

Arte povera

1969

Dies ist ein Lokalbericht aus Bern, Marktflecken und Hauptort des gleichnamigen Kantons und der übrigen Eidgenossenschaft, und obwohl er von einem Ereignis von universeller kunstgeschichtlichen Bedeutung handelt, setzt er eigentlich eine gewisse Kenntnis des *genius loci* voraus: nur ein Miteidgenosse aus böswilligen Nachbarkantonen weiss vielleicht die Nachricht in ihrer ganzen Würze zu schätzen, dass ausgerechnet Bern kulturelle Geschwindigkeitsrekorde schlägt. Die Tatsache selbst, dass Bern an der äussersten Spitze der transatlantischen Kulturrevolution steht, hat sich allerdings längst in den eingeweihten Avantgarden des Kunstmarkts von Kalifornien bis Osaka herumgesprochen. Die alten europäischen Kulturmetropolen sind hoffnungslos vergreist, Paris dreht sich im monotonen Zirkelschluss repressiver Fassadenreinigung und revolutionärer Fassadenbeschmierung, an den italienischen Biennalen, Triennalen und Quadriennalen sind nur noch die Carabinieri zur Stelle, und sogar Kassel ist völlig ins Hintertreffen geraten; nur das bedächtige Bern vermag nicht nur mit der Zeit Schritt zu halten, sondern sie zu überholen, wie in der schönen alten Geschichte vom Hasen und vom Igel. «Zeigte die 4. Documenta letztes Jahr die Kunst bis Anfang 1968» – also längst Veraltetes – «so zeigt die Berner Kunsthalle im April 1969 die neueste *new art* oder, wie der mächtige Warenmusterkatalog der Ausstellung in schöner Bescheidenheit sagt, «grob gesagt, das bisher Neuentstandene». In Wirklichkeit ist es jedoch nicht nur die neueste, sondern auch die noch gar nicht vorhandene, eben erst entstehende, zum Teil nur ideell als Information telephonisch mitteilbare, weil nur im Bewusstsein des Künstlers konzipierbare werklose Kunst oder, soweit es sich um Vorhandenes handelt, das erst zum Tag der Ausstellungseröffnung geschaffene Kunstwerk, darunter als Auftakt ein bedeutendes Loch im Asphaltbelag vor der Halle, mehrere in letzter Stunde angebrachte Löcher im Verputz und nach telegraphischer Werkanweisung abwesender Künstler eilig angebrachte Verunreinigung der Wände und Böden, die zudem noch ständiger Veränderung durch den lebendigen Kontakt mit den Ausstellungsbesuchern unterworfen sind: *Art in progress*.

Das Neue ist so neu, dass der in Form eines Schnellhefters gedruckte Katalog es meist gar noch nicht mitteilen, sondern nur als Bevorstehendes ankündigen konnte, und dass die Veranstalter, die veranstalteten Künstler und die vier in vier Sprachen weissagenden Bevorworter sich über seine programmatische Beschreibung nicht mehr rechtzeitig einigen konnten. Die Definitionen reichen von «mög-

