

Die Bedeutung der Energie
in Natur und Kultur in Werken der Künstler
der Arte Povera

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

vorgelegt von
Claudia Bulk
aus Münster

2001

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	3
2. Einleitung.....	10
2.1. Bemerkungen zum Forschungsstand.....	11
2.2. Methoden.....	19
3. Energie in Wachstumsentwicklungen	25
3.1. Evolution	30
3.2. Zyklus.....	41
3.2.1. Mikro- und Makrokreisläufe	42
3.2.2. Einflüsse der Gruppe “Origine” (Ursprung).....	49
3.2.3. Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip	53
3.3. Transformation im alchemistischem Sinne.....	59
3.3.1. “Embleme für Ego”	67
3.3.2. “Schmelzprozesse”	74
3.3.3. “Purifikation”.....	80
3.3.4. “Verflüchtigung”	84
3.3.5. “Einheit”	91
3.3.6. “Gold”	96

4. Energie der kulturellen Aktivität	101
4.1. Flexible Behausungen	103
4.2. Geschichten der Reise	111
4.2.1. Dynamische Fahrzeuge.....	123
5. Energie in der raumzeitlichen Vorstellung	130
5.1. Zeit und Raum als Orientierungsgrößen	135
5.2. Der Zweifel an festgelegten Maßstäben	143
5.2.1. Polare Strukturen.....	147
5.2.2. Auflösung und Begrenzung.....	157
5.2.3. Raumerweiterung.....	161
5.3. Die Durchdringung von Raum und Zeit durch Energie.....	165
6. Die Bedeutung der Energie als Mittel des Gleichgewichtes zwischen Natur und Kultur	186
7. Literaturverzeichnis	192
8. Abbildungsverzeichnis	218
9. Abbildungen und Anhang.....	231

1. Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde angeregt durch verschiedene Seminare von Frau Professor Antje von Graevenitz mit Themen wie "Kräfte in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" oder die "Alchemie als Inspirationsquelle für die Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts". In meiner Magisterarbeit mit dem Titel: "Die Bedeutung der Energie in Natur und Kultur im Werk von Mario Merz und Jannis Kounellis" untersuchte ich Aspekte, die inhaltlich an die genannten Seminare anknüpften. Schnell wurde deutlich, daß es sinnvoll ist, auch die anderen Künstler der Arte Povera zu berücksichtigen. Ein Vergleich des unterschiedlichen Umgangs der Künstler mit Energie macht die gemeinsamen, aber auch individuellen Vorgehensweisen deutlich.¹

Das Interesse an dieser Arbeit beruht nicht zuletzt auf meinen Nebenfächern Ethnologie und Archäologie, die für die Beurteilung vieler Werke der Arte Povera von Nutzen sind. Im Laufe der Bearbeitung stellte sich heraus, daß die Künstler dieser Bewegung überhaupt fächerübergreifend arbeiten. Entsprechend sinnvoll erschien mir deshalb eine Untersuchung, die einen interdisziplinären Ansatz verfolgt. Aus dieser Perspektive treten nicht nur neue Aspekte hervor, auch bereits behandelte Themen zeigen, daß sie häufig unter dem gleichen Blickwinkel betrachtet werden. So wird zum Beispiel immer wieder der Aspekt der energetischen Umwandlung von Naturstoffen in Industrieformen in Kounellis' Werken untersucht.² Ebenso hat Hajo Düchting zu Recht die Bedeutung des Bündelns von Reisig, das Legen oder Schichten von Früchten, Holz, Glas und Zeitungen als kulturelle Leistung

-
1. Welche Künstler allgemein zur Arte Povera gezählt werden, erläutert Bettina Ruhrberg in dem Aufsatz: "Arte Povera. Zur Genese eines Begriffes und zur Rezeption einer >Bewegung<" in: Kat. Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute, Kölner Kunstverein 1998 (u.a.), S. 17 f.; im folgenden abgekürzt: Slg. Goetz (1997)
 2. Monika Wagner betitelt zum Beispiel einen Teil ihres Aufsatzes " `Armes` Material als Hoffnungsträger" mit der Überschrift "Industrieformen und Naturstoff" in: Kat. Jannis Kounellis. Die eiserne Runde, Hamburger Kunsthalle 1995/96, Hamburg 1995, S.17

hervorgehoben und sie als Entladung einer "immanente(n) energetische(n) Potenz" bezeichnet.³ Der Ambivalenz und Gegenüberstellung von künstlichen Energiequellen und natürlicher Energie ist man sich heute gleichfalls bewußt.⁴ Daß aber die Voraussetzung aller kulturellen Aktivität zunächst einmal eine geistige Energie ist, wird kaum berücksichtigt.⁵ Da sich inhaltlich der Begriff Kultur gerade in den letzten Jahrzehnten geändert hat, mit diesem aber im folgenden bestimmte Inhalte verbunden werden, sei an dieser Stelle der Berner Ethnologe Wolfgang Marschall zitiert: "Kulturanthropologie befaßt sich mit dem kulturalen Sein der Menschen. Das kulturelle Sein der Menschen, die Kultur, umfaßt alle menschlichen Vorstellungen, Verhaltensweisen und deren Produkte, soweit sie veränderbar sind. Gehören sie im Vergleich dazu zur eher unveränderlichen `natürlichen` Grundausstattung, sind sie Gegenstand bioanthropologischer Forschung."⁶ Kultur kann ebenso von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes "cultura" her als agrarische Tätigkeit verstanden werden (agrum colere, lat. = Ackerland bestellen) und als menschliche Verhaltensweise, die von Werten und Normen geformt wird sowie allgemein als tradierte Lebensweise, die permanent durch Denkprozesse geformt wird. In der Kunst lassen sich die Bereiche Natur und Kultur als ineinander greifende Ebenen verstehen. Energie ist zum einen in natürlichen Umwandlungsprozessen wirksam. Zum anderen kommt sie jedoch in Sinnbildern zum Ausdruck, die zum Teil schon jahrhundertlang kulturell geprägt wurden. Im Unterschied zum naturwissenschaftlichen Verständnis kommt Energie in der Kunst damit auch der Kreativität, Phantasie und Vorstellungskraft gleich.

-
3. Hajo Düchting in der Künstlerbiographie über Mario Merz, in: Kat. Die Epoche der Moderne, Berlin 1997, S. 626
 4. Schon Germano Celant verwies auf "die Neonröhre als Licht-`Lanze`, Energiestrom (und auf) die mathematisch-physische Struktur der Dinge zusammen mit ihrer Lebensenergie." in: Kat. Mario Merz, Essen 1979, S. 11-27
 5. Zwar weisen viele Autoren auf eine "geistige Energie" in Werken der Arte Povera, aber nicht als notwendige Bedingung einer kulturellen Handlung.
 6. Wolfgang Marschall: Klassiker der Kulturanthropologie von Montaigne bis Margaret Mead, München 1990, S. 7

Ende der sechziger Jahre hinterfragten Künstler der *Arte Povera* in kritischer Weise die eigene Kultur.⁷ Sie beobachteten die tradierten Verhaltens- und Denkweisen, die im Alltag, in der Politik und Wirtschaft, aber auch in der Kunst Niederschlag fanden. Dabei nahmen sie die gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen als starren und unbeweglichen Rahmen wahr, der erst gelöst werden mußte, um in einer mechanisierten und statisch empfundenen Welt neue Werte zu schaffen. Sie versuchten ein neues Bewußtsein für die Bedeutung der Natur zu schaffen, die sie sowohl als stoffliche, aber auch als geistige Energiequelle verstanden. Einen wesentlichen Hintergrund dieser Sichtweise stellte die politische Situation Ende der sechziger Jahre dar. Zwischen 1958 und 1963 setzte nach einer Phase beschleunigten industriellen Wachstums eine wirtschaftliche Rezession mit Währungsabwertung ein. Einige Jahre später führte zudem die Ölkrise zu einer ungewöhnlichen Situation in Wirtschaft und Gesellschaft: 1973 beschlossen die arabischen erdölexportierenden Länder (OPEC) ihre Rohölproduktion solange um fünf Prozent zu drosseln, bis Israel sich aus den besetzten arabischen Gebieten zurückzog. Als Folge stiegen die Preise für Rohöl rapide an. Die Krise war ein deutliches Warnsignal für die industrialisierten Länder: Ihre Wirtschaften waren verwundbar, weil deren Versorgung mit Rohstoffen und Energie von Ereignissen in fernen Ländern abhing, die ihrer Kontrolle weitgehend entzogen waren. Die Befürchtung vor längerwährenden Versorgungsengpässen führte zu einem Überdenken der Situation. Vor dem Hintergrund einer sich anbahnenden Krise entstand

7. Den Anfang der *Arte Povera* Zeit datiert man in das Jahr 1967, in dem die Galerie La Bertesca in Genua die Ausstellung "Arte povera - IM spazio" zeigte. Seitdem stellten u.a. die Künstler Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Mario und Marisa Merz, Pascali und Zorio oft gemeinsam aus. 1971 wurden jedoch Diskrepanzen zwischen den Künstlern und den Vorstellungen Celants deutlich, der seitdem die Werke der Künstler in Einzelausstellungen präsentierte. Vgl. Bätzners Formulierung zum Problem der Datierung der *Arte Povera*: "Es handelt sich vielmehr um einen Begriff der Übereinkunft, der als historischer Terminus für eine künstlerische Bewegung in Italien zwischen 1967 und 1971 verwendet und inhaltlich

1968 der Club of Rome, der die Konsequenzen eines materiellen Wachstums vorausszusehen versuchte. Deshalb wurde zum Beispiel der Energieverbrauch in den Industrieländern mit dem in den Ländern der Dritten Welt verglichen und gefragt, wie sich der Verbrauch von Rohöl durch Alternativen verringern ließe. Die Einschätzung des Energieverbrauchs galt dem Club of Rome als wichtiges Mittel zur Bewertung neuer Technologien und damit auch der Gesellschaft. Aufgrund der wechselseitigen Abhängigkeit der Nationen der Welt forderte man eine globale Betrachtungsweise. In einem Bericht des Club of Rome von 1991 bezieht man sich wieder auf Inhalte der späten sechziger Jahre: "Wir brauchen eine Vision der Welt, in der wir gern leben wollen, wir müssen die vorhandenen materiellen, menschlichen und moralischen Ressourcen in unsere Überlegungen einbeziehen, damit unsere Vision realistisch und lebensfähig ist, und wir müssen die menschliche Energie und den politischen Willen aufbringen, die neue globale Gesellschaft zu schaffen."⁸

Die Überlegungen spiegeln sehr gut das politische Umfeld und die Denksätze wieder, die auch die Künstler der Arte Povera beeinflusst haben. Über seine Ziele für die Zukunft erklärte Jannis Kounellis 1966 im Gespräch mit Carla Lonzi in ähnlicher Weise: "Es geht hier nicht um die Form, um diese oder eine andere, sondern darum, eine Lebensmöglichkeit zu schaffen. Zu versuchen, außerhalb dieser obsessiven Mauern der Konvention etwas zu öffnen. (...). Deshalb ist es unsere Aufgabe, Mittel und Wege zu finden, um mehr Kommunikationsmöglichkeiten zu schaffen."⁹ Auch Michelangelo Pi-

nur vieldeutig bestimmt werden kann." in: Manifeste, Statements, Kritiken, hrsg.von ders., Basel 1995, S. 25; im folgenden abgekürzt: Manifeste, Statements, Kritiken (1995)

8. Alexander King u. Bertrand Schneider: "Lösungsstrategien" in Kap. 6: "Die zweite Dringlichkeit. Eine lebensfreundliche Umwelt" in: Spiegel Spezial 2/ 1991: "Die globale Revolution. Ein Bericht des Rates des Club of Rome", S.87

9. Kounellis: "Non è per la forma, questa o un'altra, ma per creare sempre una possibilità di vita, no? Cercare di aprire una cosa fuori da questi muri ossessivi della convenzione." im Gespräch mit Carla Lonzi 1966 in: "Un villaggio pieno di rose" in: Odissea lagunare, hrsg.

stoletto versuchte nicht nur in Werken der sechziger und siebziger Jahre Kunst mit dem sozialen Leben zu verflechten. Noch heute verfolgt der Künstler das Ziel, gesellschaftliche Zustände zu verbessern. In seinem Projekt "Cittadellarte, Fondazione Pistoletto" lud er 1999 Kunststudenten aus aller Welt ein, um gemeinsame Ausstellungen, Theateraufführungen und Workshops zu entwickeln. Pistoletto erklärt hierzu: "Man öffnet ein Laboratorium, das die Möglichkeit bietet, einen Energiekern zu bilden, der sich auch außerhalb eines begrenzten Feldes ausbreiten kann."¹⁰

In der vorliegenden Arbeit können nicht alle Werke der Arte Povera untersucht werden, die das Thema der Energie in Natur und Kultur thematisieren. Nur bestimmte Energiearten werden berücksichtigt und exemplarisch an einzelnen Werken analysiert. Dabei geht es nicht um eine "Klärung der Begrifflichkeit" der Arte Povera, die gerade in den neunziger Jahren immer wieder diskutiert wurde.¹¹ Im Vordergrund steht vielmehr die Frage, was die Werke im einzelnen prägt, auf welcher Basis und vor welchem Hintergrund sie entstehen. Germano Celant leitete ursprünglich den Begriff "Arte povera" aus Jerzy Grotowskis Theaterthesen "Für ein armes Theater" ab.¹² Nach Nike Bätzner meint "Arm" hier: "eine Reduktion der instrumentellen Mittel, eine Besinnung auf die eigene Person, die Möglichkeiten des eigenen Körpers und die Interaktion mit dem unmittelbaren Umfeld, eine Wert-

von dems., Palermo 1993, S. 23, deutsche Übers. in: Ein Magnet im Freien, hrsg. von dems., Bern 1992, S.16

10. Pistoletto: "Si apre un laboratorio il cui proposito è quello di formare un nucleo embrionale di energia che possa essere comunicata al di fuori di un ristretto campo." in: ders.: Cittadellarte. Rom 1999, S. 24, 25
11. Nike Bätzner möchte "zur Klärung der Begrifflichkeit Geschichte und Ideenumfeld der Arte povera" umreißen. in: Bätzner: Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Nürnberg 2000 (Wiederaufl. der Diss. von 1993), S. 10; im folgenden abgekürzt: Erinnerung und Ereignis (2000), Bettina Ruhrberg bezeichnet in ihrer Dissertation ein Kapitel "Zum Begriff der Arte Povera- Künstleräußerungen und Werkanalysen" in: Bettina Ruhrberg, Arte povera, Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien, Dissertationsdruck Düsseldorf 1992, S. 147; im folgenden abgekürzt: Arte povera, Geschichte (1992)
12. Siehe Bätzner: Manifeste, Statements, Kritiken (1995), S. 15

schätzung der Materialien und der Natur.”¹³ Daß der Wert der Materialien dabei wesentlich durch das Potential der Energie bestimmt wird, kann man bei vielen Werken beobachten.

Zunächst möchte ich mich jedoch bei allen bedanken, die mir beim Zustandekommen dieser Arbeit geholfen haben. Mein herzlicher Dank gilt zunächst meiner Doktormutter Prof. Dr. Antje von Graevenitz, die mir den ersten Anstoß für die Themenfindung gab und mein Projekt intensiv betreute. Ein besonderer Dank gilt auch Prof. Dr. Roland Kanz für seine unkomplizierte und hilfreiche Unterstützung.

Wertvoll waren die lebendigen Gespräche mit den Künstlern Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo und Gilberto Zorio. Durch sie wurden nicht nur viele Fragen beantwortet, sondern auch neue Ideen geweckt. Schon aus diesem Grunde waren die Besuche sehr wichtig, auch wenn ein Großteil dieser Interviews nicht zitiert werden konnte und damit vorerst nur auf Cassette erhalten bleibt. Luciano Fabro hat mir mit seiner freundlichen Führung durch sein Atelier und mit dem guten Wein das Gespräch erleichtert. Sehr aufschlußreich waren auch die Gespräche mit Michelangelo Pistoletto, der mich zusammen mit seiner Frau durch die Fondazione in Biella führte. Sigrid und Bernd Fuchs ersparten mir durch ihre computer-technische Begabung Ärger mit der Technik und gaben mir wertvolle Hilfe bei Virenproblemen, Formatierung und Wiederherstellen verloren geglaubter Texte. Dem Galeristen Horst Appel sei für sein Engagement bei der Literaturrecherche und für sein großzügiges Entgegenkommen beim Bücherverleih gedankt. Besonders hilfreich war auch Egidio Marzona, der mir seine Bibliothek eröffnete. Viele seltene Bücher und handschriftliche Dokumente der sechziger und siebziger Jahre konnte ich hier finden, die mir selbst in Italien nicht zugänglich waren. Außerdem möchte ich an dieser

13. ebenda, S. 21, 22

Stelle der Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen für ein zweijähriges Stipendium danken, durch das die Arbeit in Italien wesentlich erleichtert wurde. Meine Schwester Julia Bulk leistete mit viel Einsatz und Aufopferung große Hilfe. Unermüdlich unterstützten mich insbesondere meine Eltern. Ihnen sei diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

2. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird Energie in drei verschiedenen Bereichen untersucht: Das erste Kapitel "Energie in Wachstumsentwicklungen" handelt von den Wirkungen der Energie in der Natur. Hier geht es um Wachstumsprozesse, in denen die Künstler Gesetzmäßigkeiten und Strukturen der Entwicklung sehen. Unterschieden wird zwischen den Wachstumsprinzipien der Evolution und des Zyklus. Als eine evolutive Entwicklung läßt sich auch der alchemistische Prozeß verstehen, der sich in zahlreiche aufeinander aufbauende Phasen unterteilen läßt. Wohin die Entwicklung führt und welche Substanz schließlich aus dem Prozeß resultiert, wird in diesem Kapitel analysiert. Zugleich soll deutlich werden, inwiefern die Alchemie die Bereiche Natur und Kultur vereinigt und dabei den Betrachter involviert.

Das zweite Kapitel "Energie der kulturellen Aktivität" hebt die Bedeutung der Imagination und Erfindungskraft des Menschen hervor. Hier wird erläutert, wie die in den Kunstwerken wirkende Energie Anregungen für gedankliche Reisen zu fiktiven und tatsächlich vorhandenen Orten gibt. Die Reise läßt sich als Reifungsprozess und als Möglichkeit der "Selbstbildung" begreifen. Dabei wird der Betrachter durch die Kunst in ganz unterschiedlicher Weise zu einer Reise animiert. Unterscheiden lassen sich einmal "Dynamische Fahrzeuge", die dem Betrachter vor entsprechenden Kunstwerken der Arte Povera eine Basis bieten, von der aus die Reise in der Vorstellung beginnt. Zum anderen werden in dem Kapitel "Flexible Behausungen" mobile Unterkünfte und Schlafstätten vorgestellt. Als Orte der Ruhe regen sie Träume und Phantasie an, als mobile Unterkunft hingegen unterstützen sie Bewegung, räumliche Veränderung und flexible Lebensweisen.

Im dritten Kapitel geht es um die “Energie in der raumzeitlichen Vorstellung”. Schon Astronomen und Philosophen der Antike entdeckten im Lauf der Planeten oder in der herabstürzenden Bewegung eines Asteroiden Raum- und Zeiteinheiten. Diese zum Teil aus Mythen überlieferten Vorstellungen beeinflussten Künstler der Arte Povera. Hinzu kamen außerdem naturwissenschaftliche Erkenntnisse (wie zum Beispiel die Entdeckung des Energieerhaltungssatzes), mit denen sich die Künstler auseinandersetzten. Zwei Ebenen lassen sich hier unterscheiden: Einmal zeigen Kunstwerke Energiequellen, durch die Raum und Zeit zu Orientierungsgrößen werden, zum anderen stellen Künstler menschlich festgelegte und im Alltag übliche Maßeinheiten in Frage. Welche Eindrücke dies zunächst auslöst, und welche Überlegungen im weiteren auftreten, soll hier geklärt werden.

2.1. Bemerkungen zum Forschungsstand

Bisher gibt es keine zusammenfassende Untersuchung über die Bedeutung der Energie in den Werken der Arte Povera. Gleichwohl fand man in den sechziger Jahren verschiedene Namen und Umschreibungen, die auf die Bedeutung der Energie in den Kunstwerken hinweisen. Oft wird die physische Präsenz eines Stoffes genannt, die Organisation eines “Ereignisprozesses” in der Kunst und die “Konzentration auf optisch-akustische Rhythmen”¹⁴ Daß damals selten der Begriff “Energie” gewählt wurde, hängt wohl mit der Dominanz des optischen Eindrucks der verwandten Stoffe zusammen. Viele Autoren betonen zwar, daß die jeweiligen Stoffe sich in einer bestimmten Situation - zum Beispiel in einem Umwandlungsprozess - befanden, es bleibt jedoch meistens bei diesem Verweis, ohne daß nach der Ursache dieser Transformationen gefragt würde.

Es gibt zahlreiche Hinweise zur unterschiedlichen Bedeutung der Energie in den Kunstwerken der Arte Povera. Verschiedene Positionen lassen sich hier unterscheiden. Zunächst werden einige Kunsthistoriker und -kritiker vor allem der sechziger und siebziger Jahre genannt, die die Energie in physikalisch-chemischen Prozessen beobachteten. Die stoffliche Veränderung, das Merkmal der "Antiform"¹⁵ und die Beziehungen zwischen den Substanzen werden hier hervorgehoben. Die Betonung der freien und uneingeschränkten Entwicklung der Stoffe führt manche Autoren zu der Idee der Revolution und Lebensbefreiung, die sie in den Werken verkörpert sehen. Klar wird hier in einigen Beiträgen, daß Energie auch als geistige Kraft zum Mittel der Veränderung von Situationen und Lebensbedingungen gedeutet wird. Abschließend werden Autoren erwähnt, die auf die energetische Bedeutung in dem Verhältnis Mensch-Natur-Kultur hinweisen.

Piero Gilardi ist einer der wenigen Kritiker und Künstler, der den Begriff der Energie in seinem Aufsatz "Die Primärenergie und die 'mikroemotiven' Künstler (1968)" im einzelnen auf Kunstwerke bezieht. Gilardi differenziert verschiedene Arten von Energie, die er der naturwissenschaftlichen Terminologie entlehnt oder er erfindet eigene Begriffe. Beispiele sind die Bezeichnungen "Primärenergie, mikroemotive Energie und (...) schwerelose Energie".¹⁶ Die Begriffe an sich machen nicht unbedingt Sinn und sind auch nicht immer genau voneinander abzugrenzen. Im Kontext der Kunst läßt sich jedoch erahnen, was Gilardi zum Ausdruck bringen wollte. Unter

14. Germano Celant: "Arte povera-Im Raum (1967), in: Manifeste, Statements, Kritiken (1995), S. 30; ital. "Arte povera-IM spazio, in: Kat. Galleria La Bertesca, Genua 1967 u. Celant: Arte povera. Ars povera, Mailand 1985, S. 30 ff.

15. Der Begriff der "Antiform" wurde 1968 von Robert Morris geprägt. Siehe den Aufsatz: "Anti-Form", in: Artforum, New York, April 1968; wiederabgedruckt in: Kat. The New Sculpture 1965-1975, New York 1990, S. 100. Vgl. auch die Ausstellung von 1969 im Whitney Museum in New York unter dem Titel "Anti-Illusion: Procedures, Materials", in der u.a. die Künstler Merz, Zorio, Prini, Boetti, Fabro, Anselmo und Pistoletto ausstellten.

16. Piero Gilardi: "L'energia primaria", "energia imponderabile" in: "L'energia primaria e gli artisti >microemotivi<" (Die Primärenergie und die 'mikroemotiven' Künstler) 1968 in:

dem Begriff der "Primärenergie" versteht er eine sich stets erneuernde Energie, die sich von einer materiellen Struktur befreit. Zur Erklärung des Begriffes erwähnt Gilardi Werke von Merz, in denen Neonstangen Objekte durchstoßen: "Viele Arbeiten von Merz bestehen aus einem `archetypischen` Objekt, das von einer Linie aus Neonlicht durchschnitten wird: Materie und Struktur gehen auseinander und setzen die immanente Primärenergie des Objekts frei."¹⁷ Im Sinne von Gilardi ließe sich Primärenergie in diesem Fall auch als "schwereleose Energie" bezeichnen. Neben dem Begriff "Primärenergie" verwandte Gilardi auch den der "Molekularenergie".¹⁸ Als Beispiel nennt er Werke von Gilberto Zorio, in denen in physikalischen und chemischen Prozessen Molekülstrukturen verändert würden: Ihre "hydrometrischen` Oberflächen wechseln mit Veränderung der Luftfeuchtigkeit ihre Farbe (zum Beispiel bei der Substanz Kobaldchlorid)."¹⁹ Der Begriff der "mikroemotiven Energie" bleibt in Gilardis Aufsatz unklar. Dazu heißt es: "Jetzt richten Naumann, Merz und andere Künstler, die ich `mikroemotiv` nenne und die über Amerika und Europa verstreut sind, ihre Aufmerksamkeit auf das `Fließende` der Intentionalität und der Betrachtung; der Gegenstand der mikroemotiven Künstler ist die Primärenergie."²⁰ Das Prozessuale und Fließende der Situation heben auch viele andere Kunsthistoriker hervor. Wim Beeren macht in seinem Vorwort zur Amster-

Manifeste, Statements, Kritiken (1995), S. 69; ital./engl. in: Celant: *Arte povera. Ars povera*, Mailand 1985, S. 100-103

17. Gilardi: "Molti dei lavori di Merz sono fatti di un oggetto >architipo< intersecato da una linea di luce al neon: la materia e la struttura si divaricano liberando l'immanente energia primaria dell'oggetto." in: Celant: *Ars povera*, Mailand 1985, S. 101
18. Gilardi: "I lavori di Gilberto Zorio (..) sono una immagine di energia molecolare, realizzata attraverso fenomeni fisici e chimici; le sue superfici >idrometriche< cambiano di colore con il cambiare dell'umidità atmosferica (clorura di cobalto)." in: Celant: *Ars povera*, Mailand 1985, S. 102 (Die Arbeiten von Gilberto Zorio (...) sind ein Bild der Molekularenergie, realisiert anhand von physikalischen und chemischen Phänomenen; seine >hydrometrischen< Oberflächen wechseln mit Veränderung der Luftfeuchtigkeit ihre Farbe (Kobaldchlorid)." in: *Manifeste, Statements, Kritiken* (1995), S. 71
19. ebenda
20. Gilardi: "Adesso Nauman, Merz ed altri artisti che io chiamo >microemotivi< e che sono sparsi in America ed in Europa, rivolgono la loro attenzione al >fluido< della intenzionalità

damer Ausstellung "Op losse schroeven" (1969) keinen Unterschied zwischen den Bezeichnungen "micro-emotive art", "Arte povera", "eccentric abstraction" oder "anti-form", sondern subsumiert sie alle unter den Oberbegriff der "Situationskunst".²¹ Dabei weist er auf folgende Merkmale hin: "Veränderung als formgebendes Prinzip, Kontrast von Material und Erfahrung, Form und Umgebung, Kunst und Aktion".²² Ähnliche Formulierungen findet Harald Szeemann in seinem Beitrag zu der von ihm organisierten Berner Ausstellung "When attitudes become form" (1969).²³ Szeemann verweist auf antiformale Bestrebungen, die auf ein prozessuales Werkverständnis hinweisen. Außerdem macht er mit dem Begriff der "Situationskunst" auf die Gesamtheit der verschiedenen Prozesse im Raum aufmerksam. Pierre Restany betont die Beziehungen zwischen den Objekten. Er erklärt in dem Aufsatz: "The anti-career in art": "Artists are not making objects any more, they are framing the network of a situation..."²⁴ Das Prozessuale, die ungehinderte Entwicklung eines Stoffes, der nicht durch Formen eingeschränkt wird, ist eng mit der Idee der "Lebensbefreiung" verbunden²⁵. "Das Ziel der Befreiung" hebt zum Beispiel Germano Celant in seinem Aufsatz "Arte povera, appunti per una guerriglia" (Arte Povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg) hervor.²⁶ In den frühen Schriften

e della contemplazione, l'oggetto degli artisti microemotivi è l'energia primaria." in: Celant: *Ars povera*, Mailand 1985, S. 102

21. Wim Beeren in: *Kat. Arte povera. Verborgene Strukturen*, Museum Folkwang, Essen 1969, S.12-13; *Kat. Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructures*, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
22. ebenda
23. Harald Szeemann in: *Kat. When attitudes become form*, Bern 1969, o.S.
24. Pierre Restany: "The anti-career in art", in: *Domus*, Nr. 478, Mailand, September 1969, S.43
25. Tomaso Trini: "Neues Alphabet für Körper und Materie", in: *Manifeste, Statements, Kritiken* (1995), S.79, ital.: "Nuovo alfabeto per corpo e materia, in: *Domus* (Mailand), Nr. 470, Jan. 1969, S. 45 f.
26. Germano Celant: "Arte povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg (1967)" in: *Manifeste, Statements, Kritiken* (1995), S. 36; Celant: "L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto." in: *Flash Art* (Rom), Nr. 5, Nov.-Dez. 1967, o.S. u. in: Celant: *Ars povera*, Mailand 1985, S. 34 Das Wort "Guerilla" bedeutet wörtlich übersetzt "kleiner Krieg" und bezieht sich auf den "revolutionäre(n) Kleinkrieg nach den Vorstellungen Maos".

von 1967 arbeitet Celant mit Parolen, die offenbar eine politische Stoßrichtung geben wollten. Darum fordert er eine revolutionäre Strategie nach Art der Guerillataktik: "Vom Ausgebeuteten wird der Künstler zum Guerrillakämpfer, will den Ort der Schlacht selbst bestimmen, die Vorteile der Beweglichkeit nutzen können, überraschen und zuschlagen-nicht umgekehrt."²⁷ In ähnlicher Weise erklärt Achille Bonito Oliva: "Was zählt, ist die Bewegung des Tuns, eine Bewegung, die die lebendigen, im Individuum jedoch unterdrückten Energien wieder auflädt. Diese antirepressiven Objekte lösen einen Befreiungsmechanismus aus"²⁸ In diesem Zusammenhang könnte man auf ähnliche Ambitionen bei Joseph Beuys verweisen, dessen "erweiterter Kunstbegriff" einer Befreiung gleich kommt. Eva Karcher betont die Einwirkung seiner Kunst in alle Lebensbereiche: "Angeregt vom `erweiterten Kunstbegriff` von Joseph Beuys, der die Einheit von Kunst und Leben postulierte, lösten sich die Grenzen zwischen Kultur und Politik, zwischen Kunst und Sprache, zwischen Geistigem und Banalem auf."²⁹ Die Wirkung seiner Werke impliziert in diesem Sinne auch eine Lösung von Einschränkungen, Grenzen und starren Strukturen. Diesen Ansatz - so könnte man Karchers Gedanken fortführen - verfolgten auch viele Künstler der Arte Povera, die den Antrieb der Befreiung in einer natürlichen und kulturell geprägten Energie sahen.

Die von ihm entwickelte Kriegführung wurde auch die Taktik der tausend Nadelstiche genannt. Waffentechnische Unterlegenheit sollten durch gute Ortskenntnisse und große Beweglichkeit kleiner, selbstständig operierender Verbände ausgeglichen werden. Siehe: Der Neue Brockhaus, Wiesbaden 1974, Bd. 2, S. 487

27. ebenda

28. Achille Bonito Oliva: "Il movimento del fare è quello che conta, un movimento che anima le cariche vitali ma represso nell'individuo. Questi oggetti antirepressivi innescano un meccanismo di liberazione" in: "Contro la solitudine degli oggetti" (Gegen die Einsamkeit der Objekte (1968), in: Kat. Arte povera + Azioni povere, hrsg. von Germano Celant, Amalfi/Salerno 1968, S.64 f.; ital./engl.: Celant: Arte povera. Ars povera, Mailand 1985, S. 84-87, deutsche Übers. in: Bätzner. Manifeste, Statements, Kritiken, S. 66,

29. Eva Karcher: "Wider den schönen Schein" in: Kat. Arte povera 1971 und 20 Jahre danach, Münchener Kunstverein 1991, Köln/München 1991, S.128. Zu den Kontakten zwischen Beuys und den italienischen Avantgarde-Künstlern siehe G.Celant: Unterschiedliche Träume: Beuys und die italienische Kunst, in: Kat. Mythos Italien. Wintermärchen

Schon in den siebziger Jahren verweist Jean Christoph Ammann auf die konzeptuelle Seite des Materials. Die zum Teil willkürlich gefundenen Materialien dürften seiner Meinung nach nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich in erster Linie um Materialisation eines "visualisierten Denkens" handelt.³⁰ Die von Ammann organisierte Arte Povera Ausstellung in Luzern trägt entsprechend den Titel "Processi di pensiero visualizzati" (Visualisierte Denkprozesse). Im Katalogvorwort schreibt Ammann: "The basic idea of "Ars Povera", conceived three years ago, is rejected by many artists today because the word embraces only one aspect of their work, the material being only a vehicle for expression. It always refers to a primary spiritual and intellectual context, and so we prefer the title, "Visualized process of thinking."³¹

An dieser Stelle ließe sich fragen, inwiefern in den "visualisierten Denkprozessen" das Verhältnis von Natur und Kultur relevant ist, und welche Bedeutung Energie hier hat. Aufschlußreich ist hier Aphrodite Georgiou Untersuchung über die Bedeutung der Natur als "Symbol von Originalität, Befreiung und Erneuerung" in Kounellis Werk.³² Für das bessere Verständnis der Natur in diesem Sinne verweist Georgiou auf Thesen des Marxismus. Der Marxismus glaubte "in der klassenlosen Gesellschaft die endgültige Aufhebung des Konfliktes zwischen dem Menschen und der Natur zu finden."³³ Sie schreibt weiter: "In der neuen Gesellschaftsordnung sollte der Mensch naturalisiert und die Natur humanisiert werden. Die mathematische Formel des neuen Gesellschaftssystems lautete: Naturalismus gleich Humanismus."³⁴ Für die Künstler der Arte Povera war die marxisti-

Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, München 1988, S. 99f. und Germano Celant: Beuys-tracce in Italia, Napoli, Amelio 1978

30. Kat. Processi di pensiero visualizzati, Kunstmuseum Luzern 1970, o.S.

31. ebenda

32. Aphrodite Georgiou: Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis, Dissertation Köln 1998; im folgenden abgekürzt: Dimension der Vergangenheit (1998), S. 18

33. ebenda, S. 19

34. ebenda

sche Utopie einer Versöhnung des Menschlichen mit dem Natürlichen von Bedeutung. Der Künstler wie auch der Betrachter wurden Teil des Naturprozesses, wenn sie durch ihre Körpertemperatur und Bewegung den Kunstprozess beeinflussten. Der Mensch wurde als "Naturwesen" entdeckt, zugleich griff der Künstler aber auch in die Natur ein, indem er sie energiegelich reorganisierte und so neu prägte. Im Unterschied zu dem Glauben an eine Gesellschaft ohne Konflikte zwischen Natur und Kultur werden in Kunstwerken von Jannis Kounellis und Giuseppe Penone durchaus pessimistische Klänge deutlich. Natur entfaltet sich nicht mehr in freier und ungehinderter Weise. Durch kulturelle, moderne Entwicklungen ist sie nach Ansicht der Künstler dem Menschen sogar fremd geworden. Deutlich wird dies insbesondere in den Werken von Jannis Kounellis und Giuseppe Penone, die das verlorene Verhältnis des Menschen zur Natur hervorheben. Daß diese Ansicht dennoch das langfristige Ziel eines neuen Bewußtseins für die wechselwirksamen, natürlichen und kulturellen Prozesse nicht ausschließt, soll in den folgenden Kapiteln deutlich werden. Dabei ist zu fragen, ob diese Entwicklung wirklich durch "eine anarchische Erneuerung" provoziert wird - wie Nike Bätzner schreibt - oder ob es sich nicht eher um den Vorschlag einer lebberen Alternative handelt, die ausgewählte Ziele vor Augen hat.³⁵

Mit der oben erwähnten Thematik setzt sich auch Renato Barilli auseinander. Erst durch den Vergleich des Informel mit der Arte Povera kommt er zu seiner Sicht der Thematik "Kultur-Mensch-Natur." In dem Beitrag unter dem Titel "Ein technologisches Informel, 1968" geht Barilli davon aus, daß die Arte Povera das gleiche "concetto di `primarietà`" (Konzept des Primären) wie die Informellen der fünfziger Jahre verfolgt, allerdings unter veränderten Vorzeichen:³⁶ Die Künstler der sechziger Jahre würden auf eine

35. Bätzner in: Erinnerung und Ereignis (2000), S. 40

36. Renato Barilli in: Manifeste, Statements, Kritiken (1995), S. 52; ital.: Un informale tecnologico?, in: Kat. Galleria De Foscherari, Bologna 1968, o.S.; ital./engl. in: G. Celant: Arte povera. Ars povera, Mailand 1985, S. 58-61

illusionistische Darstellungsweise zugunsten der Dimension des "Realen" verzichten, die sich in Gesten und Verhaltensweisen zeige. Die Kritik des historischen Informel an der Technik kenne das Informel nach 1968 nicht. Ebenso würden die Künstler der Arte Povera den Gegensatz zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen zu "eliminieren" suchen.³⁷ Barilli schreibt: "Es gibt eine Art Kurzschluß zwischen einer Rückkehr zu archaischen und "armen" Prinzipien wie dem Gebrauch der tierischen Kraft oder des pflanzlichen Wachstums oder der Gravitationskraft und "reichen", extrem raffinierten Prinzipien, wie sie sich in der Verwertung des Neons und der Elektronik niederschlagen."³⁸ Barilli unterscheidet hier Kräfte und Energien der Natur und technische, also kulturell geprägte Formen der Energie. Ob die Künstler jedoch den Gegensatz zwischen natürlich und künstlich völlig zu "eliminieren" suchten, bleibt fragwürdig.³⁹ Zwar vereinen die Künstler industrielle Produkte mit Naturstoffen, ihre Herkunft aber wird nicht verschleiert. Der Betrachter soll durchaus wahrnehmen, daß die Materialien aus den Bereichen Kultur und Natur stammen. In vorsichtigerer Weise drückte sich in dieser Hinsicht Annelie Pohlen aus. Sie bezeichnet die Ambitionen der Künstler als "das Streben nach der Rückgewinnung der Einheit von Natur und Kultur."⁴⁰ Ihrer Auffassung nach sahen die Künstler Ende der sechziger Jahre das Gleichgewicht zwischen beiden Bereichen als gestört an und bemühten sich deshalb, gegen diesen drohenden Bruch anzutreten. Der Künstler versuchte, wieder eine Einheit zu fin-

37. Barilli: "Dall'opera al coinvolgimento" (1. L'eredita degli anni ` 50, 2. il neo-dada, l'azzeramento, 3. Minimalismo e Pop ambientale, 4. L' arte povera, 5. Concettualità, arte del processo, nuova scrittura, pittura-ambiente), in: Kat. Arte in Italia 1960-1970, Galleria Civica d' Arte Moderna, Turin 1977, S. 9-21 zitiert nach B. Ruhrberg Arte povera, Geschichte (1992), S. 314, Anm. 50

38. Barilli: "L'arte povera", in: Kat. Arte in Italia 1960-1970, S. 16; zitiert nach B. Ruhrberg: Ruhrberg Arte povera, Geschichte (1992), S. 314

39. Die scheinbar selbstverständliche Einheit von Natur und Kultur betont auch Carolyn Christov-Bakargiev. Sie schreibt: "(die Arte povera) konzentrierte sich auf ein direktes und unmittelbares Wissen, bei dem Natur und Kultur zusammenfallen." in: Kat. Slg. Goetz (1997), S. 9.

40. Annelie Pohlen: "Italienische Bilder. Kultur, Tradition und Gegenwart," in: Kunstforum: Bd. 39, 1980, S. 113

den und diese neu zu festigen. "Kultur und Natur" werden damit - so Pohlen - zu "energetischen Sprungbrettern" in "eine `noch` nicht greifbare Zukunft."⁴¹

2.2. Methoden

In den Werken der Künstler der Arte Povera wird Energie auf unterschiedliche Art und Weise gespeichert oder freigegeben. Um die verschiedenen Energieformen (Bewegungsenergie, Spannungsenergie, chemische Energie, elektrische Energie) zu erkennen und ihre Bedeutung für die jeweilige Arbeit beurteilen zu können, ist es sinnvoll, sich mit bestimmten Bereichen der Naturwissenschaften und ihren Methoden aus der Physik, Chemie, Astronomie, Geologie und Biologie auseinanderzusetzen. Neben dem unmittelbaren Beobachten und Messen zählt auch das Beschreiben, Vergleichen, Ordnen und Zusammenfassen bestimmter Phänomene zu den naturwissenschaftlichen Methoden. Bei den Werken der Arte Povera kann zum Beispiel die Zeit gemessen werden, die ein Stoff braucht, um sich zu verändern. Läuft diese ins Unendliche, ist es sinnvoll, nach dem Verhältnis von Zeiteinheiten zu fragen. Konkret kann man zum Beispiel in dem Werk von Giovanni Anselmo "Senza titolo. Struttura che mangia" (Ohne Titel. Essende Struktur, 1968) die Zeiteinheit des Verfalls eines Salatblattes der stetigen Umwandlung der Natur gegenüber stellen (Abb.1).⁴² Ebenso ist nach dem Maß der Raumeinheit zu fragen, die ein Werk einnimmt. Auch hier können verschiedene Raumeinheiten gemessen und das Verhältnis bestimmter Raummaße zueinander festgestellt werden. Das irdischen Größen entsprechende Iglu im Werk von Merz kann zugleich auf die Unendlichkeit eines kosmischen Raumes bezogen werden. Durch den Vergleich wird bei näherer Betrachtung des Werkes zugleich deutlich, daß eine

41. ebenda

42. Das Werk "Struttura che mangia" wird in Kap. 5.1. "Zeit und Raum als Orientierungsgrößen" ausführlicher erläutert.

Raumeinheit auch für eine andere stehen kann. Dieses gilt in gleicher Weise für Zeiteinheiten. Eine weitere Methode, die eigentlich für alle Wissenschaften wichtig ist, liegt in der Kristallisierung des als wesentlich Erachteten. Aus Einzelbeobachtungen versucht man, eine Gesetzmäßigkeit oder eine logische Folgerung zu ziehen. In der vorliegenden Untersuchung ist zum Beispiel zu fragen, ob bestimmte Stoffe in verschiedenen Arbeiten eines Künstlers immer ähnliche Merkmale oder Aggregatzustände aufweisen. Die Stoffe können dann mit den Arbeiten anderer Künstler verglichen werden, so daß eventuell eine Gesetzmäßigkeit zu erkennen ist. Letzten Endes gibt dieser Ansatz Aufschluß über die Frage, wie Energie in den Stoffen wirkt und zum Ausdruck kommt. In den Naturwissenschaften werden vermutete Gesetzmäßigkeiten oder Hypothesen in gezielt vorgenommenen Experimenten getestet und nachgeprüft. Die Werke der Arte Povera können dagegen als permanentes Experiment verstanden werden und lassen sich nicht auf einen endgültigen Zustand festlegen. Physikalische und chemische Reaktionen wie das Verdunsten von Wasser, Verrosten von Eisen, Zerbröseln von Gestein, Karbonifizierung von Holz sind bei diesen Experimenten nicht immer vorhersagbar, nicht zuletzt deshalb, weil der Rezipient in den Prozess eingebunden wird und durch seine Energie, seine Körperwärme, seine Sprache oder durch die Geräusche, die er verursacht, den Ablauf beeinflusst.

