

Zum ersten Mal stellte er dort die „**Muri**“ (Mauern) aus: Rissiger Putz, Ruinen, verblichene Farben, aber noch voller Zauber und Erinnerungen – für Beneventi sind dies letzte Spuren, letzte Echos der Empfindungen und Gefühle der Männer und Frauen, die einst hinter diesen Mauern gelebt haben. Seine Arbeiten sollen sie für immer bewahren, auch wenn sich der Künstler bewusst ist, dass ein solcher Versuch letztlich zum Scheitern verurteilt ist.

Marilena Pasquali sprach in diesem Zusammenhang von „Rissen im Herzen, im Geist und in der Seele“, von einer inneren Zeitdimension, einem „Anspruch auf Dauer, einem menschlichen Versuch, die Zeit anzuhalten und fest an sich zu ziehen“.

In Rocca Sforzesca von Dozza waren auch die ersten „**Campi di neve**“ (Schneefelder) zu sehen. Sie gemahnen, so Marilena Pasquali, an „geronnenes

Weiß, welches die schlafende Erde umhüllt, und das intensive Grau des Himmels, der so schwer wie ein Felsblock ist“ und „wie eine Bedrohung“ wirkt.

Im September 2008 übersiedelte die gesamte Ausstellung von Dozza in den im sechzehnten Jahrhundert erbauten Palazzo dei Principi in Correggio. Kuratorin war wieder Marilena Pasquali. Sie brachte einen Katalog heraus, der sich ausschließlich mit den Werken von Beneventi befasst, deren „Ausdrucksdichte“ sie hervorhebt. Sie spricht von der „Dramatik der Begegnung zwischen Materie und Oberfläche“ sowie vom „Einbruch des Lichts in die dunklen Schichten, die sich unter der Haut der Farbe befinden“.

Im darauffolgenden Jahr, 2009, fand eine weitere, dieses Mal von der Galerie Blanchaert in Mailand geförderte große Ausstellung im aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammenden Antiquum Oratorium Passionis der Basilika S. Ambrogio statt. Gezeigt wurden verschiedene „Muri“, darunter ein großflächiges Triptychon, das bei Publikum und Kritik auf lebhaftes Interesse stieß und sich nun in Privatbesitz befindet.

Die Vorderwand des Oratoriums bedeckte ein großes, einen Meter hohes und vier Meter langes Diptychon, das den Titel „Il cielo, l'orizzonte e il mare. Omaggio agli uomini migranti“ („Der Himmel, der Horizont und das Meer. Hommage an die eingewanderten Menschen“) trägt. Auf ihm sind die dramatischen Bedingungen illegaler Einwanderung dargestellt, und zwar aus der Perspektive des illegalen Einwanderers, der mitten in der Nacht in einem Boot ans Ufer zu gelangen versucht. Oben der Himmel und unten das Meer, die zwar einen prachtvollen Anblick bieten, jedoch zum Feind werden können. In solchen Momenten, auch wenn sich kein Gewitter zusammenbraut, zeigt sich die Natur weder gutmütig, noch spendet sie Trost.

Leopardi zufolge steht sie dem menschlichen Schicksal gleichgültig gegenüber. In diesem Gemälde geht die einzige Hoffnung von einer dünnen, vernebelten, hellen Linie am Horizont aus. Denn dort, am Ufer, leben Männer und Frauen. Nur bei ihnen findet man, wenn man Glück hat, ein wenig Trost und Solidarität. Roberto de Caro betreute die Ausstellung und erstellte den Katalog.

Cristina Muccioli, Kunstkritikerin und Dozentin an der Accademia di Brera, der Akademie der Schönen Künste in Mailand, die die Ausstellung besuchte, wurde im Folgejahr gebeten, eine Einzelausstellung in der Galerie des Palazzo Ducale in Pavullo nel Frignano, der Sommerresidenz der Herzöge von Modena, zu kuratieren.