licher Kunst» über «unmögliche Kunst» zu «Erdkunst» und «armseliger Kunst», *arte povera*, was die umfassendste und zutreffendste Bezeichnung sein dürfte; während der Kunsthallendirektor «den hohen Grad persönlichen und gefühlstragenden Engagements» der ausgestellten Künstler preist, definieren die Fortgeschrittensten unter diesen ihr Werk als *micro-emotional art*; während er der Ausstellung den Titel «Wenn Attitüden Form werden» gab, definieren Ausgestellte ihre Kunst als Anti-Form, und der Bevorworter französischer Sprache erklärt als den entscheidendsten Schritt dieser neuesten Kunst über alle bisherige Kunst (bis 1968) hinaus, dass sie sich durch den völligen Verzicht auf Form der letzten Fessel entledige, die bis zum vorigen Jahr auch noch die extremsten Kunstrevolutionen an den überlieferten Kunstbegriff band. Was sonst noch an Theoremen vorgebracht wird, dass nicht mehr das Werk, sondern die Tätigkeit des Künstlers, nicht das Produkt, sondern die Geste oder das Konzept gezeigt werden solle, dass der kunstschaffende Akt darin bestehe, Dinge als Kunst zu erklären, die bisher nicht als Kunst identifiziert worden waren – Kohlenäcke, Scherben, Schuhe, Verbandwatte oder Löcher –, das sind alte Kamellen, die unsere Grossväter als Dada oder *ready mades* bestaunt haben mögen. Nach mehr als einem halben Jahrhundert Antikunst und Antistil, Antiform und Antikonvention, Antiexpression und Antifunktion, in dem alles demontiert, deformiert und parodiert wurde, was je an Form, Stil, Inhalt oder Ausdruck bestanden hatte, bleibt der neuen Kunst nichts mehr zu parodieren als sich selbst und an ihr ist leider nichts mehr zu parodieren. Das Neueste an diesem Neuesten ist offenbar, wenn auch nur als Steigerung der längst gewohnten Monotonie des Neuen, die ins Entsetzliche gewachsene Anstrengung, die es kostet, nochmals neuer zu sein als letztes Jahr, und der mit diesem Erschöpfungszustand eingetretene Verlust jeden Vergnügens oder gar Humors, der einst damit verbunden war. «Diese Ausstellung», sagt einer der Bevorworter, «zeigt Werke der extremsten je produzierten Kunst ... Die unerhörte kritische Intelligenz, die heute vom anspruchsvollen Künstler verlangt wird, rückt ihn dem Intellektuellen immer näher.»

Sie haben unerhört tief nachgedacht, in der Tat, und sie sind auf ewige Probleme gestossen. «Das grundlegendste Naturgesetz ist», doziert Scott Burton, «dass alles, was im Raum existiert, auch in der Zeit existiert. Heute arbeiten Künstler auf nie gesehene Weise mit dieser Erkenntnis. Ein Stück Seil von Bill Bollinger ändert sich nicht täglich; seine Angespanntheit zwischen zwei Bolzen ist sein eigentliches Merkmal. Doch was geschieht, wenn es abmontiert wird? Existiert es dennoch? Wenn ja, existiert es als Seil, als potentielle Kunst oder als Kunst? ... Die ontologische Unstabilität des Werkes von Bollinger führt auf psychologischer Ebene eine Erfahrung der Angst um das Sein ein, die seit Descartes (?) der Hauptgegenstand der Philosophie gewesen ist. Bewusstsein als Beweis des Seins ist in ästhetische Begriffe übersetzt: Konzeption als Methode der Schöpfung. – Ein anderes Werk von Bollinger, das im Januar in New York zu sehen war, bestand aus einer Menge von über den Galerieboden gestreutem Graphit ... Das ist ein Werk

in Hunderttausenden von Einzelteilen. Doch ebenso bedeutsam ist die notwendige Beteiligung des Betrachters an seiner Gestaltung: wenn er über Bollingers graphitbestreuten Boden geht, wird die Verteilung der Streusel im Raum unvermeidlicherweise verändert.» Wer fortan versehentlich über Bollingers Seil stolpert, wird nun wissen, dass er über das Problem von Sein und Zeit gestolpert ist, und wer sein Graphit an den Schuhsohlen herumschleppt, darf das Bewusstsein haben, keine Schweinerei anzurichten, sondern Kunst mitzugestalten. Der Erfolg des Experiments übertraf alle Erwartungen: da ein zweiter Künstler eine dicke Schicht Fett an die unteren Wandleisten geschmiert, ein dritter einen Sack Mehl auf einer Treppe verschüttet und ein vierter Ziegelsteine in einen Behälter voll Gipswasser gestellt hatte, führte die unvermeidliche Mitbeteiligung des zwischen diesen Werken wandernden Publikums zu einer Gestaltsveränderung der ganzen Kunsthalle, in der sich die Individualität der einzelnen Werkbeiträge zu einem anonymen Gesamtkunstwerk vermengte, das offenbar über die Intentionen der Aussteller hinausging: ein nächtliches Grossaufgebot von Putzfrauen und ein tägliches Grossaufgebot von Abschränkungen und Securitas-Wächtern hat nun leider der tätigen Mitgestaltung des Betrachters Einhalt geboten.¹⁸⁵