Die Ethnologie kann allgemein als "Wissenschaft der menschlichen Kultur" beschrieben werden, die ihre traditionellen Untersuchungsschwerpunkte außerhalb Europas hat.⁴³ Ethnologen versuchen durch Aufenthalt in lokalen Gemeinschaften ein Gesamtbild oder nur bestimmte Bereiche einer Kultur zu erfassen. Man bezeichnet diese Art des Aufenthaltes als Feldforschung. Das Feld ist eine Gesamtheit voneinander abhängiger Tatsachen,

43. Thomas Schweizer: "Perspektiven der analytischen Ethnologie" in: Handbuch der Ethnologie, hrsg. von dems. u.a., Berlin 1993, S.79

in der sich der Forscher befindet. Mit einer registrierenden, betrachtenden Haltung versucht er zunächst, das tägliche Leben von Menschen zu beobachten möglichst, ohne Einfluß auf sie auszuüben. Eine zentrale Methode der Feldforschung ist die "teilnehmende Beobachtung".⁴⁴ Inhalt dieser Methode ist das Leben des Feldforschers über längere Zeit in einer Gruppe und die Teilnahme am Leben dieser Menschen, soweit dies möglich ist. Er lernt die Sprache, lernt die Regeln des Umgangs mit anderen Menschen, lernt seine physische und soziale Umgebung kennen, lernt bestimmte Fertigkeiten. Viele Künstler der Arte Povera lebten in unterschiedlichen Ländern. Ihre Erfahrungen, Informationen oder Gefühle für die jeweilige Kultur finden entsprechenden Niederschlag in den Kunstwerken.

Das Interesse der Künstler gilt jedoch auch vergangenen Kulturen, die in anderer Weise mit oder von Energie lebten als gegenwärtige Kulturen. Aus diesem Grunde ist es methodisch notwendig, gegenwartsbezogene ethnographische Momentaufnahmen durch historische Rekonstruktionen zu vertiefen. Kounellis, der in Griechenland aufgewachsen ist und später nach Rom zog, bezieht sich meist auf bäuerliche Gemeinschaften.⁴⁵ Merz verarbeitet Merkmale von Nomaden verschiedener Kulturen, und ebenso bezieht sich Zorio auf frühgeschichtliche Jäger- und Sammlergemeinschaften. Werden bestimmte Gegenstände wie das Kanu (Zorio), der Speer (Merz und Zorio), das Iglu (Merz) oder antike Spolien (Kounellis) verarbeitet, muß der jeweilige Kontext in den zurückliegenden und heutigen Kulturen berücksichtigt werden. Ikonographisch könnte man jeden einzelnen Gegenstand untersuchen. So ist zum Beispiel der Speer Zeichen für Geschwindigkeit und Dynamik. Das Instrument erinnert an die körperliche Aktivität und zielgerichtete Bewegung, die Voraussetzung für seinen Flug ist. Beachtet man die Verarbeitung der Objekte und die Kombination der Gegenstände

44. Es handelt sich hier um einen ethnologischen Fachbegriff. Siehe: Walter Hirschberg: Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin 1988, S. 148

45. Diesen Aspekt erläutert ausführlich Aphrodite Georgiou in: Dimension der Vergangenheit (1998), S. 18 f.

mit anderen Stoffen gelangt man zu der Frage nach der Bedeutung der Energie in früheren und heutigen Kulturen.

Als weitere Verfahrensweise bietet das Fach Ethnologie eine lange Tradition interkultureller Vergleichsverfahren an, die insbesondere für diese Untersuchung relevant sind. Beschreibungen einzelner Kulturen werden systematisch in Beziehung gesetzt. Geschieht dies in der Ethnologie mit Hilfe von statistischen und qualitativen Mitteln, so wird in der Kunst ein Vergleich auf konkret faßbare Art gezogen. Die Künstler wählen ganz bestimmte Materialien aus, um spezifische Eigenschaften zu betonen, die andere Kulturen aufweisen. Interkulturell gestaltet wird das Kunstwerk dann, wenn zum Beispiel Merz eine uralte Hausform, das Iglu mit modernen Industriematerialien baut. Welche Schnittpunkte sich zwischen verschiedenen Kulturen in den Werken ergeben, und welche Bedeutung sie für die jeweilige Energiesituation eines Werkes haben, läßt sich mit den Methoden der Ethnologie untersuchen.

Historische Verfahren werden für die Untersuchung über die Bedeutung der Energie in vergangenen und gegenwärtigen Kulturen relevant. Die historische Methode läßt sich als die "Summe der Verfahrensweisen bezeichnen, nach denen menschliche Vergangenheit als Geschichte vergegenwärtigt" wird.⁴⁶ In dieser Arbeit soll den Grundlagen der historischen Methode gemäß das Verhalten und Denken der Menschen in Bezug auf Energie erläutert werden. Dabei geht es um aktuelle als auch um jahrhundertealte Vorstellungen und Handlungsweisen, die untrennbar mit der Frage nach Überlebensstrategien verbunden sind.

46. J. Rüsen u. W. Schulze: "Historische Methode" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1980, Bd.5, Sp. 1345

Ein sinnvolles Verfahren für die Untersuchung von Kunstwerken liegt schließlich in der Unterscheidung von Energien in Natur und Kultur. Das setzt nicht automatisch voraus, daß beide Bereiche in der Kunst strikt voneinander getrennt wären. Ebenso lassen sich bestimmte Energiearten nicht eindeutig dem kulturellen oder natürlichen Bereich zuordnen. Die Unterscheidung ist dennoch hilfreich, weil sie den Blick auf die Herkunft und den Kontext von Energiequellen lenkt, die allein mit naturwissenschaftlichen Begriffen nicht zu fassen sind.

In dieser Arbeit soll Energie nicht nur in ihrem Erscheinungsbild betrachtet, sondern vor allem im Hinblick auf ihre Bedeutung untersucht werden. Zu diesem Zweck unterscheide ich verschiedene Felder, in denen Energie wirkt und unterschiedlich zur Geltung kommt. Es sind die Bereiche Wachstumsentwicklungen, Prozesse kultureller Aktivität und das Gebiet der raumzeitlichen Vorstellung. Erst mit einem ikonologischen Ansatz lässt sich dann belegen, daß Energie, die zum Beispiel in Öl, Wachs, Honig oder Kohle enthalten ist, nicht nur innerhalb des jeweiligen Kunstwerkes bestimmte Bedeutungen vermittelt. Vielmehr müssen die Werke in einem größeren gesellschaftlichen Rahmen und raumzeitlichen Zusammenhang gesehen werden. Unter diesem Blickwinkel zeigt sich, daß die Künstler der Arte Povera in ihrem Umgang mit Energie gemeinsame Intentionen verfolgen, auch wenn die Werke individuell sehr unterschiedlich gestaltet sind. Methodisch ist es deshalb grundlegend, im Hinblick auf bestimmte Energiebereiche Werke verschiedener Künstler zu vergleichen.

Die Frage nach der Anwendung der Methode kann nicht pauschal festgelegt werden. Entscheidend für die Wahl der jeweiligen Verfahrensweise ist das Thema der Fragestellung. Oft überschneiden sich die Verfahrensweisen verschiedener Fachbereiche zur Erreichung eines bestimmten Zieles. Quantifizierende Methoden, die gerade in den Naturwissenschaften von Belang sind, können auch für den Kunsthistoriker wichtig werden. So ist

es für die Interpretation eines Kunstwerkes manchmal entscheidend, welche Zahl das Thermometer anzeigt oder welche Richtung die Kompassnadel einschlägt. Wichtiger als die Provenienz der jeweiligen Methode ist deshalb die Möglichkeit ihrer Anwendung und Zweckmäßigkeit.

3. Energie in Wachstumsentwicklungen

Die Biologie, im Fremdwörterbuch als die Lehre vom Leben und den Lebensvorgängen bezeichnet, beschäftigte zu allen Zeiten Menschen, die wissen wollten, was denn eigentlich Natur sei und wie sie sich definieren ließe.⁴⁷ Trotz der Fülle biologischer Erkenntnisse, gelingt es jedoch nach Meinung von Gernot Böhme auch heutigen Naturwissenschaftlern nicht, "Natur-Leben" exakt zu definieren.⁴⁸ Als sich im achtzehnten Jahrhundert eine Trennung von Naturwissenschaft und Philosophie vollzog, entwickelten sich beide Fächer nach Böhme nur noch in eingeschränkter Form. Erstrebenswert sei hingegen, die ursprüngliche Einheit von Naturphilosophie und Naturwissenschaft anzustreben. Diesem Ansatz folgt auch Andreas Graeser in seinem Aufsatz "Die Vorsokratiker". Hier legt er dar, daß die Schriften der Philosophen vor Sokrates nach antiker Überlieferung fast ausnahmslos unter dem Titel "Peri pyseos" [Über (die) Natur (vor allem)]⁴⁹ standen. "Natura" stammt aus dem Lateinischen und heißt nach Graeser eigentlich "Ort der Geburt", das dazugehörige Verb "nasci" bedeute "geboren werden", "entstehen". Das Wort "physis" weise etymologisch (phy-) auf die Vorstellung des Keimens, Gebärens und Wachsens zurück und sei seiner Bildung nach (-sis) als "nomen actionis" einzuschätzen, "d.h. als Bezeichnung des Vorganges selbst".⁴⁹ Die Themen Geburt und Wachstum prägen auch viele Werke der Arte Povera.⁵⁰ Energie gibt dabei die erste An-

47. Duden. Fremdwörterbuch, hrsg. von Günther Drosdowski, Wien 1982, S. 116

48. Gernot Böhme: "Einleitung einer neuen Naturphilosophie den Boden bereiten" in: *Klassiker der Naturphilosophie*, hrsg. von dems., München 1989, S. 9

49. Andreas Graeser: "Die Vorsokratiker" in: Böhme: *Naturphilosophie*, S. 13

50. Vergleiche den Aufsatz von Mario Merz aus dem Jahre 1970, in dem er die Fortpflanzung der Zahlen als Naturverhalten begreift: "Die Fibonacci-Zahlen befinden sich in beschleunigter Expansion. Von ihnen habe ich die Vorstellung, daß man neue Möglichkeiten hat, alle Beispiele sich ausdehnender Stoffe darzustellen, die man in der Welt antrifft und die man als lebendige, vitale Leben verstehen kann. (...) Es überlagern sich die Fibonacci-Zahlen und die Vermehrung der Kaninchen wie Phantasie und Wirklichkeit (...). Ich denke an die Zahlen, eine nach der andern (sic) wie sie sich ausdehnen und fortpflanzen." in: *Kat. Mario Merz, Kunsthalle Basel 1981, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Mai -septembre 1981, o.S.*

regung zu Entwicklungen verschiedenster Art. Als Feuer, Licht und Wärme beschleunigt oder verlangsamt Energie nicht nur Wachstum, vielmehr ist sie als "Impulsgeber" Voraussetzung jeder Art von biologischen Vorgängen.

Schon Paul Klee oder Constantin Brancusi, die wiederum auf antike Gedanken zurückgriffen, sahen bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Strukturen der organischen Entwicklung der Natur. Ihre Gedanken sollen im Folgenden erläutert werden, weil sie eine Vorstellung davon geben, wie bereits vor der Arte Povera Naturentwicklungen als energetische Prozesse aufgefaßt wurden.

Aus Zeichnungen geht hervor, wie Constantin Brancusi sich Transformationen und Entwicklungsprinzipien der Natur vorstellte. In der Zeichnung "Pyramide fatale" (1926) stößt ein aus einer Spirale gebildeter Kegel in das Innere eines konzentrischen Kreissystems (Abb.2). Dessen Statik wird in einer plastischen Arbeit "Spiralsystem für James Joyce" durch die Dynamik einer Spirale ausgewechselt (Abb.3). Sie mündet in eine Pappscheibe, die eine weit geöffnete Kegel- und Konusform bildet. Mario Merz' Begriff der "Konizität der Natur" drängt sich an dieser Stelle auf.⁵¹ In seinem Werk bilden Spiralen Kegelformen, die sich vervielfältigen und auseinander emporwachsen (Abb.4). Ebenso bilden Spiralen aber auch (halbe) Kugelräume. In anschaulicher Weise macht Merz in einer Zeichnung deutlich, wie von einem Scheitelpunkt ausgehend die Linie immer weitere Bögen zieht bis eine Spirale und damit eine plastische Figur, ein Iglu entsteht (Abb.6).⁵² Durchstößt ein spitzer Kegel einen Iglu, durchdringen sich also zwei Spiralen. Dabei verschmelzen nicht nur verschiedene Räume, und zwar Kegel- und (halber) Kugelraum, sondern auch verschiedene Energie-

51. Merz zitiert nach Marlis Grüterich: Kat. Merz, Zürich 1985, S.85. Bei den Katalogen über einzelne Künstler wird auch im folgenden der Vorname nicht mit angegeben.

52. Einige der frühen Werke, die die Spirale dreidimensional als Kegel bilden, sind die Werke "La lancia" (die Lanze) und "Il cono" (der Kegel) von 1966. (Abb. 5)

ladungen. Merz erklärt, daß diese energetischen Größen wie die Elemente in der Natur ineinander übergehen: “Der Pfeil ist ein sehr helles Element und das Licht kann alles durchdringen. In jeder x-beliebigen Abhandlung kann man lesen, daß alle Körper von anderen Körpern durchdrungen werden, deshalb bezieht sich für mich die Neonröhre, die eine Leinwand oder ein Bild durchkreuzt, immer auf diese wissenschaftliche Situation, deren Träger wir letzten Endes sind; wir wissen, daß alle Körper von anderen Körpern durchkreuzt werden.”⁵³

Bis in die kleinsten Einheiten versuchte ebenso Paul Klee, die Durchdringung von Elementen in der Natur zu begreifen. 1902 notierte Klee: “Ich ahne, daß es auf ein Gesetzmäßiges ankommen wird, nur darf ich nicht mit Hypothesen beginnen, sondern beim Beispiel, wenn auch im Kleinsten.”⁵⁴ In seiner zehnjährigen Lehrtätigkeit am Bauhaus arbeitete Klee Vorlesungsmanuskripte mit Konstruktionszeichnungen aus, in denen er verborgene Zahlenreihen sichtbar macht, die er in der Natur sieht. In seinem Grundsatz von 1924 “Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen” heißt es: “Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein, daß die augenscheinliche Berechenbarkeit der Verhältnisse von Teilen zueinander und zum Ganzen verborgeneren Zahlenverhältnissen an anderen künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Daß diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.”⁵⁵ Entscheidend war für Klee die Bewegungsrichtung. Ein “Sich Lösen vom Zentrum in immer freiere Bewegung” bedeutet für Klee Progression und damit Leben, hingegen das sich “steigernde Gebundensein an ein (...) Zentrum Vernichtung.”⁵⁶ Ausdruck

53. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 46

54. Paul Klee: Tagebuch Nr. 412 nach dem Originalmanuskript zitiert: Tagebücher 1898-1918, hrsg. von Felix Klee, Köln 1968

55. Klee zitiert nach: Christian Geelhaar: “Paul Klee, Progressionen, Konstruktionen und Konzepte aus der bildnerischen Gestaltungslehre”, in: Kat. Kunst über Kunst, Köln 1974, S. 45

56. Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, in: Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Main/Berlin 1965, S. 43

der Bewegung zwischen den Polen der Freiheit und des Gebundenseins ist nicht zufällig die Form der Spirale, die er im "Pädagogischen Skizzenbuch" in verschiedenen Varianten zeichnet und betitelt: "Von der Radius-Progression bzw.-Regression zur Spirale" oder "Kreisbogen über dem progressiven Blitz" (Abb.7).⁵⁷ Die Spirale wird durch Zickzackprogression, die sich von Kreisbogen zu Kreisbogen fortsetzt, gebildet. Nicht mehr die Nachahmung der Natur, sondern die Darstellung ihrer inneren Vorgänge selbst führen auf diese Weise zu einer Form, die der Natur gleich sein sollte.⁵⁸

Die energetische Wirkung in der Natur versuchte Klee auch in den Zeichnungen "Schemata mit Berücksichtigung der inneren energetischen Dichte" darzustellen (Abb.8). Der Pfeil drückt dabei den Bewegungs- oder Spannungsvorgang aus. Er wird aber nicht nur zum Ausdruck bestimmter Gesetze verwendet, sondern auch unmittelbar in Darstellungen körperlicher Gebilde wie Blüten und Früchte eingesetzt (Abb.9). In der Arbeit "Temperamente", Blüten und Früchte von 1927 drückt er die Bewegung durch Pfeile aus, die aus einer wie im Querschnitt gezeigten Frucht hervorstößen. Offenbar soll also die Bewegung eines Pfeils oder einer Spirale nicht als theoretisches Gesetz, sondern als ein Vorgang der Natur erkannt werden, der in der Zeichnung auch als Wachstum gesehen werden kann.

Als Zeichen der Wachstumsenergie wählte auch Giuseppe Penone den Pfeil. In der Skizze "Progetto per lo sfruttamento della spinta ascensionale, (dovuta alla luce), dei vegetali" (Projekt zur Nutzung der vom Licht bewirkten aufsteigenden Kraft der Pflanzen, 1968) zeigt der Künstler durch viele kleine Pfeile nicht nur die Umrißlinien eines wachsenden Baumes, sondern markiert auch die aufstrebende Energie, die von den Wurzeln bis in die

57. ebenda

58. Vgl. Marlis Grüterich, die Merz' Arbeit "Kleines Tischbild" von 1974, (ausgestellt in der Kunsthalle Basel, Jan.-Febr. 1975) mit Klees Zeichnung "Von der Radius-Progression bzw.

Spitzen der Äste transportiert wird (Abb.10). Die Skizze diente zur Vorbereitung des Werkes "Crescendo inalzerà la rete" (Beim Wachsen wird sich das Gitter heben), 1968 (Abb.11). Penone stellte hier einen großen Gitterkasten her, den er um eine Baumkrone eines noch jungen zierlichen Baumes befestigte. Beschwert wurde er zusätzlich durch einen Stein. Wie der Titel ankündigt, hob der Baum aufgrund seiner Aufstiegsenergie den Käfig in die Höhe. Wie stark diese Kraft ist, demonstriert Penone zusätzlich durch einen schweren Stein, der auf dem Gitterkasten liegt und zusammen mit ihm in die Höhe gehoben wird. Sichtbar wurde so weniger das vollzogene Wachstum als die in ihm vorhandene Energie. Nicht nur die verschiedenen Richtungen der Auftriebsenergien, sondern auch ihre Herkunft zeigte Penone an. So liest man unter der Zeichnung den schon oben erwähnten Hinweis auf die Quelle aller Wachstumsenergien: "Projekt zur Nutzung der vom Licht bewirkten aufsteigenden Kraft der Pflanzen". Das Licht wird damit in seiner Wirksamkeit gezeigt und durch die Striche in der Skizze visuell markiert. Dabei bleibt es gewissermaßen durch den Baum eine Zeit lang gespeichert.⁵⁹

Es gibt vielfältige Einwirkungen, die die Vorstellung der Arte Povera Künstler von dem Wachstum in der Natur beeinflusst haben können. Dabei ist nicht genau festzustellen, wer von den Künstlern sich tatsächlich mit

Regression zur Spirale" nebeneinander abbildet, in: dies.: "Mario Merz. Die Bio-Logik von Mario Merz - Kunst aus gesellschaftlichem Anlass", Kunstforum Bd.15, 1976, S. 154.

59. Noch in den neunziger Jahren beschäftigt Penone dieser Gedanke. In dem Werk "Lichtfalle" 1994 fängt der aus Kristallglas gebildete "Stamm" Licht. Abb. in Kat. Penone, Bonn 1997, S. 261. Penone erklärte mir im Gespräch 1999 in Turin: "L'albero è un elemento vitale lacui struttura è fatta per catturare la luce (...) quando un raggio di luce entra nel cristallo smette di essere un fascio di luce conico, ma inizia a correre parallelo. Questo è il principio dell'ottica. Ho trasformato il legno dell'albero in cristallo e l'ho chiamato trappola di luce perchè questa struttura è costruita per captare la luce. Nel momento in cui la luce entra nell'interno rimane, corre parallela, rimane impressa nell'interno di questo materiale." (Der Baum ist ein vitales Element, dessen Struktur gemacht ist, um Licht zu fangen. Er braucht das Licht, um zu leben. Wenn ein Lichtstrahl auf das Kristall trifft, dringt er ein und beginnt gemäß den optischen Gesetzen parallel zu laufen. Ich habe das Holz des Baumes in Kristall transformiert und ihn Lichtfalle genannt, weil das Licht in dem Moment des Eindringens erhalten bleibt.)

Brancusis oder Klees Werk auseinandergesetzt hat. Wesentlicher als die Beantwortung dieser Frage ist jedoch, daß bestimmte Leitgedanken von Naturvorgängen schon früher reflektiert und verarbeitet wurden: das Ineinanderwirken von Teilen in einem Ganzen, die Fortpflanzung einer Bewegung, die in Zyklen endlos weiter geführt werden kann und die Übertragung dieses Naturverhaltens in mathematische und schließlich geometrische Formen. Einerseits wird eine mathematische Progression aus der Natur abgeleitet. Andererseits entsteht aus ihr aber wieder ein gegenständliches Motiv, wenn zum Beispiel in zahlreichen Werken von Merz die Spirale ein Schneckengehäuse bildet. Natur wird auf diese Weise nicht äußerlich nachgeahmt, sondern die ihr zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten selbst bilden bestimmte Zahlenreihen, die zugleich für mathematisches Denken stehen und so Kultur und Natur in dynamischer Weise zusammenführen. Im folgenden soll an verschiedenen Werken untersucht werden, welche Aspekte des Wachstums Künstler hervorheben. Dabei kommen insbesondere die zwei Wachstums-Prinzipien Evolution und Zyklus zur Geltung.

3.1. Evolution

Die Evolution, die eine Spezialisierung von Arten bewirkt, kennzeichnet allgemein eine aufeinanderfolgende Reihe, zum Beispiel von niederen zu höheren Formen. Der Verlauf, der sich in einer Zeitspanne von Millionen Jahren vollzog, läßt sich am besten als Veränderung der Anpassung von Lebewesen an die Umwelt erklären. In der Kunst wird diese Lebensgeschichte jedoch bewußt verkürzt oder verlangsamt dargestellt. Nicht die Veränderungen im Einzelnen, sondern der Rhythmus und der energetische Prozeß der Umwandlung sind hier von Bedeutung. Außerdem soll untersucht werden, wie in diesen Prozeß kulturelle Elemente einfließen und in welcher Weise Natur und Kultur in einer Entwicklung vereint sind.

Alighiero Boetti setzte sich immer wieder mit Wachstumsentwicklungen auseinander. Ihn interessierten dabei die hinter den sichtbaren Veränderungen verborgenen Regeln und Strukturen. Als Formeln ausgedrückt kombiniert Boetti sie zu künstlichen Systemen, die trotzdem Ausdruck einer natürlichen Entwicklung sind. 1973 erklärte Boetti in einem Interview: "...Wenn ich z.B. einen Quarz sehe, ist das für mich kein totes Ding, sondern ich sehe ihn wie eine Zahlenformel, die in einem bestimmten Augenblick - vielleicht weil ein Tropfen auf ihn fällt und eine chemische Reaktion auslöst - abzulaufen beginnt, und das Ergebnis ist einen Moment später dieses vollkommene kristalline Hexagon aus perfektzusammenhängenden Molekülen. Es entsteht wie ein Pilz, es ist ein Pilz. Gibt es denn einen Unterschied zwischen einem Quarz und einem Pilz? Was soll das heißen, der sei pflanzlich und jener mineralisch?"⁶⁰

Boettis Kugelschreiberzeichnung "Storia naturale della moltiplicazione" (Naturgeschichte der Vervielfältigung) von 1975 konfrontiert den Betrachter mit computerähnlich gestalteten Strukturen, in denen ein System verborgen liegt (Abb.12,13).⁶¹ Das Kunstwerk besteht aus zwölf karierten Blättern, von denen hier nur drei exemplarisch erläutert werden sollen. Auf dem ersten Blatt sieht man schwarze Figuren auf weißem Grund, die sich an dem vorgegebenem Karomuster orientieren. Die Figuren breiten sich deshalb allein in horizontaler und vertikaler Richtung aus. Eigentlich müßte dies die Bewegungsfreiheit der Figuren einschränken, es zeigt sich aber, daß sie sich frei in alle Richtungen über das Blatt ausbreiten. Selbst die Diagonale wird dabei durch Kombination einer Horizontalen und Vertika-

60. Boetti: "Ecco, per esempio, quando vedo un quarzo, io non posso vederlo come una cosa morta, lo vedo come una formula di numeri che ad un certo momento - forse perché arriva una goccia e si produce qualche procedimento chimico - scatta e viene fuori in un attimo questo esagono perfetto, cristallino, queste molecole che si sono incastrate perfettamente. Ecco, viene fuori come un fungo, è un fungo; che differenza c'è tra quello e un fungo? Che vuol dire che uno è vegetale e l'altro è minerale?" in: Kat. Boetti 1965-1994, Turin 1996, S. 210/ Wien 1997, S. 211

61. Zwölfteilige Kugelschreiberzeichnung in: Kat. Boetti. Mettere al mondo il mondo, Frankfurt 1998, Abb. S. 204

len als Treppe dargestellt. Keine Gestalt gleicht der anderen, jede nimmt ihren Raum ein, ohne eine andere Figur zu berühren. Dies gilt auch für das zweite Blatt, obwohl die einzelne Figur hier wesentlich mehr Platz einnimmt. Dennoch scheint sie immer noch auf einem Grund aufzuliegen. Dieses Verhältnis kippt auf dem dritten Blatt um. Hier läßt sich nicht mehr zwischen Figur und Grund unterscheiden. Positiv und Negativ treten beinahe gleichberechtigt nebeneinander, so daß der weiße Grund als Negativform ebenfalls aktiv zu werden beginnt und nicht mehr nur als Folie dient. Die von Boetti ausgefüllten kleinen Quadrate des Karopapiers folgen in der Anzahl und Größe jeweils einer von ihm festgelegten Zahlenprogression, über die der Betrachter lange grübeln kann. Wie in anderen Werken steckt auch in der "Storia naturale della moltiplicazione" (Naturgeschichte der Vervielfältigung) ein System, das der Betrachter auf den ersten Blick nicht erkennen kann. Jedes Blatt repräsentiert eine Quadratzahl. Auf dem ersten erscheinen neun Formen, jede aus neun Quadraten bestehend, auf dem zweiten sechzehn und so weiter bis sich immer differenziertere Figuren ergeben. Vielleicht kann der Betrachter dieses System auf den ersten Blick nicht erkennen. Ihm wird jedoch allgemein die Entwicklung von einfachen zu immer komplexeren Formen auffallen.

Der Titel "Naturgeschichte der Vervielfältigung" weist schon darauf hin, daß es sich nicht um zyklische Wiederholungen handelt, die einen gleich bleibenden Zustand beschreiben. Vielmehr wird eine Steigerung oder eine fortschreitende Entwicklung angesprochen, die auf Veränderung zielt. Evolution wird bei diesem Werk aber nicht als eine allmähliche Umwandlung von einfachen Zellen zu Tieren und Menschen gezeigt. Vielmehr hebt Boetti das Prinzip dieses Prozesses hervor, das wie im Zeitraffer die Vervielfältigungen schwarz-weißer Figuren deutlich macht. Zwar folgen diese Gebilde bestimmten Regeln, trotzdem ergeben sich immer wieder zufällige, unberechenbare Figuren, die sich selbstständig und in spielerischer Weise

auszubreiten scheinen. Zufallsfaktoren gelten in der Biologie als Voraussetzung der Vielfalt des Lebens. In dieser Hinsicht zeigt Boetti also ein grundlegendes Merkmal der Evolution.

Unabhängig von dem biologischen Hintergrund wurde der Zufall als Prinzip für die Kunst im zwanzigsten Jahrhundert gut untersucht.⁶² In seiner Publikation "Das Offene Werk" erläutert Umberto Eco "das Problem einer Dialektik von 'Form' und 'Offenheit'" im Kunstwerk.⁶³ Er betont, daß viele Künstler im zwanzigsten Jahrhundert - und hier besonders seit 1945 "auf die Herausforderung des Zufalls, des Unbestimmten, des Wahrscheinlichen, der Ambiguität, der Mehrwertigkeit" reagierten. Eco erklärt weiter: "Damit im Zusammenhang steht eine Untersuchung über die verschiedenen Gelegenheiten, bei denen die moderne Kunst sich mit der Unordnung auseinandersetzt; nicht der blinden und endgültigen Unordnung, dem Fehlen jeder ordnenden Möglichkeit, sondern der fruchtbaren Unordnung,.."⁶⁴ Die von Boetti erwähnten Blätter vermitteln in ähnlicher Weise zunächst ein undurchschaubares, chaotisches Muster, dessen Figuren im Einzelnen für den Betrachter zunächst unbestimmt bleiben (Abb.12, 13). Zu individuell ist jede einzelne Gestalt, als daß er sich an sie erinnern könnte. Erkennt er jedoch das zugrundeliegende Prinzip der Herstellung, wird doch eine gewisse "fruchtbare" Ordnung sichtbar: Boetti hält sich strikt an die Horizontale und Vertikale als Bedingung der Darstellung. Als strukturelle, simple Regel steht dieses Prinzip der Gestaltung den komplexen und unübersichtlichen Gebilden gegenüber. Man kann sie auch als komplexe Organismen bezeichnen, denn für Boetti "läßt sich das Eine im Anderen finden, die Ordnung in der Unordnung, das Natürliche im Künstlichen, der

62. Vgl. den Kat. Zufall als Prinzip. Spielwelt; Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Bernhard Loeczek, Wilhelm-Hack Museum und Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen 1992

63. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1998, S. 8

64. ebenda, S. 9

Schatten im Licht und umgekehrt.“⁶⁵ Innerhalb des gleichen, das heißt binären Regelsystems werden immer wieder neue Figuren und Konstellationen gefunden. Deutlich wird hier, in welcher Weise Boetti mit Polaritäten arbeitet. Im Bild gibt es die Gegensätze von horizontaler und vertikaler Linie, von schwarzer und weißer Farbe, von Positiv und Negativ, schließlich von Form und Offenheit. Lauter weist in dem Abschnitt “Harmonie der Gegensätze. Philosophische Grundgedanken im Werk Boettis” auf den Philosophen Heraklit hin, der schon um 500 v. Chr. das Prinzip des Dualismus erkannte. Hinter dem “Kampf der Gegensätze” liege, so erklärt Lauter Heraklits Vorstellung, “ein verborgener Einklang, eine Harmonie, die die Welt selbst ist. Diese universale Erkenntnis ist aber nicht immer offensichtlich, da sich die Natur gerne verbirgt.“⁶⁶ Ebenso soll Heraklit gesagt haben: “Die Menschen wissen nicht, wie das Verschiedene mit sich selber übereinstimmen kann. Es ist das Zusammenklingen gegensätzlicher Spannungen, wie das des Bogens und der Lyra.“⁶⁷

Neben der griechischen ist insbesondere die chinesische Philosophie für Boetti von Bedeutung. Lauter führt in diesem Zusammenhang das Buch “I Ging”, das “Buch der Wandlungen”, an. Es basiert auf einem binären Basiscode, der aus zwei Arten von Linien gebildet wird: einem durchgezogenen und einem unterbrochenem Strich. Diese Zeichen stellen zwei polare Grundkräfte dar (Abb.14).⁶⁸ Die unterbrochene Linie entspricht der Urkraft Yin, dem Weiblichen, die durchgezogene Linie entspricht der Urkraft Yang, dem Männlichen. Der Himmel, der Mensch und die Erde sind in dieser polaren Zweiheit Yin und Yang in einem Zeichen aus zwei tropfenartigen Formen zu einer Kugel vereint. Dabei enthält der schwarze Tropfen einen

65. Boetti: “(...) ma al contrario cercando sempre l'uno nell'altro: l'ordine nel disordine, il naturale nell'artificiale, l'ombra nella luce e viceversa.” in: Kat. Boetti 1965-1994, Turin 1996, S. 212

66. Rolf Lauter: “Die Manifestation von ‘Welt’ im Werk Alighiero e Boettis: Quellen zum Werkverständnis des Künstlers”, in: Boetti 1965-1994, S. 128

67. Formuliert von Bertrand Russel in: Denker des Abendlandes, hrsg. von dems., Stuttgart 1970, S.25; zitiert nach Lauter in: Boetti 1965-1994, S. 128

68. Christoph Helferich: Geschichte der Philosophie, München 1998, S. 517

weißen Punkt und der weiße Tropfen einen schwarzen. So befindet sich das Yang im Yin und das Yin im Yang. Symbolisch wird damit die Relation des gleichzeitigen Wachsens des Einen im Anderen ausgedrückt. Es fällt nicht schwer, diese Vorstellung auf Boettis Schwarz-Weiß Zeichnung zu übertragen. Die Blätter zeigen, wohin die polaren Kräfte führen: zu einer Vervielfältigung der Formen und einer zunehmenden Ausgeglichenheit der schwarzen und weißen Anteile.

An dieser Stelle soll noch einmal auf die verschiedenen Betrachtungsweisen der Figuren als mathematisch-geometrische Konstrukte auf der einen Seite und als komplexe Organismen auf der anderen Seite hingewiesen werden. Boettis Werk "Die Naturgeschichte der Multiplikation" zeigt schon im Titel an, daß es um die Geschichte natürlicher und kultureller Elemente geht. Multiplikation kann als Vervielfältigung im evolutiven Sinne gelesen werden, meint aber auch eine Rechenart und damit ein kulturelles Element. Nicht zufällig wählte Boetti als Grundlage seiner anwachsenden Gebilde alltägliches Karopapier. Obwohl es sich scheinbar um eine beschränkende Vorgabe handelt, entwickeln sich daraus autonome Variationen. Im Unterschied zu anderen Werken der Arte Povera zeigt Boetti nicht unmittelbar die Verwandlung von Materie, sondern findet das Prinzip der Transformation. 1981 schreibt Boetti: "Im Gegensatz zur linearen, einfachen Progression in der Addition funktioniert die Multiplikation einem zweifachen mentalen Vorgang entsprechend: dem Wachsen der Formen entspricht ihre wachsende Anzahl." ⁶⁹ Das Experiment, nach bestimmten Regeln verschiedene Kompositionen, Variationen und Veränderungen zu schaffen, kann ebenso wie die Zeichnung auf Karopapier als eine kulturelle Handlung verstanden werden. Anregen ließ Boetti sich von Gesetzmäßigkeiten der Natur, deren lebendige Basis er in der Wirkung von Polaritäten

69. Kat. Alighiero e Boetti, Notes pour une exposition, Galerie Chantal Crousel, Paris 1981, o.S.

sah. Deren treibende Kraft führt auch in dem Kunstwerk zu einer Verzweigung und Ausbreitung der Figuren, die auf diese Weise sinnbildlich das Entwicklungspotential der Natur visualisieren.⁷⁰

Auch in den folgenden Jahrzehnten entstehen zahlreiche Werke, die den Evolutionsgedanken beinhalten. Grundlage aller dieser Werke ist die Arbeit "Pack" (Packeis) von 1968. In ihr zeigte Boetti die Idee der Ganzheit der Welt als einen materiellen und symbolischen Umwandlungsprozeß. Das heute nicht mehr existierende Werk bestand aus einem runden Behälter, in dem Boetti eine Zementmasse trocknen ließ (Abb.15). Nach Beendigung des Trocknungsprozesses entstanden Risse und Furchen im Material. Sie ließen zwar einzelne getrennte Formen entstehen, ergaben aber zusammen eine kreisrunde Einheit, die für die gesamte Natur und Welt steht. Die Risse weisen auf ähnliche natürliche Phänomene in der Wüste oder im Eis hin und erinnern an das Prinzip des Puzzles, das Boetti ab Mitte der achtziger Jahre verstärkt erprobt. Hier verwandeln sich die ursprünglich durch einen energetischen Prozeß verursachten Risse in die Umrißlinien von Figuren und Objekten aller Art. Im gestickten oder gezeichneten Puzzle bilden sie wieder eine Einheit, die gewissermaßen die Summe aller Erfahrungen und Dinge des Menschen bilden (Abb.16). Daß diese Werke "alles" umfassen, darauf weist auch der Titel "Tutto" (Alles) hin. Boetti sah die "Tutto"-Werke als eine Art "kreative Geburt": "Ich suche ein Blatt Papier, ein sehr kleines, und schreibe darauf "Mettere al mondo il mondo" (Die Welt zur Welt bringen). Eine Art Autogenese, eine anhaltende Geburt, eine Vision nach der

70. Schon 1966 arbeitete Boetti mit Polaritäten als treibenden Kräften. In dem Werk "Ping-Pong" verwendet Boetti zwei rote Leuchtkästen, die abwechselnd aufleuchten, so daß nacheinander die Wörter "Ping" und "Pong" lesbar werden. Wie bei einem Spiel scheint das Aufleuchten der Wörter aufeinander abgestimmt zu sein. Das Werk kann als Vorarbeit einer Reihe von Zeichnungen gesehen werden, die auf dem Prinzip binärer Strukturen beruhen. Siehe: Kat. Boetti 1965-1994, Turin 1996/ Wien 1997, S. 68 f.

anderen.”⁷¹ In den “Tutto” Werken wirbeln Gegenstände mit großer Dynamik über die ganze Fläche. Die schwindelerregende Drehung aller Figuren bezeichnet den Zustand einer “explosiven Instabilität”,⁷² der auch für die Dynamik der weiteren Entwicklung der Evolution nötig ist.

Unter den späteren Werken bringt insbesondere der Fries “Fregio” den Evolutionsgedanken zum Ausdruck.⁷³ Er besteht aus achtundzwanzig Segmenten und wurde 1990 für die Biennale von Venedig geschaffen (Abb.17). Dieses Werk gehört zweifellos nicht mehr in die sogenannte Arte Povera Zeit, dennoch ist es inhaltlich auch für die Werke der sechziger und siebziger Jahre aufschlußreich. Die Segmente des Frieses bedeckten jeweils den oberen Teil der vier Wände eines Ausstellungsraumes, auf denen Tiere verschiedener Länder erschienen.⁷⁴ Obwohl es in dem Fries keinen Anfang und kein Ende gibt, weil er über alle vier Seiten des Raumes führt, kann der Anfang in der Entwicklung des Lebens in dem Segment mit der Darstellung der Frösche gelesen werden. Indem sie in alle Richtungen springen und kriechen, bezeichnen die Frösche einen chaotischen Zustand, weil sie in ihrem Lebensraum zwischen Land und Wasser noch nicht festgelegt sind. Diese wirre Anfangssituation wird in regelmäßiger und kontinuierlichere Abläufe eingebunden. Eizellenartige Gebilde verketteten diesen Abschnitt mit allen folgenden über die gesamte Struktur des Frieses. Nach den Fröschen folgen andere Tiergruppen, die sich, einem fortlaufenden Rhythmus unterworfen, unregelmäßig oder zielorientiert fortbewegen. Gazellen springen in die Höhe, Delphine, Fische und Schwertfische bilden schwimmend einen dichteren Verband. Nashörner setzen ihren Weg deut-

71. Boetti in einem Brief an Lauter 25. März 1992: “Cerco un pezzo di carta, piccolo, e ci scrivo sopra >mettere al mondo il mondo<. Una specia di auto-genesi, un porto continuo, una visione dopo l'altra.” in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 52 und S. 44, Anm. 9

72. Diesen Begriff wählte Lauter in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 288

73. Abb. des Werkes “Fregio” (1990) in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 268

74. 1995 wurde der Fries als “Frammenti di un fregio” in der Galleria Cardi in Mailand ausgestellt.

lich langsamer fort, und Kamele laufen paarweise in eine Richtung. Gleichzeitig streute Boetti Rechtecke mit Motiven der etruskischen und römischen Antike in scheinbar loser Zufälligkeit über das Bild. Zusätzlich zu diesen kulturellen Elementen fügte Boetti kleine Quadrate aus Buchstaben hinzu, die zum Beispiel den Text "Regola è regolarsi" (Regel ist sich regeln) oder "Immaginando tutto" (Stell Dir Alles vor) bilden (Abb.18). Mit dieser Aufforderung steht Boetti konzeptuell arbeitenden Künstlern der sechziger Jahre nahe. Der amerikanische Künstler Stephen Kaltenbach schlägt dem Betrachter in seinem Werk "Untitled" von 1969 vor, sich den mit Punkten gefüllten Kreis viereckig vorzustellen: "Imagine this exactly as it is but square" (Abb.19). Das Innere des Kreises ist heller, weil die Dichte der Punkte zur Mitte hin abnimmt. Dieser nicht ausgefüllte Platz korrespondiert mit der daneben gezeigten Blaupause auf Fotoleinen, bei der ein Quadrat durch die Wörter "LIGHT" gebildet wird. Die Buchstaben scheinen aber von dem Inneren des Quadrates her angestrahlt zu sein und sind deshalb nur zur Hälfte zu sehen. Licht und Imagination bringt Kaltenbach in seiner Arbeit in Einklang. Das Licht verdeckt Information, die durch Text vermittelt wird. Gerade dadurch wird aber die Vorstellungskraft angeregt.⁷⁵ Ähnliche Anweisungen erteilten übrigens auch die Fluxus Künstler. Arthur Köpcke stellte zum Beispiel in den sechziger Jahren Werke her, die sich allein durch die Imagination des Betrachters realisieren sollten. So formulierte Köpcke in seinen "reading/work-pieces" unter den verschiedenen Handlungsanweisungen eine mit der Anleitung "Fill with own imagination".⁷⁶ (Abb.20). Mit welchen Gedanken der Betrachter das Loch füllen soll, bleibt im wahren Sinn des Wortes offen. Boetti vermeidet ebenso ge-

75. Kaltenbach verbindet dieser Ansatz u.a. mit Mario Merz, für den Licht Ausdruck geistiger Energie ist. Siehe dazu Kap. 5 "Energie in der raumzeitlichen Vorstellung", in dem die romantische Tradition dieser Auffassung erläutert wird. Kaltenbachs Beziehung zur Arte Povera wurde bisher noch nicht genau untersucht.

76. Siehe Susanne Rennert: Arthur Köpcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke, München 1996, S. 136. Abb. in: Kat. Köpcke: begreifen, erleben, Gesammelte Schriften, Berlin 1994, No. 4a

nauere Hinweise. Bei dem Buchstabenquadrat "Immaginando tutto" (Stell Dir Alles vor) meint "Alles" vielleicht die Entwicklung der Welt, die der Betrachter sich vorstellen kann, wenn er in der Mitte des Raumes steht und den Lauf der Tiere an sich vorüber ziehen läßt. Die Entwicklung der Natur verschmilzt dabei mit kulturellen Elementen, die als Stuhl, Haus oder Schriftzeichen immer wieder im Fries auftauchen.