In ihrem Begleittext charakterisiert sie Beneventis Bilder als „antimondäne, antinaturalistische, antideskriptive Malerei, welche introspektiv und auf dramatische Weise zusammenhangslos und unendlich ist: Sie beschwört alles herauf, anstatt es bloß leichtgläubig zu illustrieren und aufzulösen ... die Mauern künden von intakt gebliebenen und unaussprechlichen Visionen der Erinnerung, die an ihnen haften, so wie die Tünche an der Mauer festklebt, und die, so wie deren Wunden, die Mauer radikal angreifen und verfaulen lassen ... Die Mauern bekommen Risse, werden zerstört, doch sie erfüllen die gleiche Funktion wie die Kunst: Sie harren aus. Sie überdauern uns, sie sind die Wächter der Geschichten, unserer Geschichte.“

Der Katalog enthält auch einen aufschlussreichen Text von Paolo Donini, dem Direktor der Galerie. Über die Arbeiten von Beneventi schrieb er, es handele sich um eine „Überschreitung des Postmodernismus, eine erinnernde und lebendige Malerei, ... vollkommen häretisch gegenüber der Gegenwart ... der Künstler konzentriert sein Interesse ganz auf den existenziellen Kern seiner künstlerischen

Auseinandersetzung: auf die Beziehung zwischen Zeichen und Fertigkeit, Malerei und Tod“.

2011 lud Mobalpa in Paris, in der Rue Diderot, Beneventi zu einer Einzelausstellung, betreut von Paolo Donini, ein. Der Katalog versammelt Texte von Cristina Muccioli und Michele Fuoco. Die Ausstellung wurde am 3. März 2011 von der französischen Regierungsmministerin Marie-Anne Montchamp eröffnet. Ihr Ende, ursprünglich für Mitte April geplant, verschob sich jedoch aufgrund der großen Besucherzahlen um über einen Monat; zu besichtigen waren die „Muri“, die „Campi di neve“ und die „Case“ (Häuser), die Zuflucht und Gefängnis zugleich für eine schmerzende Menschlichkeit darstellen.

Im gleichen Jahr fand ein Werk Beneventis, eine große rosa Mauer, Eingang in den von Vittorio Sgarbi betreuten Katalog des Nationalen Kulturinstituts und des Bildungsministeriums für den Padiglione Italia der Biennale von Venedig.

Im Frühjahr 2013 wurde in Mailand im Studio Bolzani eine weitere Einzelausstellung mit etwa dreißig Werken eröffnet, kuratiert von Cristina Muccioli.

2014, ebenfalls im Frühjahr, kam es, unter Beteiligung von Cristina Muccioli, zur Uraufführung des Videos „Sui muri della casa abbandonata“ („Auf den Mauern des verlassenen Hauses“) in Modena, im Caffè Concerto an der Piazza Grande. Sein Hauptthema sind die an den Außenwänden eines alten, verlassenen Landhauses befestigten „Muri“ und „Campi de neve“. Den Text schrieb Paolo Donini, der bereits erwähnte Direktor der Galleria Civica in Pavullo, der außerdem ein bekannter Dichter ist. Die Originalmusik komponierte Gerardo Felisatti; er selbst spielte Klavier, begleitet vom Cellisten Luigi Puxeddu von der Mailänder Scala. Der Regisseur ist Leo Lo Russo.

## **AUSSTELLUNGEN**

**ALBERTO  
BENEVENTI**  
(Auswahl)

### EINZELAUSSTELLUNGEN

- 2004 Galleria Renzo, Cortina Mailand, Italien
- 2005 Libreria Cardano, Pavia, Italien
- 2007 Rocca Sforzesca, Dozza Imolese, Italien
- 2008 Palazzo dei Principi, Correggio (RE), Italien
- 2009 Spazio Pake, Castelvetro (MO), Italien
- 2009 Basilica di S. Ambrogio, Mailand, Italien
- 2010 Palazzo Ducale, Pavullo nel Frignano, Italien
- 2011 Espace Mobalpa, Paris, Frankreich
- 2013 Studio Bolzani, Mailand, Italien
- 2014 Art Virus, Frankfurt, Deutschland

### GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- 2004 Galleria Petruso, Turin, Italien
- 2005 La Fenice et des artistes, Venedig, Italien
- 2007 La Fenice et des artistes, Venedig, Italien
- 2007 Villa Carcina, Brescia, Italien
- 2007 „Padiglione Italia“, Mailand, Rom, Neapel, Palermo etc.
- 2011 Palazzo Fava, Bologna, Italien

Die Werke Alberto Beneventis befinden sich in wichtigen Privatsammlungen u.a. in Paris, Mailand, Bologna, Modena, Carpi, Soliera di Modena und Frankfurt.

Werke von Alberto Beneventi sind Teil diverser öffentlicher Sammlungen bzw. der Öffentlichkeit zugänglich in der Collezione della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, der Collezione „Arte a Modena tra Otto e Novecento“ der Assicoop di Modena e Ferrara und der Unipol Assicurazioni sowie der Collezione del Concorso „La Fenice et des artistes“ in Venedig .