Nach Descartes – oder sollten sie Pascal gemeint haben? – folgt Heraklit. Nach Lawrence Weiners Werkanweisung (denn der Künstler konzipiert nur die Idee, das Loch oder den Abfallhaufen kann dann jeder machen) wurden 90 x 90 cm Verputz aus einer Wand der Kunsthalle herausgeschlagen, Richard Serra aber liess sechs Meter Wand mit flüssigem Blei bewerfen. Probleme über Probleme! «Weiners <Wandentfernung>» – ein Werk, in dem das Nichtvorhandensein die Präsenz konstituiert – «war bereits in New York und in Europa zu sehen; beide Zurschaustellungen sind nach Aussage des Künstlers ein und dasselbe Werk. Seine Identität liegt in der Idee ... Serras Wurfwerk war ebenfalls in New York und Europa zu sehen; in diesem Fall jedoch besteht der Künstler auf der Auffassung, dass dies vollkommen verschiedene Kunstwerke sind. Ihre Identität beruht in ihrer tatsächlichen Vorhandenheit, eine Auffassung, die durch die Unmöglichkeit gestützt wird, das Werk von einem Ausstellungsplatz zu einem anderen zu transportieren.» Das Loch in der Wand freilich ist auch nicht transportierbar: Tragik der Einmaligkeit, Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit des Kunstwerks, hier freilich überhöht durch die Untransportierbarkeit und Unkonservierbarkeit (das Loch muss für die nächste Ausstellung wieder geflickt, der Unrat wieder beseitigt werden), kompensiert allerdings durch Transportunwürdigkeit des Materials und beliebige anderweitige Wiederholbarkeit des Werks durch den erstbesten Handlanger. Das Problem jedoch, das unausdenkbare Aussichten für die Kunstkritik sowohl im Hinblick auf die Fülle des besprechbaren Stoffs als auf die zu beziehenden Reisespesen eröffnet, ist dies, dass nie jemand behaupten kann, eines dieser Werke abschliessend gesehen zu haben: die Wandentfernung ist jedesmal eine andere Wandentfernung, die Bleispritzer sind anders gefallen und das ausgestreute Graphit wird von jedem Besucher anderswohin getragen. Robert Morris hat

Filzstücke verschiedener Grösse auf einen Haufen werfen lassen; nun droht er – glücklicherweise aus New York –, jeden Morgen vor Eröffnung der Galerie hinzugehen und das Zeug anders durcheinanderzuwerfen, «so dass es notwendig sein wird, sie jeden Tag zu besuchen, um mit den Veränderungen Schritt zu halten. Falls Morris das tut, wird diese Leistung mindestens so bedeutungsvoll sein wie die greifbaren Elemente seines Werks.» Allerdings.¹⁸⁶

Ein letztes Zitat aus den philosophischen Tiefen der Vorreden zur neuesten neuen Kunst. «Die Demut von Richard Tuttle's zerknitterten, verfärbten, angegelten Stoffetzen wird nur durch die Grösse ihrer Konzeption aufgewogen: sie haben kein hinten, kein vorn, kein oben oder unten, sie können an die Wand geheftet oder auf den Fussboden gebreitet werden. Bedenkt, was es heisst, einen Gegenstand zu machen, der seine Integrität in allen Umständen bewahrt und dennoch keinerlei Ansprüche an seine Umgebung stellt.» Entwertung oder Kunst? fragt Scott Burton und antwortet energisch: Nein! «Kunst ist immer noch das, was nutzlos ist.» Indem sie immer noch nutzlos, aber nun nichts anders mehr ist als nutzlos, weder schön noch entsetzlich noch originell noch grotesk noch komisch noch empörend noch irgendetwas ausser auf armseligste Weise nutzlos, erreicht sie die höchste Stufe der Reinheit. *Arte povera, arte pura*. Sie entspricht, so erfahren wir über Sol Le Witts Sgraffiti, dem reinen Bedürfnis nach Zurücklassung von Markierungen, kommunikationstheoretisch ausgedrückt: von Informationen. Dieses Bedürfnis des Artisten ist ein der Verhaltensforschung wohlbekanntes Urbedürfnis lebender Wesen, in städtischen Verhältnissen vor allem bei Hunden im Umgang mit Pfosten jeder Art zu beobachten, in häuslichen Verhältnissen auch bei schon stubenreinen Kindern im Umgang mit Tischen und Wänden, neuerdings an Universitäten bei progressiven Intellektuellen, deren kritische Intelligenz sie ebenso dem Künstler näherrückt wie den Künstler dem Intellektuellen. Hier eröffnen sich der Neuen Kunst des nächsten oder übernächsten Jahres noch unerforschte Möglichkeiten immer direkteren Ausdrucks, und letzte Tabus bleiben immer noch zu durchbrechen, bis die Ausstellungswürdigkeit der Fäkalie als solcher siegreich durchgesetzt ist.¹⁸⁷