Alle hier erwähnten Werke Boettis zeigen Grundprinzipien der Evolution. Bei der Kugelschreiberzeichnung "Storia naturale della moltiplicazione" (Naturgeschichte der Vervielfältigung) von 1975 verzweigen sich schwarz-weiße Figuren und breiten sich im Karomuster aus. Der Fries aus dem Jahre 1990 zeigt hingegen die Entwicklung und den Rhythmus des Tierlebens, der sich innerhalb eines gegebenen Rahmens frei entfaltet. Beide Werke verbinden somit Kultur- und Naturelemente. Bei dem Werk "Pack" (Packeis) von 1968 ist diese Verbindung noch nicht so ausgeprägt. Die nach dem Trocknungsprozeß entstandenen Risse bilden jedoch Formen, die an die später entstandenen "Tutto" Werke erinnern. In den gestickten Bildern der "Tutto" Serie kommt das kulturelle Element als spielerisches Prinzip des Puzzles deutlich zur Geltung. Die "explosive Instabilität" als richtungsloses energetisches Potential macht Boetti dabei in all den hier genannten Werken als Voraussetzung der weiteren Entwicklung der Evolution deutlich.⁷⁷

Auch Mario Merz zeigt die Entwicklung der Lebewesen als eine Naturgeschichte. Wirbel, die sich endlos fortsetzen, erinnern an die Stammesgeschichte einer (erfundenen) Tierart. Bei überlebensgroßen Tiermischwesen, die Merz auf Leinwände sprüht oder zeichnet, läßt sich eine Trennung von

77. Lauter in: Boetti, Frankfurt 1998, S. 288

Fossil und Lebewesen tatsächlich nur schwer ausmachen (Abb.21).⁷⁸ Auf der einen Seite kriechen diese Tiere an Wänden hoch -sind also lebendig-, andererseits ist das skelettartige Gerüst ihres Körpers, das an Fossilien erinnert, deutlich zu sehen, womit Vergangenheit und Gegenwart ineinander übergehen. Von diesen Fossilien greift Merz manchmal einzelne Knochen oder Körperteile heraus, die sich wirbelartig im Raum fortpflanzen. Das Werk "Senza titolo" (Ohne Titel) von 1980 zeigt wirbelartige Elemente, die untereinander durch rot gesprayte Flächen voneinander getrennt sind (Abb.22). Die gliederartigen Elemente sind also gerade nicht mit Farbe gefüllt. Sie bilden einen Leerraum, der in der Vorstellung zu einer Wirbelsäule wird und als Segmentreihe unendlich weitergedacht werden kann.⁷⁹ Die aneinander gereihten Segmente erweitern sich in Merz` Werken nicht beliebig. Die Wirbel unterliegen einer gerichteten Entwicklung. Deutlich wird dies insbesondere dann, wenn Merz Wirbel aus einem Konus wachsen läßt (Abb.21). Die Gelenkabstände werden zur Spitze hin immer kürzer und das Wirbelsegment immer schmaler. Die Titel wie zum Beispiel "Animale in viaggio" (Tier auf Reisen) von 1980/83 untertreiben dabei, daß es sich nicht um eine bloße Momentaufnahme eines Tieres, sondern um eine längere Entwicklung handelt, die wie im Zeitraffer erscheint.⁸⁰ Dies wird auch in den Darstellungen von Tieren sichtbar, die mit ihren zahlreichen Beinen gewissermaßen die Evolution durchlaufen. In ihren Körpern werden die Wirbel und Knochen wie bei Röntgenaufnahmen sichtbar. Allerdings scheinen diese Wirbel sich noch in einer Entwicklung zu befinden. Ihre Anzahl läßt sich nicht genau festlegen, weil die Linien der Wirbel allmählich

78. Folgende Werke ließen sich u.a. anführen: "Iguana" (Leguan 1971), "Rinoceronte" (Rhinoceros 1979), "Lucertola" (Eidechse 1979), "Cocodrillo perseguitato" (Verfolgtes Krokodil 1981) oder "Animale in viaggio" (Tier auf Reisen 1980/83).

79. An dieser Stelle läßt sich sinnvoll der Begriff der "Leerstelle" anführen. In dem Aufsatz "Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts" erklärt Wolfgang Kemp, wie Kunstwerke, die gezielt unvollendet sind, sich durch den Betrachter vollenden. Die Leerstellen tragen auf diese Weise zur "Aktualisierung" des Bildes bei. Siehe: W. Kemp: Der Betrachter ist im Bild, Berlin u.a. 1992, S. 307 f.

80. Abb. in: Kat. Merz, New York 1989, S. 171, Nr. 118

verschwimmen. Das Motiv wirbelartiger Formen beschäftigte Merz nicht erst in den achtziger Jahren. Schon 1966 entwickelte er in dem Werk "Senza titolo" (Ohne Titel) knochenartige Elemente, die den Gliedern eines Tieres oder einer Pflanze ähneln (Abb.23). Gebildet wurden sie aus einem Nylonnetz, das - durch Gitterreifen unterteilt - verschieden große aneinandergereihte Kompartimente ergab. Sie ähneln sowohl einer Reuse, als auch den Gliedern eines Tieres oder einer Pflanze. Der Bildhauer Constantin Brancusi, der auf viele Arte Povera Künstler Einfluß ausübte, entwickelte in seinen Skulpturen ebenfalls wirbelartige Elemente. Da Brancusis Skulpturen aber eher an das System eines Kreislaufes erinnern, sollen seine Werke mit jenen von Merz in dem nächsten Kapitel erläutert werden.

3.2. Zyklus

Zyklische Zeiteinheiten sind in der Natur allgemein periodisch ablaufende Prozesse, die Werden und Vergehen bestimmen. Während die Zeit eigentlich linear verläuft, beinhaltet der Zyklus gleichmäßig wiederkehrende Zeiteinheiten. Sie können im Kosmos in der Planetenbewegung ebenso wie im menschlichen Körper beobachtet werden. In ähnlicher Weise trägt eine Pflanze in dem Rhythmus, der vom Keimen, zum Blühen und Fruchten und über die Samenruhe wieder zum Keimen führt, eine Art Zyklus in sich. Der Eigenrhythmus der Pflanze kann gegenüber dem Jahreslauf schneller und langsamer verlaufen und auch verschoben sein. Bestimmte Pflanzen einer Art blühen aufgrund ihrer jeweiligen Wachstumsanlagen früher, als es Pflanzen anderer Art tun. Immer stehen sie aber in Verbindung mit einer Rahmenzeit, die letzten Endes durch die Energie der Sonne bestimmt wird. Dem inneren Zyklus eines jeden Lebewesens steht damit allgemein ein Naturzyklus gegenüber. Auch in der Kunst der Arte Povera wird die Natur oft als ein kleiner und großer Kreislauf gesehen, der die Elemente kontinuierlich in Bewegung hält. Mario Merz oder vor ihm Constantin Brancusi

zeigen die sich wiederholende Wachstumsentwicklung durch Reihung geometrischer Elemente. Dabei interessiert die Künstler weniger die Nachahmung natürlicher Formen und Gebilde, sondern die inneren Vorgänge der Natur, die auf der Verschmelzung verschiedener Energieladungen beruhen. Dieser Prozeß ermöglicht das Ineinanderwirken von Teilen in einem Ganzen und die Fortpflanzung einer Bewegung, die in Zyklen endlos weiter gedacht werden kann. Um den Zyklus bildlich darstellen zu können, leiten viele Künstler aus den sichtbaren Naturveränderungen mathematische und geometrische Elemente sowie symbolische Zeichen ab. In dieser Umwandlung vereinigen sich Kultur und Natur in einer Entwicklung. Dabei zeigen der oft unfertige Anklang, das Spontane und Skizzenhafte sowie Unvermittelte an, daß die Werke noch nicht abgeschlossen sind. Ihr Verlauf bleibt vielmehr kontinuierlich "im procedere".

3.2.1. Mikro- und Makrokreisläufe

Sowohl Mikro- als auch Makrokreisläufe kommen in vielen Werken zur Geltung, die das Thema Wachstum betonen. In der Kunst steht ein Mikrokreislauf als selbstständige Einheit oft sinnbildlich für den Makrokreislauf.

Schon Constantin Brancusi bildete mit den verschiedenen Werken der endlosen Säulen Mikro- und Makrokreisläufe. Die nur zwei Meter hohe in Holz gearbeitete Säule von 1918 zeigte eine serielle Addition von drei rhomboiden Elementen, begonnen und "abgeschlossen" jeweils mit einem Semielement (Abb.24). Da die aus Holz gearbeitete Säule ohne gekennzeichneten Sockel direkt aus der Erde hervorgeht, liegt es aus diesem Grunde nahe, daß Brancusi die Reihung geometrischer Elemente als Wachstumsprinzip

der Natur ganz allgemein verstand.⁸¹ Auch die Wahl des Materials Holz bei der ersten endlosen Säule scheint darauf hinzuweisen.

Mitte der dreissiger Jahre wird die anfangs aus Holz gefertigte Säule aus Stahlrhomben in Tirgu Jiu so hoch errichtet (circa dreissig Meter), daß das letzte halbe Rhombenelement kaum mehr sichtbar ist und die Säule endlos in den Himmel zu steigen scheint. Es entsteht eine kontinuierliche Bewegung zwischen Oben und Unten, so daß ein Austausch zwischen Himmel und Erde vorstellbar wird. Im Unterschied zu Merz` Wachstumsprinzip betont Brancusi eher allgemein eine regelmäßige Wiederkehr der Elemente. Eine Progression im Sinne einer stammesgeschichtlichen Entwicklung, wie sie in Merz` Arbeiten vorhanden ist, wird bei Brancusi nicht sichtbar. Allerdings ist der Begriff der Progression mit dem der Reihe eng verbunden und geht in Merz` und Brancusis Werk auf ein ähnliches Naturverständnis zurück. Beide sehen die Natur als einen Kreislauf, in dem die Elemente ineinandergreifen und in einem stetigen Fluß sind.

Brancusi übte einen nachhaltigen Einfluß auf Künstler der Arte Povera aus. So stellte zum Beispiel Gilberto Zorio 1983 ein Werk mit dem Titel "Brancusi" her (Abb.25). An einer Stange sind drei schwarze "bauchige" Behälter aus Gummi mitten zwischen Büschen und Bäumen befestigt. Durch ihre Öffnungen sind sie miteinander verbunden und können so den Alkohol als Dampf aufnehmen, der sich in einer Schale unter dem untersten Bottich befindet. Verdampft die Flüssigkeit, steigt sie in die Luft und unterstreicht den Aufwärtsdrang. Eine Verbindung von Unten und Oben wird bei Zorio so weniger über die drei Behälter als über den Alkoholdampf zur Geltung gebracht. Voraussetzung ist dabei die Umwandlung des Stoffes von einem flüssigen in einen gasförmigen Zustand. Auch ein anderes Mate-

81. Dieses halbe Rhombenelement ist allerdings - für den Betrachter nicht sichtbar - unter der Erde in besonderer Weise verankert und übernimmt so technisch die Funktion eines So-

rial bringt Zorio durch Umwandlung neu zur Geltung: Es ist das Gummi der drei Behälter, das Zorio aus alten Autoreifen erhält. Auf diese Weise - so Zorio - bleibt die Materie in einem stetigen Wandel erhalten: "These rubber containers are derived from the recycling of pneumatic tyres and in Greece and Spain are used for carrying lime, sand and water: another recovery of energy and memory."⁸² Das Zyklische wird hier also durch stoffliche Umwandlung zum Ausdruck gebracht.

Ein stofflicher Austausch wird bei Brancusis Werken nur indirekt angesprochen. Vor der endlosen Säule Brancusis scheinen die höchsten Kuben mit der Luft wie in einem Austausch zwischen Himmel und Erde ineinander zu fließen.⁸³ Sie verschmelzen mit dem Raum, weil ein Anhaltspunkt, der die Kuben in die irdische Umgebung einordnen könnte, fehlt. Bei der Betrachtung der Säule von unten nach oben entsteht dabei ab einem gewissen Punkt der Eindruck eines Schwebeszustandes, der durch einen Stillstand zwischen Auf - und Abstieg gekennzeichnet ist. Merz spricht analog von einem Verschmelzungszustand, der entsteht, wenn die Elemente ineinander zu fließen scheinen - einem Zustand, der durch eine Schwerelosigkeit beschrieben werden könne. Auf die Frage Celants: "Ist es derselbe Verschmelzungszustand wie zwischen dem fortlaufenden Bleistiftstrich und der Landschaft oder dem Gras, in dem die Elemente, schwerelos geworden,

ckels.

82. Zorio im Interview mit Celant "Amongst Acrobats": "Questi contenitori di gomma, vengono dal riciclaggio dei copertoni e servono, in Grecia, quanto in Spagna, a portare la calce, la sabbia e l'acqua: altro recuperato di energia e di memoria." in: Kat. Zorio: Trento 1996, S.22, 23

83. Cormarnescu weist auf die formale wie inhaltliche Verwandtschaft der endlosen Säule zu den rumänischen Grabstelen hin. Dem rumänischen Mythos folgend, der sich seinerseits aus dem archaischen Topos der Seelenwanderung herleitet, soll die Stele als "Himmelsleiter" fungieren, die das Bindeglied zwischen der Erde und dem Universum ist. In diesen "kosmischen Kreislauf" gehe die unsterbliche Seele des Toten erneut ein, zitiert nach: Petru Cormarnescu: De invloed van de roemense volkskunst op het werk van Brancusi, in: Kat. Brancusi: Moderne Bildhauerkunst, Gemeentemuseum Den Haag 1970, S. 33. Siehe hierzu auch das Kapitel "Seelenwanderung und Schamanismus", in: W. Burkert: "Weisheit und Wissenschaft, Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon", in: Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 10, Nürnberg 1962, S. 98 f.

ineinander zu fließen scheinen ?” antwortet Merz: “Ja, all das erzeugte einen Schwebestand, in dem ich den Iglu gemacht habe, weil der Iglu selbst ein Schwebestand ist, er ist als Gegenstand in der Schwebestand, auch die Materialien sind es.”⁸⁴ Schwerelosigkeit meint in diesem Zusammenhang also einen Verschmelzungszustand, bei dem Stoffe materiell oder nur optisch ineinander übergehen. Dieser Prozeß führt zu einem Kreislauf der Elemente, die sich immer wieder neu miteinander verbinden und umwandeln.

In Zorios Werk “Tenda” (Zelt) 1967 (Abb.26) ist es allein das Wasser, das sich von dem flüssigen in den gasförmigen Zustand umwandelt und dabei einen Zyklus bildet. Aus einem türkisfarbenen Stoff konstruierte Zorio mit Hilfe von Eisenrohren eine offene Zeltkonstruktion. Auf dem Zeltdach ließ Zorio Meerwasser verdunsten, so daß weiße Salzreste zurückblieben, die sich auf dem türkisfarbenen Stoff deutlich sichtbar abhoben. Zorio erklärte, wie das Werk entstanden ist: “(Es ist) mir gelungen, mit dem Zelt das Meer auf Augenhöhe zu bringen. Die Arbeit entstand durch eine meiner Erfahrungen auf einem Campingplatz am Meer. Nach einem fürchterlichen Gewitter kam die Sonne heraus und das Wasser war so weit geronnen, daß es sich in Salz umgewandelt hat. So ist es der Natur gelungen, das Meer sehr weit nach oben zu bringen, auf die Anhöhe. Die Skulptur mit dem gesalzenen Wasser gibt das gleiche Phänomen wieder.”⁸⁵ Das System der Zeltkonstruktion reagierte schon ohne aktiven Eingriff von außen, indem das Wasser je nach Temperatur und Feuchtigkeitsgehalt der Luft verdunstete. Die Verwandlung des Wassers bezieht Zorio allgemein auf Naturphänomene, aber auch auf Prozesse, die sich im menschlichen Körper

84. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 35

85. Zorio: “Così sono riuscito con la >Tenda< a portare il mare al livello dell’occhio. Il lavoro nasce da una mia esperienza in un camping al mare. Dopo una tempesta mostruosa, arrivato il sole, l’acqua si è rappresa sino a trasformarsi in sale, così la natura era riuscita a trasportare il mare molto in alto, in collina, la scultura con acqua salata riproduce lo stesso fenomeno.” in: Kat. Zorio, Museo d’Arte Contemporanea, Prato/ Florenz 1992, S. 32

vollziehen: "Each human is a container of minerals and water; his veins, lungs and organs are an extraordinary chemistry labor made of tubes and alembics."⁸⁶ Die Zeltkonstruktion ist dabei nicht nur simple Architektur, sondern bezieht sich auch auf die Maßstäbe des menschlichen Körpers: "The memory of corporal stature is present in "Tent", too, which is a chemical fact but also allows one to discover, at eye level, a salt lake that stands out against the blue landscape. The dalmine tubes themselves present a human dimension: they have modular measurements: as my body in doubling itself creates a dimension, so do the tubes."⁸⁷ Das Werk "Tenda" (Zelt) bezieht sich damit sowohl auf den großen Kreislauf in der Natur als auch auf Umwandlungen, die in den Körpern von Lebewesen stattfinden.

In anderer Weise versinnbildlicht Mario Merz einen Zyklus mit dem Werk "Moved" 1983, das man als Exempel eines Energiekreislaufes sehen kann (Abb.27). Licht wird hier zum Motor einer Veränderung, die in zweifacher Hinsicht zum Ausdruck kommt: Zum einen wird Bewegung durch die Bedeutung des Wortes "Moved" angesprochen. Zum anderen beruht der Stromkreislauf, der das Wort zum Leuchten bringt, tatsächlich auf der Bewegung von elektrischen Strömen. Im physikalischen und übertragenen Sinne fließt alles wieder in sich zurück, so daß die Bewegung ohne Anfang und Ende ist. Sie kehrt formal in dem reifenartigen Metallgerüst wieder, das in seiner kreisrunden Gestaltung auch symbolisch Sinnbild des In-sich-Geschlossenen ist. Natur als immer Wiederkehrendes, als Zyklus und Einheit kommt also auf mehreren Ebenen zum Ausdruck. Licht dient damit nicht mehr nur einer eindeutigen räumlichen Gliederung, die im Aus-

86. Zorio: "Ogni essere umano è un contenitore di minerali e d'acqua, le sue vene, o i suoi polmoni ed organi sono un laboratorio chimico straordinario, fatto di tubi e di alambicchi." in: Kat. Prato/ Florenz 1992, S.34

87. Zorio: "La memoria della statura corporale è presente anche nella >Tenda<, che presenta un fatto chimico ma anche scoprire, all'altezza degli occhi, un lago salato che si staglia nel paesaggio del blu. Gli stessi tubi dalmine presentano una dimensione umana, sono misure in rapporto modulare, come il mio corpo si raddoppia e crea una misura, così fanno i tubi." in: Kat. Prato/ Florenz 1992, S. 31

schnitt des Bildes komponiert wird. Vielmehr ist es das fortwährend Wirkende, das Einfluß auf den ganzen Raum und die gesamte Natur ausübt.

Vergleichbar mit den oben genannten Werken von Mario Merz und Gilberto Zorio sind an dieser Stelle die Vorstellungen eines Naturkreislaufes von Joseph Beuys. Er zeigt auf einer Skizze "Ohne Titel" (ohne Jahr) den Kreislauf gerade an einer Stelle, wo man Stillstand und Unveränderlichkeit vermutet hätte. Zunächst soll aber kurz allgemein die Zeichnung erläutert werden. Über einer oberen waagerechten Horizontlinie sieht man zart ange deutete vegetabile Formen, die mit einem länglich ovalen Stein in der unteren Ecke kombiniert sind (Abb.28). Dieser auch durch die Inschrift eindeutig zu identifizierende Stein nimmt in seiner oberen Hälfte "Blüten- und Blattwärme" auf, während auf den unteren Teil des Steins "Wurzelwärme" einwirkt. Beuys sparte in dem unteren Teil ein Loch aus, in das Strahlen eindringen. Daneben schrieb er: "Collector für kosmische Formkräfte". Über dem Stein sieht man die verschiedenen Zeichen für die Planeten Sonne, Venus und Merkur, die zeigen, daß Beuys die Elemente der Natur in kosmologische Zusammenhänge bettet. Dabei wird signalisiert, daß der Stein als eigentlich unbewegte Materie einer Umwandlung unterliegt, wenn Strahlen nicht auf der Oberfläche des Steins enden, sondern in ihn hineinführen.⁸⁸ Der Pfeil, der den Stein umkreist, zeigt die durch die Strahlen verursachte Bewegung. Scheinbar statische Materie wird damit lebendig. Beuys polarisiert den Stein in eine "lebendige" Hälfte, die in die Luft ragt

88. Es sei hier nur kurz erwähnt, daß auch Anselmo Steine als bewegte und sich bewegende Materie denkt. Im Gespräch mit Anselmo 1999 in Turin erklärte er mir: "ci sono dei tempi diversi nel manifestarsi di questa energia. Sappiamo benissimo che nel granito ci sono gli elettroni, i nuclei, che tutto si muove; che tutto è un bucco; (...) Più di 2500 anni fa diceva queste cose e noi le constatiamo tutti i giorni, direi che tutte le cose, ogni materiale ha un suo tempo. L'energia si manifesta con tempi brevi o lunghi che si vedono in breve o lungo tempo o non si vedono per nulla." (Es gibt verschiedene Zeiten, in denen sich Energie zeigt. Wir wissen bestens, daß sich im Granit Elektronen bewegen, alles bewegt sich. Schon vor 2500 Jahren sagte man das, und heute stellen wir es wieder jeden Tag fest. Jedes Material hat seine Zeit. Die Energie offenbart sich in kurzen oder langen Zeiten, die wir in kurzen oder langen Zeiten sehen oder überhaupt nicht.) (Übers. der Verf.)

und in eine "tote", in die Erde eingelassene Hälfte. Durch die Aufnahme der "Wurzelwärme" wird diese Polarisierung aber auch wieder unterlaufen. Arnim Zweite sieht diese Zeichnung im Zusammenhang mit der Baumpflanzungsaktion "7000 Eichen".⁸⁹ Im Rahmen der documenta 7 in Kassel setzte Beuys 1982 siebentausend "Denkmäler" aus Bäumen und Steinen als "Denk-Anstoß".⁹⁰ Der lebende Baum wurde der kristallinen Masse des Steines gegenüber gestellt. Erschien anfangs der Stein groß und schwer, so wirkte er bei zunehmendem Wachstum des Baumes schließlich klein und unscheinbar. Im Unterschied zu diesem Werk zeigt Beuys in der Zeichnung deutlicher, daß er auch den Stein als wandelbare Masse versteht. Durch die Aufnahme von "Blüten- und Blattwärme" verfällt das Lebendige, wird tot, um dann wieder durch "Wurzelwärme" lebendig zu werden.⁹¹

Beuys bringt den Kreislauf sowohl durch Zeichen wie Pfeil und Kreis zum Ausdruck als auch durch reale Wachstumsprozesse in der Natur, die in seine "Plastische Theorie" und damit in das Werkganze eingebunden sind. In der "Plastischen Theorie", nach der "Denken = Plastik" ist, beschreibt Beuys "Formzustände und Formbildungsprozesse" parallel zu geistigen Zuständen und Prozessen: "Ich erkannte, daß Wärme (und) (Kälte) überräumliche plastische Prinzipien waren, die (...) dem Amorphen und Kristallinen, dem Chaos und dem Geformten entsprachen."⁹² Beuys vereinigt damit Ideen und Arbeitsweisen, die parallel zu ihm auch Künstler der Arte Povera anwenden. Sowohl Zorio als auch Merz bringen den Kreislauf vor allem durch natürliche stoffliche Umwandlungen zur Geltung und lassen sich

89. Siehe: Kat. Beuys. Natur. Materie. Form, Düsseldorf 1992, S. 43

90. Auf die Aktion wurde zusätzlich durch Plakate aufmerksam gemacht. Auf ihnen war zu lesen: "Es gibt Steine des Anstoßes, über die jeder einmal stolpern muß." Abb. in: Kat. Natur.Materie.Form, S. 43

91. Es muß jedoch einschränkend hinzugefügt werden, daß Beuys bei dem Projekt "7000 Eichen" in der kristallinen Form der Steine "schon eine gewisse Tendenz zum Amorphen" sah, in: Kat. Natur.Materie.Form, S. 41. Insofern spricht Beuys dem Stein also auch in diesem Werk ein gewisses Maß an Veränderbarkeit zu.

92. zitiert nach Klaus-Dieter Pohl in: Kat. Beuys, Zürich 1994, S. 270

unmittelbar von Naturereignissen inspirieren. Dabei greifen sie aber auch auf Zeichen zurück, um Begriffe oder Aspekte des Kreislaufes zu zeigen, die nicht konkret darstellbar sind.⁹³

3.2.2. Einflüsse der Gruppe “Origine” (Ursprung)

Das Thema des zyklischen Wachstums wurde in den fünfziger Jahren schon in der Malerei dargestellt. Hier fanden Künstler Motive, die eng mit den Gedanken von Ursprung, Wachstum und Entwicklung verbunden waren und für spätere plastische Werke der Arte Povera eine wichtige Ausgangsbasis darstellten. In einem Manifest von 1950 betonte der Künstler Mario Ballocco, ein Mitglied der Gruppe “Origine”, die Bedeutung der Energie: “Weit entfernt von einer willkürlichen und verspäteten Zusammenfassung schon erreichter Positionen, ist die neue nicht figürliche Kunst der Sinn einer neuen Energie, die sich mit einer ganz eigenen Physionomie profiliert und am charakteristischsten das Phänomen der letzten Zeit wiedergibt durch ihr spontanes und gleichzeitiges Erscheinen (1945) in fast jedem Land.”⁹⁴ Der Name der Gruppe “Origine” kann auf den Neubeginn der Kunst nach dem Krieg bezogen werden. Alberto Burri, der der Gruppe “Origine” (Ursprung) angehörte, hat der Arte Povera wichtige Impulse gegeben. Seine Werke sind inhaltlich mit dem Begriff “Ursprung” verbunden. In den Bildern der vierziger Jahre entwickelte er zellenartige Formen, die sich durch Teilung selbst zu vermehren scheinen und auf diese Weise zusammenhängen (Abb.29). Wie in Merz` späteren Malereien bilden alle Zel-

93. Beuys Einfluß auf die italienischen Künstler seit den siebziger Jahren erläutert G. Celant in dem Buch: *Beuys-tracce in Italia*, Napoli, Amelio 1978 ansatzweise. Hier wird die erwähnte Zeichnung allerdings nicht erwähnt.

94. Mario Ballocco: “AZ arte oggi” in der Mailänder Zeitschrift vom 6. Nov. 1950: “Lontano dall’essere una arbitraria e ritardata riesumazione di posizioni già raggiunte, la nuova arte non-figurativa è il senso di una nuova energia che profilatasi con una fisionomia tutta propria, rappresenta il fenomeno più caratteristico ed esteso del tempo recente per il suo spontaneo e sincronizzato apparire (1945) in quasi ogni paese” zitiert nach: Luciano Caramel: *Arte in Italia, 1945-1960*, Milano 1994, S. 163. (Übers. der Verf.)

len zusammen eine bewegliche organische Masse, die im Begriff der Umwandlung sind: Folien platzen aufgrund von Hitzeeinwirkung oder durch manuellen Eingriff auf und bilden ovale Formen, die von samenartigen Gebilden durchstoßen werden. Gewaltige phallusgleiche Körper dringen in eine weiße mit zarter Haut überzogene Masse ein, ein Akt, der einer Befruchtung gleichkommt. Es sind Körper, die immer wieder durch Einschnitt, Aufriß, Durchdringung und Verflüssigung entstehen. Weniger die einzelne Form, sondern der jeweilige Akt der Schöpfung läßt sich während der Betrachtung der Werke nachvollziehen.

In den fünfziger Jahren malte Mario Merz ähnliche Motive in den sogenannten Samenbildern. Es ist durchaus möglich, daß diese Bilder, die in der Literatur verhältnismäßig wenig Beachtung finden, eine Grundlage für die später entstandene Fibonacci-Reihe darstellen.⁹⁵ In dem Werk "Seme nel vento" (Samen im Wind) von 1953 hat sich der von Merz gemalte Samen womöglich schon selbst verdoppelt und trägt so das Potential der Vermehrung in sich (Abb.30). Der Same besteht aus zwei tropfenartigen Formen, die in der Mitte durch eine kleine Kugel aneinandergebunden sind. In einem der Tropfen, der zur Hälfte durch eine schwarze Oberfläche bedeckt wird, sind zahlreiche kleine schwarze Punkte zu sehen. Sie kehren auch außerhalb des Samens wieder, tragen hier aber zusätzlich rote und schwarze Kreise als Umrandung. Der ganze Raum füllt sich mit den vielen kleinen dynamischen Elementen, die aus der Nähe betrachtet zu riesigen Samenformen werden. Eine davon zeigt Merz als propellerartiges Gebilde, das sich in diagonaler Richtung über die ganze Bildbreite ausdehnt. Dieser Samen scheint sich um seinen eigenen Kern zu drehen und vermittelt damit den Eindruck, auch außerhalb des Bildrahmens weiter fliegen zu können. Man kann sich vorstellen, daß auch in den anderen Kernen, die als Punkte über den ganzen Bildraum verteilt sind, die Anlagen für weitere

95. Auf die Fibonacci-Reihe wird am Ende dieses Kapitels ausführlich eingegangen.

Samen enthalten sind. Durch eine fortlaufende Teilung könnten sie sich so fortlaufend im Raum ausbreiten.

Alberto Burri geht über das Ursprungsstadium der Zellteilung weit hinaus. In seinen Verwesungsbildern, die zwischen 1949 und 1955 entstehen, geht der Prozeß des Werdens in den des Vergehens über. Auf Leinwände trug Burri ein Gemisch aus geriebenem Bimsstein, Sand und Holzleim (Vinavil) auf, das mit der Zeit zu einem schimmeligen Gewebe heranwuchs. Das "Werden" wird so dem "Vergehen" gegenübergestellt. Neben Sackleinen benutzte Burri auch andere leicht brennbare Materialien wie Holz und Papier, aber auch Eisenplatten und ab 1960 Plastikfolien. Mit der Schweißbrennerflamme testete er die jeweiligen Reaktionen des Materials auf das Feuer. Bei einer Exkursion zu den italienischen Ölfeldern in den Abruzzen erklärte der Künstler: "Ich habe seit langem die Idee, zu zeigen, wie die Dinge verbrennen, was Verbrennung bedeutet, wie in der Verbrennung alles in einer perfekten Einheit lebt und stirbt."⁹⁶ Burri betont zwei Seiten des Feuers, eine lebensspendende, wärmende und purifizierende Kraft ebenso wie seine zerstörerische und aufhebende. Unter dem Kapitel "Material-Formwerdung" heißt es in dem von Engelke verfaßten Text über Burri: "Sackleinen verrußt, es öffnen sich Löcher in der Form der Flamme. Holz, das wie in >Combustione Legno< von 1956 immer in feinen Schichten verwendet wird, verkohlt, verkrustet, verrußt und legt Spalten und Löcher frei. Papier löst sich schnell in kleinste, fliegende Rußpartikel auf; die Dynamik des Prozesses und die Fragilität des Materials bleiben im Bild erhalten (Bs. Combustione 1957). Eisen hingegen bietet harte Widerstände, oxidiert lediglich an der Oberfläche, verfließt, um wieder in gleicher Härte zu erstarren."⁹⁷ Das Material ist Grundlage der Bildung verschiedener Formen. Zel-

96. Übersetzung von Simone Engelke aus: It. Cenza, G./Burri: "Il petrolio sotto le colline", in: *Civiltà delle macchine*, Nov./Dez. 1955, S. 50, zitiert nach Engelke in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg.23: Alberto Burri, S.6

97. Engelke: "Alberto Burri", in: *Kritisches Lexikon*, S.6

len, ovale Formen und Schnitte werden wesentlich von dem Material geprägt, kommen aber erst durch das Feuer zur Geltung.⁹⁸ In den Plastikbildern ist das Feuer nach Engelke “als aggressive, trocknende und extrovertierte Kraft” in der asiatischen Philosophie dem Männlichen zugeordnet (Yang), das auf das weiche, flexible Weibliche (Yin) trifft und es verflüssigt.⁹⁹ Erst durch diese beiden Kräfte gelingt nach Engelke eine harmonische Vereinigung, aus der zyklisches Wachstum entsteht.

Auch Mario Merz bringt zyklisches Wachstum und Verwesungsprozesse in vielschichtiger Weise zum Ausdruck, wenn er Früchte auf spiralförmigen Tischen auslegt.¹⁰⁰ Die Früchte verfaulen, bergen in sich jedoch Samen, die das Potential der Vermehrung mitbringen. Merz erklärte im Interview mit Celant: “Damals habe ich auch die Arbeit mit dem Obst entwickelt. Die Erfindung einer Sache, die man wegwirft, die aber da ist und Geruch hat. Etwas Furchterregendes und außerordentlich Sinnliches. Der Schrecken vor dem Hinscheiden und das Gefühl des Unnutzen, gleichzeitig Wohlgefühl und Unbehagen.”¹⁰¹ Das Unbehagen wird durch das Bewußtsein der eigenen Vergänglichkeit verursacht: “Wenn das Obst verdirbt, verderben auch wir in längeren Zeiträumen. Vielleicht haben wir auch bange Ahnung

98. Deutlicher als bei Merz wird in dieser Hinsicht der Einfluß Burris auf Kounellis. Er schneidet in die Metallplatte, um die Voraussetzung für eine neue Struktur zu schaffen. In das starre harte Metall gießt Kounellis in den einzelnen Schnitt heißes Blei, das erkaltet und so die Öffnung wieder schließt. Das Metall wird in lebendiger Weise strukturiert und erhält durch das Licht auf der Oberfläche neues Spiel. Blei dient dabei als Antipode zum Metall Stahl. Durch seinen niedrigen Schmelzpunkt gerät es wesentlich schneller in Bewegung und wird flüssig. Siehe z.B. das Werk “Senza titolo” (Ohne Titel) von 1982, Abb. in: Kat. Slg. Speck, Köln 1996, S. 121

99. Engelke in: Kritisches Lexikon, S.7. Bei Erläuterung von Boettis Werk “Storia naturale della moltiplicazione” (Naturgeschichte der Vervielfältigung) in Kap. 3.1 wurde die symbolische Bedeutung des Yin-Yang Zeichens bereits erläutert.

100. Abbildungen von Werken, in denen Merz Früchte auf spiralförmig angeordneten Tischen auslegt, sind u.a. in: Kat. Merz, New York 1989: “La natura è l’arte del numero” (Die Natur ist die Kunst der Zahl) 1976, S. 132, Nr. 80; “Senza titolo” 1976, S. 120, Nr. 70; “Tavola a spirale” (Spiraltisch) 1982, S. 206, Nr. 150

101. Merz im Interview mit Celant, in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 43.

von uns selbst?“¹⁰² Der Zyklus von Leben und Tod wird auch in der spiralförmigen Anordnung der Tische deutlich. Die sich gleichmäßig um eine Achse windende Linie drückt als Spirale in ihren immer gleichen Windungen den sich wiederholenden Prozeß von Ursprung, Wachstum und Verfall aus. Es ist ein Prozeß, der sich selbstständig, ohne Eingriff des Künstlers vollzieht. Einflüsse auf Umwandlungsprozesse von Stoffen überläßt Merz der Umwelt, die durch ihre Temperatur, den Lichteinfall und die Feuchtigkeit den Verlauf der Verwesung bestimmt. Im Unterschied zu Burri verzichtet Merz weitgehend auf eine von außen kommende Energiequelle, so zum Beispiel auf den aggressiven Eingriff von Feuerflammen. Ebenso vermeidet er den Schnitt mit dem Messer durch die Leinwand. Der spitze Konus, der Objekte durchdringt, ist dabei nicht als ein von Merz bestimmter gestischer Akt zu verstehen, sondern bringt das Naturverhalten an sich zum Ausdruck. In dem Konus ist die Spirale enthalten, die Wachstum und Verfall schon in sich trägt und insofern auch keinen Eingriff von außen benötigt.¹⁰³ In den frühen Werken steht also nicht allein die materielle Zunahme und räumliche Erweiterung im Vordergrund. Vielmehr geht es um den ersten Impuls einer biologischen Entwicklung. Bei dem erwähnten Werk „Seme nel vento“ (Same im Wind) zeigt Merz den Anfang einer solchen Genese. In den späteren Jahrzehnten untersuchte er dann auch, nach welchen Kriterien der immer gleiche Zyklus von Ursprung, Wachstum und Verfall abläuft.

3.2.3. Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip

In der Biologie ist eine Zellteilung nicht rückgängig zu machen - ein Umstand, der für den Menschen grundlegend ist, da dies eine „Verjüngung“ oder ein wiederholtes Nachleben bestimmter Zeitphasen unmöglich macht.

102. Merz: „Se la frutta degenera velocemente nel tempo, con tempi più lunghi degeneriamo anche noi, forse che abbiamo dei sospetti anche su di noi?“ in: *Voglio fare* (1985), S. 163

103. Vergleiche das Werk „Senza titolo“ (Ohne Titel) 1981 in: *Kat. Merz, New York 1989*, S. 194

Mario Merz setzt dieser Unumkehrbarkeit jedoch ein anderes Prinzip entgegen, das den Beginn des Wachstums nochmals nachvollziehen läßt und ebenso gut in die Zukunft projiziert werden kann. Dieses Prinzip beruht auf einer Entdeckung des mittelalterlichen Mathematikers Leonardo da Pisa (1180-1250), genannt Fibonacci. Dieser verfaßte um 1202 das "Liber abaci", die erste systematische Einführung in das indisch-arabische Zahlenrechnen. Fibonacci entwickelte nach Beobachtung der Fortpflanzung bestimmter Pflanzen und Tiere ein Zahlensystem, das mit Null oder Eins beginnt und darauffolgend mit der Summe der beiden vorangegangenen Zahlen fortsetzt. Am Anfang folgt auf die Eins nochmals die Eins, da die Summe aus Eins und Null Eins ergibt.¹⁰⁴ Aus diesen beiden Zahlen können dann alle nächsthöheren durch Addition abgeleitet werden. Es ergibt sich folgende Zahlenreihe: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, - Die Zahlen bleiben am Anfang relativ klein, nehmen aber ab 100 exponentiell zu. Sie ermöglichen, Naturvorgänge darzustellen, bei denen die Anfangsenergie erhalten, aber stets umgewandelt wird.¹⁰⁵ Diese Umwandlung vollzieht sich einem Kreislauf gleich, indem die letzte Zahl wieder auf die Summe der beiden vorherigen folgt, so daß sich die Zahlen von selbst immer wieder regenerieren.¹⁰⁶

In der Skizze von 1975 für eine Installation im Württembergischen Kunstverein bildet Merz die Spirale aus einer einzigen Linie, die von einem Scheitelpunkt ausgehend immer größere Kreisbögen zieht (Abb.6). In demselben Verhältnis wie die Zahlen immer größer werden, weiten sich auch die Bö-

104. Diese Stelle enthält ein gewisses "Maß" an Irrationalität, da die erste Eins der Zahlenreihe sich ja nicht aus der Summe der vorherigen Zahlen ergibt, sondern von "selbst" entsteht. Erst die zweite Eins ist die Summe von Eins und Null.

105. Die eingangs erwähnte klassische Zellteilung verläuft ebenfalls exponentiell, aber in anderer Reihenfolge, also 2, 4, 8, 16, 32, 74 usw.

106. Genau genommen müßte nach dem Kreislaufprinzip irgendwann wieder eine Zahl auftauchen, die eine Eins ergibt. So ist das Prinzip hier aber nicht gemeint. Es soll nur betonen, daß die Zahlen sich vorwärts und rückwärts auseinander entwickeln und bildlich gesehen bogenartige Linien bilden.

gen der Spirale bis der Eindruck einer halbkugelförmigen, Iglu ähnlichen Architektur entsteht. In vertikaler Richtung wird diese Halbkugel außerdem von wirbelartigen Gliedern gestützt, die gleichfalls Ausdruck der Fibonacci-Reihe sind.¹⁰⁷ Das Iglu versinnbildlicht in Merz' Werk Wachstum und Leben, denn die Zahlen pflanzen sich wie die Natur fort und wiederholen sich wie die unendlich vielen Umläufe der gekrümmten Linie einer Spirale um einen Punkt. Merz versucht Naturgesetzmäßigkeiten zu entdecken, die er allgemein in regelmäßig wiederkehrenden Abläufen sieht: "Groß werden (Wachsen) ist das Haus. Das Haus bauen heißt, der Wachstumsproportion Rechnung tragen, die im biologischen Leben liegt."¹⁰⁸

Wachstumsverläufe über längere Zeit sind für den Menschen visuell kaum nachvollziehbar, da sie für unser Zeitempfinden zu langsam vor sich gehen. Die Stammesgeschichte der Naturarten konnte jedoch durch Fossilien von Pflanzen und Tieren rekonstruiert werden, deren Verlauf Merz in vielen Werken zum Thema macht. Fossilien werden als Phantasie - und Urtiere gewissermaßen lebendig, indem sie mit zahllosen Beinen und hoher Geschwindigkeit im übertragenen Sinne die Zeit überspringen können (Abb.21). Dabei werden nicht nur die Lebewesen, sondern auch die Elemente der Natur, Wasser und Licht, in den Wandlungsprozess einbezogen. In einem Gedicht wird Merz' Naturverständnis, das sich schon in den Arbeiten der fünfziger Jahren zeigt, besonders gut faßbar. Merz beschreibt den Kreislauf des Wassers, aus dem ursprünglich alles Wachstum hervorging. Da Merz' Gedichte bisher kaum beachtet oder selten als solche anerkannt wurden und meistens nur als Belege dienten, wird das Gedicht hier

107. Deutlich wird dies in dem Iglu "Fibonacci" (1970), in dem Merz Metallröhren wie einzelne Glieder durch Metallgelenke verband. Die zunehmende Länge der Röhren entsprach dabei der anwachsenden Zahlengröße der Fibonacci-Reihe (Abb. in: Kat. Merz, New York 1989, S.95, Nr. 49).

108. Merz: "Diventare grande (crescere) è la casa, fare la casa è tenere conto della proporzione di crescita insita nella vita biologica." in: Voglio fare (1985), S.251

vollständig zitiert.¹⁰⁹ Nur so kann die optische Gestalt sichtbar werden, die vom Inhalt des Gedichtes nicht zu trennen ist.¹¹⁰

Jeder kennt den Kreislauf des Wassers, der durch die Sonnenenergie und die Schwerkraft in Gang gesetzt wird. Die oberste Schicht des Wassers von Flüssen und Meeren verdunstet, indem die Sonne sie erwärmt. Das verdunstete Wasser kondensiert in der Luft. Wenn es abkühlt, fällt es als Regen auf die Erde, rinnt und rieselt, dringt in den Boden ein, kommt wieder zum Vorschein und beginnt den Kreislauf von neuem. In dem Gedicht wird der sich ständig wiederholende Kreislauf von Wasser beschrieben. Da das Wasser am Anfang allen Lebens und damit des Wachstums steht, ist die Wahl dieses Elementes nicht zufällig. Die Zahl wird wie das Wasser Grundlage für das weitere Wachstum. Sie erscheint nicht allein im mathematischen Kontext, sondern wird als natürliches Element selbst Teil des Wasserlaufes. Entsprechend äußerte sich Merz im Interview mit Barbara Reise und Lynda Morris: "Für mich ist Mathematik ein Beispiel für Leben und keine nur auf sich bezogene Realität."¹¹¹ Obwohl heute die Mathematik zu einer sehr komplexen Wissenschaft geworden ist, die sich im Laufe der kulturellen Entwicklung immer stärker in Unterteilungen zersplitterte, führt Merz sie auf ihre ursprüngliche Bedeutung zurück: auf die Verknüpfung eines Naturstoffes mit einer Zahl. So bündelt Merz in seinen Werken Reisig und Erdblocke und ordnet Früchte, Steine und Holzstücke nach Zahlenverhältnissen an.

109. Siehe Anhang nach den Abbildungen

110. Das Werk "La goccia d'acqua" (Der Wassertropfen) von 1987 zeigt, daß das zitierte Gedicht über den Kreislauf des Wassers ebenfalls auf Merz' Installationen oder Zeichnungen bezogen werden kann. Vgl. Agnes Kohlmeyer: "Eau & gaz à tous les étages", in: Daidalos, Nr. 55, 15. März 1995, S. 80-89

111. Merz im Interview mit Barbara Reise und Lynda Morris: "Eine Zahl ist ein Symbol für Wirklichkeit und Wachstum", in: Kunstforum, Bd. 15, 1976, S. 164

Das Wachstum des Wassers beginnt, indem es sich “IN SILENZIO CON I NUMERI” (in Stille mit den Zahlen) ergießt.¹¹² Dieser Ablauf, der sich zunächst “LONTANO IN ALTO” (in der Ferne) ereignet, wird musikalisch beschrieben. Denn hier ist der Ort, “DOVE COMINCIA LA MUSICA” (wo die Musik beginnt).¹¹³ Nur durch sie wird eigentlich erst die Vorstellung eines Anfangs erweckt, denn die übrigen Verben “AVVENIRE” (ereignen) oder “VERSARE” (ergießen) deuten an, daß der Verlauf bereits eingetreten ist.¹¹⁴ Wachstum wird damit durch die immer größer werdende Zahl verursacht, die als das Element Wasser Geräusche verursacht. Langsam zeichnet sich jedoch ein Übergang ab, der sich schon im ersten Teil durch die anwachsende Geschwindigkeit des Wassers und der Musik ausdrückt. Dieser Übergang wird auch im Druckbild deutlich, indem die Zahlen wie aus einer Regenrinne fallen und in einen kegelartigen Fluß übergehen, der sich nach unten öffnet.

Nicht nur im Detail, auch in einer übergeordneten Struktur stehen die Teile in einem inhaltlichen Verhältnis zueinander: Der obere Teil führt die Zahlen nur bis “610”, während der untere Teil, der in den ersten eingeschachtelt ist, den “Wasserfall” bis “10946” führt. Entsprechend der Höhe der Zahl fällt das Wasser auch tiefer herab. Wie soll jedoch Wasser wachsen, wo doch jeder Tropfen in einen Kreislauf integriert ist ? Das Wasser wächst offenbar, indem es wiederkehrt. So trägt die letzte Zahl der Fibonacci-Reihe zugleich die Anfangszahl in sich. Entsprechend enthält in dem Gedicht das fallende Wasser und das damit verbundene “heulende” Geräusch gleichzeitig die Stille vom Anfang der ersten Strophe: “POI PRECIPITA VERSO IL FONDO URLANDO TRASPORTANDO CON SÈ IL SILENZIO” (Dann stürzt es auf den Grund zu heulend mit sich bringend

112. siehe Anhang

113. ebenda

114. ebenda

die Stille).¹¹⁵ Das Ende trägt also den Anfang in sich, der mit der Stille beginnt.

Auch in der prähistorischen Keramik wird dieser Gedanke in den Zeichen für Wasser ausgedrückt. Hier finden sich auf Gefäßen mit zum Teil sakraler Bedeutung Wellen und Zickzacklinien, da aus diesen Gefäßen bei kultischen Handlungen Wasser einer Gottheit geopfert wurde (Abb.31 zeigt eine Amphora aus dem Ende des elften Jahrhunderts vor Christus). In den Schlangenlinien wird eine Wiederkehr durch die sich stetig wiederholenden Kurven sichtbar, die auch in Merz' Gedicht zum Ausdruck kommt. Bewegung, stürzendes Wasser und Stille scheinen unvereinbare Gegensätze zu sein, die Anfang und Ende beschreiben und sich trotzdem nicht ausschließen. So wird in der chinesischen Landschaftsmalerei das Herabstürzen des Wassers in einer gleichbleibenden Form bei in Wirklichkeit ständigem Wechsel der Wassertropfen gesehen. Die Stillstand suggerierende Form ist also in Wirklichkeit eine fließende.¹¹⁶ Die fließende Konsistenz des Wassers, das uns zwischen den Fingern zerrinnt, verdeutlicht, daß Wachstum nicht in einzelnen Phasen wahrnehmbar ist. Sie gehen vielmehr fließend ineinander über und wiederholen sich zyklisch. Wie das Wasser kann das Wachstum der Natur als immer wiederkehrendes Prinzip gesehen werden. Nicht nur die Vergrößerung und Anhäufung, sondern auch das Teilbare und sich selbst wiederholende Element ist also nach Merz' Verständnis Bestandteil des Wachstums.

115. ebenda, 2. Strophe

116. Merz betont an verschiedenen Stellen sein Interesse für die östliche Philosophie und die chinesische Lyrik, in: Kat. Merz, Palazzo Congressi ed esposizioni, Repubblica di San Marino, Mailand 1983, S. 23, 172, 179. Auch Bettina Ruhrberg weist darauf hin, daß sie bei ihrem Besuch im Hause von Merz verschiedene Publikationen über östliche Kulturen gesehen hat, in: Ruhrberg: Arte povera, Geschichte (1992), S. 210

3.3. Transformation im alchemistischem Sinne

Manfred Lurker hebt als ein wesentliches Merkmal der Alchemie ein dualistisches Denken hervor, das auf der Idee "einer reinen, strahlenden Welt des Geistes und einer unreinen, erdhaften Welt der Materie" beruhe.¹¹⁷ Im Laufe einer durch Feuer angeregten langwierigen Prozedur soll der Anteil an Stofflichkeit durch Vergeistigung sukzessiv verringert werden. Dadurch entwickelt sich aus einem strukturlosen Grundsubstrat eine geformte und als vollkommen angesehene Substanz, die in dem Gold gesehen wird. Sie enthält im alchemistischen Sinne alle erstrebenswerte Eigenschaften.¹¹⁸

Die Alchemie beruht auf einer analogen Betrachtungsweise, die Zusammenhänge zwischen stofflichen Vorgängen und Sinnbildern schafft.¹¹⁹ In kleinem Maßstabe initiiert sie einen Prozeß, der der allgemeinen Naturentwicklung entspricht. Der Naturphilosoph Paracelsus (1494-1541) nahm an, daß der Mensch durch die Kraft seiner Imagination Einfluß auf die Natur ausüben könne. Die Vorstellungskraft, die "Ein-Bildung", vergleicht er mit einem Magneten, der durch seine Kraft die Stoffe der Umgebung anzieht und sie umformt.¹²⁰ Besonders für den Alchemisten, den Bildhauer oder den Schmied sei diese Einbildungskraft grundlegend. Sie alle müßten ihre Vorstellungen auf bestimmte Elemente konzentrieren, denn, was der Mensch denke "ist er, und ein Ding auch wie er es denkt. Denkt er ein

117. Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S.15

118. Diese sukzessive Entwicklung sehen viele Künstler als evolutiven Prozeß. Schon Joseph Beuys teilte in der Bleistiftzeichnung "Evolution" von 1974 die Prozesse der Welt in drei alchemistische "Schritte" ein (Abb. 32). Die erste Phase zeigt Beuys durch ein chaotisches Linienknäuel an, das mit dem Wort "Sulphur" beschriftet ist. Die zweite Phase (beschriftet mit dem Wort "Mercurius") wird durch Bewegung geprägt und führt zu der energiereichen "Wärmesphäre" Sol. Abb. in: Kat. Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys, Supermond-Ludwig-Museum und Museumsverein Aachen 1985, S. 63

119. Lexikon des Mittelalters, Stuttgart, Weimar 1999, S. Bd. 1, S. 335

120. Hans Rutschow: Über den Magnetismus bei Paracelsus, Diss. Köln 1965, S. 78

Feuer, so ist er ein Feuer.“¹²¹ Paracelsus sah den Menschen geistig und materiell einer gemeinsamen Urmaterie zugehörig, die aus Feuer bestehe und nicht immer sichtbar, aber dennoch vorhanden sei. Das Wesen der Alchemie und die Bedeutung der Energie des Feuers in ihr beschreibt der Naturphilosoph so: “Das ist die Alchemie: zu Ende bringen, was noch nicht vollendet ist (...). Sie allein ist das, was das Unreine durch Feuer zum Reinen bereitet. Wiewohl nicht alles Feuer brennt, so ist es doch alles Feuer und bleibt Feuer.“¹²² Das natürliche Element Feuer ist zugleich Ausdruck für spirituelle Prozesse. Antje von Graevenitz greift diesbezüglich den Begriff “Synchronisation” auf: “It is specifically this synchronisation of spirit and nature which distinguishes them (the alchemists) from science.”¹²³ Offensichtlich interessierte auch die Künstler weniger eine Alchemielehre als Regelanweisung, sondern eine auf Entsprechung gegründete Betrachtungsweise. Diese Sicht ermöglichte, ein System anzuwenden, das sich auf den Kosmos, auf die Elemente und selbst auf den Menschen übertragen ließ. Alchemistische Stadien werden zum Beispiel mit vegetabilen Wachstums- und Reifungsprozessen, Zeugung, Geburt und Tod des Menschen analog gesetzt. In ihnen durchlaufen die Stoffe einen Umwandlungsprozeß der Trennung und Vereinigung, der nur durch Zuführung von Energie angeregt und aufrechterhalten werden kann. Andererseits soll Energie aus diesem Prozeß hervorgehen und zugleich in der ersehnten vollkommenen Substanz enthalten sein. In konzentrierter Form speichert sie Energie und wird in diesem Zustand mit Gold gleichgesetzt. Gold wiederum ist astrolo-

121. Paracelsus: *Labyrinthus medicorum errantium*, in: Karl Sudhoff: *Theophrast von Hohenheim genannt Paracelsus: Sämtliche Werke*, I. Abteilung: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Berlin 1936, Bd 11, S. 188/189

122. ebenda

123. Antje Von Graevenitz: “The Art of Alchemy”, in: *New Art, an international survey*, hrsg. von Andreas Papadakis, London 1991, S. 96; im folgenden abgekürzt: *The Art of Alchemy*. Carl G. Jung führte zur Beschreibung den Terminus “Synchronizität” ein und verstand darunter die zeitliche Übereinstimmung zweier oder mehrerer nicht kausal verknüpfter Ereignisse, siehe: *Handlexikon der magischen Künste*, hrsg. von Hans Biedermann, Graz 1968, S. 113

gisch der Sonne zugeordnet und kann als Ausdruck der Erkenntnis und der Einsicht in den Mikro- und Makrokosmos verstanden werden.

Erstaunlicherweise werden in der Literatur immer nur allgemeine Verweise zu alchemistischen Bezügen genannt. Die Künstler werden des öfteren als Alchemisten bezeichnet. Dabei bleibt es häufig nur bei der Bezeichnung ohne daß diese näher begründet wird. Danilo Eccher ist der Auffassung, Mario Merz stütze sich auf alchemistische Elemente, ohne diese jedoch genauer zu erklären.¹²⁴ Bettina Ruhrberg verweist zwar auf Bücher der Alchemie, die sie im Hause Merz gesehen hat, nennt aber außer einer Anmerkung keine weiteren spezifisch alchemistischen Bezüge.¹²⁵ Den Aspekt der Evolution in Merz' Werk betont Mario Bertoni ohne sich dabei ausdrücklich auf alchemistische Inhalte zu beziehen: "The basic principle of his art is energy: energy as a sacred feeling running through things and beings, present in man and in nature. It is the principle of continuous and infinite evolution with the time dimension at its heart."¹²⁶ Auch mit dem folgenden Zitat spricht Bertoni indirekt alchemistische Themen an: "Artistic activity can only immerse itself in becoming and free itself as an antenna for different and opposed realities (...) between reality, objects and languages destined for other values or other kinds of readings."¹²⁷

124. Danilo Eccher: "Mario Merz" in: Kat. Merz, Turin 1995, o.S.

125. Bei Erläuterung der Spiralförmigkeit verweist Ruhrberg auf die Symbolik der Schnecke. Merz verwendete die Spiralförmigkeit "in den siebziger Jahren als graphische Form in Bildern (und) Zeichnungen (häufig in Verbindung mit einem Schneckengehäuse)" in: Ruhrberg: *Arte povera, Geschichte* (1992), S. 199. In der Anm. 618 schreibt sie dazu: "Merz gebrauchte das Schneckengehäuse sicher wegen seiner Spiralförmigkeit. Ihn könnte aber auch die Symbolik der Schnecke interessiert haben. In ältesten Mythologien, auch in der Alchemie, ist die Schnecke der Muschel ihres Gehäuses wegen, das dem spiralförmigen Uterus vieler Tiere gleicht, nicht nur Liebessymbol, sondern auch Symbol von Tod und Wiedergeburt und (kann) Hinweis auf die Auferstehung sein." in: Ruhrberg: *Arte povera, Geschichte* (1992), S. 404. Hier nennt sie außerdem folgende Bücher, die sie im Hause Merz gesehen hat: Arturo Schwarz: *Introduzione all'Alchimia*, Bari 1984 oder Gérard Eucaille Papus: *Le Tarot des Bohémiens. Clef absolue de la science occulte. Le plus anciens livre du monde*, Paris 1911; ebenso René Guénon: *Simboli della scienza sacra*, Erscheinungsort und Jahr unbekannt.

126. Mario Bertoni in: Kat. *Verba lucis*, Studio la città, Verona 1999, S. 26

127. ebenda

Kounellis` Werke werden hingegen mehrfach alchemistisch interpretiert. Marlis Grüterich nennt Kounellis einen “modernen Alchemisten”, der die “Paradigmen sprünge unseres Jahrhunderts” assimiliere.¹²⁸ Inwiefern dies alchemistisch ist, erklärt sie jedoch nicht. Antje von Graevenitz stellt in ihrer Abhandlung über “The Art of Alchemy” Kounellis` Werke in einen allgemeineren Rahmen, der die Bedeutung der Alchemie in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts umreißt.¹²⁹ Sehr aufschlußreich ist außerdem Aphrodite Georgious Untersuchung über die “Alchemie im Werk von Jannis Kounellis”.¹³⁰

Viele Kritiker, die sich mit Zorios Werken befassen, weisen auf alchemistische Ebenen bestimmter Installationen ohne konkrete analytische Ansatzmöglichkeiten zu benennen. Germano Celant sieht vor allem die alchemistischen Grundprinzipien “solve et coagula” (löse und verfestige) in der Kunst Zorios umgesetzt.¹³¹ Außerdem spricht er von einem Fluß alchemistischen Quellwassers: “the work witnesses a flow alchemic lymph, from positive to negative, stagnation to mercurial energy, opacity to transparency.”¹³² Den Zusammenhang der Werke untereinander hebt Amnon Barzel hervor. Er nennt Zorios Ausstellung von 1992 in Prato ein “Labor”, welches unser Bewußtsein reinige: “Each installation within the exhibition space, all the exhibition spaces within the museum are converted into a laboratory for purifying our vision, our consciousness, our relation to everyday materials- the most `poor` and common, an emblem to any member

128. Marlis Grüterich: “Mario Merz - Denken, wie die Natur lebt”, in: Du 3 / 1983, S. 93

129. Von Graevenitz in: The Art of Alchemy, S. 95 f

130. Georgiou in: Dimension der Vergangenheit (1998), S. 42 f.

131. Germano Celant: “Le macchine irradianti di Zorio”, in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S. 52. Zu dem Prinzip “Solve et coagula” siehe Bernhard D. Haage: Alchemie im Mittelalter, Zürich 1996, S. 16.

132. Celant: “Sono ambivalenze che lasciano il segno >sospeso<, sembrano seguire una gradazione tra l`abisso del pieno ed il profondo del vuoto e l`opera vede un flusso di linfa alchemica dal positivo al negativo, dalla stagnazione all`energia mercuriale, dall`opaco al trasparente.” in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S.31

of human society, close or remote, known or as yet unknown: this is the meaning of the extreme beauty, the perfect quality, the delicate equilibrium extracted by Zorio`s laboratories.”¹³³

Einige Hinweise auf alchemistische Bedeutungen findet man in der Literatur auch zu Pier Paolo Calzolari. Germano Celant erklärt, daß Calzolari Stoffe reinige und in eine neue Dimension überführe: “Your process seems to delve into the research that from Duchamp to Beuys, from Brancusi to Oldenburg, brings about the corporal and spiritual regeneration of the substances of the world, revealing wisdom and purity, fertility and sensuality.”¹³⁴ Auch Mario Bertoni betont die Umwandlung des Materials, bei der Calzolari in seinen Werken verschiedene alchemistische Phasen zum Ausdruck bringt: “(...)the neon is used to write phrases that are not always legible or decipherable as a result of the `italic` kind of writing (..that is used for..) the obscure meaning (this is the case of writing obtained by listing different alchemical processes for transforming material: Satisfactio, Mortificatio, Imperfectio, Putrefactio, Combustio, and Incineratio)...”¹³⁵ Bruno Corà weist außerdem auf die von Calzolari verarbeiteten Metalle wie Blei und Zinn, die die saturnischen Eigenschaften in sich tragen und oft mit Zeichen des Lebens und der Regeneration verbunden werden.¹³⁶ Die ge-

133. Amnon Barzel in: ebenda, S.1

134. G. Celant in Kat.: Pier Paolo Calzolari, Barbara Gladstone Gallery, New York, Torino 1988, S. 8

135. Mario Bertoni: “Altre volte il neon viene impiegato per comporre scritte non sempre leggibile o decifrabili a causa del carattere “corsivo” della scrittura (una specie di geroglifico, il risultato di un atto fisiologico dell`artista di cui il neon conserva l`immediatezza e l`organicità) oppure dal significato oscuro (è il caso della scritta ottenuta attraverso l`elenco dei differenti processi alchemici di trasformazione della materia: Satisfactio, Mortificatio, Imperfectio, Putrefactio, Combustio, Incineratio) ..” in: Kat. Verba lucis, Studio la città, Verona 1999, S. 24. Bertoni bezieht sich hier auf Calzolaris Werk “Senza titolo” (Ohne Titel) von 1970, in dem die mit Neon geschriebenen Wörter: “Satisfactio. Mortificatio. Imperfectio. Putrefactio. Combustio. Incineratio” zu lesen sind. (Befriedigung/Sättigung. Sterblichkeit. Unvollendung. Verwesung. Verbrennung. Einäscherung). Abb. des Werkes in: Kat. Slg. Goetz (1997), S. 85

136. Corà: “il piombo e lo stagno, il mercurio e l`inchiostro tipografico, l`argento e l`oro, il vetro e lo stucco lo rivela conoscitore delle proprietà saturnine e dei principi della metallicità” in:

nannten Interpretationen deuten die Vielzahl alchemistischer Betrachtungsweisen an. Bevor diese im Hinblick auf die einzelnen Werke untersucht werden, ist zunächst die Frage zu stellen, ob die Künstler selbst sich überhaupt als Alchemisten verstanden.

Mario Merz betrachtet sich nicht ausdrücklich als Alchemist. Dennoch scheint er durchaus Kenntnis von ihr zu haben, da er -wie eingangs erwähnt- mehrere Bücher über Alchemie besitzt. Außerdem bezeichnet er sich selbst als "Erfinder von Heilmitteln", womit er den Alchemisten nahe kommt, insofern eine Reinigung auch als Heilung verstanden werden kann.¹³⁷ Er schreibt: "Ich bin der Doktor Merz" "Ich heile und erfinde Heilmittel (...)".¹³⁸

Im Unterschied zu Merz äußert sich Kounellis deutlicher zur Alchemie. Ihn interessiert besonders "das Experimentelle", das aus dem Bestehenden Neues schafft.¹³⁹ In diesem Sinne sieht sich Kounellis als Alchemist: "Außerhalb der Kunst stand das Experimentelle oder auch die Alchemie also immer für eine Art prophetischer Gegenfront gegenüber den Mystikern. In diesem Sinne bin auch ich experimentell. Und vielleicht bin ich ja auch Alchemist."¹⁴⁰ Sicherlich macht das Experiment nicht allein die Alchemie aus, auch wenn unter ihr einseitig allgemein nur die "Goldmacherkunst" verstanden wird, die aus unedlen Metallen eine unvergängliche und reine Substanz anstrebe. Im Gegensatz zu dieser einseitigen Auslegung scheinen auch in Kounellis` Werken bestimmte Transformationstechniken sowie die

Kat. Calzolari, Mailand 1994, S. 36. Als Beispiele nennt Corà hier die Werke "Come Lago del cuore" 1968 (Wie der See des Herzens) und "Piombo rosa" 1968 (Rosa Blei).

137. Entsprechend wird in manchen alchemistischen Büchern von dem "magnum Opus" gesprochen, das den Weisen in die Lage versetzen soll, ein "Allheilmittel" herzustellen, siehe: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, S. 330

138. Merz: "Io sono il dottor Merz" "io faccio atti di cura e invento medicine," in: Voglio fare (1985), S. 41

139. Kounellis im Interview mit Heinz Peter Schwerfel, in: Kunst Heute (1995), S.66

140. ebenda

der Alchemie zugrundeliegende Kombination und Analogiesetzung Inspiration gewesen zu sein.

Zorio bezieht sich formal und inhaltlich auf die Alchemie. Destillierkolben, gläserne Röhren und Behälter wie der Schmelztiegel, aber auch chemische Stoffe wie Schwefel, Kupfersulfat, Phosphor, Alkohol kommen im alchemistischen Labor vor und kehren auch in Zorios Werk wieder. Oft treten diese Stoffe in verschiedenen Variationen auf und bilden eine Serie. Manchmal befinden sie sich auch in einem Prozeß, den Celant so beschreibt: "In the alchemical process, in order for the experiment to bear fruit, bodies must divest themselves (the journey in the chair, canoe, or baby-seat), or wholes must break up (the star, sound, light), freeing an energy that invades space."¹⁴¹ Objekte teilen sich nicht nur, sondern erscheinen darüber hinaus wie belebt zu sein, weil sie entweder beschleunigt oder aber sehr langsam umgewandelt werden. Diesen Aspekt bestätigt Zorio, wenn er von seinen Arbeiten als Körpern spricht: "This inner vision of the body comes to me also from viewing it in chemical terms. Each human is a container of minerals and water; his veins, lungs and organs are an extraordinary chemistry lab made of tubes and alembics."¹⁴² Zorio zeigt diese Behälter als Körper, die auch Merkmale und Verhaltensweisen von Lebewesen aufweisen: Verdunstung und Umwandlung entsprechen den Geräuschen Gurgeln und Rülpsen. Es sind Prozesse, die Zorio in kleinem Maßstab auf den Menschen, im großen aber auf die Natur bezieht. Heute möchte Zorio den alchemistischen Aspekt jedoch nicht zu stark betonen. Seiner Meinung nach habe man diese Inhalte schon "genug" analysiert.¹⁴³

141. Celant: "Nel processo alchemico, affinché l'esperienza fruttifichi, i corpi devono spossessarsi (il viaggio in sedia, canoa o seggiolino) oppure gli insiemi frantumarsi (la stella, il suono, la luce) liberando un'energia che invade lo spazio." in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S.57

142. ebenda, S. 35

143. im Gespräch mit Zorio in Turin 1999

Giulio Paolinis Werk wird in keinerlei Zusammenhänge mit alchemistischen Inhalten gestellt. Dennoch wird er in diesem Kapitel erwähnt, weil bestimmte Zeichen in seinem Werk auftauchen, die in alchemistischer Tradition stehen. Es ist dabei durchaus möglich, daß Paolini sich dieser Zeichen bedient, ohne sie ausdrücklich als alchemistisches Zitat zu begreifen. Sie dennoch in dieser Hinsicht zu untersuchen, trägt zum Verständnis des Werkes bei.

Im folgenden soll nun dargelegt werden, wie die einzelnen Schritte des Alchemisten für die Kunst fruchtbar gemacht werden. Weniger eine neutrale Analyse als eine bewußte Einflußnahme kennzeichnet die langwierige Operation der Alchemisten, die Paracelsus in dem Wort Vollendung anspricht: "Das ist die Alchemie: zu Ende bringen, was noch nicht vollendet ist."¹⁴⁴ Der alchemistische Prozeß wird allgemein in sechs bis acht Stufen umschrieben, die jedoch in den Werken der Künstler nicht nach strenger Abfolge durchlaufen werden. Vielmehr suchen sie von diesen nur einzelne aus und führen sie als eigenständigen Teil zu einem der Alchemie ähnlichen Ziel. Besonders häufig werden folgende Stufen, die die Natur und Welt künstlich neu schaffen sollen, unterschieden: "Calcination" (Verglühung), "Putrefactio" (Verwesung), "Sublimation" (Verflüchtigung), "Solutio" (Schmelzung), "Distillatio" (Abscheidung des Festen vom Flüssigen), "Coagulatio" (Gerinnung und Fixierung).¹⁴⁵ Antje von Graevenitz umschreibt die verschiedenen Stadien des alchemistischen Prozesses mit Begriffen, die die Bedeutung der Alchemie in der Kunst veranschaulichen. Von ihnen wähle ich nun einige aus und beziehe sie auf die Werke der Künstler.

144. Karl Sudhoff: Theophrast von Hohenheim genannt Paracelsus: Sämtliche Werke, I. Abteilung: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Berlin 1936, Bd. 11, S. 188/ 189

145. Hans Biedermann: Handlexikon der magischen Künste, Graz 1968, S. 335

3.3.1. “Embleme für Ego”

Das erste Stadium bezeichnet sie als “Emblems of the Ego”.¹⁴⁶ Ego lässt sich sowohl auf den Alchemisten als auch auf den Betrachter beziehen, der die verschiedenen Phasen nachvollziehen und selbst erleben kann. Von Graevenitz verweist dabei auf das Labyrinth: “an old symbol to purify the ego.”¹⁴⁷ Offenbar sieht sie Ego in einem Labyrinth, das wie ein Alchemist zahlreiche Stadien durchlaufen muß. Theseus sei in diesem Irrgarten mithilfe Ariadnes Faden der Weg gewiesen worden.¹⁴⁸ Nach von Graevenitz liegt das Besondere des Fadens darin, daß er Erinnerung in sich trägt und in dieser Eigenschaft dem Menschen (im Mythos Theseus) das Überleben ermöglicht.

Auch die Künstler beziehen sich auf Erinnerungen und kulturelle Themen der Vergangenheit.¹⁴⁹ Aus dem Ohr eines antikisierenden Gipskopfes läßt Kounellis 1975 eine permanent rauschende Flamme strömen.¹⁵⁰ Der Kopf liegt erhöht, wie schlafend auf einem Podest, nur die Flamme bildet ein bewegliches Element, das ein Veränderungspotential in sich trägt und von Grüterich als “Überlebensflamme” bezeichnet wird (Abb.33).¹⁵¹ Steht die Flamme allgemein in Kounellis` Werk für eine transformierende Kraft, so wird hier speziell die geistige Aktivität des Menschen angesprochen. Nur sie

146. Von Graevenitz schreibt über den Begriff “Emblems of the Ego” in: *The Art of Alchemy*, S. 98

147. ebenda

148. Von Graevenitz schreibt: “Without Ariadne`s thread, representing memory, Theseus would not find his way out.” in: ebenda

149. Über “Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis” schreibt A. Georgiou in ihrer Dissertation: *Dimension der Vergangenheit* (1998)

150. Die einzelnen Werke werden im folgenden im Präsens beschrieben, auch wenn sie aus den sechziger und siebziger Jahren stammen und heute z.T. nicht mehr existieren; die Aktionen und die Tätigkeiten, die zur Herstellung des Werkes führen, werden im Imperfekt erläutert.

151. Grüterich: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg. 21: Jannis Kounellis, S. 10

ermöglicht es, sich der Kulturgeschichte zu erinnern, die nach Kounellis “die einzig mögliche, würdige Zukunft” darstellt.¹⁵²

Merz spricht die allmähliche biologische und kulturelle Entwicklung an, wenn er Urtiere auf die Leinwand malt oder sprüht. Sie scheinen sich manchmal noch im Übergang vom Wasser zum Land zu befinden. Wie uralte Höhlenmalereien rufen sie damit früheste Kulturzeugnisse in Erinnerung. Auch mit der Figur des Iglus werden Assoziationen an frühe naturverbundene Lebensweisen geweckt. Das Iglu, das Merz als Spiralfigur versteht, kehrt als begehbare Spirale in Installationen wieder. In diesen Werken kann der Betrachter durch spiralartige Figuren aus Glastischen und Reisigbündeln wandern. Sie bilden ein Irrgärten vergleichbares System.¹⁵³ Anstelle von Theseus muß sich nun der Rezipient im wörtlichen und übertragenen Sinne einen Weg durch Raum und Zeit suchen. Der Betrachter kann sich in der Spirale jedoch im Unterschied zum Labyrinth nicht verirren, da diese nur eine Richtung vorgibt. Vielleicht will Merz die Spirale als die einzige Möglichkeit des Weges verstanden wissen und bietet deshalb keine alternativen Richtungen an. Möglich ist auch, daß Merz aus diesem Grunde die “Tischspirale” oder das Iglu, das ja auch eine Spirale verkörpert,¹⁵⁴ transparent gestaltet, da diese Eigenschaft in seinen Werken als

152. Kounellis in: Ein Gespräch. Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hrsg. von Jacqueline Burckhardt, Zürich 1988, S. 74

153. Werke, die aus Spiralen gebildet werden, sind z.B. “Doppia Spirale” (Doppelspirale, 1990) und “Spirale di Prato” (Spirale von Prato, 1990), in: Kat. Merz, Turin 1995, Nr. 100, Nr. 99. Hermann Kern behandelt diese Art des “Schein-Labyrinthes” in seinem Kapitel “Symbolik der Mitte”, zu dem er schreibt: “In diesem Kapitel werden keine Labyrinth behandelt, sondern einige Vorstellungen, die mit dem Labyrinth den einen oder anderen Aspekt gemeinsam haben -als Bewegungsfigur, als Stadt mit sieben Mauern, als acht-eckiger Spiegelraum der Selbstbegegnung, als Weltbild im moralischen Sinn und in der Bezogenheit von Kreisumfang auf Mittelpunkt etc.” in: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen eines Urbildes, hrsg. von Hermann Kern, München 1982, S. 267

154. Wie die Zahlen der Fibonacci-Reihe eine Spirale und schließlich eine halbkugelförmige Architektur bilden, geht aus der bereits erwähnten Zeichnung von 1975 hervor (Abb. 6). Vgl. Kap. 3.2.3. “Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip”

Ausdruck der Idee und Erkenntnis gesehen werden kann.¹⁵⁵ Daß es um die Idee der Orientierung und Suche geht, zeigt auch der Titel "Labyrinth" einer Installation von 1989.¹⁵⁶ Ähnlich der Arbeit "8-5-3" von 1985 ragen in diesem Werk Lichtstäbe diagonal aus einem Iglu hervor (Abb.34). Gregor Stemmrich bezieht die Suche des Betrachters hier auf die sich unterschiedlich durchdringenden Stoffe, die aufgespürt werden sollen. Dabei betont er gleichfalls das dem Alchemisten ähnliche Zurückgeworfensein auf sich selbst: "Der Betrachter befindet sich in einem 'Labyrinth' einander durchdringender, den Objektcharakter von Skulptur auflösender Verweise, denen er nachspüren soll, um eine Orientierung für sich selbst zu finden."¹⁵⁷

Mit dem Motiv des Labyrinthes setzte sich auch Giulio Paolini auseinander. "Labyrinthus hic habitat Minotaurus" (Labyrinth. Hier wohnt der Minotaurus) schrieb jemand in feiner Ritzzeichnung auf einen Pfeiler im Peristyl eines Hauses in Pompeji, wahrscheinlich 79 n. Chr., also unmittelbar vor dem Untergang Pompejis (Abb.35).¹⁵⁸ Unter der Inschrift sieht man ein ineinandergeschachteltes Linienschema, das ein Labyrinth bildet. Offenbar wollte dieser Jemand durch Wort und Zeichnung vor dem Eigentümer des Hauses warnen, denn nach dem Mythos lebte in der von Dädalos erbauten Behausung der menschenverschlingende Minotaurus. Deshalb galt das Labyrinth auch als Symbol für den Abstieg in die Unterwelt. Der Betroffene des Hauses wird damit also als gefährliches Tier und unangenehmer Zeit-

155. In Kapitel 5.3. "Die Durchdringung von Raum und Zeit durch Energie" wird darauf hingewiesen, daß Transparenz im Sinne eines Bewußtseinszustandes schon seit der Romantik von Bedeutung ist und auch in Merz' Werk so verstanden werden kann.

156. Das Thema der Orientierung innerhalb einer Spiralförmigkeit beschäftigte Merz auch schon in den sechziger und siebziger Jahren. Das Gehäuse einer Schnecke, deren Gewinde Merz in Zeichnungen erweitert oder Zahlen der Fibonacci-Reihe geben die Richtung und Geschwindigkeit von (Wachstums)entwicklungen an. Abb. des Werkes "Labyrinth" in: Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 11, Basel 1990, S. 45

157. Gregor Stemmrich: "Streuungen und Verdichtungen des Materials", in: ebenda

158. Siehe Hermann Kern: Labyrinth, München 1982, S.98

genosse charakterisiert. Paolini greift diese Kritzelei¹⁵⁹ auf und kopiert sie über die Abbildung eines antiken Gipskopfes. Die Collage “Casa di Lucrezio” (Haus des Lukretius, 1981-84) diente so als Einladungskarte für eine Ausstellung in der Galerie Massimo Minini 1981 in Brescia.¹⁶⁰ “Die Intention dieser Arbeit”, so Paolini, “liegt darin, die Idee des kontinuierlichen Werdens eines von der Poesie bewohnten möglichen Raumes zu evozieren, nicht ihn zu repräsentieren. Der Titel führt an einen anderen Ort, die Gipsfiguren, die uns ansehen, weisen auf ihren Ursprungsort hin, die Zeichnung des Labyrinths evoziert nicht nur einen anderen Ort (das Haus des Lukretius), sondern auch die symbolische Figur des Labyrinths.”¹⁶¹ Der Ursprungsort wird gewissermaßen über das Labyrinth erreichbar, dessen räumlich kompliziertes Muster man jedoch kaum nachvollziehen kann. Allgemein zeigt Paolini in seinem Werk Strukturen, die wie das Labyrinth Verwirrung schaffen. Fluchtpunkte verlaufen ins Unendliche oder Räume unterteilen sich fortschreitend. Architekturen existieren am Ende nur als Planskizze auf dem Papier oder als transparente Plexiglasobjekte, die doch nur wieder zu Hinweisen auf andere Räume werden.¹⁶² Mit der Wiederholung des immer Gleichen, der schwindelerregenden Leere eines Fluchtpunktes im Unendlichen ist zugleich die Gefahr verbunden, sich in den zahllosen Möglichkeiten zu verirren und in einer Sackgasse zu landen. Paolini spricht hier von verborgenen falschen Fährten, den “falsariga na-

159. Tatsächlich handelt es sich um eine Kritzelei, da der Zeichner es offenbar aus Angst vor Entdeckung eilig hatte. Dies belegt John Lewis Heller in seinem Aufsatz “A Labyrinth from Pylos” in: *American Journal of Archaeology*, Bd. 65, 1961, S. 60

160. Abb. in: *Kat. Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*, Salone del Libro e Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Torino 1989, Nr. 6

161. Vgl. “Luogo e contrade”, Interview mit Pasini und Paolini, in: *L'illustrazione italiana*, Nr. 24, Mailand, Mai 1985 zit. nach Francesco Poli: “Hinweise zur Deutung” in: *Kat. Paolini. Von Heute bis Gestern*, Graz 1998, S. 70

162. Plexiglaskästen kehren u.a. in den Werken “Astrolabe” von 1967, “La caduta di Icaro” (1981) oder in dem Werk “Le temple de la gloire” (1983-85) und “Passatempo” (1992) wieder, siehe: ebenda, S. 217, 264, 269, 304

scosta”.¹⁶³ In diesem Sinne sind viele seiner Werke als Labyrinth zu verstehen, die Rahmen für physisch nicht vorhandene Orte bilden.

Die Verwirrung und Auflösung fester Bestimmungen ist künstlerisches Mittel, um auf nicht beachtete Bedingungen der Kunst sowie auf mythische und vergessene Zeichen aufmerksam zu machen. Erich Franz sieht in diesen Zeichen eine “reine Idee” und meint, daß sie zur “Darstellung von bewußten (erinnerten, projizierten, vergessenen) Inhalten” dienen.¹⁶⁴ Peter Weibel nennt es den “Weg der Entleerung”, der Paolinis Kunst kennzeichne.¹⁶⁵ Doris von Drathen fragt schließlich rhetorisch, ob es sich denn bei Paolinis Kunst um “Lug und Trug” handle.¹⁶⁶ Paolini selbst beantwortet diese Frage. Sein Werk sei keine Lüge, wohl aber -wie oben erwähnt- ein irreführender Weg.¹⁶⁷ Gerade er ermöglicht aber nach Paolini eine Kunst, die frei von Einschränkung, Festlegung und Bestimmung ist. Schon für Duchamp war - so Moldering - die Undeterminiertheit, die “Auflösung aller festen Bestimmungen der Sprache (Wortspiele), der Dinge (Ready-mades), der Bilder (das Große Glas)” Mittel, um das einzig Reale zu finden, das Bewußtsein.¹⁶⁸ Der Mensch könne sich bei allen trügerischen Erscheinungen und Unbeständigkeiten in der Welt allein auf sich und sein Bewußtsein verlassen. Deshalb sei das Schachspiel auch ein geeignetes Mittel, um den Geist zu trainieren. Duchamp hatte als Schachspieler Höhepunkte in der französischen Nationalmannschaft zwischen 1928 bis 1933.¹⁶⁹ Die zweckfreie Beschäftigung des Geistes im Schachspiel beeindruckte offenbar auch

163. zitiert nach Francesco Poli in: ebenda, S. 46

164. Erich Franz in: Kat. Paolini. *Del bello intelligente*. Die geistige Schönheit, Bielefeld 1982, S. 7

165. Peter Weibel in: Kat. Paolini. *Von Heute bis Gestern*, Graz 1998, S. 16

166. Von Drathen in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*: Giulio Paolini, Ausg. 33, S. 10

167. zitiert nach Poli in: ebenda, S. 46

168. Duchamp wird deshalb auch als Skeptiker bezeichnet. Die skeptizistische Philosophie, die man gewöhnlich mit Pyrrho von Elis beginnen läßt, forderte die Unerschütterlichkeit des Geistes, als Voraussetzung für ein glückliches Leben. Zitiert nach: Herbert Moldering: *Marcel Duchamp*, Düsseldorf 1997, S. 100

169. Siehe Ernst Strouhals: *Duchamps Spiel*, Wien 1994

Paolini. In dem Werk "Locus Solus" aus dem Jahr 1975 stellte Paolini eine Sequenz von Bildern eines Schachbrettes über dem immer gleichen Foto des Gesichts von Raymond Roussel aus (Abb.36). Poli sieht darin "eine Anspielung auf die kombinatorische Charakteristik (Roussels) Sprache und die Leidenschaft für das Schachspiel."¹⁷⁰ "Locus solus" war auch der Titel eines Romans von Raymond Roussel, der 1914 erschien.¹⁷¹ Der Name bezeichnet einen großen Park nördlich von Paris, den sein Besitzer Martial Canterel mit Geheimnissen ausgestattet hat.¹⁷² Hinter dem Namen "Martial" stehen mehrere Bedeutungen. Der Name spielt unter anderem auf den römisch-griechischen Kriegsgott Mars an, der auch Gott des Landbaus ist (daher die Monatsbezeichnung). Astrid Vollmer schreibt: "Landbau zu treiben bedeutet, eine Fläche zu kultivieren, und genau dies ist es, was Martial Canterel tut, wenn er seinen Park mit sieben >Wundern<, d.h. Erfindungen, ausstattet."¹⁷³ Paolini schafft in ähnlicher Weise nicht nur mit dem Werk "Locus solus" Felder von Vorstellungen, "Gebäude", die zur geistigen Aktivität anregen oder "Hülsen", die mit Bewußtsein gefüllt werden müssen.¹⁷⁴ In Roussels Werk ist es die Figur Canterel, die den Besucher zum Denken animiert. Canterel verbringt fast das ganze Jahr in seinem Garten. Der Wechsel der Jahreszeiten ist für ihn irrelevant. Volmer schließt daraus: "Identität von Raum und Zeit ist eines der Merkmale, die Menschen der Ewigkeit zuschreiben, und Canterel wird auf diese Weise ein göttliches Merkmal verliehen. (...) (Er ist) aufgrund seiner ins unermessliche gesteigerten Fähigkeiten ein mit Gott vergleichener, die Menschen verführender

170. Poli in: Kat. Paolini. Von Heute bis Gestern, Graz 1998, S. 84. Vgl. auch A. Bonito Oliva u.a.: Luoghi del silenzio imparziale. Labirinto contemporaneo, Palazzo della Permanente Mailand, Mailand 1981.

171. Raymond Roussel: Locus solus, Paris 1965, S. 9

172. René Radrizzani versteht den Locus solus als "Lonely place or country of the sun" in: ders.: "Roussel, Discoverer of new worlds" in: Kat. Junggesellenmaschinen, Kunsthalle Bern 1975, S. 147

173. Astrid Vollmer: Ästhetische Reflexionen in Raymond Roussels Romanen Impressions d'Afrique und Locus solus, Bonn 1995, S. 127

174. Die Begriffe "Gebäude" und "Hülsen" wurden nach Erich Franz zitiert, in: Kat. Del bello intelligibile, Kunsthalle Bielefeld 1982, S. 8

Mann. Und eine mögliche Analogie zwischen einem Vogelnest als Bild des Paradieses und Locus solus ergibt sich aus der Abgeschlossenheit des Ortes mit seinen ungewöhnlichen Erfindungen, die den Ort zum Gegenbild der `normalen` Welt und so tendenziell zum Paradies, zum verlorengegangenen Garten Eden, machen.“¹⁷⁵ Paolini, der den Betrachter ebenfalls gerne verführt und falsche Fährten legt, könnte mit der Figur Canterels gut verglichen werden. Auch er führt den Betrachter aus der normalen Welt in ein phantasievolles Raum und Zeit unabhängiges Gebiet. In Roussels Roman wird das Gebiet durch die sieben Wunder, den phantastischen Erfindungen Canterels definiert.¹⁷⁶ So hatte er zum Beispiel einen Apparat konstruiert, der in der Lage ist, “lediglich durch die kombinierte Wirkung von Sonne und Wind ein Kunstwerk hervorzubringen.“¹⁷⁷ Im Vordergrund steht damit nicht allein die Maschine an sich, sondern ihre Wirkung, durch die nicht greifbare Stoffe wie Licht und Wind betont werden. Wahrscheinlich hat gerade der imaginäre und fiktive Charakter des Werkes Paolini beeindruckt. In der erwähnten Einladungskarte “Casa di Lucrezio” (Haus des Lukretius) liegt das Unbestimmte im Inneren des Labyrinthes. Hier soll der Platz des Minotaurus sein und wäre demnach sehr gefahrenvoll. Sieht man ihn jedoch als “Locus solus” in der Art eines Sonnenreiches erscheint er als verheißungsvoll.