Insofern das alles immer noch Bürgerschreck sein möchte – «Hippietum, Rokerexistenz, der Gebrauch von Drogen müsste sich früher oder später auf das Verhalten einer jüngeren Künstlergeneration auswirken», kündete der Kunsthallendirektor seine Ausstellung vielsagend, vielversprechend, und leise mit Orgien drohend an –, hat es seinen guten Grund, dass die Spitzenveranstaltungen neuester Kunst seit einigen Jahren in Bern stattfinden. Hier wenigstens, sollte man glauben, wären noch Bürger zu schrecken, hier sollten die alten Kamellen der neuesten *New Art* noch ihre anderswo längst verpuffte Provokationskraft erweisen. Die Kunsthalle selbst, die so unvermittelt zum Schauplatz des jeweils letzten Gefechts der transatlantischen Kulturrevolution geworden ist, letztes Jahr von Christo in Kunststoff verpackt, dieses Jahr nach den Anweisungen eines ganzen Künstlerkollektivs innen und aussen beschädigt, ist im Naturzustand ein klein-

und spätwagnersches Kunst-Wallhällchen; in die Ausstellung einbezogen ist die gegenüberliegende Schulwarte, die genau so aussieht, wie sie heisst, und in der unter anderem ein Stuhl zu besichtigen ist, der sich durch teilweise Zertrümmerung der Sitzfläche von den übrigen Stühlen der Schulwarte unterscheidet und deshalb eine Katalognummer und die Signatur des beschädigenden Künstlers trägt. Gleich jenseits der Aarebrücke liegt das historische Museum, aussen ein türmchen- und schnörkelbewehrtes medievistisches Alpträumchen von 1894, innen voll von den Schätzen der Burgunderbeute; diesseits, gleich um die Ecke, beginnen die herrlichen Junkergassen des alten Bern – eine bürgerliche, fast noch eine Bürgerstadt, in deren Zentrum an Markttagen noch festlich die urwüchsig bäuerliche Landschaft einströmt. Da war, wenn irgendwo, noch Hoffnung, dass ein rückständiges Volk von Kannitverstans sich empöre und nach der Polizei rufe. Aber nichts geschah. Nur einige besorgte Stimmen aus dem steuerzahlenden Publikum beunruhigten sich über die Beschädigung öffentlichen Eigentums und die Deckung der Reparatur- und Reinigungskosten – schnell beschwichtigte unnötige Sorgen, denn die *arte povera* hat finanzkräftige Mäzene. Nach der Polizei wurde zwar gerufen, doch nicht von den Schildbürgern, sondern von den zwar provokationsfreudigen, doch provokationsimpotenten Kunstpionieren. Nicht nur die schon erwähnte «notwendige Beteiligung des Betrachters an der Fortgestaltung des Kunstwerks» wurde vom dritten Tag an durch strenge Bewachung verhindert; auch der spontane Beitrag eines Berner Kollektivs praktischer Kunstschaffender, das eine Fuhre authentischen Kuhmists – und ein Berner weiss, was ein gepflegter Mist wert ist! – zur Bereicherung der Ausstellung beisteuerte, wurde auf Verlangen der Kunsthallenwarte sogleich polizeilich beseitigt, als wäre der Informationswert einer Fuhre Berner Mist geringer als der eines Kartoffelsacks oder eines Aschenhaufens von Reiner Ruthenbeck, Düsseldorf, eines Hühnergitters von Rafael Ferrer, Philadelphia, oder einer Ansammlung von Anilinfarbkübeln, erdacht von Pino Pascali. Die poveren Künstler verbitten sich jede vereinsfremde Konkurrenz und vor allem jede Anspielung. Sie fühlen sich provoziert.¹⁸⁸