In Paolinis Werk lässt sich die Idee des Labyrinthes nicht als direktes alchemistisches Zitat verstehen. Gleichwohl taucht das Labyrinth Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in alchemistischen Zusammenhängen auf.¹⁷⁸ Als Heilszeichen übernahm das Christentum das

175. Volmer in: Ästhetische Reflexionen, S. 130

176. Die Zahl Sieben weist schon auf das Geheimnisvolle des Parks. Zu den zahlreichen Bedeutungen der Zahl Sieben siehe: Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, S. 679

177. Irene Schwendemann: “Locus solus” in: Kindlers Literaturlexikon, Zürich 1968 Bd. 4, Sp. 1558. Siehe auch: René Radrizzani: “Roussel Discoverer of new worlds” in: Kat. Junggesellenmaschinen, Kunsthalle Bern 1975, S. 150

178. Ende des 14. oder Anfang des 15. Jhs. wurde eine Federzeichnung eines Labyrinthes auf eine bisher leergebliebene Seite einer griechischen Sammelhandschrift eingetragen. Sie

antike "Leitmotiv".¹⁷⁹ Den Weg durch das Labyrinth mit dem Finger nachzufahren, galt als Ersatz für die Pilgerfahrt nach Jerusalem. In Paolinis Werk muß sich der Rezipient wohl erst auf die Verführung durch irreleitende Strukturen einlassen. Nur so erreicht er den "Locus solus", der auf den Phantasien des Geistes beruht und damit kreative Energie verlangt.

3.3.2. "Schmelzprozesse"

"Schmelzprozesse" ¹⁸⁰ dienen in dem alchemistischen Prozess der Transformation von Metallen, die nur durch Energiezufuhr möglich ist. Erst dann nehmen die Metalle unterschiedliche Farben an, die die jeweilige Phase im Prozeß anzeigen. Unauffällig oder während einer Explosion von Lichtern und Tönen wandeln sich die Metalle um und sollen so aus ihrer unedlen Form in höherwertige Stoffe überführt werden.

Mario Merz arbeitet mit Metallen, deren Umwandlung nicht direkt ins Auge fällt. Im Unterschied zu den transparent gestalteten Iglus verwehrt ein aus Blei geschaffenes Objekt, "Celui qui est en plomb" (Jene(r), der (die) sich in Blei befindet) von 1987, auf den ersten Blick jeden Durchblick (Abb.37).¹⁸¹ Wie ein Mantel überdeckt das Blei Wachs, das auf diese Weise wie in einer Höhle lichtdicht verschlossen bleibt. Durch aufliegende Bleiklötze wird das Gewicht des Iglus, das ohnehin schon durch das Material fest und schwer wirkt, zusätzlich betont. Wachs hingegen ist leichter, im Rohzustand durchsichtiger und trägt assoziativ bereits den Begriff der Wärme in sich, die in dem alchemistischem Prozeß Voraussetzung jeder Umwandlung ist.

stammt aus dem elften Jahrhundert und enthält alchemistische Traktate aus spätantiker und frühbyzantinischer Zeit. Abb. in: Kat. Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, hrsg. von Hermann Kern, München 1982, S. 180

179. Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S.421

180. Von Graevenitz schreibt über den Begriff "Melting processes" in: The Art of Alchemy, S. 99

181. Das Werk befindet sich in der Slg. Musée de Nîmes. Daher wählte Merz wahrscheinlich einen französischen Titel.

Wärme und Energie enthält nach Merz auch der Schädel, in dem sich das menschliche Gehirn "abspult" und damit aktiv ist.¹⁸² Das bereits erwähnte Motiv des Schädels kommt hier in den Substanzen Blei und Wachs zum Ausdruck. Beide Stoffe bedingen sich einander: Das Blei liegt auf dem Wachs, erhält dadurch seine Form (natürlich auch mithilfe eines Metallgerüsts) und konserviert das in dem Wachs enthaltene Energiepotential. Da das Wachs von außen nicht sichtbar ist, liegt es zunächst einmal nur in Gedanken in dem Iglu, das damit zu einem Reflexionsraum wird und an das Iglu als Metapher eines Schädels erinnert. Das Äußere wird damit zu dem materiell Sichtbaren, das Innere zu dem in der Vorstellung Sichtbaren.

Die Divergenz des Sichtbaren und Unsichtbaren, die beide jedoch als existent vorausgesetzt werden, kehrt in dem alchemistischem Denken wieder, das bestimmte Substanzen mit nicht sichtbaren Vorstellungen verbindet. In der Alchemie steht Blei für Saturn und im Entwicklungsprozess auf der untersten Stufe. Tatsächlich verbindet auch Merz das Metall Blei mit bestimmten Planeten, womit er die Natur im Kleinen, das menschlichen Größen entsprechende Iglu, im Zusammenhang mit der Natur im Großen - dem Planetensystem - sieht. Im Interview mit Fumio Nanjo erklärt er: "It is a primitive form but it is also a sophisticated form because it is half a planet. So in the context of art, half a planet means the whole planet. It is sophisticated in one way and very, very old term of the work of man. It is one of man's first ideas of architecture and it is related to the idea of the moon, of the head, of Venus, of Saturn."¹⁸³ Materialeigenschaften werden auf die-

182. Den Begriff Abspulen verwendet Merz in folgender Aussage: "Die Tatsache, daß ich einen Iglu über den anderen gesetzt habe, ist auch ein malerisches Bild. Du spürst, daß sich das menschliche Gehirn im Innern eines Schädels abspult, (...)" in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 46.

183. Merz im Interview mit Fumio Nanjo: Kat. Merz, Turin 1985, S. 212

se Weise mit alchemistischen Gedanken, die Teil der Natur- und Kulturgeschichte sind, verbunden.¹⁸⁴

Eine Verbindung oder Verschmelzung bringt Merz aber auch stofflich zum Ausdruck, denn Blei hat wie Wachs einen sehr niedrigen Schmelzpunkt. Dennoch wird hier nur in geringen Maßen das Deformationspotential hervorgehoben im Unterschied zum Beispiel zu Richard Serras` Umgang mit Blei.¹⁸⁵ Vielmehr behauptet es sich hier in Verbindung mit der Igluform, strotzt scheinbar vor Stabilität und schützt zugleich das Wachs.

In Kounellis` Werken sind Schmelzprozesse, die dem alchemistischen Prozeß vergleichbar sind, ebenfalls in vielschichtiger Weise vorzufinden. Der griechische Ausdruck "chymeia", ein im Mittelalter synonym gebrauchter Ausdruck für die Alchemie, wird mit dem Wort "Metallfluß"¹⁸⁶ übersetzt und findet in Kounellis` Werken besonders in den achtziger Jahren seine Entsprechung.¹⁸⁷ In dieser Zeit schmelzt er Blei in aufgeschlitzte Stahlplatten, die in ihrer unterschiedlichen Dichte entsprechend verschiedenar-

184. Olaf Pascheit schreibt in dem Aufsatz "Richard Serra. Arbeiter in Blei": "Der Werkstoff Blei ist spätestens seit der Renaissance durch seine Zuordnung zum Unglücksplaneten Saturn, dem Zeitgott Chronos und den Topoi der Melancholie-Darstellung mit Bedeutung aufgeladen und als Informationsträger ikonologisch aussagefähig." in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1997, S.63. Eine negative bedrohliche Konnotation geht sicherlich auch von dem Bleiiglu aus, dessen harmonische runde Form durch kantige Klötze besetzt wird. Ihre Ecken stoßen jeweils ins Innere und haften wie Fremdkörper fest. Das Schwermetall Blei ist zudem giftig. Wie in Merz` Arbeit zielt Joseph Beuys durch Verwendung des Stoffes Blei auf ein Bewußtsein, das im Betrachter geweckt werden soll. Beuys kleidete 1983 den kleinen Galerieraum Konrad Fischers in Düsseldorf ebenfalls mit Blei aus. Zu dem Werk "hinter dem Knochen wird gezählt-Schmerzraum" äußerte sich Beuys: "Es geht nicht ohne Schmerz - ohne Schmerz gibt es kein Bewußtsein." in: Kat. Beuys. Natur-Materie-Form, hrsg. von Armin Zweite, Kunstsammlung Nordr.-Westf., Düsseldorf 1991/92, S. 47

185. Schon in den Bezeichnungen der seit Mitte der sechziger Jahre entstehenden Richtungen, der "Soft-Art", "Anti-Form" oder auch "Prozeßkunst" klingen diese Formveränderungen an.

186. Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, S. 330

187. Schmelz- und Verbrennungsprozesse als Vorgänge der unentwegten Transformation der Natur beschäftigten Kounellis auch schon in den sechziger Jahren als er zum Beispiel verkohltes Holz in unregelmäßigen Haufen aufschichtete oder Rußspuren von Flammen auf der weißen Wand zeigte. Abb. z.B. der Werke "Senza titolo", 1976 und "Senza titolo" 1975 in: Kat. Kounellis, Rimini 1983, S. 166, 167

tige Oberflächenstrukturen bilden (Abb.38,39). Der Akt des Aufschlitzens wird wie ein Ritus gleichmäßig wiederholt und bringt vagina- und samenähnliche Gebilde hervor, die in ihrer unregelmäßigen Struktur das Potential der Veränderung in sich zu tragen scheinen. An einen Ritus erinnert der offenbar bewußte und vorher festgelegte Akt des Aufschlitzens, der durch Einflußnahme auf starre Strukturen zu einer symbolträchtigen Handlung wird. Erst durch den Akt der Zerstörung ist ein Wandel und eine Erneuerung möglich. Wenn Paracelsus feststellt: "Alchemia ist eine Kunst, Vulcanus ist der Künstler in ihr", so wird damit nicht nur die Schmiede angesprochen, in der durch Feuer das Unreine zum Reinen wird, sondern auch auf dessen Geburtshelferfunktion hingewiesen.¹⁸⁸ In zahlreichen mythischen Darstellungen wird Athena gezeigt, die dem von Vulcanus gespaltenen Haupt des Zeus in voller Rüstung entsteigt. In Kounellis' Arbeit geht aus dem Spalt jedoch das noch nicht fertig geformte Metall hervor, das je nach Temperatur veränderbar bleibt. Die Qualität des Hervorgebrachten besteht also gerade in der Eigenschaft des Materials, flexibel auf Temperaturschwankungen reagieren zu können. Seine materielle Beschaffenheit ermöglicht es dem Betrachter, die Auswirkung des Feuers auf die Struktur des Metalls Blei wahrzunehmen. Ebenso wird aber auch der scheinbar unveränderbare Stahl durch Temperatureinflüsse gefärbt. Es stehen sich demnach Stoffe einander gegenüber, die in unterschiedlich schnell verlaufenden Prozessen reagieren und gerade durch Vereinigung in einem Werk ihre Eigenschaften bewußt machen.

Außer dem Stoff Blei durchlaufen auch andere von Kounellis verwandte Stoffe Schmelzprozesse, die den prozessualen Charakter mehr oder weniger betonen. Eine Pflanze, die allmählich verfault, entwickelt sich bei hohen Hitzegraden und Druck unter der Erde zu Kohle. Obwohl sie aus abgestor-

188. Theophrastus Paracelsus, zit. n. Ferdinand Weinhandl, in: Stoltzius v. Stoltzenberg: Chymisches Lustgärtlein, Darmstadt 1975, Anhang, S. 17

benen Pflanzen besteht, enthält sie viel Energie und dient hervorragend als Brennstoff. Betrachtet man sie als strukturlose schwarze Masse ist sie mit der "materia prima" in der Alchemie vergleichbar.¹⁸⁹ Als "jungfräuliche Erde", die im umfassenden Sinne "Materie und Mater" sei, sehen Alchemisten in ihr den Ursprung aller körperlichen Dinge.¹⁹⁰ Dieser rohe Ausgangsstoff nimmt durch Verwesung eine schwarze Färbung an, der dann durch Hinzufügung von Feuer "neue(s) Leben im Kolbenverschluß" entstehen lassen soll.¹⁹¹ Kounellis belebt in dem Werk "Senza titolo" (Ohne Titel, 1965) Kohle auf eine andere Art und Weise, indem er die einzelnen Klumpen in Form einer Blume anordnet (Abb.40). Als Pflanze nehmen die Kohlestücke Lichtenergie auf und wären somit zumindest gedanklich wieder in einen Umwandlungsprozess integriert.¹⁹²

Ist der unterirdische Schmelzprozess der Kohle ein unsichtbarer Prozeß, so sind die Veränderungen einer Stahlplatte durch Oxydation unmittelbar an der Oberflächenstruktur zu erkennen. Der farblich schimmernde Metallglanz erhält durch die chemische Vereinigung des Metalls mit Sauerstoff einen beweglichen Charakter, den die Alchemisten dem Planeten Merkur zuordnen.¹⁹³ Dieser wird als Symbol des Flüchtigen, auch des "höheren geistigen Bewußtseins" charakterisiert und entspricht so gesehen einer Beweglichkeit, die in Kounellis` Werken ebenso in den auf Stahl befestigten Feuer - beziehungsweise Gasflammen gesehen werden kann.¹⁹⁴ Durch sie treten die physikalischen Eigenschaften der Metalle und deren wandelhafte Oberfläche betont hervor.

189. Hans Biedermann: Handlexikon der magischen Künste, Graz 1968, S. 238

190. Gustav Friedrich Hartlaub: Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie, München 1959, S. 19

191. ebenda

192. Ein biologischer Umwandlungsprozess ist z.B. die Photosynthese, weil sie den Pflanzen ermöglicht, durch Lichtaufnahme aus Kohlendioxyd und Wasser Kohlenhydrate aufzubauen. Umwandlung kann aber auch im allgemeineren Sinne das Werden und Vergehen allen Lebens meinen.

193. Biedermann: Handlexikon der magischen Künste, Graz 1968, S. 335

Stoffliche Verschmelzungen entwickelte Gilberto Zorio seit den achtziger Jahren in einer Serie mit Schmelztiegeln. Den Schmelztiegel kann man als Quelle der Energie und Symbol des Erdinneren betrachten. In ihm finden auf künstlichem Wege chemische Umwandlungen statt, wie sie sich in natürlicher Weise im Innern eines Vulkans vollziehen. An dem Vulkan faszinierte Zorio schon in den sechziger Jahren die Vorstellung, daß dieser sich dem Inneren der Erde öffne: "Manchmal träume ich, oder vielleicht ist es nicht wahr, daß ich bis in die Mitte der Erde reise und sehe, wie die Vögel, mit Amiant bedeckt, mitten durch die Lava fliegen."¹⁹⁵

1981 kehrt in dem Werk "Sifnos Stromboli" die Idee einer Vulkanaktivität wieder. In diesem Werk belebt Zorio alte Schmelztiegel, die früher der Erhitzung von Metallen dienten (Abb.41). Die Installation besteht aus zwei Schmelztiegeln, die mit Kupfersulfat und Salzsäure gefüllt sind. Ein Schmelztiegel steht auf dem Boden, der andere schwebt in der Luft. Das Gleichgewicht innerhalb der Konstruktion wird dabei durch ein Kupferrohr aufrechterhalten, das die beiden Gefäße miteinander verbindet. Zorio überträgt diese Behälter auf den menschlichen Körper: "Jedes menschliche Wesen ist ein Speicher von Mineralien und Wasser. Seine Venen, seine Lungen und Organe sind außergewöhnliche chemische Laboratorien, die aus Röhren und Destillierkörpern bestehen."¹⁹⁶ Zorio spricht außerdem einen kulturellen Aspekt des Schmelztiegels an, wenn er ihn mit einer "Pfeife" vergleicht. Dieser Gegenstand "arbeite" über Jahre, und je länger er als solcher gebraucht werde, desto mehr trete er in "Symbiose mit dem Menschen".¹⁹⁷ Wie sich aus der schrundigen Oberfläche ablesen läßt, hat er eine lange Benutzungszeit hinter sich und erinnert so an seine frühere

194. ebenda, S. 242

195. Zorio 1969 in: Celant: *Ars povera*, Tübingen 1969, S. 185 (Übers. keine Angabe)

196. Im Original heißt es: "Ogni essere umano è un contenitore di minerali e d'acqua, le sue vene, o suoi polmoni ed organi sono un laboratorio chimico straordinario, fatto di tubi e di alambicchi." aus: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S. 34 (Übers. der Verf.)

197. Im Gespräch mit Zorio in Turin 1999

Funktion. Figuren und Formen sind aus ihm hervorgegangen und definieren seine Lebensgeschichte. Zorio rettete die alten Schmelztiegel vor der Zerstörung und transferierte sie in eine Situation aus genau ausbalancierten Gewichten, die je nach der physischen Beschaffenheit ihres Elementes Spannungen aushalten. Der unsichere, aber doch ausgewogene Zustand führt am Ende wie der stoffliche Prozeß der Alchemisten zu einer spannungsvollen und energiehaltigen Einheit des Werkes.

3.3.3. "Purifikation"

Von Graevenitz beschreibt unter dem Titel "Purification"¹⁹⁸ den Versuch des Alchemisten, in einem Ofen eine menschliche Seele als das ideale Bild einer androgynen Person herzustellen.¹⁹⁹ Dies sei jedoch nur durch die Reinigung des Alchemisten selbst möglich, der dafür die sieben Stadien der Alchemie durchlaufen müsse. Der Kunst sei entsprechend die Aufgabe zuteil geworden, die Menschen (zum Beispiel in Fluxusaktionen) zu reinigen, andererseits werde aber auch von diesen etwas verlangt, um das ersehnte Ziel zu erreichen.²⁰⁰

In Kounellis` Werken wird ebenfalls eine Aktivität des Betrachters vorausgesetzt, die in vielen Arbeiten mithilfe der Energie des Feuers angeregt werden soll. Eine Reinigung wird auf diese Weise -wie von Graevenitz schreibt- in symbolischer Weise wirksam. Sie erläutert: "Kounellis supports the idea that energies from history must be understood and preserved to give man back his dignity. The rising of culture from the ashes of the past

198. Von Graevenitz schreibt über den Begriff "Purification" in: *The Art of Alchemy*, S. 100

199. ebenda

200. Das Ineinanderfließen von Zuständen, das in dem Wort "Fluxus" zum Ausdruck kommt, ist vergleichbar in dem Wort Alchemie, griech. "Chymeia" = Metallfluß, enthalten; vgl. A. von Graevenitz: ebenda, S. 100

is his metaphor for a possible recovery.”²⁰¹ Geschichte wahrzunehmen und ein Bewußtsein für eine Kultur zu entwickeln, setzt ein Erinnerungsvermögen voraus, das für die eigene Identitätsbildung unverzichtbar ist. Kounellis versinnbildlicht diesen Denkprozess in einer Flamme, die er aus dem Ohr eines Gipskopfes hervorgehen läßt (Abb.33). Durch ihr Leuchten und stetiges Rauschen spricht Kounellis dem Menschen offenbar eine Energie zu, auf die er zurückgreifen soll. Daß ein Erlöschen dieser Flamme nicht zu erwarten ist, impliziert trotz aller Gesellschaftskritik im Grunde ein positives Denken, das sich trotz aller Gesellschaftskritik zeigt, weil die Flamme als Sinnbild des Lebens in Gedanken permanent vorhanden ist. Auf Heinz Peter Schwerfels Aussage: “Dieses positive Denken spiegelt sich in deiner Arbeit, denn diese ist ja geprägt von Energie -in der Kohle, in den Steinen, im Feuer- und diese Energie ist positiv.” antwortet Kounellis: “Natürlich ist diese Energie positiv. Sie ist das Ergebnis meines Willens zu kämpfen.”²⁰² Das Verb “kämpfen” drückt den revolutionären Charakter seiner Werke aus. Feuer kann man in diesem Sinne auch als Angriff verstehen. Zugleich vollzieht sich mit dem Angriff ein Bewußtseinswandel, der eine Reinigung im symbolischen Sinne möglich macht.

Im stillen, aber nicht wortlosem Raum verläuft die Reinigung bei Zorio. Auf einem Speer in der Luft hängend befestigt Zorio 1980 einen Destillierkolben aus feuerfestem Pyrexglas, für den er den Titel “Per purificare le parole” (Um Wörter zu reinigen, 1980) wählt (Abb.42). In ihm befindet sich Alkohol, der nach Zorios Vorstellung die Bereitschaft hat, Wörter aufzunehmen. Durch eine aus Leder geformte Mündung kann der Betrachter in das bauchige Gefäß sprechen, so daß sich seine Wörter mit dem Alkohol mischen. Verdampft der Alkohol, gelangen die derart gereinigten Wörter durch ein langes Rohr wieder in den Umraum. Mit Hilfe des Alkohols sollte

201. ebenda, S. 99

202. Kounellis in: Kounellis. Kunst Heute (1995), S. 78

in der Alchemie die Materie ihrer Forma entkleidet werden. Erst dann kann sie als "Urmaterie" die nächst höhere Stufe erreichen.²⁰³ Ebenso werden die vom Rezipienten gesprochenen Wörter mit dem Alkohol vermischt, von ihrer "alten Form" gelöst und zu einer gereinigten Substanz verwandelt. Zorio erklärt im Gespräch mit Celant: "To purify words, from 1969 to 1984, involves this chain process. It becomes a tool for inebriating and giving words a plastic meaning. (...) It is an inebriation of alcohol and words, with their coming and going."²⁰⁴

Dieser Ablauf im Kleinen, im Inneren des Gefäßes wird in der Alchemie auf kosmische Vorgänge bezogen. Bei Jung heißt es, daß das Gefäß, der alchemistische Ofen, "durchaus rund sein müsse, damit es den sphärischen Kosmos nachahme."²⁰⁵ Zorio sieht den Destillierkolben ebenfalls als einen Kosmos: "It is a cosmos, like the head, in which the brain is the land of dreams."²⁰⁶ Von Bedeutung ist hier auch das Material Pyrex, aus dem der Destillierkolben besteht. Dieser wie Glas aussehende Stoff hält sehr hohe Temperaturen aus. Außerdem nimmt er aufgrund seiner Transparenz Licht auf, womit die Substanzen in dem Destillierkolben zusätzlich energetisch aufgeladen werden. Schon die Alchemisten wußten die Sonne für ihre Arbeit zu nutzen. Andreas Libavius beschreibt Destillationsapparaturen, die mit "Sonnenenergie" betrieben wurden. (Abb.43).²⁰⁷ In Zorios Werk ist die Sonnenenergie gleichfalls von Nutzen. Sie beschleunigt den Prozeß der Verdunstung und damit der Kristallisation der übrig bleibenden Substanzen.

203. Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, S. 334

204. Celant in: Kat. Zorio, Prato/ Florenz 1992, S. 41

205. Carl G. Jung: Psychologie und Alchemie, Zürich 1952, S. 326

206. Zorio: "È un cosmo, come la testa, in cui il cervello è il luogo dei sogni." im Interview mit Celant 1987 in: Kat. Zorio, Prato/ Florenz 1992, S.53

207. Andreas Libavius: Alchemie. Ein Lehrbuch der Chemie aus dem Jahre 1597, Weinheim 1964, S.65, 70; zitiert nach Helmut Gebelein: Alchemie, München 1991, S. 52

Die Reaktion im Glaskolben, also die Verwandlung von Flüssigkeiten in Dampf wurde symbolisch auch schon von Hieronymus Bosch dargestellt. Anlässlich der Ausstellung "Aetas mutationis" von 1996 wies Mario Bertoni auf Bosch, ohne jedoch genauer darlegen zu wollen, welche alchemistische Gedanken sich in den Werken zeigen.²⁰⁸ Achtet man auf bestimmte Details in Boschs Werken kann man eine interessante Entdeckung machen. In der Mitteltafel des Eremiten-Altars befindet sich auf der linken Seite ein Gebilde in sonderbarer Form (Abb.44). Eine Halbkugel mit Loch in der Mitte mündet in einen Zylinder, über dem sich ein blauer Bereich voll von Sternen befindet. In ihm kniet betend ein nackter Mensch. Darüber folgt den Maßen des Zylinders entsprechend ein farbiger Streifen und über dieser Unterbrechung folgen wieder Gestirne mit Sonne und Mond. Schließlich bricht der Zylinder mit einer ebenen Platte ab, die in der Mitte eine Öffnung hat. Holländer erläutert, daß hier ein Aufstieg durch die Gestirnsphären stattfindet, "eine `Himmelsreise der Seele`, die ausgeht von einem in die Erde eingelassenen Gefäß."²⁰⁹ Holländer deutet diesen Behälter als Destillierkolben: "Bei dem Gefäß handelt es sich um die eine Hälfte eines Destilliergerätes, die andere, das gekühlte Rohr zur Kondensation, fehlt. Wenn es auf das Aufsteigen ankommt, ist die Rückführung nicht notwendig."²¹⁰ In Zorios Werk hingegen findet eine Rückführung der energetisch aufgeladenen und gereinigten Wörter durch ein langes Rohr aus Glas statt, so daß die Wörter in einen höheren reineren Zustand entlassen werden können. Glas und seine Eigenschaft der Transparenz wurde besonders im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert als Metapher für Empfindsamkeit,

208. Mario Bertoni in: Kat. Aetas mutationis, Berlin 1996, S.50

209. Nach Holländer ist der Aufstieg der Seele in die höheren Sphären bei Bosch sehr ausdrücklich nur in der Nachfolge Christi, der Passion möglich. Entsprechend ist der untere Rand des Zylinders einer Dornenkrone gleich gestaltet. Passion als Läuterung gehört zu den wichtigsten und oft dargestellten Analogien in der alchemistischen Literatur. Zahlreiche Hinweise auf die Entsprechungen von alchemistischem Prozeß und Heilsgeschichte, insbesondere Passion, Tod und Auferstehung finden sich in der Literatur. Vgl. Hans Holländer: Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975, S. 137

210. Holländer: ebenda, S.136-137

geistige Aktivität und schließlich auch göttliche Erkenntnis verstanden. Möglicherweise gelangt auch der Mensch in Zorios Werk zu einer Erkenntnis, denn seine Wörter werden nicht nur gereinigt, er empfängt sie ja auch.²¹¹

3.3.4. “Verflüchtigung”

Eng mit der Reinigung ist die “Verflüchtigung”²¹² verbunden, die in alchemistischen Büchern allegorisch als auffliegender Vogel dargestellt wird.²¹³ Da Substanzen sich loslösen, während andere im alchemistischen Gefäß zurückbleiben, ist auch dieser Prozeß immer mit Bewegung und Energie verbunden.

Auf natürlichem Wege “verflüchtigen” sich in Merz` Werken Naturprodukte, aber auch mit “Federn versehene” Gegenstände wie zum Beispiel Tische. Merz betitelt entsprechend eine Arbeit von 1991 “Piume sulle tavole” (Federn an den Tischen).²¹⁴ Aber auch in den Installationen wird eine Befreiung von der Schwerkraft, eine Transformation vom Materiellen ins Immaterielle, Leichte, Schwebende thematisiert. Aus diesem Grunde bevorzugt Merz in einigen Werken Spray statt Ölfarbe, zieht den Außenraum dem Innenraum eines Museums vor und verwendet Neonlicht anstatt dieses zu malen.²¹⁵ In verschiedenen Werken sprüht Merz Tischformen auf eine

211. Zu der Bedeutung der Transparenz in Merz` Werk siehe Kap. 5.3. “Die Durchdringung von Raum und Zeit durch Energie”

212. Von Graevenitz schreibt über den Begriff “Levitation” in: *The Art of Alchemy*, S. 100

213. Hans Biedermann: *Handlexikon der magischen Künste*, Graz 1968, S. 334; Vgl. Bernhard Dietrich Haage: *Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder - von Zosimos bis Paracelsus*, Zürich 1996, S. 31

214. Abb. in: *Kat. Merz*, Turin 1995, Nr. 81, o.S. Tatsächlich besteht die Arbeit aus einem circa drei mal acht Meter großen Stofflaken, auf dem beinahe ungegenständlich wirkende Tische gesprayed sind. Merz versah sie mit Fibonacci-Zahlen und Federn, so daß sie wie frei schwebende Körper im Raum fliegen.

215. Erst 1966 verwendete Merz erstmals Neonlicht. Vorher malte er “Licht” (in den frühen sechziger Jahren) vorwiegend in der Serie der Bilder mit dem Thema des “Schweißers”.

Leinwand, die er danach im Freien zeigt. Gleichsam schwerelos fliegend verlieren sie weitgehend ihre Gegenständlichkeit, ihr Gewicht und ihre Statik. Zwar muß diese Art der Befreiung nicht unbedingt alchemistisch interpretiert werden, dennoch ist in einer Arbeit von 1976, genannt "Tavoli" (Tische), die Auswahl der Spraysubstanzen Kupfer, Sulfat und Sulphur in alchemistischer Hinsicht sinnvoll (Abb.45). Die Stoffe bedecken die Mauern und den Boden eines Raumes, die in Negativform sich vergrößernde Tische in Spiralform entstehen ließen. Die nicht besprühten Flächen müssen also positiv gelesen werden, womit das existent wird, was man sonst als nicht vorhanden bezeichnen würde. Folgerichtig wird Merz' Formulierung wahr: "Die Spirale drückt wahrscheinlich einzig und allein die Erhebung über sich selbst aus."²¹⁶ Die Spirale, die hier stofflos, also nicht besprüht gezeigt wird, entfernt sich von ihrer ansonsten materiell faßbaren Form.²¹⁷ In diesem Zusammenhang sind besonders die verwendeten Stoffe von Bedeutung. Kupfer steht in der Alchemie für Venus und Luft.²¹⁸ Sulphur hingegen verkörpert das Erdelement, das feste Prinzip, das Erde und Feuer in sich tragen soll.²¹⁹ Das Feste bleibt also zurück, während das Bewegliche sich von diesem verflüchtigt. Entsprechend scheinen sich die nicht besprühten Flächen von der Mauer zu lösen. Das Immaterielle wird demzufolge wiederum von dem Beweglichen gebildet.²²⁰ Es ist mit dem Licht oder der Musik vergleichbar, die in Schall- oder Lichtwellen den Raum durchfliegen und in Merz' Werk musikalisch, sichtbar und hörbar zum Ausdruck

Hier interessierte ihn bereits der Gedanke des Lichts, verstanden als Energiestrom und Sinnbild für die "Schnelligkeit" in der Malerei. Siehe: Kat. Merz, New York 1989, S. 21

216. Merz: "la spirale probabilmente esprime solo e unicamente il sollevarsi della materia su se stessa" in: *Voglio fare* (1985), S.121
217. Materiell faßbar ist die Spirale in Form von Tischen oder plastisch gestalteten Iglus.
218. Biedermann: *Handlexikon der magischen Künste*, Graz 1968, S. 244
219. ebenda; Sulfat besteht aus Salzen der Schwefelsäure und kann insofern mit den Eigenschaften von Sulphur verbunden werden.
220. Auf die Bedeutung des Planeten Merkur als Symbol des Flüchtigen und des "höheren geistigen Bewußtseins" wurde schon bei Erläuterung der Schmelzprozesse in Kounellis' Werken hingewiesen, vgl. Biedermann: ebenda, S. 242

kommen.²²¹ Alle diese Formen stehen in ihrer Beweglichkeit für eine Energie, die sich verflüchtigt und dennoch erhalten bleibt. Merz antwortet auf Celants Frage “Die Oberfläche des Iglus wird zur Partitur ?” sinngemäß: “Ja, sie ist eine visuelle Partitur, aber beschwört vor allem die Musikalität, wie ein schwarz-weißes Gefieder. So als hätte ein Klavier an Stelle der Tasten Federn und ein Vogel wäre eine Art mythisches Klavier, wodurch die Musikkultur auf nicht traditionelle Art in die Malkultur eingeht.”²²²

In Kounellis` Werk “Schwebende Ladung” von 1982 geht es weniger um eine Verflüchtigung als um einen Schwebezustand. Körperlich vorhanden und dennoch beinahe gewichtslos ist die aus Gitter geformte Tragevorrichtung, die sich von einer dunkelblau schillernden Stahlplatte abhebt (Abb.46). Gewöhnlich ist die Tragevorrichtung in Kounellis` Werken aus Stahl gefertigt und trägt auf dem Boden liegend Kohle. Hier aber wird die gepreßte Gitterform mit organischem Bienenwachs beschichtet, das unregelmäßig gelbe Flecken entstehen läßt und so an einigen Stellen wie eine transparente Haut wirkt. Bienenwachs, ein tierischer Stoff birgt ähnlich wie Kohle Energie in sich, die beim Verbrennen frei wird. Offenbar ermöglicht sie, die gewöhnlich starre und schwere Halterung in ein bewegliches Gebilde umzuwandeln, das nur mit der unteren Spitze die Stahlplatte berührt. Alchemistisch gesehen erinnert die Farbe Gelb an Schwefel, einen Stoff, der für das Brennende steht und mit “Anima (lat. Seele)” identifiziert wird.²²³ Die gelbe Substanz verkörpert damit ähnlich wie das Feuer einen Zustand, der mit Flexibilität, Leichtigkeit und Beweglichkeit umschrieben werden kann. Wie in Merz` Werken kann diese Schwebesituation als ein geistiger Zustand begriffen werden, der erst durch Loslösung von erstarrten Strukturen frei wird. Entsprechend wird die Tragevorrichtung nicht

221. In dem eingangs erwähnten Gedicht (Ohne Titel) werden diese Sinne gleichzeitig angesprochen, in: *Voglio fare* (1985), S. 125. Es ist optisch wie ein Wasserfall gestaltet, wird beim Vortragen hörbar und durch den Rhythmus musikalisch wahrnehmbar; siehe Anhang

222. Merz in: *Kat. Merz, Zürich 1985*, S. 47

mehr aus Stahl, sondern aus einem Metallsieb mit organischem Bienenwachs gebildet. Vor der unter ihr liegenden Stahlplatte wandelt sich der Kontainer so in eine Figur, in der oben und unten nahezu aufgehoben sind. Die Situation erinnert an Ideen aus der Zeit des Suprematismus. Malewitsch nahm an, daß "die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit" die Wahrnehmung beinhaltet, daß die uns sichtbar umgebende gegenständlich geformte Welt "nur eine mögliche Figuration einer viel umfassenderen Wahrheit ist."²²⁴ "Die Wirklichkeit des Seins, das nicht gegenständlich ist" muß nach Malewitsch gleichfalls geistig erfaßt werden. So schreibt er in der Schrift "Suprematismus als reine Erkenntnis": "Dabei vergißt der Mensch aber, daß die von ihm wahrgenommenen Erscheinungen nur das Ergebnis von Vorstellungsprozessen in seinem kleinen Schädel sind und daß die Schwierigkeit der Erkenntnis in den gedanklichen Konstruktionen über eine - in Wirklichkeit gar nicht vorhandene-zweckgebundene, praktisch-räumliche Welt zu suchen ist."²²⁵

Vergleicht man Kounellis` Arbeit mit Malewitschs Werk "Schwarzes Quadrat auf weißem Grund" von 1920, dann fallen folgende Gemeinsamkeiten auf (Abb.47). Das schwarze Quadrat tritt mit der weißen Restfläche in ein bestimmtes Figur-Grund Verhältnis wie der Honigkörper auf der Stahlplatte in Kounellis` Arbeit. Die weiße Restfläche kann als der sichtbare Teil eines sowohl vom schwarzen Quadrat verdeckten wie von den Bildgrenzen überschrittenen Grundkontinuums erscheinen, das nicht nur der Breite, sondern auch der Tiefe nach unendlich ist. Sie ähnelt insofern der dunkelblau schimmernden Stahlplatte, die räumlich wahrgenommen von Kounellis auch mit einer zeitlichen Assoziation verbunden wird: "Die Nacht wie

223. Biedermann: Handlexikon der magischen Künste, Graz 1968, S. 337

224. zitiert nach Kasimir Malewitsch: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, hrsg. von Werner Haftmann, Köln 1989, S.8

225. Malewitsch: "Suprematismus als reine Erkenntnis", Absatz 12, in: Haftmann, ebenda, S.37

Eisen unendlich.”²²⁶ In dieser Formulierung schwingt zugleich auch eine farbliche Vorstellung mit, der in der Ikonenmalerei eine bestimmte Bedeutung zukommt. Noemi Smolik schreibt bezüglich der Malerei Malewitschs: “Die Ikonenmalerei wendet keine wirklichkeitsgetreuen Farben an, sondern der Farbe kommt eine eigenständige Rolle mit bestimmter Bedeutung zu. Auch unterliegen die Farben einer festen Hierarchie. (...) Doch die eigentlichen Grundfarben der Ikone sind Schwarz und Weiß; Schwarz als die Farbe des Nichts, des Todes und der Dunkelheit, Weiß als die der Geburt, des Lebens und des Lichtes. Und zwischen diesen beiden Farben spannt sich das Leben, als ein Hin und Her zwischen dem Nichts und dem Leben, zwischen der Dunkelheit und dem Licht.”²²⁷ Ohne die Frage nach einer religiös begründeten Weltansicht in Kounellis` Werken untersuchen zu wollen, ist festzustellen, in welcher ähnlicher Weise Malewitsch und Kounellis inhaltlich und formal ein Spannungsverhältnis zwischen erstarrten und lebendigen Strukturen schaffen.²²⁸ Sie stehen für Empfindungen und Ideen, die nicht mehr durch gegenständliche Erfahrungen bestimmt sind. Kounellis sieht dies als eine Loslösung von Konventionen und als einen “befreiende(n) Akt”.²²⁹ Malewitsch nannte es das “befreite Nichts”.²³⁰

226. Kounellis in einem Gedicht in: Kat. Raum. Zeit. Stille, Köln 1985, S.173

227. Noemi Smolik: “Malewitsch-der erste postmoderne Künstler”, in: Kat. Malewitsch, Köln 1995, S.22

228. Die Aufhebung des Gewichtes von Stoffen und zugleich seine Betonung wurde besonders in der Kölner Ausstellung von 1997 in der Halle Kalk deutlich. In den Abb. des Kataloges ist zu sehen, wie schwere Stahlträger Lichtstrahlen gleich auf die Erde stoßen. Gewichtige Bleikugeln hängen an Stahlseilen, die durch ihre Anordnung doch sehr leicht wirken und von der Ferne gesehen sich fast selbst zu tragen scheinen, in: Kat. Kounellis: Die Front. Das Denken. Der Sturm, Museum Ludwig, Köln (Halle Kalk), Köln 1997, S. 6, 25, 31

229. Kounellis: Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1991, Bern 1992, S. 15. (Erste Veröff. im Kat. der Ausstellung von Kounellis in der Galerie La Tartaruga, Rom 1966). Im Original heißt es: “In ogni modo si tratta di non fare che una cosa s`imponga, ma diventi un fatto liberatore” (Auf jeden Fall geht es darum, nicht zuzulassen, daß eine Sache aufgezwungen wird, sie muß ein befreiender Akt (...) werden.) in: Schriftensammlung Odyssée lagunare, Real Albergo delle Povere, Palermo 1993, S. 23

230. Malewitsch in dem Manuskript: “Suprematismus - Die gegenstandslose Welt” (1922) in: Haftmann, Malewitsch, S. 8

Neben Malewitsch ist sicherlich Joseph Beuys eine wichtige Grundlage des Werkes von Kounellis. Im Interview mit Heinz Peter Schwerfel erklärte Kounellis: "(...) für uns wurde Beuys von Anfang an ein Verbündeter, geboren aus dem Geist der Renaissance. Unser erstes Zusammentreffen war ein außerordentliches Erlebnis und ist es für immer geblieben."²³¹ 1960 schuf Beuys eine Arbeit, die er "Anschwebende Plastische Ladung - Vor- Isolationsgestell" nennt (Abb.48). Das Werk besteht aus drei Elementen, die Szeemann als eine Darstellung eines zirkulierenden "Energiefeldes" betrachtet.²³² Auf der Erde stehen ein Bildhauerbock und ein Schemel, von dem ein Stuhlbein mit Filz umwickelt und damit isoliert ist. Über diesen beiden Objekten befindet sich an der Wand die "anschwebende (...) Wärmeplastik".²³³ Sie besteht aus Fliegendrahtgitter, Kupfer und Filz, das nach Szeemann "als plastisches Gebilde mehrschichtig steht für Durchlässigkeit und Undurchlässigkeit, für Leitung und Dichtung, für Wärme und Kälte, für Bestimmtes und Diffuses"²³⁴ Das Fliegengitter ist zwar nur der Wand vorgehängt, wirkt aber doch wie ein schwereloses Gebilde. Während der Bildhauerbock für die Tradition des Handwerks steht, verkörpert das Anschwebende die Erweiterung des skulpturalen Begriffs. Es steht für die Dimension des Vorstellungsvermögens, für die immateriellen Qualitäten und die Energie des Plastischen. Eine zusätzliche Spannung erhält die "Ladung" durch die Überlagerung der Fliegendrahtgitter zu einem Mantel, der einen kinetischen Moiré Effekt verursacht, ähnlich wie der in Merz' Werk "Moved" (Abb.27). Szeemann erklärt: "Was Beuys hier vorführt, ist nichts anderes als die Befruchtung der Dreidimensionalität durch ein Mehrdimensionales, Vierdimensionales. Oder der Ätherleib des Bildhauerbockes ohne Skulptur, also der Geist der denkbar möglichen Skulpturen, die auf diesem Bock gemacht wurden oder hätten gemacht werden können,

231. Kounellis in: Kunst Heute (1995), S. 34

232. Harald Szeemann: "Anschwebende Plastische Ladung - vor- Isolationsgestell" in: Noema, Nr. 17, 1988, 5. Jg., S. 32

233. ebenda

aber es vorgezogen haben, nicht in Erscheinung zu treten, um dem Undefinierbaren, dem denkbar Möglichen aber nicht Formgewordenen Platz zu machen.”²³⁵ Szeemann bringt die drei Dimensionen des Bildhauerbockes und die vier Dimensionen der “Anschwebenden Plastische(n) Ladung” mit dem Großen Glas von Duchamp in Verbindung. In diesem Werk sieht er die mechanistischen “Männischen Gußformen”, die Junggesellen als nur eine mögliche Ausformung in drei Dimensionen des vierdimensionalen larvenartigen “Weiblichen”,²³⁶ das Duchamp auch “Milchstraße” nannte.²³⁷ Szeemann unterscheidet also zwei Ebenen der Plastik: Die anschwebende Ladung mit Kupfer und Filz als elektrisch leitende und isolierte Wärmeplastik stellt ein unfaßbares Vierdimensionales dar, der Bildhauerbock und der isolierte Schemel hingegen dreidimensionale Objekte.

Bei Kounellis könnte man den Kontainer als dreidimensionales Objekt betrachten, der durch den Honig in eine flexible und veränderbare Struktur transformiert wird. Er schwebt vor einem dunklen Stahlgrund, der sich im Hinblick auf Beuys Werk als “Mehrdimensionales” sehen ließe.²³⁸ Daß Kounellis selbst diese Interpretation nahe legt, zeigt seine Bezeichnung des Stahlgrundes als eine “Nacht wie Eisen unendlich”.²³⁹ In dem Aufsatz “Marcel Duchamp als Zeitmaschine” erklärt Wouter Kotte wie seit Beginn dieses Jahrhunderts in der Science-Fiction-Literatur die dem Raum inwohnende Bewegungsfreiheit auf die Zeit übertragen wird: “Damit wird noch vor der Entdeckung der speziellen Relativitätstheorie (1905) und der allgemeinen Relativitätstheorie (1916) statt einer Verknüpfung von Raum und Zeit eine Dimensionssteigerung des physikalischen Raumes postuliert. In diesem Superraum wird möglich, was durch die Beschränkung der Sin-

234. ebenda

235. ebenda

236. ebenda, S. 34

237. Siehe dazu: Arturo Schwarz: “The top inscription or the milky way” in: The complete works of Marcel Duchamp”, hrsg. von dems., New York 2000, S. 152

238. Harald Szeemann: Anschwebende Plastische Ladung - vor - Isolationsgestell, a.a.O

239. Kounellis in: Kat. Raum. Zeit. Stille, Köln 1985, S.173

nenerfahrung auf eine dreidimensionale Welt nun einmal Utopie bleiben muß.“²⁴⁰ Hinzufügen könnte man, daß die Künstler den “Superraum” nicht unbedingt als utopischen Bereich verstehen. Vielmehr können ihre Werke als Aufforderung verstanden werden, sich in eine nur vorstellbare vierte Dimension zu denken.

3.3.5. “Einheit”

Der Prozeß der Schmelzung, Reinigung und Verflüchtigung mündet durch Synthese schließlich in eine vereinigte Substanz.²⁴¹ Kounellis deutet in mehrschichtiger Weise auf die Trennung und Vereinigung von Stoffen, die nicht nur in ihren Eigenschaften zueinander in Beziehung stehen, sondern auch zeitlich in einer Abfolge gelesen werden können. Neben zahlreichen Arbeiten, die verschiedene Metalle wie Blei und Stahl mit Feuer oder Wachs verbinden, gilt dies im besonderen für ein Werk, das die angesprochenen Stoffe durch Buchstaben präsent macht. Auf einem längsrechteckigen Gemälde von 1958 blendet er Buchstaben über- und nebeneinander, die so einen Raum bilden und eine gewisse Tiefe suggerieren. Die Buchstaben sind mit unterschiedlich stark deckender Ölfarbe gemalt und erinnern in ihrem einfachen Schrifttypus an selbstangefertigte Warenschilder von der Straße (Abb.49). Öl, Wein und Essig (OLIO, VINO, ACETO) ist auf diesem Gemälde zu lesen, das durch ein figürliches Zeichen - eine auf das kaum sichtbare Wort Olio weisende Hand - ergänzt wird. Nur hinsichtlich der Materialität der Farbe verweist die schablonenartige Hand auf das in der Größe dominierende Wort Olio, das die linke Hälfte des Bildes einnimmt.

Ortrud Westheider betont zu Recht verschiedene Zeitebenen des Werkes, verkennt jedoch die Aktualität der Schriftzeichen, wenn er schreibt: “Das

240. Wouter Kotte: Marcel Duchamp als Zeitmaschine, Köln 1987, S. 7

Angebot von Wein, Essig und Öl stammt aus einer vergangenen Zeit, ist nicht mehr aktuell. In der Stadt bleibt diese Information als wildes Schriftzeichen stehen, das im System der Hinweise und Informationen nicht mehr funktioniert. Nur die jüngste Aufschrift erreicht werbend den Empfänger, das Zeichen findet im Handel seine Bedeutung.”²⁴² Öl, Wein und Essig sind auch heute noch für den gesamten Mittelmeerraum unverzichtbar und funktionieren inhaltlich als Schriftzeichen durchaus. Essig, ein seit dem Altertum bekanntes Würz-, und Genußmittel mit stechendem Geruch entsteht bei Vergärung alkoholhaltiger Flüssigkeiten und kann im Unterschied zu Öl als das trennende Element angesehen werden. Die fast aufgezehrte Farbe könnte der Eigenschaft des Essigs nach gelesen werden und mag als Hinweis auf Zersetzung dienen. Stärkere Betonung liegt hingegen auf dem Wort Olio, das in seiner deckenden Farbe und der Größe seiner Buchstaben hervorgehoben wird. Da pflanzliches und tierisches Öl (zum Beispiel Olivenöl) aus der Verbindung des Alkohols mit organischen Säuren hervorgeht, kann der Prozeß des Lösens (durch Essig) und der Vereinigung (im Öl) schließlich auch alchemistisch verstanden werden. Nach der Maxime “solve et coagula” (Trenne und vereinige) versucht der Alchemist durch ein “Scheidewasser” die Materie “ihrer Forma” zu entkleiden, um sie dann gereinigt in einem Gefäß wieder zu vereinigen und in einen qualitativ höherwertigen Zustand überzuführen.²⁴³

Das Prinzip der Trennung und Vereinigung kommt auch in Beuys Werk “Olivestone” von 1984 zur Geltung (Abb.50). Hier werden männliche und weibliche Elemente in einem fließenden Prozeß miteinander vereinigt. Verschiedene Steinbehälter, (das weibliche Prinzip) sind mit Steinquadern, die

241. Von Graevenitz schreibt über den Begriff “Unity” in: *The Art of Alchemy*, S. 100

242. Ortrud Westheider: “Doch ich betrachte mich als Maler”, in: Kounellis. *Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle 1996, S. 9

243. *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, S.334

für das das männliche Prinzip stehen, gefüllt.²⁴⁴ Dennoch bleiben Spalten zwischen den Steinen, in die Beuys Öl laufen läßt. Diese symbiotische Flüssigkeit hebt Distanzen auf, dringt in das Poröse des Steins und schafft "eine Kontinuität zwischen den Elementen (,so daß) aus zwei Körpern eine einzige Realität" entsteht.²⁴⁵ Der Stein dient nicht nur als Behälter, sondern auch als Filter. Er bewahrt und hält zurück, aber läßt auch durch, so daß die Flüssigkeit aus dem Stein austritt und sogar die Umgebung durchtränkt, den Fußboden, die Decke darunter und die "Haut" des Gebäudes, die den Geruch des ranzig gewordenen Öls aufsaugt und wiedergibt. Cecilia Liveriero Lavelli weist darauf hin, daß in dem unbearbeiteten Stein das Werk Gottes gesehen wird, der direkt vom Himmel kommt und als androgyn gilt: "da die Androgynie (die) `Vollkommenheit des Urzustandes` darstellt, erlebt man mit dem Behauen des Steins die Trennung der beiden Prinzipien. Beuys verwendet behauenen Stein, entheiligtes Material, herausgetrennt aus seinem ursprünglichen Zustand." "Aber", so Lavelli, "erwiderruft die Idee der Spaltung, indem er ein zweites Mal aus derselben Quelle (behauener Stein) schöpft."²⁴⁶ Außerdem verbindet das Öl die beiden Steine, ist Schlußakt und Ergebnis einer kontinuierlichen Vereinigung. Aufgrund der Porosität des Steins ist es dabei notwendig, immer wieder Flüssigkeit nachzugießen. In diesem "auf Veränderung angelegten Aspekt der Materie" sieht Lavelli die evolutionäre Bedeutung des Werkes. Dabei hebt sie jedoch hervor, "daß die dynamische Bewegung die Ruhe nicht eigentlich unterbricht, da sie einzig den Status quo wiederherstellt und den Zyklus vervollständigt."²⁴⁷

244. Vgl. Cecilia Liveriero Lavellis Beitrag (Ohne Titel) in: Kat. Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich 1993, S. 188

245. ebenda

246. ebenda

247. Lavelli in: Kat. Beuys, Zürich 1994, S. 188. Öl kann nur bei extremen Temperaturveränderungen (Frost) fest werden und ist somit nahezu unabänderlich an den flüssigen Zustand gebunden. Es wird zum Synonym von Stabilität, zum Garanten eines Gleichgewichtes.

Pier Paolo Calzolari veranschaulicht den Akt der Trennung und Vereinigung 1970 in dem Studio Bentivoglio in Bologna während einer Performance mit einem männlichen und einem weiblichen Körper (Abb.51). In der Erklärung zu dem Werk "Senza titolo" (Ohne Titel) heißt es: "Fat and butter are made to drip from above onto two people. The movement of the fat sliding over their bodies makes the dynamic negative of a sculpture."²⁴⁸ Von Bedeutung ist, daß die Körper nackt sind. Sie bilden im alchemistischen Sinne die *Materia prima*, eine passiv empfangende Grundsubstanz. Die stofflich flexible Butter umschließt die nackten Körper als Urstoff und vereint sie. Für einen Moment ergibt sich so das Negativ einer Skulptur, die jedoch von vorneherein der Vergänglichkeit unterliegt. Calzolari betont, daß er Margarine mit Fett mischte, damit sie noch flüssiger würde und langsam über die Körperformen gleite: "It is a mobile element, tomorrow it no longer exists. There`s nothing affirmative about it, it is a magnificent material, you put it somewhere, but you see it moves, you feel that it is moving. It slides millimeter by millimeter, like a large brain or a computer that follows forms, which it might record, but which it never represents. An ancient and modern magma that exists and recalls forms, but doesn`t accept them, and returns in on itself."²⁴⁹ Die Butter wird damit in ihrer Eigenschaft als weiche, geschmeidige und formlose Substanz zum Zeichen der Flüchtigkeit. Sie kehrt immer wieder in ihre alte passive Stofflichkeit zurück. Mario Bertoni weist in diesem Zusammenhang auf die symbolische Bedeutung. Aus einem französischen Lexikon zitiert er: "Beurre: substance oblatoire privilégiée. Il représente la coulée de la vie..., et symbolise toutes énergies, celles du Cosmos, de l`âme, des dieux et des hommes." (Butter: dargebrachte privilegierte Substanz. Sie repräsentiert den Lauf des Lebens und symbolisiert alle Energien, die des Kosmos, der Seele, der Götter und

248. Kat. *Day after Day*, Pier Paolo Calzolari, Turin 1994, S. 66

249. Calzolari in: Kat. Calzolari, Barbara Gladstone Gallery, New York/ Torino 1988, S. 16

der Menschen.)²⁵⁰ Als energetisches Potential benutzte auch Joseph Beuys Fett. In seiner Zeichnung von 1969 zur plastischen Theorie erläutert er Energie als "Unbewußtes, Willen, chaotisch, amorph." (Abb.52) Unter diesen Begriffen sieht man ein Linienknäuel, das in einer Spalte mit den Begriffen "Fett" und "felt" (Filz) steht. Aus dem Knäuel führt eine Linie zu einem Dreieck, das Beuys mit den Wörtern "Idee", "Denken" und "Form" bezeichnete. Das Amorphe steht also für Chaos, das erst durch "Bewegung" und "Rhythmus" zur Form, einem Dreieck, gelangt. Im Werk von Calzolari wird die "Form" gleichfalls erst durch Bewegung und Energie möglich, die allerdings nur vorübergehend zur Einheit des weiblichen und männlichen Körpers führt.

Calzolari verfolgte mit seiner Aktion ein Ziel, das zugleich der Intention von Fluxus Künstlern nahe steht: Die Grenzen zwischen Kunst und Leben wurden durchlässiger gemacht, ohne sie völlig aufzugeben. Die Aufwertung des Lebens hebt Robert Filliou hervor: "Art is to make life more important than art."²⁵¹ Deutlicher als zum Fluxus zeigt sich eine Verbindung zur Body Art, in der die Erfahrung der eigenen Existenz in Aktionen und Dokumentationen bewußt gemacht wurde.²⁵² Lea Vergine zitiert in ihrem Buch "Body Art" Merleau-Ponty, dessen Aussage auch für Calzolaris Werk zutreffend ist: "With respect to the bodies of others as well as with respect to my own, I have no way of knowing the human body other than by living it - which means to assume responsibility for the drama that flows through me and to merge my identity into it."²⁵³ In Calzolaris Werk erweitert sich

250. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Dictionnaire des Symboles, Paris 1983, S. 119 zitiert nach Bertoni in: Kat. Calzolari, Turin 1994, S. 37. Übers. der Verf.

251. Robert Filliou zitiert nach Susanne Rennert: Arthur Köpcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke, München 1996, S. 81

252. Auch andere Künstler stehen in Verbindung mit der Body Art, wie zum Beispiel Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto oder Piero Manzoni. Eine gründliche Untersuchung über die Nähe der einzelnen Künstler zur Body Art gibt es bisher noch nicht.

253. zitiert nach Lea Vergine: Il corpo come linguaggio (Der Körper als Sprache). Body Art, Bologna 1974, S. 14

diese Identität insofern als sie das Maskuline und Feminine vereint. Der alchemistischen Tradition zufolge gibt es ursprünglich nur ein Geschlecht, einen "Ur-Gott". Erst in der zweiten Schöpfungsgeschichte werden Mann und Frau als Getrennte geschaffen. Der Alchemist versucht, die Einheit (auch in der Geschlechtlichkeit) wiederzuerlangen. Sexuellen Energien - so Gebelein - kommen dabei eine wichtige Bedeutung zu.²⁵⁴ Sie ermöglichen die Vereinigung, die in der Alchemie als "Chymische Hochzeit" dargestellt wird. Auf dem Eingangsblatt in die "Aurora Consurgens" (wahrscheinlich aus dem vierzehnten Jahrhundert)²⁵⁵ sieht man die Darstellung eines Androgyns, der von den Greifen eines Adlers umfassen wird (Abb.53). Die Flügel weisen auf das Flüchtige und Vorübergehende der Vereinigung, die Calzolari durch das Gleiten und Entgleiten der Butter verdeutlicht. So flüchtig die Vereinigung jedoch auch sein mag, die Verschmelzung der Geschlechter schafft eine energiehaltige Einheit, die Basis für Zeugung und Regeneration ist.

3.3.6. "Gold"

Das letzte Stadium mündet in eine Substanz, die in der Alchemie mit Gold gleichgesetzt wird.²⁵⁶ Die von Alchemisten als "König der Metalle" bezeichnete Substanz wurde wegen seines Glanzes und seiner Farbe mit der Sonne in Verbindung gebracht. Als "Lebenselixir oder Allheilmittel" besitzt es eine runde Form.²⁵⁷ Daher sollte auch das alchemistische "Gefäß rund sein wie der Kopf, damit das, was aus dem Gefäß entsteht ebenfalls rund, nämlich einfach und vollkommen sei, wie die `anima mundi´."²⁵⁸

254. Helmut Gebelein: Alchemie, München 1991, S. 44

255. Vgl. Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, Sp. 1246

256. Von Graevenitz in: The Art of Alchemy, S. 100

257. Diese Bezeichnung verwendet Carl G. Jung: Psychologie und Alchemie, Zürich 1952, S.445

258. ebenda

Gilberto Zorio zeigt in dem Werk “Per purificare le parole” (Um Wörter zu reinigen, 1980) sein Elixier in einem transparenten Destillierkolben, das als rote intensiv strahlende Flüssigkeit die letzte Stufe des alchemistischen Prozesses erreicht hat.²⁵⁹ Helmut Gebelein schreibt, daß es sich bei dem sogenannten Elixier nicht wirklich um einen Stein, sondern um ein rotes Pulver handelt: “Dieses Pulver nennen (die Alchemisten) einen Stein, da es dem Feuer wie ein Stein widersteht.”²⁶⁰ Der begehrten Substanz werden Eigenschaften zugeschrieben, die auch für Zorios Werk von Bedeutung sind: “(der Stein) ist in Wein aufgelöst eine Universalmedizin, und er kann als ein ewiges Licht gebraucht werden; dazu wird ein Stück des Steines in eine Glasampulle eingeschmolzen, dieses Glasgefäß leuchtet dann ohne jegliche Energiezufuhr ununterbrochen.”²⁶¹ Gebelein fügt hinzu: “Darüber hinaus soll er sogar die Herstellung von Edelsteinen und Diamanten ermöglichen, Glas schmiedbar, hämmerbar, biegsam und unzerbrechlich zu machen, sollte Allwissenheit und sogar das Vermögen, die Himmelskräfte zu beeinflussen, geben können.”²⁶² Die Rotfärbung zeigt die Reife an (in Analogie zum Reifezustand vieler Früchte) und steht für Liebe und Vervollständigung. In diesem Sinne ist auch die Kugelform des Destillierkolbens zu verstehen, die Vollkommenheit und Einheit repräsentiert. Zorio bestätigt diesen Aspekt und fügt hinzu: “ It is a cosmos, like the head, in which the brain is the land of dreams.”²⁶³

259. Abb. des Werkes “Per purificare le parole” (Um Wörter zu reinigen), 1980 in: Kat. Zorio, Turin 1996, Nr. 60, S. 97

260. Gebelein: *Alchemie*, München 1991, S. 45. Im Lexikon der “Alchemie”, hrsg. von Claus Priesner und Karin Figala, München 1998 heißt es: “In den frühesten alchemistischen Texten des hellenistischen Ägyptens erscheint bereits ein transmutierendes Pulver, das unedle Metalle in Gold überführt. Schon hier wird diese Substanz Stein der Philosophen (lithos ton philosophum) und >Stein, der kein Stein ist< genannt.” ebenda, S. 216

261. Gebelein: ebenda, S. 47

262. ebenda

263. Zorio: “È un cosmo, come la testa, in cui il cervello è il luogo dei sogni.” im Interview mit Celant 1987 in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S.53; vgl. das Kapitel “Purifikation”, in dem das Zitat bereits erwähnt wurde.

Merz bildet das Runde zu einem Iglu, in dem er einen Schädel und Kopf sieht: "Die Tatsache, daß ich einen Iglu über den anderen gesetzt habe, ist auch ein malerisches Bild. Du spürst, daß sich das menschliche Gehirn im Innern eines Schädels abspult."²⁶⁴ Diese Spule oder Spirale bildet wiederum räumlich eine Kugel, die in Form des Iglus für Merz zugleich das Formbare, Veränderbare bedeutet, das lichtdurchflutet Energie in sich trägt (Abb.6): "Den Iglu muß man als eine formbare, transparente und leuchtende Halbkugel auffassen."²⁶⁵ Das durchleuchtete Gehirn kann mit dem leuchtenden Iglu gleichgesetzt werden und ermöglicht dem Alchemisten analog die "Erkenntnis" oder Wahrnehmung des eigenen Selbst. Sieht der Alchemist in seiner Operation die Vorgänge der Natur und will wie diese gereinigt und vollendet aus dem Werk hervorgehen, so liegt es in Merz' Werk an dem Betrachter, sich selbst wahrzunehmen.

Bei Giulio Paolini erreicht der Alchemist in der letzten Phase das Innere des Labyrinthes. Dieser Raum ist der "Locus solus", ein Ort voller Phantasie und Kreativität.²⁶⁶ Als Sonnenreich bezeichnet er zugleich einen höchst energiehaltigen Zustand, von dem aus sich neue Wegmöglichkeiten und Lösungen anbieten.²⁶⁷

Ein "Sonnenreich", das sich über die ganze Wand ausbreitet, schuf Kounellis mit seinem Werk "Tragedia Civile" von 1975.²⁶⁸ Hier belegte der Künstler die Wand mit Blattgold und stellte vor ihr einen Kleiderständer auf, an dem ein Herrenmantel und ein Herrenhut hingen. Gold wurde in der Al-

264. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 46

265. ebenda S. 44; vgl. Kap. 3.2.3. "Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip"

266. "Locus solus" ist der Titel eines Romans von Raymond Roussel aus dem Jahre 1914. Dieser einzigartige Ort (Locus solus) bezieht sich auf einen großen Park, der mit Wundern und phantasievollen Erfindungen ausgestattet ist. Siehe: Locus Solus, Paris 1965, S.9; Vgl. Kap. 3.3.1. "Embleme für Ego"

267. Nach René Radrizzani bedeutet Locus Solus "Lonely Place, or Country of the Sun" in: Kat. Junggesellenmaschinen, Kunsthalle Bern 1975, S.147

268. Abb. in: Kat. Kounellis, Chicago 1986, S. 104-105

chemie wegen seiner Seltenheit und seines Glanzes der Sonne zugeordnet. Auf mittelalterlichen Tafelbildern weist der Goldgrund hinter den Gestalten der Heiligen auf ihre Verklärung und auf die Anwesenheit Gottes. Aphrodite Georgiou erinnert an ostchristliche Ikonen, bei denen man das Bild der Heiligen ausradiert und nur den Goldgrund übriggelassen hat: "Die Erinnerung an die fehlende heilige Darstellung, an das sakrale Bild als Einheit, aber auch die Erinnerung an das, was das Edelmetall in seiner Symbolik andeutet, aber nicht bildlich ausdrücken kann, - nämlich das Sakrale, Vollkommene, Transzendente, Ideologische -, ist somit zugleich die Erinnerung an einen Mangel, einen >Verlust<."269 In diesem Sinne unterstützt der Titel "Tragedia Civile" den Gedanken an das Fehlende. Den Verlust bezieht Georgiou auf den Einzelnen und darüberhinaus auf die Gesellschaft. Der Kleiderständer mit dem gewöhnlichen schwarzen Mantel und Hut weisen auf die Person des Bürgers, der weggegangen ist "und nur seine Spuren" hinterlassen hat.²⁷⁰ Neben dem Verlust und dem Gefühl von Abwesenheit weist Georgiou jedoch auf Gegenstände, die zum Wiederfinden der Klasse des Bürgers führen können. Damit sind für Kounellis zugleich ideologische und spirituelle Werte verbunden, die in dem Bild wieder zusammengeführt werden sollen. Der Goldgrund weist auf die frühere Einheit des Tafelbildes als eine Ganzheit. Er spielt nach Georgiou zugleich auf die Hoffnung an, daß man die Einheit in Zukunft wiederfinden kann. In diesem Sinne ist auch die brennende Lampe zu verstehen, die an der anschließenden Wand montiert ist. Georgiou interpretiert sie zu Recht als "geistige Energie, Spiritualität, Inspiration und Erleuchtung". Das Licht weise auf die "Rolle und die Verantwortung des Künstlers" sich "mit Fragen und Problemen der Ge-

269. Georgiou in: Dimension der Vergangenheit (1998), S. 96

270. ebenda. Inwiefern nach Kounellis der "Charakter der liberalen bürgerlichen Klasse" sich seit dem Kriege verändert hat, kann hier nicht im einzelnen erläutert werden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nur, daß Kounellis in dem Bürgertum die Klasse sieht, die das Ende des Feudalismus und der mittelalterlichen Gesellschaftsstruktur bereitet hat und die Wiedergeburt von Wissenschaft und Kunst initiiert habe. Siehe Georgiou: ebenda, S. 98

sellschaft auseinanderzusetzen, (...), um damit den Weg in eine bessere Zukunft vorzubereiten.”²⁷¹

Wenn auch die angeführten Beispiele in diesem Kapitel nicht immer zwingend alchemistisch gedeutet werden müssen, so kann man doch festhalten, daß die Künstler der Alchemie vergleichbare Verfahrensweisen nutzen. Sie beruhen auf einem in Analogien geführten Denken, das es ermöglicht, eigentlich körperlose Gedanken durch ausdrucksvolle Synonyme sichtbar werden zu lassen. Die Veränderung der Aggregatzustände der Stoffe, ihre sukzessive Auflösung sowie Verdichtung in konzentrierte Energie, zum Beispiel in Flammen oder Licht bezieht sich nicht nur auf rein stoffliche Vorgänge, sondern schließt außerdem geistig den Menschen ein, der gereinigt aus dem Werk hervorgehen soll. Entsprechend stehen Transparenz und Licht in den Kunstwerken für eine Energie, die dem Menschen eigen ist und durch Denktätigkeit angeregt werden soll. Die Reinigung ist in diesem Sinne noch nicht vollendet. Sie muß erst durch den Betrachter und die Aktivierung seiner Energie vollzogen werden.

271. ebenda, S. 100

4. Energie der kulturellen Aktivität

1968 stellte Pino Pascali hölzerne Ackerbaugeräte "Attrezzi agricoli" her, die an die Wand gelegt und auf der Erde liegend 1969 im Museum der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom ausgestellt wurden (Abb.54).²⁷² Grob geschnitzt und in ihrer Größe recht auffällig erinnern sie an Relikte aus früheren Zeiten. Für einen Besucher, der nicht vertraut ist mit dem Ackerbau, haben diese Objekte eine seltsam archaische Wirkung. In der Landwirtschaft sind jedoch ganz ähnliche Geräte zu finden. Für den Anbau benötigt man Axt, Beil und Haumesser. Mit diesem Werkzeug wird zunächst der unbrauchbare Bewuchs entfernt. Umbrochen und gelockert wird der Boden dann mit "Grabstock, Spaten, Schaufel, Hacke und schließlich durch den Pflug."²⁷³ Für die weitere Vorbereitung des Bodens verwendet der Bauer verschiedene keulen-, stößel- oder hammerartige Schollenbrecher, ferner Egge und Ackerschleppe. Dies alles sind landwirtschaftliche Geräte zum Zerkleinern der Erdschollen und zum Glätten des Bodens. Erst danach sät der Bauer den Boden, um bei der Ernte Getreide und Früchte zu erhalten. Die genannten Werkzeuge ähneln sehr deutlich Pascalis Objekten. Nur ein mit Heu verschnürtes Gerät ist in seiner Funktion nicht ganz eindeutig. Vielleicht ließe es sich als eine Art Vogelscheuche interpretieren. An die Wand gelehnt sind neben einer Schaufel außerdem drei zusammengeschnürte Holzstangen sowie gabelartige Geräte, die dem Umwälzen des Bodens dienen könnten. Auffällig ist hier ein Gebilde, das auf mehreren Holzbrettern geschnitzte Spitzen trägt. Klappte man sie auf, würden sie ein hölzernes Nagelbrett bilden, das zum Pflügen gut geeignet wäre. Aus einem Foto, das als Ausschnitt eines heute nicht mehr vorhandenen Filmes von 1968 erhalten ist, geht hervor, daß Pascali diese hölzerne Harke als dynamisches Element verstand (Abb.55). Dargestellt ist der

272. Kat. Pascali, Bari 1998, Abb. S. 104

273. Walter Hirschberg: Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin 1988, S. 66

Künstler mit nacktem Oberkörper, der das Gerät in der Luft hält und bereit zu sein scheint, es in die Erde zu stoßen. Die Fotografin Luca Maria Patella verstärkte die Dynamik, indem sie den Ausschnitt so wählte, daß der Horizont als Diagonale quer durch das Bild verläuft. Weniger das Gerät allein als die Handlung und der Kontakt zur Erde mag für Pascali von Bedeutung gewesen sein. Luca Maria Patella betonte den mentalen und symbolischen Aspekt des Films: “Up until then, once the physical and mental `performances` - the attitudes (`compartimenti`) as I called them - had been recorded on the screen or in space, they unfolded in front of me like `personages` placed there as a symbolic gesture. There was thus a performance and a film, on a stretch of `ploughed fields - Terra animata.”²⁷⁴ Der Begriff “Terra animata” bringt die Erde als beseelte und lebendige Substanz zum Ausdruck. Berücksichtigt man die von Pascali im Museum der Galleria Nazionale d’Arte Moderna in Rom nachgebauten “Campi arati e Canali di irrigazione” (Umgepflügte Felder und Bewässerungskanäle, Abb.56) von 1967/68, kann man sich auch gut vorstellen, daß Pascali als Künstler den ersten Impuls für eine Wiederbelebung der Natur gibt (Abb.57). Pascali baute bei dem oben genannten Werk mit den eigenen Händen die hügelartige Struktur eines Feldes nach und fügte längliche, flache Kästen hinzu, die mit Wasser gefüllt waren. Bewässerungssysteme bildeten eine wichtige Grundlage vieler alter Hochkulturen wie zum Beispiel für Mesopotamien, Ägypten, Vorderindien und China. Pascali bezieht sich also auf eine uralte Tradition. Die Kanalsysteme stellen eine kulturelle Erfindung dar, die erst zusammen mit den natürlichen Elementen Erde und Wasser eine wirksame Funktion erfüllen. In gleicher Weise kann man die landwirtschaftlichen Geräte in Pascalis Werk interpretieren. Insbesondere der Pflug ist hier von Bedeutung. Er wälzt die Erde um und dient damit der Vorbereitung einer Ackerbaukultur. Wörtlich übersetzt bedeutet “Cultura” im Italienischen

274. Luca Maria Patella: “Myth of self and autobiography: Pino’s Argonaut ship (miniature) has not sunk” in: Kat. Pascali, Otterlo 1991, S. 101

sowohl Ackerbau als auch Kultur.²⁷⁵ Das Wort “Coltura” (Anbau, Ackerbau) oder auch “Cultura” (allgemein Kultur) stammt von dem Verb “coltivare” (kultivieren), das sich sowohl auf die Kultivierung der Erde als auch des Lebens bezieht. Der Ackerbau stellt eine der frühesten grundlegenden Erfindungen dar. Er veränderte in kurzer Zeit Lebensweisen der Menschen und führte damit zu einem Wandel der Kultur: Die Ernte von Pflanzen ermöglichte es, mehr Menschen zu versorgen als in früheren Zeiten ohne Bodenbau. Die Folge ist eine zunehmende Sesshaftigkeit, eine größere Bevölkerungsdichte, verbunden mit einer stärkeren gesellschaftlichen Differenzierung, die Denken und Verhalten der Menschen verändert. Dieser Wandel, der Bereiche einer Kultur prägt oder erst neu entstehen lässt, bedeutet hier Energie der kulturellen Aktivität. Auch in der Kunst besteht unterschwellig oder offensichtlich der Wunsch nach Wiederbelebung der Kultur in Verbindung mit Natur. In diesem Zusammenhang lässt sich die Handlung des Pflügens auch als Sinnbild verstehen. Die eigenen Denk- und Lebensweisen müssen erst umgewälzt werden, um eine Veränderung der Kultur einzuleiten. Das Kunstwerk reißt demnach verkrustete Strukturen auf, um Natur und Kultur in wirksamer Weise wiederzubeleben. In diesem Sinne lässt sich der Begriff “Energie der kulturellen Aktivität” von natürlichen Energien nicht trennen. Kulturelle Aktivität entfaltet sich in Verbindung mit der Natur und ist mit ihr in einer Entwicklung vereint.

4.1. Flexible Behausungen

Als Folge des Bodenbaus vermehrte sich die Bevölkerung und entwickelten sich neue wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Strukturen. Wasser- und Bodenverhältnisse, Sicherheit vor Natureinflüssen und anderen Gefahren spielten eine zunehmend wichtige Rolle. Allgemein erfüllt ei-

275. Lo Zingarelli, *Vocabolario della Lingua Italiana*, 12. Aufl., hrsg. von Nicola Zingarelli, Bologna 1999, S. 492

ne Unterkunft wesentliche Grundbedürfnisse des Menschen, indem sie vor der Umwelt schützt und dem Menschen ein Gefühl von Sicherheit gibt. Unterstützt wird diese Empfindung durch die Maße, Proportionen und Grenzen einer Behausung, deren Raumgrößen auf den Menschen bezogen sind. Ein Haus dient außerdem als Schlafstätte und Versammlungsraum. In den Kunstwerken kommen diese ursprünglichen Funktionen einer Unterkunft wieder zur Geltung. Die Künstler erinnern daran, daß die Basisfunktionen früherer Behausungen in den heutigen Städten nicht mehr selbstverständlich sind, obwohl der Mensch nach wie vor auf sie angewiesen bleibt.²⁷⁶

Nicht allein als Schlafstätte gestaltete Jannis Kounellis 1969 einen Raum mit fünf eisernen Bettgestellen.²⁷⁷ In je eigener Weise trägt jedes einzelne von ihnen ein Potential an Energie und Veränderung in sich (Abb.58). Auf einem Gerüst liegt Baumwolle als ein großer Haufen, während Kounellis auf dem nächsten Gestell Baumwolle als flache Schicht ausbreitet. Sie wird damit als weiche und wärmende Unterlage präsentiert. Die Wolle korrespondiert mit den Holzgestellen im Hintergrund, die ebenfalls Wolle tragen. Kounellis erklärte hierzu: "die Wolleist das geschmeidigste Material, es erlaubt mir, eine Geste zu machen...es ist kein technologisches Material oder erinnert nicht an einen bestimmten Sinn...es hilft mir auch, unbewußt, mehr Kontakt zu haben, es kann sein, daß ich auch einen besonderen Kontakt zur Wolle habe, ..."278 An anderer Stelle spricht er davon, daß

276. 1966 zeigte die Galleria Gian Enzo Sperone eine Ausstellung mit dem Titel "Arte abitabile" (Bewohnbare Kunst), in der Michelangelo Pistoletto und Piero Gilardi ihre Werke ausstellten. Obwohl Mario Merz und Gilberto Zorio die Einladung zu dieser Ausstellung ablehnten, entwickelten sie zur gleichen Zeit Werke, die thematisch verwandt sind. So entstanden z.B. 1966 von Gilberto Zorio das Werk "Letto" (Bett), "Tenda" (Zelt) und 1967 "Sedia" (Sitz). Als Haus und Überlebensstätte entwickelte Merz das Iglu, das im folgenden noch näher erläutert wird.

277. Die einzelnen Werke werden im folgenden im Präsens beschrieben, auch wenn sie aus den sechziger und siebziger Jahren stammen und z.T. heute nicht mehr existieren. Die Herstellung des Werkes und die Aktionen des Künstlers oder Rezipienten werden im Imperfekt erläutert.

278. Kat. Kounellis, Rimini 1983, S. 72-74; zitiert nach Ruhrberg: Arte povera, Geschichte (1992), S. 260

die Wolle auch mit seiner griechischen Herkunft in Zusammenhang gebracht werden könne.²⁷⁹ Bauern in Griechenland hängen Lammwolle an Stäben auf, um sie trocknen zu lassen. Kounellis transformiert auf diese Weise eine spezifisch archaische Handlung in den Kunstraum.

Optisch gleicht die Struktur der Wolle in ihren Umrisslinien den vielen kleinen Flammen, die auf dem benachbarten Gestell zu sehen waren. Während der organische Baumwollstoff Wärme speichert, wird sie auf dem Flammenbett frei. Im Gespräch mit Robin White betont Kounellis den symbolischen Inhalt von Feuer: "Mit dem Feuer hat es eine besondere Bewandtnis. Mich interessiert an diesem Element nicht nur das Feuer an sich, sondern vor allem sein Zusammenhang mit den mittelalterlichen Legenden. Dort hat Feuer etwas mit Bestrafung und Läuterung zu tun."²⁸⁰ Auch Kira von Lil hebt den spirituellen Aspekt der Flamme hervor: "Die Flamme verweist auf die Transformation von Körper in Geist, auf die Spiritualisierung".²⁸¹ Der Gedanke der Transformation wird auch bei dem im Vordergrund stehenden Bettgerüst deutlich. Optisch tragen das Gestell vier Flammen, die unter den Stützen des Bettes angebracht sind.²⁸² Obwohl nach Kounellis Eisen generell kalt und starr wirkt, erhält das Gerüst durch die Flammen doch einen beweglichen Charakter. Vorstellbar ist, daß durch die Erhitzung das Metall leichter und freier wird.²⁸³ Auf genau entgegengesetzte Weise übt bei dem fünften Bett ein schwerer Bleiblock Einfluß auf die starre und leblose Struktur aus. Durch das Gewicht werden die Federn des

279. ebenda

280. Kounellis im Gespräch mit Robin White in: Jannis Kounellis: Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989, Bern 1992, S. 60

281. Kira van Lil: "Feuer, Rauch und Ruß im Werk von Jannis Kounellis. Bilder für die verändernde Kraft des Schöpferischen" in: Wallraf Richartz Jb 1995, S. 261

282. Kat. Kounellis, Rimini 1983, S. 59

283. In dem Werk "Schwebende Ladung" von 1982 beschichtete Kounellis eine Tragevorrichtung mit organischem Bienenwachs. Das Wachs verursachte anstelle der Flammen (bei den Bettgerüsten) im symbolischen Sinne einen Schwebezustand. Wie das Feuer der Flämmchen unter und auf dem Bettgestell speichert Wachs Energie und dynamisiert das

Gerüstes wie bei einem Netz gedehnt. Da Blei einen niedrigen Schmelzpunkt hat, ist es aber auch in sich leicht formbar und trägt damit selbst ein hohes Potential an Veränderbarkeit in sich.

Die Energie zur Veränderung wird schließlich vor allem der Person zugeschrieben, die auf dem Bett liegend träumt. Angesichts der Feuerflämmchen auf den Bettgestellen lässt sich hier an den Mythos erinnern, nach dem Prometheus die göttliche Energie stiehlt, um sie dem Menschen zu bringen. Erst durch das Feuer wurde der Mensch kreativ und schöpferisch tätig. Im Gespräch mit Carla Lonzi betonte Kounellis hier die Bedeutung der Imagination: "Mich interessiert heute eine Erfahrung, die nicht im wörtlichen Sinn surrealistisch ist, sondern dem Menschen die Phantasie offen hält, eine Lebensmöglichkeit, auch im Sinne eines Innenlebens, eröffnet."²⁸⁴

Diesbezüglich sind die nach menschlicher Körpergröße hergestellten Bettmaße von Bedeutung. Sie sind nicht nur als Längeneinheit, sondern auch als ethisches Maß zu verstehen. In der Ethik ist das Maß ein Prinzip zur Bestimmung einer Norm oder Regel, die Handlungen zwischen gedachten Extremen proportioniert. "Maß zu halten" gilt als Synonym für Tugend oder Besonnenheit.²⁸⁵ Auch Kounellis bezieht sich auf das Maß in ethischer Hinsicht. Er erwähnt vergangene Kulturen, die noch durch eine Einheit, eine Synthese, beschrieben werden könnten, weil die verschiedenen Funktionen einer Gemeinschaft in einer Einheit integriert seien. Heute aber habe man dieses Maß verloren und Fragmentation sei das dominierende Prinzip.²⁸⁶ Im Gespräch mit Robin White sagte Kounellis: "Für mich ist der

eigentlich starre Tragegerüst. Vgl. in dem Kap. 3.3. "Transformationen in der Alchemie" das Unterkap. 3.3.4. "Verflüchtigung"

284. Kounellis im Gespräch mit Carla Lonzi 1969 in: Ein Magnet im Freien, S. 16

285. Meiners Wörterbuch der philosophischen Begriffe, S. 397

286. Über Kounellis Auffassung des Fragmentarischen siehe Kat. Slg. Goetz (1997), S. 110 und Kira van Lil in: Kat. Kounellis, Hamburg 1995, S. 54.

Künstler immer eine ethische Gestalt.“²⁸⁷ Der Künstler übernimmt also Verantwortung, formt und vermittelt bestimmte Werte. Das nach menschlicher Körpergröße bestimmte Maß der Bettgestelle verkörpert dabei eine Größe, die sich an alle Menschen richtet. Es wird für jeden Menschen zum Synonym für Bewußtsein und Besonnenheit.²⁸⁸ Nur auf dieser Basis kann nach Kounellis “die Moderne” zur aktiven Handlung werden, wodurch “die Form, die Dinge, die Welt” zu verändern sind.²⁸⁹

Die Körpermaße macht auch Luciano Fabro zur Grundlage seines Werkes “Im Kubus” von 1966 (Abb.59). Hier geht es weniger um das Thema einer Behausung als Überlebensstruktur als um die Wahrnehmung der Maße eines einzelnen Raumes. Fabro nennt ihn “ein(en) streng persönlichen Raum, der nur in privato seine Funktionalität garantiert.”²⁹⁰ Individuell geprägt ist der Kubus deshalb, weil Fabro ihn nach bestimmten Körpermaßen anfertigt. Von den zwei Kuben, die er 1967 in Foligno und 1970 in Rom ausstellt, ist einer nach seinen eigenen Körpermaßen gebaut, der andere nach den Maßen von Carla Lonzi. Wichtig ist, daß der Kubus so breit ist wie die Reichweite der Arme, “weil” so Fabro “man natürlicherweise seinen Raum abmißt, indem man die Arme ausstreckt, dadurch empfindet man ihn als nach Maß gemacht, also angenehm.”²⁹¹ Die Wände des Kubus gestaltet Fabro aus einer hellen nicht transparenten Leinwand, durch die dennoch Licht eindringt. Um das Innere des Raumes zu erfahren, muß der Eintretende den Kubusbehälter hochheben. Für Fabro ist dies ein Vorgang

287. Kounellis im Gespräch mit Robin White (erste Veröffentlichung 1979) in: Ein Magnet im Freien, S. 67

288. Mary Jane Jacob verweist auf den griechischen Philosophen Protagoras: “Man’, as the Greek philosopher Protagoras said, “is the measure”. The “measure”, in other words, is always a measure of humanity, a conception or understanding of what it means to be human.” in: Kat. Kounellis, Chicago 1986, S. 35.

289. Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel 1995, S. 43

290. Fabro: “1966. Im Kubus”, in: Luciano Fabro: Aufhänger, Köln 1983, S. 25 (Übers. von Maria Lutz, u.a.)

291. ebenda, S. 27

der "Penetration".²⁹² Erst dann kann der Besucher den Kubus von innen her körperlich wahrnehmen. Dabei ist es Fabro wichtig, daß jede Bewegung der eigenen Beobachtung unterliegt. Bei Konzentration und gleichzeitiger Entspannung soll der Eingetretene so sein eigenes Gleichgewicht finden.

Im Unterschied zu Luciano Fabro hebt Mario Merz mit der Figur des Iglus den einzelnen Raum als Lebensstätte und selbstständige Einheit hervor. Kurz und bündig formuliert er: "Iglu = Haus" und bezeichnet in demselben Text das Iglu als "Maß des anthropologischen Raums".²⁹³ Seit 1968 bildet er die Halbkugelform aus einer Metallstruktur, die er mit einem Metallnetz überzieht. Auf dem Netz kann er so verschiedenartige Materialien befestigen, darunter organische Stoffe wie Lehm, Wachs, Gips, Erde und industrielle Substanzen wie Glas, Neonröhren, Eisenklammern und Plastik. Über die Modellierung der Oberfläche der Iglus aus der Zeit 1967/68 erklärte Merz: "Es war mir immer wichtig, daß es keine geometrische Halbkugel war, weshalb ich die aus einer Metallstruktur hergestellte Halbkugelform mit Säckchen oder Stücken von unförmigem Material wie Erde, Lehm oder Glas bedeckte."²⁹⁴ Die Bedeutung des Organischen wird klar, wenn man die Herkunft des Iglus und seine Ableitung aus der Fibonacci-Reihe beachtet. Merz notierte 1969: "Ein Haus Bauen heißt, der Wachstumsproportion Rechnung tragen, die zum biologischen Leben gehört."²⁹⁵ Die Wachstumsproportion wird unmittelbar in der Fibonacci-Reihe faßbar, auf deren exponentielle Entwicklung im Kapitel Drei "Energie in Wachstumsentwicklungen" bereits hingewiesen wurde. Die Zahlenreihe bildet eine Spirale, die

292. ebenda, S. 24

293. Merz: "misura dello spazio antropologico" "IGLOO = CASA" in: *Voglio Fare* (1985), S. 271

294. Merz in: *Kat.* Zürich 1985, S. 33

295. Merz: "FARE una casa è tenere conto della proporzione di crescita." in: *Voglio fare* (1985), S. 249

Merz plastisch in konusartigen Formen oder in einer Halbkugel umgesetzt.²⁹⁶ Aus Zeichnungen und anderen Werken geht deutlich hervor, wie sich der Übergang von der geometrischen Spiralf orm in eine Architektur entwickelt. In der Skizze von 1975 für eine Installation im Württembergischen Kunstverein bildet Merz die Spirale aus einer einzigen Linie, die von einem Scheitelpunkt ausgehend immer größere Kreisbögen zieht, bis der Eindruck einer Halbkugel entsteht (Abb.6). Diese Halbkugel gestaltete Merz in mehreren Werken als organischen Körper, der je nach Standort mit unterschiedlichen Materialien zu einem Iglu verwandelt wird. Zu den natürlichen Stoffen zählen zum Beispiel Reisig, Erde und Steine oder industriell hergestellte Objekte. Daß gerade aus dieser Kombination Dynamik und Bewegung entsteht, wird in dem Werk "Iglu mit Baum" (Igloo con albero) von 1969 deutlich. Hier bildet Merz aus wenigen Metallrohren das Gerüst einer Halbkugel, das von vielen rechteckigen Glasplatten bedeckt wird (Abb.60). Die rechteckige, geometrisch zugeschnittene Platte wirkt als einzelnes Element künstlich. Integriert in die gewölbte Oberfläche des Iglus transformiert sie sich jedoch zu einer lebendigen, leichten und je nach Lichteinfall unterschiedlich glänzenden Hülle. Durchsetzt wird die Oberfläche von handgeformten, grauen Stuckbällchen, die den organischen Charakter des Iglus unterstützen. Vor allem aber entsteht der natürliche Eindruck durch einen leicht gebogenen Ast, den Merz genau in das Zentrum des Iglus stellte, so daß dieser aus dem Inneren in das Äußere ragt. Innerhalb des Iglus dient der Ast so als eine tragende lebendige Stütze, während er sich außerhalb in zahlreiche Verästelungen verzweigt und in den Raum auszu dehnen scheint. Insgesamt erhält das Iglu auf diese Weise einen lebendigen und organischen Charakter. Grundlage der Dynamik ist das exponentielle Wachstum der Fibonacci-Reihe, nach der sich auch der Baum entwi-

296. Abb. in Kat. Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1982, S. 136. Inwiefern die sich zunehmend vergrößernden Bögen das Prinzip der Fibonacci-Reihe bilden, wurde unter Kap. 3.2.3. "Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip" erklärt.

ckelt.²⁹⁷ Er trägt scheinbar das Gerüst des Iglus und läßt die Verbindung von pflanzlichen und künstlichen Elementen natürlich erscheinen. Nicht durch ein summarisches Zusammenfügen, sondern nur durch das Zusammenwachsen kultureller und natürlicher Elemente entsteht damit ein energiereicher Körper. Diesen Zusammenhang verdeutlicht Merz auch in einem Gedicht, das er in seiner Schriftenreihe “VOGLIO FARE SUBITO UN LIBRO” veröffentlichte:

“Konzept für ein Haus

die Wolken

die physischen Räume der Wolken, zwischen den Wolken

die Tischplatten

die Räume der Tischplatten zwischen den Tischplatten

der Himmel

die Erde

Das Konzept des Hauses ist die Schnecke, das Schneckenhaus, die Schale”²⁹⁸

Das Haus befindet sich zwischen den Bereichen Himmel und Erde und verbindet sie miteinander. Die Basis steht auf der Erde, das Dach ragt aber in den Himmel hinein. Diesen Übergang bringt Merz vor allem im letzten Satz zum Ausdruck: Die Schnecke kriecht auf der Erde, das Schnecken-

297. Vgl. das Werk “L’albero” (Baum) von 1976, in dem sich die Baumkrone fächerartig erweitert. Siehe auch den Anfang des Gedichtes “>UN INSIEME DI NUMERI È UNA CASA< Un albero occupa soprattutto del tempo. Due alberi occupano il medesimo tempo ma uno spazio maggiore.” (>EIN ENSEMBLE VON ZAHLEN IST EIN HAUS< Ein Baum beansprucht vor allem Zeit. Zwei Bäume beanspruchen die gleiche Zeit aber einen größeren Raum. Ein Wald beansprucht die gleiche Zeit und einen größeren Raum) in: Voglio fare (1985), S. 248

298. ebenda, S. 257. Im Italienischen gleichen sich die Wörter “nuvole” (Wolken) und “tavole” (Tische) in den Vokalendungen. Ihre Verbindung wird so auch durch den Stimmlaut zur Geltung gebracht. Gleiches gilt für die Wörter “cielo” (Himmel) und “guscio” (Schale) sowie “concetto” (Konzept), die auf o enden, während “casa”, (Haus) “lumaca” (das Weichtier, die Schnecke), “chiocciola” (Schneckenhaus) und “terra” (Erde) auf a enden. Die Wörter mit der Endung o gehören eher dem immateriellen himmlischen Bereich an, die Wörter mit der Endung a dem irdischen Bereich. Siehe Anhang

haus trägt sie über sich, so daß die Schale in den Himmel ragt.²⁹⁹ Die Beschreibung der Tischplatten weist auf die gleiche Idee. Als materieller Körper gehören sie zum irdischen Bereich, als Raum zwischen den Tischplatten zur immateriellen Sphäre.