Zu lachen gab es also nichts. Die Berner sahen sich das an, weil man es eben gesehen haben muss, um zu wissen, dass da nichts zu sehen ist, und sie brauchten nicht einmal Jaja und Neinnein zu sagen, weil ein Tonband in der Halle unablässig in unverfälschtem Berner Dialekt sein «Jaja – Neinneinnein – Jajaja» ableierte und damit auch noch den letzten möglichen Kommentar als *ready made* vorwegnahm, die Kunstwarte, Kunsthändler und Kunstkritiker aus Europa und Übersee reisten her, weil sie es wohl mussten, die Photographen photographierten, die Reporter notierten, die Interviewer interviewten, wie es ihres Amtes war, und alle hatten das dunkle Gefühl, dass diese Ausstellung gar keine Ausstellung sei. Das war sie tatsächlich nicht, und gerade darin lag ihre bahnbrechende Leistung.

Rund dreissig der rund siebzig «ausstellenden Künstler» stellten überhaupt nichts aus, als eine «Information», eine Postkarte, eine Visitenkarte, einen Fuss- oder Fingerabdruck, in Fällen extremer intellektueller Anstrengung einen imagi-

nären Werktitel, eine Reihe von Passbildern, auf denen der Künstler Jared Bark mit nicht abrasiertem, halbseitig abrasiertem und gänzlich abrasiertem Schnurrbart zu sehen war, einen direkt mit New York verbundenen Telephonapparat, über den Walter de Maria in grösseren Zeitabständen mitteilte, dass ihm zu dieser Ausstellung nichts eingefallen sei, oder einen Kontraktentwurf für eventuelle Mäzene über den Ankauf eines eventuell zu konzipierenden Einfalls.¹⁸⁹ Damit hat die Berner Kunsthalle in genialer Intuition die künftige Grundform künstlerischer Präsenz vorweggenommen, auf die Kunstpublikum, Kunstkritik und Kunsthandel seltsamerweise noch nicht vorbereitet waren, obwohl sie längst und prächtig blüht: man musste nur draufkommen. Die jüngstvergangenen *new arts* vom Tachismus bis zu Op und Pop und Nachpop entsprachen noch recht altväterisch dem plötzlich inflationären Massenbedarf eines Kunstmarkts für schneller zu Geld als zu Bildung gelangten, doch für alles Moderne aufgeschlossenen Wirtschaftswunderkundschaften, für die es im Schnellverfahren massenhaft und ohne grosse handwerkliche Anstrengung käufliche Originalkunstwerke zu produzieren galt. Die *arte povera* aber entspricht dem Bedarf der Massenmedien, die keine Realien, sondern nur «Information» brauchen. «Kunst als Ware» ist endgültig überholt: die Ware braucht nicht mehr geliefert zu werden, das Gerede genügt, und es nährt seinen Mann. Die «Neue Kunst» braucht nur als Konzept oder nur vorübergehend oder zufällig oder gar nicht vorhanden zu sein, um Anlass zu Reportagen zu geben, vorausgesetzt ist nur die – gegebenenfalls auch nur fiktive – Existenz des Künstlers, d. h. des Mannes mit dem angeblichen Beruf oder doch der unverkennbaren Attitüde des Künstlers, der über sein Werk oder über die Idee seines Werks oder über die Abwesenheit seines Werks interviewt werden kann; wobei sich das Interview durchaus mit Vorteil auf den Umstand beziehen kann, dass und warum er nichts zu sagen habe – ein zwar schon viel benützter, aber endlos zu beregender Stoff, zu dem ihm jederzeit unendlich viel einfallen wird, beispielsweise dass er gerade durch seine Einfallslosigkeit die Situation der Zeit und der Kunst in dieser Zeit vollendet zum Ausdruck bringe. In der Literatur ist dieses beredte Brüten über der Impotenz längst zum fruchtbarsten Gegenstand des dichterischen und rezensierenden Schaffens geworden; in der sogenannten bildenden Kunst, deren Adepten bisher immer noch über das irreführende Adjektiv «bildend» stolperten, bringt erst die *arte povera* den siegreichen Durchbruch in die neue Zeit. Jeder Kritiker, Kunstreporter und Kunstschriftsteller wird diese Revolution mit Jubel aufnehmen: der auf die Dauer so bittere Beruf, immer nur über andere und über die Inspiration anderer zu schreiben, wird endlich ins Schöpferische erhoben, wenn er nicht mehr bloss Mücken zu Elefanten, sondern überhaupt nichts zum Ereignis erheben und, das Nichts besprechend, die Besprechung selbst zum Schöpfungsakt aus dem Nichts werden lässt; und gar in der Biographie eines schöpferischen Künstlers, der gar nichts geschaffen hat, gesellschaftskritisch der unergründlichen Frage nachzugehen, warum er nichts geschaffen hat – beispielsweise weil er vor lauter Interviews gar nicht die Zeit dazu fand –, das muss eine