Wie fließend der Übergang zwischen Erde und Himmel ist, zeigt Merz auch in seinen Installationen. In dem Werk "Tavoli" 1976 besprühte Merz eine Mauer so, daß man als Negativflächen die Formen von Tischplatten erkennen kann (Abb.45). Ein alltägliches Möbelstück wird so zu etwas Immateriellem, das sich vom Boden löst und mit dem Himmel verschmilzt.³⁰⁰ Das Gedicht spiegelt sich außerdem in der oben erwähnten Installation "Igloo con albero" (Iglu mit Baum) von 1969 wieder. Hier wird das Iglu-Haus durch den Baum mit Himmel und Erde verbunden. Die Transparenz des Glases und der scheinbar selbstverständliche Übergang des Baumastes von innen nach außen verdeutlicht die Zugehörigkeit des Hauses zum Himmel wie zur Erde.

4.2. Geschichten der Reise

Während im Kapitel 4.1. "Flexible Behausungen" der Fokus auf dem engsten Lebensraum des Menschen lag, soll im folgenden die Vernetzung kultureller Handlungen im Hinblick auf den ganzen Raum der Welt beachtet werden. Durch das Reisen wird nicht nur ein Blick auf unbekannte Lebensweisen möglich. Auch die eigene Kultur wird durch den Kontakt mit Menschen anderer Länder bewußter wahrgenommen.

299. Erinnern könnte man hier an alte Vorstellungen des Himmels als Himmelsgewölbe oder Schale.

300. In dem Kapitel 3.3 "Transformationen in der Alchemie" wurde in dem Unterkap. 3.3.4 "Verflüchtigung" bereits erklärt, wie die Tischflächen zu schweben beginnen und sich im Raum ausbreiten.

Das Thema der Reise, die Idee der Wanderschaft und des Fluges wurde schon in Reiseberichten vergangener Jahrhunderte geprägt.³⁰¹ Bis heute ist dieses Thema auch für die Kunst relevant. Künstler ließen sich von Reiseberichten inspirieren, die von der Geographie sowie allgemein von den Lebensweisen anderer Völker erzählten. Ein literarischer Topos seit der Zeit Homers sind die Odyssee und die Ilias, die das Thema des Reisenden prägte. Aus dem späten Mittelalter gibt es dann Berichte über Pilgerfahrten ins Heilige Land beziehungsweise nach Konstantinopel.³⁰²

Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wagten nur wenige Menschen den Schritt in eine "andere Welt" oder hatten die Möglichkeit, die Reise mit den gegebenen Mitteln umzusetzen und schriftlich festzuhalten. Als portugiesische, italienische und spanische Seefahrer den Seeweg nach Indien suchten und bei ihren transatlantischen Vorstößen Amerika entdeckten, vermehrte sich die Zahl der Reiseberichte. Die deutsche Übersetzung eines Reisebriefes hatte zum Beispiel den Titel "Neue unbekannte Lande und eine neue Welt" und zeugt damit von der Abenteuer- und Entdeckerlust des späten fünfzehnten Jahrhunderts.³⁰³ In späteren Jahrhunderten boten unter anderem solche Reiseberichte Stoff für Abenteuerromane. Auch Künstler der Arte Povera ließen sich von solchen Romanen inspirieren. So erklärte zum Beispiel Pino Pascali: "Die Abenteuerromane haben mich und meine Vorstellungswelt ganz gewiß in weit stärkerem Maße beeinflusst als all die intellektuellen Bücher, die ich gelesen habe."³⁰⁴

301. Über die Kulturgeschichte des Reisens vom 16. Jh. bis heute siehe: Jás Elsner u. Joan-Pau Rubiés: *Voyages and visions*, London 1999

302. *Lexikon der Kunst*, Bd. 5, S. 600

303. Veröffentlicht wurde das Buch, das eine Übersetzung des Reisebriefes von A. Vesucci aus dem Jahre 1503 ist, von J. Buchamer in Nürnberg 1508, zitiert aus dem *Lexikon der Kunst*, Bd. 6, S. 91

304. *Kat. Slg. Goetz* (1997), S. 145

In den Volksmärchen ist der Auszug in eine unbekannte Welt zentrales Thema. Der Märchenheld ist ein Wanderer, der durch eine Notsituation oder aus Abenteuerlust heraus unterwegs ist.³⁰⁵ Ein ähnliches Motiv kehrt in dem Reiseroman von Daniel Defoe "The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner" wieder, der über das Insel-exil eines Schiffbrüchigen berichtet.³⁰⁶ Im Metzler Literatur Lexikon heißt es dazu: "In der Fiktion des Dokumentarischen läßt der Autor (...) den von Optimismus, pragmatischer Vernunft und Sentiment geprägten Helden einen detailgetreu geschilderten Neuaufbau und Nachvollzug der menschlichen Kultur vorführen, der in erzieherischer Absicht einer als verderbt klassifizierten, zeitgenössischen Kultur entgegengestellt wird und ganz den aufklärerischen Tendenzen des 18. Jahrhunderts entspricht."³⁰⁷ Das Thema der Reise ermöglicht dem Autor damit nicht nur, die eigene Kultur in einem anderen Licht darzustellen, sie ist auch Mittel zur Erziehung des Lesers.

Eine kulturkritische Haltung kommt auch in den Werken der Arte Povera zum Ausdruck. Jannis Kounellis erklärte im Gespräch mit Carla Lonzi, daß er sich selbst auf die Reise machen könnte, um starre Strukturen zu lösen: "(da) habe ich mir gedacht, daß ich ihn (den Käfig) mir auch auf den Rücken hängen könnte wie eine alte Staffelei und mit dem Vogel und dem Buch herumreisen könnte. Es geht hier nicht um die Form, um diese oder eine andere, sondern darum, eine Lebensmöglichkeit zu schaffen. Zu versuchen, außerhalb dieser obsessiven Mauern der Konvention etwas aufzu-

305. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen 1947, Bern 1974, S. 29

306. Daniel Defoe: The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, London 1778

307. Metzler Literatur Lexikon, S. 393. N. Rath hebt die existentielle Bedeutung der Robinsonade hervor. Sie stehe für eine "Grenz- und zugleich Modellsituation, in der ein auf sich allein gestellter Mensch zur Sicherung seines Überlebens aus den Trümmern seines früheren Lebens und in der Auseinandersetzung mit natürlichen Gegebenheiten eine 'zweite Natur' (s.d.) schaffen, d.h. eine Kultur im Sinne von Techniken der Natur- und Selbstbeherr-

tun.”³⁰⁸ Kounellis setzte die Idee der Reise außerdem konkret 1980 um in dem Bühnenbild für ein Theaterstück nach Daniel Defoes Roman “Robinson Crusoe” unter der Regie von Quartucci (Abb.61).³⁰⁹ Das gesamte Bühnenbild wurde von einer Leinwand eingenommen, auf der Kounellis ein Schiff auf offener See, genauer ein Dampfer mit vier Schornsteinen, die schwarze Rauchwolken in den Himmel entließen, gemalt hatte.³¹⁰ Das Schiff steht in Kounellis Werk für Mobilität und Bewegung. Auf dem Meer wird es von Wellen getragen und ist somit niemals statisch, als Transportmittel ist es zugleich Voraussetzung für den Handel und ermöglicht auf wirtschaftlicher Ebene Flexibilität.³¹¹

Für Emilio Prini ist die Wanderschaft eines Menschen nicht Voraussetzung einer Reise. In dem Werk “Ohne Titel” (Opera viaggiante/ Reisendes Objekt) 1969 ist es nur ein Objekt, das auf die Reise geschickt wurde.³¹² Es ist ein Koffer, der “Ton, Brennstoff, Tonband, Landkarte und einen Spiegel” ent-

schung vom Nullpunkt seines Scheiterns aus neu finden oder erfinden muß.” in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.8, Sp.1061

308. Kounellis: “Ma questo qua (la gabbia rotonda con un uccello) ho pensato che lo potevo apprendere alle spalle come un vecchio cavalletto e fare un viaggio con l’uccello e il libro. Non è per la forma, questa o un’altra, ma per creare sempre una possibilità di vita, no? Cercare di aprire una cosa fuori da questi muri ossessivi della convenzione.” im Gespräch mit Carla Lonzi in: *Odissea lagunare*, hrsg. von dems., Palermo 1993, S.23; deutsche Übers. in: *Ein Magnet im Freien*, S.16. Jannis Kounellis stellte Ende der sechziger Jahre Käfige her, in die manchmal Vögel eingelassen wurden. Es sei an dieser Stelle angemerkt, daß die Problematik des Offenen und Verschlussenen, der Freiheit und des Gebundenseins zur gleichen Zeit Richard Serra beschäftigte. Auch er stapelte 1966 Käfige übereinander oder zeigte einzelne “Bird Cages” mit Öffnungen, die dem Vogel einen “Ausblick” ermöglichten. Siehe in: *Kat. Serra, Galleria La Salita Roma 1966* im Vgl. zu Kounellis Werk in: *Kat. Kounellis, Madrid 1996*, S.25 und 26. Bei Kounellis schafft ebenso die Reise einen Ausblick in die “weite Welt” und ermöglicht neue Sichtweisen auf die eigene Kultur.
309. Abb. in *Kat. Kounellis, Rimini 1983*, S.163
310. Die Bedeutung von Rauch als Quelle schöpferischer Phantasie des Menschen, als Ausweg aus der Erstarrung und als Quelle für Veränderung erklärt Kira van Lil ausführlich in dem Aufsatz: “Feuer, Rauch und Ruß im Werk von Jannis Kounellis. Bilder für die verändernde Kraft des Schöpferischen” in: *Wallraf Richartz Jahrbuch 1995*, S.255. Zu dem Motiv des Schiffes als “Totenschiff bis hin zu seiner facettenreichen Symbolik für Reise, Überfahrt und Leben” in Kounellis Werk siehe Aphrodite Georgious Beitrag in: *Dimension der Vergangenheit (1998)*, S.31
311. Nähere Hinweise unter dem Stichwort “Robinsonade” in: *Metzler Literaturlexikon*, S.393

hielt.³¹³ Während der Reise sollten diese Objekte sich “optisch und sonorisch” verhalten.³¹⁴ Genaueres erfährt der Betrachter nicht. Ebenso bleibt offen, ob der Koffer wirklich verschickt wurde. Wichtiger als die tatsächliche Realisation ist aber auch die Vorstellung der Reise zu den fünf “Lichtpunkten Europas”, die Gehör und Auge ansprechen sollen (Abb.62).³¹⁵ Vier der Punkte markieren die Städte Düsseldorf, Amsterdam, Paris und London. Eingezeichnet auf einer Landkarte bilden sie ein Viereck. Durch dieses Viereck zog Prini zwei Diagonalen, deren Schnittstelle den fünften Punkt eines Ortes ergab. Da in den Städten jeweils ein “Freudenfeuer” stattfinden sollte, nannte Prini sie “fünf Lichtpunkte” über Europa.³¹⁶ Die Bezeichnung “Lichtpunkte” zeigt schon an, daß es weniger um den physischen Ort als um die Vorstellung geht. Dafür spricht auch der Inhalt des Koffers. So könnte man zum Beispiel den Spiegel als Ausdruck für die unbegrenzten Ziele und Richtungen einer Reise lesen. Prini erklärt hier: “Der Spiegel hat unbegrenzt seine Aufgaben erfüllt.”³¹⁷ Auch das Feuer ist von symbolischer Bedeutung. Es dient nicht nur als Freudenfeuer, sondern steht für Aktion und Aktivität. Die Reise kann somit als eine Art “Aktionshypothese” bezeichnet werden, ein Begriff, den Prini zwei Jahre früher entwickelt hatte.³¹⁸ In dieser Hinsicht steht das Werk der Fluxusbewegung nahe. Viele Fluxuskünstler entwickelten Konzepte, die sie schriftlich oder auch nur verbal in einer Aktion artikulierten. Der Betrachter wurde in diesen Prozess körperlich einbezogen oder - wie bei Prini - nur in gedanklicher Weise. 1969 erklärte Prini in seinem Text “Die Lebens-Seite als biologischer

312. Prini: “Senza titolo” (Ohne Titel, 1969) in: Celant: *Ars povera*, Tübingen 1969, S.212; Siehe Anhang

313. Die Einheit aller Gegenstände unterstreicht Prini, indem er alle Wörter in Kleinbuchstaben zusammenschreibt: “suonocombustibileregistratorecartageograficaspecchio” in: *Ars povera*, Tübingen 1969, S.212

314. Prini: “comportamento ottico e sonoro” in: *Ars povera*, Tübingen 1969, S.212

315. Prini: “5 punti di luce sull’Europa” in: ebenda

316. Prini: “fuoco falòsuono” in: ebenda

317. Prini: “Il funzionamento dello specchio è risultato illimitato” in: ebenda

Schlüssel”, daß er “eine Reise in der Selbstbildung gemacht” habe.³¹⁹ Die Reise als Möglichkeit der Entwicklung und Selbstbildung des Menschen war im Bildungsroman ein grundlegendes Thema. Hier stellt sie einen gesetzmäßigen Prozeß dar, der in ein Ziel mündet. Dieser Prozeß führt über Krisen und Kämpfe schließlich zur Reife und Entfaltung des Geistes. Typisch ist die Grundkonzeption des Bildungsromans in einen zwei- bis dreiphasigen Aufbau: “Jugendjahre - Wanderjahre - Läuterung, bzw. Bewußtwerdung des Erreichten, Anerkennung und Einordnen in die Welt.”³²⁰ Die Situation des Lesers im Bildungsroman und jene des Rezipienten in der Kunst lassen sich gut vergleichen. In der Kunst gibt es sicher nicht den gesetzmäßig vorherbestimmten Weg, nach dem automatisch die Erlebnisse zu einem Ziel führen. Der Impuls, den Rezipienten durch ein Erlebnis zu aktivieren und ihn dadurch auch geistig zu bewegen, ist unterschwellig aber dennoch vorhanden. So soll der Leser die Aktionen Prinis als mögliche “Hypothese” nachvollziehen, während Kounellis` Bühnenbild dem Betrachter Anreiz gibt, sich als Reisender auf einem Schiff vorzustellen.

Topographien und Kartographien sind in der Kunst häufig gewählte Mittel, um Interesse für andere Länder und Kulturen zu wecken. Die Landkarten zeigen Raum- und Zeitgrenzen, die in der Kunst oft verändert oder überwunden werden. Sie geben damit den ersten Impuls, den derzeitigen Standpunkt zu verlassen und sich in unbekannte Gebiete zu wagen. Neben Emilio Prini arbeiteten auch Alighiero Boetti und Luciano Fabro in den sechziger und siebziger Jahren mit Landkarten oder erstellten nach eigens aufgestellten Kriterien sogar neue Weltkarten. Bevor diese Werke im ein-

318. Diesen Ausdruck wählte Prini zur Beschreibung eines Werkes von 1967/68, in dem er Texte in Bleielemente gravierte: “Ho preparato una serie di ipotesi d`azione” in: *Ars povera*, Tübingen 1969, S. 213

319. Prini: “Ho preparato una serie di ipotesi d`azione” “Ho fatto un viaggio nell`autoformazione” in: *Ars povera*, Tübingen 1969, S. 218

320. Metzler Literaturlexikon, S. 55. Über die Bedeutung der Seefahrt und Reise in Kounellis` Werk schreibt ausführlich Aphrodite Gerogiou in: *Dimension der Vergangenheit* (1998), S. 223 f.

zelen erläutert werden, soll zunächst kurz auf die Bedeutung der Weltkarten und Globen in früheren Jahrhunderten eingegangen werden.

Im sechzehnten Jahrhundert waren die Topographien und Kartographien eng mit den Reiseberichten und Reisebildern verbunden. Von praktischen Karten mit Marschrouten und militärischen Stützpunkten sind jene zu unterscheiden, die das Verständnis vom Weltbild als “*imago mundi*” wiedergeben. Bei den im fünfzehnten Jahrhundert aufkommenden Weltkarten geht es nicht um eine selbstzweckhafte Detailgenauigkeit, sondern um eine Gesamtvorstellung der Welt (“*orbis*” oder “*mundus*”).³²¹ Die Weltkarte ist häufig mit einem Text verbunden. Großformatige Karte und Buchtext stützen sich gegenseitig und verdeutlichen die Gesamtaussage, so zum Beispiel in religiöser Hinsicht. Friedrich Ohly schreibt: “Die Schau in Ganzheiten machte es für mit künstlerischem Sinn begabte Theologen des 12. Jahrhunderts notwendig, das im Geist Geschaute nicht allein ins Wort zu fassen, sondern *una cum pictura* mit einem beigegebenen Bild, das den Zusammenhang des Ganzen im Universum darstellt.”³²² Die Texte der Weltkarten vermitteln vorab die faktischen Grundlagen. Die Bilder setzen Bezüge, formen um und verdeutlichen die *mappa mundi* als Ganzheit.³²³

Weltkarten oder Globen verarbeiteten Künstler der *Arte Povera* in unterschiedlicher Weise. Alighiero Boetti setzte sich im besonderen mit Weltkarten auseinander, bei denen Sprache und Bild miteinander verschmelzen und gleichfalls die Welt als Ganzheit unterstreichen. 1969 entstand die Arbeit “*Planisfero politico*” (Politische Weltkarte) (Abb.63).³²⁴ Auf eine Karte

321. Siehe Uwe Ruberg: “*Mappae Mundi* des Mittelalters im Zusammenwirken von Text und Bild”, in: Christel Meier, Uwe Ruberg: *Text und Bild*, Wiesbaden 1980, S. 553

322. Zur Auslegungsgemeinschaft von Bild und Text siehe: Friedrich Ohly: *Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 171-273

323. Ruberg in: *Text und Bild*, S. 550 f

324. *Kat. Boetti*, Frankfurt 1998, S. 39

mit vorgedrucktem Linienmuster zeichnete Boetti die Kontinente und Länder der Welt grafisch ein und kennzeichnete sie mit Namen. Der scheinbar objektive kartographische Zustand der Welt wurde von Boetti jedoch mittels einer Betonung der Ost-West Polaritäten politisch akzentuiert: die Farben des in Rot gefärbten Ostens sowie des rot-weiß-blau gefärbten nordamerikanischen Westens fallen direkt ins Auge. Durch die außerdem akzentuierte Kolorierung der anderen Länder in den jeweiligen Farben der Nationalflaggen zeigt sich hier Boettis Interesse an der territorialen Zergliederung und Aufteilung der Welt. Obwohl in dieser frühen Arbeit durch die Färbung die Trennung und Grenzziehung von Gebieten betont wird, steht dahinter doch grundsätzlich Boettis Wunsch nach einer harmonischen Verbindung der Völker. Weniger das tagespolitische Geschehen als die globale ganzheitliche Sicht steht dabei im Vordergrund. Der Künstler reiste viele Jahre zwischen Italien und Afghanistan, so daß er engen Kontakt zu afghanischen Stickereischulen hatte. Seit 1971 wurden nach Boettis Vorwürfen die ersten Weltkarten von afghanischen Frauen gestickt. Die Ränder der gestickten Karten sind oft umlaufend mit einem in italienisch oder in Farsi gestickten Text versehen.³²⁵ Buchstaben und Schriftzeichen wurden dabei als bildnerische Mittel eingesetzt wie dies in der östlichen Kalligraphie stets der Fall war. Anhand der verschiedenen Schriften und Lesarten faßte Boetti nicht nur vom Rahmen her die Welt ein. Das gesamte Gewebe resultiert erst aus der Zusammenarbeit verschiedener Kulturen. Lauter schreibt hierzu: "Osten und Westen verschmelzen in Alighieros Werk zu einer Einheit, rahmen die Erde gleichsam mit ihren verschiedenen Zeichen und Inhalten, ihren Kulturen ein."³²⁶ Die späteren Arbeiten nehmen deshalb auch die starke Polarisierung zwischen Ost und West zurück.

325. Bei den Weltkarten bis zum Jahr 1979 sind in den schmalen Randstreifen Angaben über den jeweiligen Herstellungsort, die Herstellungszeit und die Künstlersignatur zu lesen. "Die übrigen freibleibenden Randflächen" - so Lauter - "enthalten unterschiedliche Texte, Sprüche, Namen oder persönliche Informationen über Alighiero Boetti." in: Kat. Frankfurt 1998, S. 66

326. ebenda, S. 66

Nicht mehr der Status quo, sondern der Wunschzustand der Welt wird dargestellt. Lauter erklärt: Boetti wünschte "eine(..) stärker zusammenwachsende(..) Welt, ein(..) ausgeglichener(e)s Kräfteverhältnis zwischen Staaten, Menschen und Kulturen."³²⁷ Die Verbindung verschiedener Kulturen beruht nach Boetti insbesondere in der persönlichen Beziehung zwischen Menschen. Eine Weltkarte aus dem Jahr 1983 trägt folgenden italienischen Text am oberen und unteren Randstreifen (ohne Trennstriche): "SCIOGLIERSICOMENEVEALSOLEPENSANDOATEANOIALIGHIEROBOETTIAKABULAFGHANISTANNEL1983" (Schmelzen wie Schnee in der Sonne in Gedanken an Dich an uns).³²⁸ Auf den poetischen Text angesprochen antwortete Boetti Lauter in einem Brief vom 25. März 1992: "Wie man 'Scogliersi come neve al sole pensando a te a noi' verstehen soll: Wer damals der Adressat meiner Gedanken war, weiß ich nicht mehr. Sicher war es eine Dame, eine Frau. Man schmilzt ja wegen der Wärme, und Wärme erhält man mit der Liebe, mit erotischer Spannung, mit dem emotionalen Sein. All dies ist Energie. Energie = Wärme, und Wärme läßt den Schnee schmelzen (den weißen)."³²⁹ Boetti spricht einmal den persönlichen Kontakt zwischen Menschen an, zum anderen kann das Schmelzen des Schnees auch auf die Verbindung zwischen den Ländern bezogen werden. Die Auflösung der Grenzen zwischen den Staaten hebt das Zusammenwachsen aller Länder zu einem Raum hervor. Im Herstellungsprozeß praktiziert Boetti diese Einheit, auch wenn er leider zugeben muß, daß die Stickerinnen wahrscheinlich nicht wirklich den Sinn der Arbeit nachvollziehen konnten: "Ich habe überhaupt keine Vorstellung von dem, was die Afghanen wirklich über meine Zusammenarbeit mit ihnen denken. Sie halten

327. ebenda

328. Kat. Boetti, Frankfurt 1998, Abb. S. 179

329. Boetti: "Come intendere >sciogliersi come neve al sole pensando a te a noi<. Chi fosse il destinatario del mio pensiero, non lo ricordo. Certamente una donna, una femmina. Ci si scioglie per il calore, il calore si acquista con l'amore, la tensione erotica, la coince emotiva. Tutto ciò è energia; energia = calore, il calore scioglie la neve (bianca)." in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 43, Anm. 9

nicht viel davon, ich mache mir da keine Illusionen...”³³⁰ Dennoch wird die von Boetti gewünschte Verbindung zwischen den Kulturen in dem gestickten Gewebe auch formal deutlich. In dieser Struktur entwickeln sich eigenwillige Muster, die die künstlichen (von Menschen gesetzten) Grenzen verziehen und so ein wenig verändern. Auf diese Weise lockern sich in dem Bild die Staatsgrenzen und entsprechen nicht mehr dem im Atlas vorgegebenen Verlauf.

Einen distanzierteren Blick auf die Welt wirft Giulio Paolini, bei dem weniger die Weltkarte als der Globus ein Element der Kunst wird. 1967 zeigte Paolini in einem Plexiglaskasten einen kleinen Globus, der im Begriff ist, von einer schwarzen ovalen Scheibe zu fallen (Abb.64). Aus dem Titel “Astrolabe” (1967) geht schon sprachlich der Aspekt des Fallens hervor, denn im Lateinischen bedeutet “labes” Fall, Sturz. In subtiler Weise führt Paolini diesen möglichen Sturz vor Augen. Schließlich scheint die Weltkugel schon so sehr an den Rand gerückt, daß sie wirklich kurz vor dem Fall steht. Damit wird nicht allein die Bewegung des Globus, sondern auch das, was nach dem Fall übrig bliebe, vorstellbar, nämlich eine große Leere. Gegen diese Sicht spricht jedoch, daß Paolini die auf einer Platte liegende Erdkugel in einen mit sichtbaren Schrauben verschlossenen großen Plexiglaskasten setzt. Die Kugel wirkt im Vergleich zu dem riesigen Behälter merkwürdig verloren. Sie scheint sich wie von selbst ganz ungeplant fortbewegt zu haben. Paolini verstößt mit dieser Art der Präsentation gegen alle üblichen Darstellungsweisen eines Globus. Seit dem fünfzehnten Jahrhundert war der Globus ein beliebtes Ausstellungsstück. Er war im Besitz

330. Boetti: “Io non ho nessuna idea di ciò che gli afgani pensino realmente del mio lavoro con loro. Ma non mi faccio illusioni, non ne pensano granché...” in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 30. Falls die afghanischen Frauen wirklich nicht den Hintergrund der Werke verstanden, ist dies für das von Boetti intendierte Gemeinschaftswerk eigentlich bedauerlich. Für ein gemeinsames kulturelles Projekt wäre ein gegenseitiges Verständnis dem Sinn des Kunstwerkes gemäß wünschenswert, denn eine wirkliche Annäherung zwischen Menschen verschiedener Länder ist schließlich auch erst bei gegenseitigem Interesse und Verständnis füreinander möglich.

von Gelehrten und wurde in großen Handelshäusern, Bibliotheken und fürstlichen Kunst- und Wunderkammern präsentiert. Mit ihm konnte man die Gelehrsamkeit, den weiträumigen Handel von Kaufleuten sowie den Reichtum einer Person demonstrieren. Diese Intention spiegelt sich auch in der Ausstattung und Verzierung der Globen wieder. Im Lexikon der Kunst heißt es dazu: "Im 16. bis ins 18. Jahrhundert wurde das Holz- bzw. das Metallgestell zeitgemäß ausgestattet. Besonders prunkvoll waren die repräsentativen großen Barockgloben, daneben entstanden auch kleine Ziergloben."³³¹ Bis in die Gegenwart hält sich das Verlangen nach einer einprägsamen und bedeutungsvollen Repräsentation der Erdkugel. Als Leuchtglobus kann man ihn heute im Supermarkt kaufen oder als flimmerndes Dekorationsobjekt aufstellen. Paolinis Werk kommt in dieser Hinsicht der Erwartungshaltung des Betrachters nicht nach. Angesichts des massiven, sicheren Plexiglaskastens würde man einen besonderen und wichtigen Gegenstand erwarten. Die Kugel aber "entrutscht" dieser Bedeutungszuweisung, indem sie sich aus dem Zentrum der für sie vorgesehenen ovalen Plattform bewegt. Damit erinnert Paolini zugleich mit Humor an die alte Vorstellung von der Erde als Mittelpunkt des Weltalls, die über Jahrhunderte Anlaß zu Diskussionen gab. Der Globus in Paolinis Werk scheint deshalb Galileis Ausruf zu bestätigen: "Und sie (die Erde) bewegt sich doch."³³²

Luciano Fabro beschäftigte sich ebenfalls mit Globen und Landkarten, insbesondere mit jenen von Italien, die er in zahlreichen Variationen veränderte. In dem Werk "Italia carta stradale" (Straßenkarte Italien 1969) wählte Fabro eine Straßenkarte des Landes Italien, die er mit dünnen Bleiplatten unterlegte (Abb.65). Von den Rändern her rollen sich die Bleiplatten auf die Karte und umrahmen sie in unregelmäßig und unterschiedlich lang ge-

331. Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 768

332. Siehe unter "Galilei, Galileo" in: Der Neue Brockhaus, Bd. 2, Wiesbaden 1974, S. 296

formten Rollen. Die ursprünglich angegebene Umgrenzung des Landes Italien bleibt dabei nur ungefähr erhalten. Fabro setzte auf diese Weise zwei Systeme gegeneinander: Die Straßenkarte wird von den menschlich festgelegten Autobahnlinien strukturiert. Sie steht für ein statisch künstliches und geschlossenes System. Die Bleirollen hingegen formen sich je nach Temperatur in individueller Weise. Sie bilden keine einheitliche Linie, sondern zeigen Brüche, Öffnungen und Unregelmäßigkeiten. Sizilien und Sardinien bearbeitete Fabro in derselben Weise und integrierte sie einfach in die Umrißlinien des Landes Italien. Fabro erklärte zu diesem Werk: “I measure my hands`mobility against its stillness. Italy is like a sketch album, an aide mémoire that I`ve continued to do over the years: if I`m working on something new, I sketch it out in one of these Italys.”³³³ Bewegung und Erwärmung (des Metalls Blei) sind auch in den anderen Werken der Serie “Italia” Voraussetzung, Grenzen zu durchbrechen, Öffnungen und neue Perspektiven zu schaffen.³³⁴

Zu dem Thema Reise heben die Künstler unterschiedliche Aspekte hervor: Emilio Prini schafft “Aktions-Hypothesen”, um zufällig gewählte Orte zu erreichen.³³⁵ Nicht die Realisation, sondern die Vorstellung einer Reise steht hier im Vordergrund. Sie soll zur Entwicklung und Selbstbildung des Menschen beitragen.³³⁶ Jannis Kounellis schließt an den Gedanken der Selbstbildung an. Ihm geht es darum, Konventionen zu lösen und so eine

333. Fabro in: *Lecture Parallele IV*, PAC, Milano 1980, hrsg. von dems., S.11; Übersetzung in: *Kat. Arte Povera in collection*, Milano 2000, S. 148

334. Darunter z.B. die Werke “Italia cartoccio” (Paket Italien) 1970, “Italia d`oro” (Italien des Goldes/ Italien aus Gold) 1971, “Italia del dolore” (Italien des Schmerzes) 1975, “Italia feticcio” (Fetisch Italien) 1981, “It-alia” 1971 u.a.

335. Vgl. das erwähnte Zitat: “Ho preparato una serie di ipotesi d`azione” in: *Celant: Ars povera*, Tübingen 1969, S. 213

336. Vgl. das erwähnte Zitat von Prini: “Ho fatto un viaggio nell`autoformazione” in: *Celant: Ars povera*, Tübingen 1969, S. 218

neue "Lebensmöglichkeit" zu schaffen.³³⁷ Für Boetti ist die Reise notwendig, um Grenzen zwischen Kulturen zu überwinden. Weniger der Blick auf das einzelne Land oder die einzelne Person, sondern die Verbindung aller Menschen und Länder der Welt betont Boetti in seinen Weltkarten. In den gestickten Werken wird zwar die territoriale Aufteilung angegeben. Ihre Grenzen verlaufen jedoch aufgrund der manuellen Herstellungsweise weniger streng und präzise, als es in Atlanten angegeben wird. Noch stärker als Boetti arbeitet Fabro gegen starre Strukturen, wenn er ganze Länderteile versetzt und in ihrer Richtung verdreht. Ziel ist hier ebenfalls das Durchbrechen von festen Grenzen und die Öffnung neuer Perspektiven. Fabro bringt im Unterschied zu Boetti jedoch nicht den Zusammenhang zwischen Ländern zur Geltung, sondern vielmehr die Veränderung gesetzter künstlicher Systeme innerhalb eines Landes. Giulio Paolini strebt allgemein eine Horizonterweiterung und Lösung von festgefügt Vorstellungen an, wenn er an die Loslösung von dem Konzept der Erde als Mittelpunkt des Planetensystems erinnert und durch minimale Eingriffe die Bewegung der Erde als Zufall erscheinen lässt.

4.2.1. Dynamische Fahrzeuge

"Die Gleise oder vielmehr die gebahnten Wege sind etwas sehr Gutes, - aber wenn niemand nebenher spazieren gehen wollte, so würden wir wenig von der Welt kennen."

Georg Christoph Lichtenberg: Sudelbücher (1793-96), Nr. 312³³⁸

337. Bereits erwähnt wurde in diesem Kapitel das Zitat von Kounellis: "Es geht nicht um die Form, um diese oder eine andere, sondern darum eine Lebensmöglichkeit zu schaffen." Kounellis im Gespräch mit Carla Lonzi in: Ein Magnet im Freien, S. 16

338. zitiert nach Paul Michel: Schriften zur Symbolforschung. Symbolik von Weg und Reise, Bd. 8, Bern 1992, S. VII

Fortbewegungsmittel ermöglichen es dem Betrachter, sich von starren Strukturen zu lösen und neue Räume zu entdecken. In der Phantasie reist er auf dem Wasser, der Erde und in der Luft. Die Fahrzeuge dienen hier als Impulsgeber, indem sie die körperliche Bewegung und Vorstellungskraft anregen. Auf Reisen verändert der Betrachter seinen Standpunkt und nimmt so neue Perspektiven wahr. Wird durch das Reisen aber zum Beispiel der Handel angeregt, entsteht auf wirtschaftlicher Ebene Bewegung, die wiederum andere Bereiche einer Kultur verändert. Als Impulsgeber und anregende Kraft soll im folgenden das Motiv des Schiffes bei Jannis Kou-nellis und das Kanu bei Gilberto Zorio untersucht werden.³³⁹

Als dynamische Fahrzeuge verarbeitete Gilberto Zorio in seinem Werk bereits gebrauchte Kanus, die er in neue Figuren umwandelte. Die "gelebte Zeit" des alten Kanus sollte in das Kunstwerk integriert werden, weil die Vergangenheit gewissermaßen die Basis darstellt, von der aus die Reise in der Vorstellung beginnt. Das erste von Zorio hergestellte Werk "Canoa" (Kanu) dieser Reihe stammt aus dem Jahre 1984 (Abb.66). Mitten in der Luft hängt das stromlinienförmige Kanu, das in der Mitte geteilt wurde. Die eine Hälfte des Kanus öffnet sich der Decke, die andere umgekippte Hälfte ist dem Fußboden zugewandt. Beide Teile sind miteinander verbunden, so daß sie eine aereodynamische Figur bilden, die sowohl in der Luft wie im Wasser sein könnte. In diesem Sinne lassen sich die unterschiedlich gedrehten Hälften verstehen, die weder eindeutig dem Bereich des Wassers

339. Zur Untersuchung könnte man auch das Thema der Eisenbahn im Werk von Jannis Kou-nellis und Pier Paolo Calzolari hinzuziehen. Da eine Analyse dieses Gegenstandes über den Rahmen des Kapitels hinausgeht, wird an dieser Stelle nur auf die entsprechende Literatur verwiesen. Zu Jannis Kou-nellis' Installation einer Lokomotive um einen Pfeiler im spätmit-telalterlichen Klosterhof von Santa Maria Novella in Florenz (1977) siehe Werner Meyer in: Kat. Züge Züge. Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Stuttgart 1994, S. 148. In Verbindung mit Joseph Beuys' Werk "Straßenbahnhaltestelle" (1954-1974) erläutert auch Ingrid Severin dieses Werk, in: Ingo Braun u. Bernward Joerges: Technik ohne Grenzen, Frankfurt 1994, S. 391. Siehe insbes. Aphrodite Georgious Beitrag in: Dimension der Ver-gangenheit (1998), S. 222, 223. Auch bei Pier Paolo Calzolari taucht das Motiv der Eisen-

noch dem des Landes zuzuordnen sind. Zorio benutzte bei diesem Werk ein älteres Kanu aus dem Jahre 1946. Es funktionierte über einundvierzig Jahre, wurde von Handwerkern sorgfältig restauriert und diente so als perfektes Instrument; “a perfect instrument, to the point that the construction of the first airplane was inspired by its aerodynamic design.”³⁴⁰ Die flugähnlichen Merkmale fand Zorio in den siebziger Jahren schon im Speer. Auf die enge Verbindung zu dem Kanu wies er im Gespräch mit Germano Celant: “The first canoe originated in Modena in 1984, from the elongation of a terracotta triangle that balanced a crucible. What came out was a strange shape that I called Canoe. It could also recall the tip of the javelin, but with respect to the javelin it is no longer thrown, but it carries.”³⁴¹ Wichtig ist für Gilberto Zorio bei diesen Werken die Bewegung an sich. Sie ist nicht ortsgebunden, sondern kann als Energie auf dem Wasser, im Wald oder im Museumsraum frei werden.³⁴² Der Künstler überlässt es hier dem Betrachter, sich die Bewegung und Geschwindigkeit an allen möglichen Orten im Raum vorzustellen.

Weniger leicht wirkt das “Canoa di Columbus” (Kanu des Kolumbus) aus dem Jahre 1990 (Abb.67).³⁴³ Nur mit geringem Abstand hebt sich das relativ breit gebaute Kanu vom Boden ab. Seine schwarze Oberfläche ist von einem bläulich-türkisenen Pulver überzogen, so als habe Meerwasser hier seine Salzspuren hinterlassen. Zorio verband das Kanu über ein Kupferrohr mit einem riesigen, aus Eisenrohren gebildeten Stern. Der Stern wird

bahn auf. Abb. und Erläuterungen dazu in: Kat. Arte povera in collection, Mailand 2000, S. 134

340. Zorio: “è uno strumento perfetto, tanto che i primi aeroplani si sono ispirati alla sua aerodinamica” im Interview mit Celant October 1987 in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S.52, 53

341. Zorio: “La prima canoa nasce a Modena, nel 1984, dall’allungamento di un triangolo di terracotta, che bilancia il crogiuolo. Ne è uscita una forma strana che ho chiamato Canoa. Può anche ricordare la punta del giavelotto, ma rispetto al giavelotto non è più lanciato, ma porta.” in: Kat. Zorio, Prato/Florenz 1992, S. 52, 53

342. Vgl. das Kapitel “Kanus” in: Kat. Zorio, Trento 1996, S. 128.

343. Kat. Zorio, Trento 1996, S. 154, Nr. 104

wiederum durch ein Kupferrohr mit einem Kompressor verbunden, der gurgelartige Geräusche aus dem Inneren des Kanus verstärkt.³⁴⁴ Der Titel des Werkes “Kanu des Kolumbus” ist hier von besonderer Bedeutung. Kolumbus hatte sich 1492 nach Amerika “verirrt”, insofern er glaubte, den Seeweg nach Indien entdeckt zu haben. Erst nach seinem Tode hatte man dann die Tragweite der Entdeckungen erkannt: die Öffnung Europas für einen neuen Erdteil und die Einsicht in neue geographische Verhältnisse. Das Kanu steht in diesem Sinne für Entdeckerlust, Aufbruch, Wagnis, zugleich aber auch für Irrtum, Gefahr und Risiko. Verlaß war eigentlich nur auf den Sternenhimmel, der für Kolumbus eine grundlegende Orientierung darstellte. Er war der Kompaß, der als sicherster Wegweiser dienen konnte. So gesehen ist auch der von Zorio installierte Stern richtungsweisend.

Die Idee, das Kanu als Sinnbild der Reise zu begreifen, beruht nicht allein auf Zorios Interpretation, sondern ist kulturell geprägt. Schon das Volk der Murik, eine Inselgemeinschaft aus Papua-Neu-Guinea, betrachtete die eigenen Kanus nicht nur als Gebrauchsgegenstände sondern zusätzlich als Symbol. Auch wenn das Kanu gerade in dieser Region funktionelle Voraussetzung für Handel, Fischerei und Kontakt zwischen den Dörfern ist, sprechen die älteren Murik vom Kanu als “Weg” oder “Route” und beziehen sich damit auch auf den Lebensweg.³⁴⁵ Zorio geht jedoch über die bereits “gelebte Zeit” eines Kanus hinaus. Er setzt gerade an dem Punkt an, an dem ein Kanu seine Funktion als Gebrauchsgegenstand nicht mehr erfüllt, und formt es zu einem neuen Gebilde um. Für die ungewöhnliche Umgebung im Wald oder Museumsraum präparierte Zorio das Kanu in spezieller Weise: “Sometimes it ends its career after forty years. It is broken, so it must be thought over and revalued, as it has been brought to an unknown re-

344. Die gurgelartigen Geräusche wurden durch chemische Prozesse ausgelöst, an denen u.a. der Stoff Kupfersulfat beteiligt ist.

gion in which it must be defended. This is why I cover it with tar, to help it continue to survive in art, (...).³⁴⁶ Eine flugzeugähnliche Form unterstützte außerdem die Transformation und erleichterte die Reise: “By using it (the canoe) in the sculpture I allowed its voyage to continue; it is somewhat like an artist, it has taken and still takes incredible journeys.”³⁴⁷

Mit geringerer Geschwindigkeit als das Kanu “reist” ein Modellschiff in Kounellis` Werk von 1978 (Abb.68). Auf einem Stapel ehemaliger Jutesäcke “schwimmt” ein Modellschiff vor gelbem, öligen Hintergrund.³⁴⁸ Übereinandergelegt bilden die Kohlensäcke wellenartige Strukturen. Sie zeugen noch von ihrem früheren Transportgut, denn sie sind vom Kohlenstaub unterschiedlich schwarz gefärbt. Während Kounellis in anderen Arbeiten gerade die gefüllten Säcke zeigt, die in ihrem Gewicht genau auf den Transport durch Menschen berechnet sind, werden sie hier zusammengelegt und gefaltet.³⁴⁹ Dennoch entsteht nicht der Eindruck von Passivität. Die Säcke erinnern vielmehr an Transport, Mobilität und Reise. Sie sind inhaltlich und optisch Ursache für die Bewegung des Schiffes, das schon mit dem Bug über den Stapel hinausragt und deshalb nach vorn zu gleiten scheint.