Lust sein. Der in Tag- und Nachtschicht schwätzende Kunstbetrieb bedarf des Kunstwerks ebensowenig mehr wie der Literaturbetrieb der Literatur: nichts ist beschwatzbarer als die vollendete Nichtigkeit. Wie denn auch dieser Lokalbericht über den Anbruch der neuen Kunstepoche in Bern beweist.

Die Sorgen der Berner um Beschädigungen und Reparaturkosten freilich waren ein letzter Rest von Spiessertum, das die neue Zeit noch nicht begriffen hat. All der Unfug und die erheblichen Spesen und Honorare weithergereister Künstler, unter deren Anleitung da die Wände beschädigt wurden, wird durch das Reklamebudget eines amerikanischen Zigarettenkonzerns gedeckt. «Philip Morris fühlt sich verpflichtet, diese Werke dem Publikum zu zeigen; denn ein wichtiges Element in dieser <Neuen Kunst> findet sein Gegenstück auch in der Industrie. Wir meinen den Drang, Neues zu schaffen, ohne den jeglicher Fortschritt auf irgendeinem Sektor unserer Gesellschaft undenkbar wäre ... Als Geschäftsleute, die die Anforderungen der heutigen Zeit kennen, fühlen wir uns verpflichtet, Experimente zu unterstützen ...» So John A. Murray, Präsident der *Philip Morris Europe*. Der SDS¹⁹⁰ hat es längst herausgefunden: Kunst des Spätkapitalismus. Sie schulden es Ihrer Persönlichkeit, sich mit *New Art* zu beschäftigen. Der für alles Moderne aufgeschlossene Mensch raucht Philip Morris. Der Mann der Elite benützt Caron After Shave. Die exklusive Zahnpasta für jene, die sich anders als andere fühlen. Eine von Weiner signierte Wandentfernung gibt Ihrer Party den Reiz der Einmaligkeit. Kunst der Publizität und Publizität der Kunst sind eins geworden.

Wenn Attitüden Form werden ...¹⁹¹ Es gab einmal eine hübsche Reklame für ein Abführmittel mit dem diskreten Text: «Man spricht nicht davon, man nimmt Darmol». Das war ein gutes altes Hausrezept bürgerlicher Zeiten. Es ist leider unanwendbar geworden. Man spricht davon. Und kein Mensch kann es mehr aufhalten.

Über Philister, Spiesser und Antispiesser
(*Der Monat*, Heft 247, April, Berlin 1969)

- 181 *August von Kotzebue* (1761–1819): Dramatiker, schrieb über zweihundert Dramen und war zusammen mit dem Schauspieler und Bühnendichter *August Wilhelm Iffland* (1759–1814) der die Bühne beherrschende Unterhaltungsdramatiker seiner Zeit. In Russland war er als Advokat 1785–1795 Präsident des Gerichtshofs in Reval. 1797 erhielt er einen Ruf als Hoftheaterdichter nach Wien. 1800 aus Russland nach Sibirien verschickt, weil politisch verdächtig, nach einem Jahr rehabilitiert. Weitere Stationen in seinem Leben waren Jena und Weimar, Petersburg, Berlin, Königsberg und wieder Reval, seit 1817 verschiedene Orte in Deutschland. *Kotzebue* gab eine goethe- und romantikerfeindliche Zeitschrift heraus (*Der Freimütige*, 1803–1806) und bekämpfte den frz. Kaiser publizistisch. In seinem *Literarischen Wochenblatt* (1818–1819) machte er die liberalen Ideen und die patriotischen Ideale der Burschenschaften lächerlich und erschien somit als Feind der dt. Einheit und Freiheit. Der fanatische Jenaer Burschenschaftler *Karl Ludwig Sand* (1795–1820) erdolchte *Kotzebue* am 23. März 1819 in Mannheim; *Sand* wurde im Mai des nächsten Jahres hingerichtet. Seine Tat hatte zu den von *Metternich* veranlassten Karlsbader Beschlüssen vom Aug. 1819 geführt, die scharfe Massnahmen gegen die «demagogischen Umtriebe» der nationalen und liberalen Bewegung, eine strenge Überwachung der Universitäten und eine verschärfte Zensur vorsah («Demagogenverfolgung»).
- Heilige Allianz: s. Anm. 59.
- 182 *Jean Paul*: Schriftstellernamen von *Jean Paul Friedrich Richter* (1763–1825), der aus einer mittellosen ländlichen Predigerfamilie entstammte. Musste sein 1781 in Leipzig begonnenes Theologiestudium aus finanzieller Bedrängnis nach drei Jahren abbrechen; schlug sich als Hauslehrer und Leiter einer Privatschule durch. Bevor er seinen dauernden Wohnsitz in Bayreuth aufschlug (1804), lebte er in u. a. in Weimar und Berlin. Seine grossen Erzählwerke knüpfen an die engl. Dichter *Laurence Sterne* (1713–1768) und *Henry Fielding* (1707–1754) an und erhoben den Roman in Deutschland zur führenden Gattung; *Jean Paul* wurde zum beliebtesten Dichter seiner Zeit. Schwarz-Rot-Gold waren ursprünglich die Farben der 1815 gegr. Jenaischen Burschenschaft mit liberal-nationalen politischen Zielen, seit 1848 die dt. Bundesfarben; Schwarz-Weiss-Rot waren die Farben Preussens.
- Der «Turnvater» *Friedrich Ludwig Jahn* (1778–1852) wurde 1810 Lehrer in Berlin und eröffnete 1811 einen Turnplatz, um durch die Turnkunst zur inneren Erneuerung Preussens beizutragen. War an der Gründung der Burschenschaft beteiligt. Seine Schrift *Deutsches Volkstum* (1810) wurde als Keim des revolutionären Strebens angesehen. Die Turnbewegung *Jahns* wurde dann durch die Karlsbader Beschlüsse (s. Anm. 181) getroffen. Er selbst lebte von 1819 bis 1840 unter Polizeiaufsicht; ein Prozess gegen ihn hatte 1825 mit einem Freispruch geendet. 1848 wurde er in die Frankfurter Nationalversammlung gewählt.
- 183 Der deutsche Vormärz (1815–1847): das der dt. Märzrevolution von 1848 vorangehende Zeitalter des Biedermeier und des Systems *Metternich* (s. Anm. 59, 181).
- 184 *Theodor Mommsen* (1817–1903), Historiker und Jurist; wurde 1852 Prof. des röm. Rechts in Zürich, 1854 in Breslau, 1858 Prof. für alte Geschichte in Berlin. Erhielt 1902 den Nobelpreis für Literatur.

Arte povera
(*Der Monat*, Heft 248, Mai, Berlin 1969)

- 185 *Scott Burton* (1939–1989): amerikan. Bildhauer.
William (Bill) Bollinger (1940–1988): amerikan. Bildhauer.
Die Lebensdaten des frz. Philosophen *René Descartes*: 1596–1650. Durch sein kritisches Denken und seine mechanistische Weltansicht wurde *Descartes* zum ersten systematischen Denker der Neuzeit; er vollendete die in der Renaissance begonnene Befreiung der Wissenschaft von ihren theologischen Bindungen.

- 186 Der frz. Religionsphilosoph, Mathematiker und Physiker *Blaise Pascal* (1623–1662) wurde im Religiösen der grosse Gegenspieler des naturwissenschaftlichen Optimismus, indem er die physikalischen und astronomischen Erkenntnisse in ein Erschrecken der Seele über die Verlorenheit des Menschen überführte.
Der griech. Philosoph *Heraklit* lebte um 550 bis um 480 v. Chr. Er wurde wegen seiner Rätselsprache der «Dunkle» genannt; er berief sich auf das Wort, das in der Seele jedes Menschen spreche, und alles Sein sah er im Strom des Entstehens und Vergehens; im Kampf der Gegensätze, und besonders in ihrer Harmonie, verwirklichte sich die Weltvernunft.
Lawrence Weiner (*1924): geb. in New York; Konzeptkunst, Skulpturen, Zeichnungen, Installationen, Video, Film.
Richard Serra (*1939): geb. in San Francisco; Bildhauerei, Grossplastiken, Installationen, Grafik, Film u. a.
Robert Morris (*1931): geb. in Kansas City, Miss.; Bildhauerei, Objekte, Konzeptkunst, Land-Art, Zeichnungen.
- 187 *Richard Tuttle* (*1941) stammt aus New Jersey; Malerei, Zeichnungen, Objekte, Papierkonstruktionen.
Sol Le Witt (*1928): geb. in Hartford, Con.; Minimalart, Konzeptkunst, «Ideen allein können Kunstwerke sein».
- 188 *Christo und Jeanne-Claude: Christo Javatscheff* (*1935): amerikan. Künstler bulg. Herkunft; *Jeanne-Claude de Guillebon* (*1935): geb. in Casablanca. Die beiden Künstler sind bekannt für ihre Verpackungsprojekte, Installationen u. a.
Reiner Ruthenbeck (*1937): lebt in Deutschland; Bildhauerei, Objekte, Installationen, Zeichnungen.
Rafael Ferrer (*1933): geb. in Puerto Rico, lebt in den USA; Musiker, Bildhauer, Maler, Performance art.
Pino Pascali (1935–1968): ital. Maler.
- 189 Zu *Jared Bark* liess sich nichts Näheres eruieren, Teilnehmer der Documenta 1977.
Walter de Maria (*1935): amerikan. Künstler; Objekte, Installationen, Land-Art u. a.
- 190 SDS: Sozialistischer Deutscher Studentenbund; 1946 in der Kontinuität der Sozialdemokratischen Studentenbewegung und als Sprachrohr der SPD an den Universitäten gegründeter Studentenverband. Spielte in der ausserparlamentarischen Opposition (APO) der sechziger Jahre eine zentrale Rolle; diese Aktivitäten sprengten den Rahmen eines politischen Studentenverbandes, und der SDS löste sich im März 1970 auf.
- 191 Die Ausstellung von der hier die Rede ist, wurde 1969 von *Harald Szeemann* (*1933) unter dem Titel «Wenn Attitüden Form werden» in der Berner Kunsthalle organisiert; *Szeemann* war bis 1969 Direktor dieser Institution; seither arbeitet er als freier Ausstellungsveranstalter.

Rule Britannia

(*Der Monat*, Heft 250, Juli, Berlin 1969)

- 192 Der röm. Kaiser (117–138 n. Cr.) *Publius Aelius Hadrianus* (76–138 n. Chr.) widmete sich in seiner Regierungszeit der inneren Festigung des Reiches, dazu gehörte auch die Anlage von Grenzwällen in Britannien (Hadrianswall, erbaut 122–128 n. Chr.) und Germanien (Limes, 84 n. Chr. begonnen, von *Hadrian* weitergeführt).
Die ab dem 10. Jh. an der Seine-Mündung siedelnden Normannen nahmen mit dem Christentum bald die frz. Kultur und Sprache an; sie unterwarfen England 1066 unter *Wilhelm I., dem Eroberer* (um 1027/1028–1087).
Hundertjähriger Krieg: zwischen 1339 und 1453.
Heilige Johanna: die Jungfrau von Orléans, *Jeanne d'Arc* (um 1410/1412–1431), drang am 29. Apr. 1429 mit einem kleinen Heer in Orléans ein und erreichte in wenigen Tagen den Abzug der Engländer; der Eindruck auf die Bevölkerung Frankreichs war gewaltig. Nach dem Sieg *Jeanes* über die Engländer bei Patay (Dep. Loire) wurden die engl. Truppen von Panik ergriffen. 1430