345. Eine ausführliche Erläuterung lässt sich nachlesen bei: Kathleen Barlow u. David Lipset: “Dialogics of material culture: male and female in Murik outrigger canoes” in: *American ethnologist*, Feb. 1997, S. 9

346. Zorio: “La prima, Canoa, 1984 (...) per quarantun anni ha lavorato, è stata restaurata da maestri artigiani, (...) Assumendola nella scultura ho fatto continuare il suo viaggio, è un po` come un artista, ha fatto e fa viaggi incredibile.” in: *Kat. Zorio, Prato/Florenz*, S. 52, 53

347. ebenda

348. *Kat. Kounellis, Rimini 1983*, S. 16. Das Segelschiff-Modell wurde bereits 1973 in der Sonnabend Gallery, New York und 1978 in der Galerie Mario Diacono, Bologna ausgestellt.

349. Monika Wagner schreibt über die Bedeutung der mit Kohle gefüllten Säcke: “die Säcke als Handelszeichen charakterisieren die Delokalisierung. Die in ihrer Materialität verborgenen Steine mutieren durch die Verpackung vom Naturstoff zum Kulturprodukt. Kounellis macht das durch die groben Säcke als Zeichen des Transportes, und damit der Entfernung vom Ursprungsort, deutlich.” in: *Sack und Asche: Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ostfildern 1997, S. 44

Kounellis` Absicht, die Bewegung von Wasser unabhängig von seiner flüssigen Eigenschaft zu zeigen, wurde schon 1963/64 deutlich. Auf Leinwand malte er drei wellenartige Streifen übereinander. Der Titel "Senza titolo, (marina)" (Ohne Titel, Marine)"³⁵⁰ weist darauf hin, daß der Gedanke an die Seefahrt schon hier vorhanden war (Abb.69). Die wellenartige Struktur hängt also sowohl mit dem natürlichen Element Wasser als auch mit dem kulturellen Element der Schifffahrt (Marine) zusammen. Im Vergleich zu dem gemalten Bild werden aber in Kounellis` Werk von 1978 die Wellenstrukturen außerdem physisch betont. Diese Körperlichkeit wird unterstützt durch den Kohlenstaub, der für den Eindruck der Bewegung von Bedeutung ist. Einmal wird durch den Staub die plastische Form hervorgehoben, andererseits trägt Kohle Energie und Bewegung in sich, insofern sie bei Verbrennung Wärme frei gibt. Wärme wiederum beschleunigt die Umwandlung von Stoffen. In Verbindung mit der gelben Fläche hinter dem Schiff kommt dieser Gedanke verstärkt zur Geltung. Energie wird damit Motor der Bewegung, die in den sichtbaren Strukturen deutlich wird (wie zum Beispiel in den Kohlensäcken), und kann inhaltlich gleichsam als Antrieb zur Reise verstanden werden.

Daß sich Kounellis auch selbst als Reisender versteht, geht aus der Ankündigung einer Ausstellung der Modern Art Agency in Neapel hervor. Hier präsentierte sich Kounellis 1969 auf einem Foto, das einen alten Lastkahn in der Bucht von Mergellina bei Neapel zeigt (Abb.70). Auf dem Heck des Schiffes steht Kounellis während der Fahrt auf dem offenen Meer wie ein Seemann in frontaler Haltung dem Betrachter zugewandt. Aufschlußreich ist hier das Gespräch zwischen Heinz Peter Schwerfel und Kounellis. Auf die Frage von Schwerfel: "Du bist immer auf Reisen, hast mehrere Wohnsitze, wo man dich jedoch nie antrifft, und jetzt träumst du auch noch davon, auf einem Schiff zu leben. Ist das Künstlerleben für dich eine Noma-

350. Kounellis. Kunst Heute (1995), Abb. S. 29

denexistenz ?” antwortete Kounellis: “Ich glaube nicht, daß ich ein Nomade bin. Ich wandere von einem Ort zum nächsten, aber ich kehre nie irgendwohin zurück.”³⁵¹

Zorio baut sich ein neues Bild aus alten Kanus und Speeren, die bereits eine Reise hinter sich haben. Ihre Geschwindigkeit und Bewegung kann der Betrachter in allen möglichen Räumen nachvollziehen und versteht so, daß diese Fahrzeuge noch unterwegs sind. Kounellis zeigt dynamische Strukturen durch wellenartige Muster und durch die Verwendung bestimmter Stoffe wie Kohle und Sackleinen. Damit hebt er die Bedeutung des Transportes und des Handels hervor, die wirtschaftliche Dynamik erzeugt. Als Gründe und Voraussetzung der Reise sehen die Künstler Entdeckerlust oder Neugierde. So erinnert Zorio in dem Werk “Canoa di Columbus” (Kanu des Kolumbus) an die Risikobereitschaft und den Mut, die nötig sind, um eine Reise in unbekannte Gebiete zu wagen. Kounellis wünscht allgemein eine Flexibilität und Bereitschaft zur Ortsveränderung, die in der Folge auch kulturelle Entwicklungen anregt. In allen Werken ist Energie dabei in stofflicher und sinnbildlicher Weise Auslöser für eine gedankliche Reise zu Orten der Vergangenheit und Gegenwart.³⁵²

351. Kounellis. Kunst Heute (1995), S.17

352. Vgl. hier insbes. Aphrodite Georgious Interpretation in: Dimension der Vergangenheit (1998), S. 225

5. Energie in der raumzeitlichen Vorstellung

Von Kunsthistorikern wurde die Verflechtung von Energie, Zeit und Raum lange Zeit nicht wahrgenommen. Dies ist insofern verständlich, als diese Größen seit dem achtzehnten Jahrhundert in den Künsten traditionell voneinander getrennt behandelt wurden. Wie Lessing im Laokoon 1766 feststellte, bringt die Dichtkunst eher zeitliche Größen, die Malerei hingegen räumliche Dimensionen zum Ausdruck. Heinrich Theissing meint in diesem Zusammenhang: "Lessing will man die beengende Wirkung dieser Bestimmungen nicht zulasten; aber daß die Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten in der Ästhetik niemals angezweifelt wurde, ist einigermaßen erstaunlich, da erstens doch Raum und Zeit in den Naturwissenschaften der frühen Neuzeit zunehmend verschmolzen wurden -der bloße Blick auf die Uhr zeigt, daß beide in der Bewegung aufeinandertreffen-, da zweitens Zeit und Raum sich im Bewußtsein des Menschen verschränken (...)"³⁵³ Spätestens mit Albert Einsteins Formulierung der Speziellen Relativitätstheorie von 1905 wurde jedoch auf die Verschränkung von Energie, Zeit und Masse aufmerksam gemacht. Die Zeit erscheint seitdem nicht mehr als unabhängige Konstante, die als externe Größe keinen Bezug zu den von der Physik untersuchten Prozessen hat. "Als lokale Eigenzeit", schreibt Zimmerli "wird sie stattdessen (...) als abhängige Variable in das umfassende 'Raum-Zeit-Kontinuum' integriert."³⁵⁴ Einstein belegte, daß man einen absolut ruhigen Raum nicht empirisch belegen kann. Wohl aber ließe sich der Vorgang der absoluten Bewegung beschreiben als Geschwindigkeit einer Bewegung in bezug auf die Lichtgeschwindigkeit. Raum und Zeit der Bewegung lassen sich also jeweils nur relativ zum gewählten Bezugssystem bestimmen. Erst dann dienen sie als Orientierungsgrößen.

353. Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987, S. 11

Ein weiterer Bereich der Naturwissenschaft ist Ursache dafür, daß die Frage nach Zeit und Raum im zwanzigsten Jahrhundert in der Philosophie, in den Naturwissenschaften und nicht zuletzt in der Kunst aktuell wurde. Es ist der Bereich der Thermodynamik, durch den irreversible entropische Prozesse in das Blickfeld rückten. Der um 1900 eingeführte griechische Begriff der Entropie bedeutet "Wendung nach innen".³⁵⁵ Als Zustandsgröße wird die Entropie als Maß für die gebundene Energie eines geschlossenen materiellen Systems betrachtet. Das ist also die Energie, die im Gegensatz zur "freien" Energie nicht mehr in Arbeit außerhalb des Systems umgesetzt werden kann.³⁵⁶ Seit Ludwig Boltzmann bezeichnet man mit Entropie im Sinne der "kinetischen Gastheorie" den Wärmehalt eines Systems als die Bewegungsenergie seiner Moleküle. Dadurch kann man die Entropie als Maß der Energieverteilung quantitativ abschätzen. Im Wörterbuch der philosophischen Begriffe heißt es: "Die naturphilosophische Bedeutung des Entropiegesetzes (des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik) beruht darauf, daß es dem materiellen Geschehen eine einsinnige, nicht umkehrbare Entwicklungsrichtung gibt und die Frage aufwirft, ob der Kosmos im ganzen einem solchen Ausgleich und damit einem Stillstand alles geordneten Geschehens (...) zustrebt, ferner ob man für die Welt, da dieser noch nicht eingetreten ist, einen zeitlichen Anfang annehmen muß."³⁵⁷ Die Fragen der klassischen Thermodynamik zeigen, wie sehr Themen der Energie mit Fragen nach Zeit und Raum verbunden sind. Daß die Verflechtung von Energie, Zeit und Raum in der Kunst und Ästhetik vor dem neunzehnten Jahrhundert nicht beachtet oder erst gar nicht erkannt wurde, mag vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Entdeckungen also verständlich sein.

354. W.Ch. Zimmerli u. M. Sandbothe: *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt 1993, S. 9

355. Meiners *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S.186

356. ebenda, S. 185

In der Geschichte der Philosophie hingegen verbindet man schon seit der Antike Raum, Zeit und Bewegung. Die erste Erörterung des Zeitphänomens im Zusammenhang mit dem Begriff der Bewegung findet man bei Aristoteles. Er stellte fest, daß eine Bewegung sich in Anfangs- und Endpunkte einteilen läßt.³⁵⁸ Dem Vorschlag des Aristoteles, Zeit als Maß der Bewegung zu sehen, schließen sich griechische Dichter wie Homer und Hesiod an. Beide transferieren jedoch die Bewegung oder Veränderung, die Aristoteles an einer Substanz beobachtete, auf das Verhalten der Götter. Auf diese Weise wird zugleich die "Weite der Welt" verschlüsselt zur Sprache gebracht. In der Ilias heißt es im ersten Gesang: "Der Sturz des Hephaistos von der himmlischen Schwelle herab nach Lemnos dauert einen ganzen Tag".³⁵⁹ Die zeitliche Dauer eines Tages soll damit zugleich die Distanz zwischen der Insel Lemnos und dem Himmel zum Ausdruck bringen. Hesiod steigert das, er läßt einen Amboß (Asteroiden ?) neun Tage und neun Nächte zur Erde fallen, dann noch einmal so weit in die Tiefe des Tartaros.³⁶⁰

Künstler der *Arte Povera* waren von diesen Raum-Zeit-Vorstellungen beeindruckt. So erklärte Merz, daß seiner Meinung nach die Eroberung des Raumes schon in der Antike einsetzte: "Zum Beispiel können viele Kunst-richtungen heute die Schnelligkeit der Zeit imitieren, die Schnelligkeit des Raumes, die Eroberung des Raumes, aber in Wirklichkeit wurde der Raum schon von Homer erobert, (...)".³⁶¹ Neben Homer gab es auch noch andere,

357. ebenda, S.186

358. Zeit ist nach Aristoteles also die berechenbare Einheit der Bewegung im Hinblick auf das Vor und Danach. Bewegung wird dabei interpretiert als etwas, was an einer Substanz geschieht beziehungsweise als etwas, was eine Veränderung von Eigenschaften oder auch eine Ortsveränderung bedingt.

359. Homer II. A. 590-593, in: Homer Ilias, hrsg. von Johann Heinrich Voß, München 1980, S.24 zitiert nach H. G. Zekl: "Raum, I. Griechische Antike" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 8, Sp. 68

360. Hesiod: Theog. 721-725, in: Hesiods Werke, hrsg. und übersetzt von Karl Albert, 2. Aufl. Sankt Augustin 1983, S. 345

361. Merz: "Per esempio molta arte oggi può fare l'imitazione della velocità del tempo, della velocità dello spazio, della conquista dello spazio, ma in realtà la conquista dello spazio era già acquista da Omero" in: A.E.I.U.O., Nr. 3, Rom März 1981, S. 23

die aufgrund der sichtbaren Bewegung der Planeten die Größe und Abstände der Planeten zu erfassen versuchten. So gilt Anaximander als der erste, der versucht haben soll, die Distanz von Sonne und Mond zu berechnen und die Größe der Planeten zu erforschen.³⁶² Erdnahe Vorgänge wie Wolkenbildungen konnte er jedoch noch nicht von erdfernen Bewegungen wie den Planetenläufen unterscheiden. Der Astronom Anaxagoras soll schließlich die "kosmische Spiralbewegung" entdeckt haben.³⁶³ Sie wird nach seiner Vorstellung von einem Motor, einer externen Kraft angetrieben, die im weiteren alle Prozesse auf der Welt regelt. In der ersten Phase trennt die Rotation zwei polare Urzustände der Materie; das überwiegend Dichte, Kalte, Feuchte sammelt sich im Zentrum und verdichtet sich zur Erde. Das überwiegend Dünne, Heiße, Trockene, Helle; wird in die äußeren Bereiche des Kosmos geschleudert und bildet den Himmel. Ursache dieser Trennung ist eine Kraft, die Anaxagoras in einem immateriellen Prinzip, dem Geist, sieht und den er "ápeiron" nennt.³⁶⁴

Bereits die wenigen Beispiele zeigen, daß in der Philosophie der Begriff Zeit und Raum als meßbare Größen schon früh in Zusammenhang gebracht wurden. Der Begriff Energie, der im heutigen Sinne damals noch nicht existierte und von Kraft nicht unterschieden wurde, kommt dennoch deutlich in den Umschreibungen "Herabstürzen" oder "Fallen" aber auch in dem Wort "Spiralbewegung" implizit zum Ausdruck.³⁶⁵

Das Denken der Künstler im zwanzigsten Jahrhundert ist von diesen philosophischen Vorstellungen der Antike nicht weit entfernt. Nach den Er-

362. Hans Günter Zek: "Raum, I. Griechische Antike" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Sp. 68

363. ebenda, Sp. 70

364. ebenda

365. Petrus Aureoli (1322 gest.) unterschied erstmals zwischen Kraft als Bewegungsursache und Energie als Arbeitsvorrat. Aber auch noch Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wird Energie Kraft genannt, siehe: Karoly Simonyi: Kulturgeschichte der Physik, Leipzig 1990, S. 43 f.

kenntnissen des Energieerhaltungssatzes Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Interdependenz von Energie, Raum, Zeit und Masse auch naturwissenschaftlich belegt. Insbesondere diese Erkenntnisse führten in der Kunst zu einem großen Interesse an energetischen Phänomenen. Zeit und Raum wurden damit nicht mehr als statische, voneinander isolierte Größen betrachtet, sondern vor allem in ihrer Verschränkung untereinander. Schon die Impressionisten inspirierte der Gedanke eines kontinuierlichen Wandels. Materie wurde als Licht, Luft und Bewegung malerisch wiedergegeben. Die Welt sah man als sich ständig verändernde, natürliche Einheit.

Den Künstlern der *Arte Povera* erschien diese anschauliche, aber immer noch mimetische Darstellung der Natur als unzureichend. In der Nachfolge von Piero Manzoni entwickelten sie Werke, die die Umwandlungen und energetischen Prozesse der Natur unmittelbar zur Geltung bringen sollten. Eine wichtige Anregung stellen hier Manzonis monochrome Bilder aus dem Jahre 1957/58 dar, die er "Achrome" (ohne Farbe) nannte. Die weißen Leinwände wurden von Manzoni mit nassem Gips oder Kaolin und Leim so bearbeitet, daß sie beim Trocknen je nach Luftfeuchtigkeit und Temperatur Falten, Risse und Knicke bildeten (Abb.71). In seinem Aufsatz "Freie Dimension" erklärt Manzoni den Hintergrund: "Im totalen Raum haben Form, Farbe, Dimensionen keinen Sinn; der Künstler hat seine vollständige Freiheit erreicht, die reine Materie wird zu reiner Energie."³⁶⁶ In den Kunstwerken der *Arte Povera* läßt sich Energie dabei nicht nur in ihren Auswirkungen auf materielle Prozesse beobachten. Sie wird vielmehr auch als Grundlage der Orientierung für den Menschen bewußt.

366. Manzoni: "l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pura diventa pure energia." in: Germano Celant: Piero Manzoni, Milano 1975, S.130. Die deutsche Übersetzung in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 35: Piero Manzoni, S. 15

5.1. Zeit und Raum als Orientierungsgrößen

Werke der Arte Povera bestehen aus Situationen, in denen Energie unfaßbare, verborgene oder sichtbare Wirkungen hervorruft. Anselmo erklärt, inwiefern der Betrachter hier involviert ist: "Diese Energie ist also kein Symbol, sondern eine wirkliche Energiesituation, die immer um uns herum ist, Tag und Nacht; man ist immer in dieser Energiesituation, und wir sind aus Energie."³⁶⁷ Die Kunstwerke weisen auf diese Situation hin, wenn sie als sensible Resonanzkörper der Energie auftreten und durch Meßgeräte, Markierungen, Spuren und andere Zeichen unmittelbar ihre Wirkungen anzeigen.

Ein Beispiel dafür ist das 1967/68 entstandene Werk mit dem Titel "Direzione" (Richtung) (Abb.72). Anselmo richtete hier einen schweren Granitstein in Dreieckform mit der Spitze nach Norden, der eine in den Stein eingefügte Kompassnadel enthält. Sie zeigt kontinuierlich die Nord-Süd Richtung an, so daß der Galerieraum genau geortet und in Bezug zu den Magnetpolen der Erde gesetzt wird. Die Ausrichtung des Steines nach Norden erfolgt also nach der Richtung der magnetischen Kraftfelder. Die für den Ausschlag der Kompassnadel relevante Instanz liegt aber letzten Endes in der Gesetzmäßigkeit des Universums überhaupt, denn die irdischen Magnetfelder sind abhängig von kosmischen Kräftebedingungen. Damit existiert das Werk weit über seine physisch sichtbaren Grenzen hinaus. Anselmo bestätigt dies: "Diese sowie andere vorausgehende und nachfolgende Arbeiten beginnen an ihrem Standort und enden an den Magnetfeldern der

367. zitiert nach Johannes Meinhardt: "Anzeichen der fließenden Welt. Giovanni Anselmos Indizes energetischer Prozesse", in: Slg. Goetz (1997), S. 48 (ohne genaue Ang. der Originalquelle)

Erde, im Erdzentrum usw., was mich wiederum zu anderen Polen und Zentren des Universums führt.”³⁶⁸

Auffällig ist, daß nicht nur die Kompassnadel, sondern der ganze dreieckige Granitstein mit seiner Spitze in die Nord-Süd Richtung zeigt. Jean-Christoph Ammann macht hier folgende Überlegung: “Im Sinne der bildhaften Umsetzung von Energie könnte man folgern, daß die magnetische Kraft die Spitze des Steins in die Nordrichtung geschoben habe.”³⁶⁹ Diese Deutung aber würde nach Ammann das Werk metaphorisch überstrapazieren. Plausibel macht er seinen Einwand jedoch nicht. Bei Betrachtung der Werke zeigt sich, daß es gerade die Idee Anselmos ist, den Betrachter auf eigentlich unsichtbare, aber vorhandene Energiequellen hinzuweisen. Die Wirkung der Energie kommt dabei tatsächlich und metaphorisch zur Geltung, wenn der Stein sich nach der Richtung der Kompassnadel nach Norden bewegt.

1968 führte Anselmo ein ähnliches Werk aus, in dem noch deutlicher wurde, daß der sichtbare Stoff wirklich physisch bewegt wurde. Anselmo zog einen zylindrischen Glasbehälter, der eine Kompassnadel enthielt, durch ein breit ausgelegtes, nasses Tuch, so daß wellenartige Spuren im Stoff entstanden (Abb.73). Sie ähnelten den Linien des Wassers, das durch den Bug eines Schiffes geteilt wird. Auch diese Skulptur war nach Norden gerichtet. Aber nicht allein die Form, sondern auch die von Anselmo durchgeführte Bewegung folgte der Nordrichtung. Hier wird verständlich, daß An-

368. Anselmo in: Germano Celant: *Arte povera*, Basel 1989, S. 241 (Übersetzung: Ute Pastorelli). In ähnlicher Weise formuliert er im Gespräch mit Antón Castro 1995: “L’ago magnetico indica sempre la direzione determinata dal campo magnetico terrestre. Sin dall’inizio l’ho usato per creare un’opera che abbia una carica di energia sufficiente per porsi oltre i propri limiti visibili, in modo da oltrepassare lo spazio chiuso dell’edificio, della galleria in cui l’opera è presentata. L’orientamento del lavoro secondo il campo magnetico mi permette di pormi in relazione con lo spazio esterno, con ciò che sta fuori, nel cosmo.” in: Maddalena Disch: *Giovanni Anselmo*, Lugano 1998, S. 57

369. *Kat. Anselmo*, Basel 1979, S. 8

selmo die sichtbare Struktur als bereits erfolgte Bewegung versteht. Insofern ist es auch naheliegend, in dem Werk "Direzione" (Richtung) den Stein nicht nur als Form, sondern auch als bereits bewegten Körper aufzufassen. Die Energie wird damit nicht nur durch Kompassnadeln angezeigt, sondern sie kommt auch als Ursache der Ausrichtung von Massen zum Ausdruck. Selbst ein träger Stein reagiert in dieser Weise also wie ein "Resonanzkörper" auf die energetische Wirkung.³⁷⁰ Mit seinem Gewicht unterstreicht er dabei die Verbindlichkeit der Ausrichtung. Sie bleibt solange aktuell, wie die dahinter stehende magnetische Kraft wirkt, die durch die Kompassnadel kontinuierlich angezeigt wird. Anselmo betont diesen Aspekt: "Der Prozeß ist kontinuierlich, in einem ständigen Wechsel zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Bewegung und Stillstand, der durch den ewigen Zyklus der Energie definiert wird."³⁷¹ Die Magnetnadel wird damit zum Zeichen einer unendlich lang währenden Kraft.

Auf vergleichsweise kleine Zeitgrößen konzentriert sich dagegen Alighiero Boetti in seinem Werk "L'albero delle ore" (Stundenbaum) aus dem Jahre 1975 (Abb.74). Er stickte eine aus vielen Kreisen bestehende kegelartige Struktur, die insgesamt die Zeit eines Tages wiedergibt. Mario Dellavedova erklärte, daß die Kreise mit den Glockenschlägen des Turms der Santa Maria in Trastevere übereinstimmt und die kleinen Kürzel jeweils für eine Viertelstunde stehen.³⁷² Im Grunde -so könnte man voreilig glauben- bestimmt damit allein der Ablauf der Glockenschläge die Struktur der Stickarbeit. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß kein einzelner Kreis dem anderen gleicht. Auch ist die Abfolge der Kreise nicht gleichmäßig. Während die linke Seite noch einem relativ geordneten Prinzip folgt -die Kreise reihen sich horizontal und vertikal aneinander- löst sich auf der rechten Seite

370. Jean-Christophe Ammann in: Kat. Anselmo, Basel 1979, S. 4

371. Anselmo in: Kat. Che fare? concept art, minimal art, arte povera, land art. Sammlung Marzona, Kunsthalle Bielefeld 1990, S. 69 (ohne Ang. der Originalquelle)

372. Kat. Alighiero e Boetti 1965-1991, Bonner Kunstverein 1992, S. 64

diese Ordnung stärker auf. Auch in den Umrissen ist die kegelartige Struktur nicht einheitlich. Die Ursache dieser Unregelmäßigkeiten sind in der individuell hergestellten Stickerarbeit Boettis zu sehen. Boetti visualisiert damit die verfließende Zeit, die offenbar nicht immer gleichmäßig verläuft, mal ist der Abstand zwischen den Kreisen größer, mal ist er kleiner, auch ist jeder Kreis anders geformt. Diese unterschiedlichen Ausprägungen entsprechen der individuellen Wahrnehmung von Zeit. In zahlreichen Werken machte Boetti in den siebziger Jahren sein eigenes Zeitempfinden oder die durchlebte Zeit anderer Personen zur Grundlage serieller Bildstrukturen. Über die Bedeutung der Zeit äußerte er: "Zeit ist etwas Grundlegendes, das Grundprinzip von allem. Darüber ist gar nicht viel zu sagen, es ist einfach die Basis: bei den Jahreszahlen ebenso wie bei den Briefmarken oder den Quadraten geht es immer wieder um die Zeit, das einzige, was wirklich magisch ist, ist diese unglaubliche Elastizität. Alles hat seine eigene Zeit."³⁷³ Trotz der unregelmäßigen (elastischen) Kreisformen wird durch die annähernd symmetrische Figur eine gewisse Ordnung der Zeit sichtbar. Insgesamt ergibt sich eine übersichtliche Struktur, die auf der Einteilung der Zeit in einzelne Stunden beziehungsweise Kreise beruht. Der Aspekt des Teilens ist auch in der Wortgeschichte von "Zeit" enthalten. Hans Michael Baumgartner erklärt, daß das deutsche Wort "Zeit" vom althochdeutschen "zit" mit der indogermanischen Wurzel "di" stammt. Sie bedeutete ursprünglich "teilen", "zerschneiden".³⁷⁴ Analog verhält es sich mit dem lateinischen Wort "tempus", das sich etymologisch von griechisch "themnein", "abschneiden", herleitet.

373. Boetti: "Si, il tempo è fondamentale, è l'elemento principale di tutto. Del resto non ci vuol molto a dirlo, però è proprio la base: sia le date che i timbri postali che i quadrettini sono sempre una questione di tempo che è l'unica cosa veramente magica che c'è, d'una elasticità incredibile. Ognuno ha il suo tempo." in: Kat. Alighiero Boetti. 1965-1994, Turin 1996, S. 209; deutsche Übers. in der Wiener Ausg. S. 209

374. Hans Michael Baumgartner: "Zeit und Zeiterfahrung" in: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung, hrsg. von dems., München 1994, S. 190

Giuseppe Penone überführt das Abschneiden einer Zeitlinie in das Heraus-schälen von Zeithüllen. In der Aktion "Albero" (Baum) von 1969 schälte er aus industriell zugeschnittenen Holzblöcken Ast für Ast die natürliche Struktur des Baumes wieder heraus (Abb.75). Dabei orientierte er sich an den einzelnen Maserungen, die jeweils ein Lebensjahr anzeigen. Zusammen mit zahlreichen anderen, von ihrer industriellen Form befreiten Ästen stellte Penone diesen Baumstamm wieder zu einer Art Wald auf. Doris von Drathen erklärte in diesem Zusammenhang: "In gewisser Weise ist dieses 'ripetere il bosco' (den Wald wiederholen) so etwas wie ein Wiederholen der Zeit, eben (..) einer verschobenen Zeiterfahrung, so als wäre in den Holzbohlen unseres Alltags eine Geschichte aus einer anderen Welt eingeschlossen."³⁷⁵ Im Castello di Rivoli stellte Penone 1999 in einem Raum zwei aus Holzblöcken herausgeschälte Baumstämme auf (Abb.76). Sie wurden von Wänden umgeben, auf die Penone Wellenlinien gezeichnet hatte. Ausgehend von drei Fingerabdrücken auf der Wand umrandete und erweiterte Penone die ringförmigen Linien über die gesamte Fläche, so daß sie sich optisch wie Klangwellen im ganzen Raum ausbreiteten. Die Wellenlinien nehmen Bezug auf die herausgeschälten "Zeithüllen", die Maserungen des Baumes, deren gespeicherte Wachstumszeit den "Wachstumslinien" der menschlichen Haut gegenübersteht. Vorstellen könnte man sich, daß die vier Wände mit den klangwellenartig gezeichneten Linien einen Resonanzkörper der beiden Holzstämme darstellen. Die menschlichen Lebensrhythmen verschmelzen so mit den zyklischen Wachstumszeiten des Baumes.³⁷⁶

375. Doris von Drathen: "Weltzeitsprünge" in: Kunstforum, Bd. 150, April-Juni 2000, S. 189

376. Zu dem Thema einer Versöhnung von Mensch und Natur äußerte sich Penone jedoch in pessimistischer Weise: "Meine Arbeit hat nicht zum Ziel, die Natur zu retten. Die Natur ist nicht zu retten. Denn der Mensch ist Natur. Also, wenn der Mensch die Kohle- und Erdölressourcen ausbeutet, wenn er den Treibhaus-Effekt produziert, wenn er die Atombombe und die Verseuchung durch Reaktoren herstellt, wenn dann schließlich alles explodiert oder die Welt selbst explodiert, angesichts dieser Dimensionen ist es doch völlig lächerlich, vom Menschen und seiner Liebe zur Natur zu reden." in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 46: Giuseppe Penone, S. 2 (Übers. von Drahten). Diese Erklärung spricht jedoch nicht gegen den Eindruck einer Expansion der Wellenlinien. In ihnen kann man allgemein die Dynamik natürlicher Prozesse lesen.

Während der herausgeschälte Baum in der Realität nicht weiterwachsen kann, suggerieren die ununterbrochenen Wellenlinien der Wand ein kontinuierliches Weiterwachsen in der Zukunft. Die anhaltende Expansion der Wellen könnte man positiv als eine fortdauernde, natürliche Entwicklung in der Zukunft lesen. Zugleich haben die zwei verschiedenen Stämme etwas Beunruhigendes, vermitteln vielleicht sogar den Eindruck einer Klage. Von Drathen verweist zwar darauf, daß Penone "selbst keine ökologische Moral" vertritt.³⁷⁷ Dennoch wird offensichtlich, daß Penone menschliches und pflanzliches Wachstum nicht getrennt sieht. Beide unterliegen den zyklischen Rhythmen der Natur. Gerät dieser Rhythmus aus dem Gleichgewicht, wird das Wachstum möglicherweise beeinflusst. Die Entwicklung des Baumes könnte insofern langfristig auch Auswirkungen auf den Menschen haben.

Auf Wachstumsrhythmen macht auch der Künstler Giovanni Anselmo aufmerksam, indem er Verfallszeiten einer Pflanze akustisch zur Geltung bringt. In dem Werk "Struttura che mangia" (Essende Struktur, 1968) verband der Künstler zwei verschieden große Granitblöcke durch ein Stahlseil miteinander, zwischen denen ein Salatkopf eingepreßt wurde (Abb.1). Mit der Zeit verfiel die Pflanze und verlor an Volumen, so daß der Abstand zwischen den Blöcken verringert wurde. Als Folge fiel schließlich der kleinere Block zur Erde. Das Fallen des Steins markierte immer wieder (die Pflanze mußte stets erneuert werden) den abgeschlossenen Verfallsprozeß der Pflanze. Da dieser mehr oder weniger gleichmäßig verläuft, läßt sich der durch den Fall verursachte Knall durchaus mit dem Ticken der Zeiger einer Uhr vergleichen, die ebenfalls einen regelmäßigen Ablauf in Zeitspannen einteilen. Auf diese Weise werden natürliche Prozesse durch die Zeit in Abschnitte gegliedert. Eine ähnliche Idee verfolgte Mario Merz mit dem Ausle-

377. Von Drathen: "Weltzeitsprünge. Zum Werk von Giuseppe Penone" in: Kunstforum Bd. 150, S. 189

gen von Obst, das in größeren Zeiträumen verfaulte und dann ersetzt werden mußte. In Kapitel 3.2.2. "Einflüsse der Gruppe >Origine<" wurde schon auf die Bedeutung der Früchte für den Menschen hingewiesen. Das Verfaulen einer Frucht ruft ein Unbehagen hervor, das nach Merz mit dem Bewußtsein der eigenen Vergänglichkeit einhergeht: "Wenn das Obst verdirbt, verderben auch wir in längeren Zeiträumen. Vielleicht haben wir auch bange Ahnung von uns selbst?"³⁷⁸ Einmal ist es also ein punktuell akustisches Signal, das andere Mal ein längerer, durch Geruch und Farbe betonter Verfallsprozeß, durch den natürliche Zeitabschnitte wahrgenommen werden.

Auch die Wirkung von Licht nutzte Mario Merz als Mittel der Einteilung. In dem Werk von 1977 "Igloo - Paving stones and broken glass from the destroyed house reactivated by Art in a gallery" transformierte Merz hintereinander gestaffelte in einen plastischen Zeitfluß (Abb.77). An ihrem Ende wurden sie von einer starken Lichtquelle beleuchtet, die die Glasscheiben durchflutete. Dabei schien sich das Licht nicht gleichmäßig schnell fortzubewegen. Die Glasscheiben, die direkt hinter dem Licht befestigt waren, leuchteten hell und reflektierten sich auch gegenseitig, so daß der Eindruck einer konzentrierten Lichtwolke entstand. Die hinteren Glasscheiben erreichte hingegen nur ein schwacher Schimmer. Damit schien die ursprüngliche, eigentlich nicht sichtbare Geschwindigkeit des Lichtes verlangsamt zu sein. Das Licht präsentierte sich so gewissermaßen als eine Bewegung von der Quelle bis zum Igloo. Merz erklärte dazu, es entstehe "ein Aufeinanderfolgen von Licht, hervorgerufen durch das Neon. Von dort kommt die Zahl her, das heißt die Fibonacci-Reihe."³⁷⁹ Mit der Zahl greift Merz auf ein Zeichen zurück, das schon seit der Antike verwendet wurde,

378. Merz: "Se la frutta degenera velocemente nel tempo, con tempi più lunghi degeneriamo anche noi, forse che abbiamo dei sospetti anche su di noi?" in: *Voglio fare* (1985), S. 163

um Raum- und Zeitgrößen zu definieren. Für die Pythagoreer war die Zahl Ausdruck naturphilosophischer Inhalte. Aus ihr heraus entwickelten sie die Ansicht, daß die Mathematik, die Zahlen, auch die Prinzipien irdischer Abläufe seien. Zahlenverhältnisse aber seien Abbild der Harmonie der Welt. Durch die hintereinander gestellten Glasplatten schafft auch Mario Merz eine Art vollkommenen Rhythmus, der das Licht als dynamisch, aktives Potential erscheinen läßt. Die Bewegung vergleicht Merz mit der Planetenbewegung: "DAS LICHT KOMMT NÄHER UND ENTFERNT SICH SO WIE SONNE UND MOND SICH NÄHERN UND ENTFERNEN. (Sic)"³⁸⁰ Die von der Ausbreitung des Lichtes abgeleitete Fibonacci-Reihe sieht Merz nicht nur als Abbild der Harmonie der Welt, sie selbst ist Ursache und prägendes Element aller Naturprozesse und Entwicklungen der Welt. In dem Kap. 3.2.3. "Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip wurde dargelegt, wie die Fibonacci-Reihe in sich die Energie trägt, um die exponentielle Entwicklung anzutreiben. Deren Struktur erklärte Merz durch Hinweis auf die Bedeutung der Zahlen: "Die Zahlen sind ein determinierter und folglich erkennbarer Grad von Energieorganisation."³⁸¹

Alle hier erwähnten Künstler machen mittels Energie auf Raum und Zeit aufmerksam. Es handelt sich einerseits um natürliche Energien, die in Wachstums- oder Verfallsprozessen zum Ausdruck kommen, andererseits um kulturell geprägte Energien, wenn man zum Beispiel die Stickerei bei Boetti als erlernte Tätigkeit berücksichtigt oder die Architektur eines Iglus, Glas und elektrisches Licht bei Merz als menschliche Erfindung sieht. Außerdem weisen die Kunstwerke durch Markierungen und Hinweise auf Pro-

379. Merz: "(rimane solo) un susseguirsi di luce, creata dal neon. Da lì è nato il numero, cioè la serie di Fibonacci." in: Kat. Merz, Mailand 1983, S. 47-48, zitiert nach Bettina Ruhrberg: *Arte povera, Geschichte* (1992), S. 201

380. Merz: "LA LUCE SI AVVICINA E SI ALLONTANA COME IL SOLE E LA LUNA SI AVVICINANO E SI ALLONTANANO" in: *Voglio fare* (1985), S. 135

381. Merz: "I numeri sono un determinato e quindi conoscibile grado di organizzazione di energia." in: *Voglio fare* (1985), S.244

zesse, die nicht immer unmittelbar sichtbar sind. Bei Anselmo werden magnetische Felder durch Kompassnadeln angezeigt oder durch Spuren, die von einer Bewegung eines Gegenstandes zeugen. Bei der "Struttura che mangia" (Essende Struktur, 1968) von Anselmo wird der sich unmerklich vollziehende Verfallsprozeß durch ein lautes Tonsignal markiert (Abb.1). Penone greift ebenfalls auf Zeichen zurück, die die Natur selbst schon gebildet hat. So zeigen die einzelnen Wachstumsringe eines Baumes jeweils ein Jahr an. Einen in dieser Hinsicht ähnlichen Ansatz verfolgt Merz, wenn er die aus der Natur und dem Licht abgeleitete Fibonacci-Reihe wählt, um Wachstumsprozesse darzustellen. Stärker als Penone bezieht Merz jedoch kulturell geprägte Elemente ein, wie zum Beispiel Glas, das den Rhythmus der Ausbreitung von Licht in Raum und Zeit sichtbar macht.

Im Grunde lassen sich in den genannten Werken Raum- von Zeitgrößen nicht trennen. Die auf die Pole der Erde weisende Kompassnadel drückt zugleich die immerwährende Wirkung der Magnetkraft aus. Bei Penone verräumlichen sich Wachstumsringe, die mit jedem einzelnen Jahresring zugleich zeitlich einen großen Raum umfassen. Merz macht die Geschwindigkeit des Lichtes bewußt, das in kurzer Zeit einen kaum vorstellbaren großen Raum durchflutet. Der Betrachter wird in die angezeigten Raum-Zeitverhältnisse eingebunden. Er bringt seine Körpergröße, seinen Lebensraum und seine Lebenszeit mit den gezeigten Prozessen in Verbindung. Erst dann erfährt er über die Kunst eine neue Orientierung in Raum und Zeit.

5.2. Der Zweifel an festgelegten Maßstäben

Lucy R. Lippard beschrieb die Kunst in der Zeit von 1966-72 mit dem Begriff der "Dematerialisation des Kunstobjektes". Sie kennzeichne eine "so-

called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art”³⁸² Hinter dieser Entwicklung der “Dematerialisation” verbarg sich aus der Sicht der von Lippard erwähnten Künstler eine Kritik an starren Systemen, die sie aufzulösen versuchten. Auch viele Künstler der Arte Povera waren der Ansicht, daß starre Einteilungen den natürlichen Entwicklungen selten entsprechen und die Realität nur unzureichend darstellen. Deshalb suchten sie nach Möglichkeiten, Zeit und Raum in freierer und auch naturgemäßer Weise auszudrücken.

Als ein Wegbereiter vieler Arte Povera Künstler kann in dieser Hinsicht Marcel Duchamp genannt werden. Er unterlief nicht nur festgesetzte Maße, sondern führte mit seiner Assemblage “Trois Stoppages Étalon (Drei Kunststopf-Faden Längennormal) von 1913/14 auch neue Längenmaße ein (Abb.78). Zur Herstellung erklärte Duchamp: “Wenn ein horizontaler gerader Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe auf eine horizontale Ebene herunterfällt, verändert er nach Belieben seine Gestalt und ergibt eine neue Ansicht der Längeneinheit.”³⁸³ Duchamp wiederholte das “Experiment” dreimal, fixierte die Fäden, so wie sie gefallen waren, auf einer preußisch-blau bemalten Leinwand und klebte diese auf drei schmale Glasstreifen. Das so entstandene neue Längenmaß schnitt er zu hölzernen Linealen mit dem Profil der Fadenkurven und arrangierte das Ganze sorgfältig in einer Kiste, ähnlich dem Platin-Urmeter, das im Internationalen Büro für Maße und Gewichte in Sèvres bei Paris aufbewahrt wird. Mit den drei Metermaßstäben erhob Duchamp so die freie Bewegung und den Zufall zum Maßstab.

382. Lucy R. Lippard: Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, New York 1973, o.S.

Schon vor der Zeit der Arte Povera gab es auch in Italien Künstler, die festgelegte Maßstäbe in Frage stellten. Piero Manzoni zeichnete Linien auf Papierrollen, um eine "Idee" der Unendlichkeit zu vermitteln.³⁸⁴ Nicht das auf der Rolle festgelegte Längenmaß der Linie, sondern ihre mögliche Verlängerung stand hierbei im Vordergrund. Manzoni erklärte: "Time is something different from what the hands of a clock measure, and the `Linea` (Line, 7200 m, 4 July, 1960) does not measure metres or kilometres, but is zero, not zero as the end, but as the beginning of an infinite series."³⁸⁵ Seit 1960 begann Manzoni Linien in potentiell unendlicher Länge zu zeichnen, die er in verschiedenen Ausführungen in Karton, Stahl oder Holz herstellte. Diese unendliche Serie von Linien sollte die Grenzen überwinden, die Maßstäbe wie Meter oder Kilometer vorgeben. Am Ende löste sich damit das Materielle auf. "Die reine Materie" so Manzoni "wird zu reiner Energie".³⁸⁶

Gilberto Zorio verfolgte einen ähnlichen Ansatz in Werken, in denen Energie scheinbar frei von der Bindung an Materie erscheint. Ein 1971 geschaffenes Werk bestand aus einem Stahlträger, auf dem die Buchstaben "utopia realtà rivelazione" (Utopie, Realität, Offenbarung) standen (Abb 79). Wurde das Licht jedoch plötzlich abgeschaltet, vervollständigte sich der Satz mit den phosphoreszierenden Buchstaben zu: "È utopia, la realtà, è rivelazione" (Sie ist Utopie, die Realität, sie ist Offenbarung).³⁸⁷ Dies war auch der Titel des Werkes. Die Wörter "La realtà" (Die Realität) waren for-

383. Marcel Duchamp: *Duchamp du Signe. Écrits*, hrsg. von Michel Sanouillet, Paris 1975, S. 36, Anm. 18; zit. nach Herbert Molderings: *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Düsseldorf 1997, S. 37

384. Über die Zeichnungen der Linien bei Manzoni siehe: *Kat. Line Drawings*, Museum of contemporary Art, Los Angeles 1995

385. Manzoni in: Peter Jepsen Jep: *Søren Kierkegaard er grundlaget for friheden i lide verden*, Herning Folkeblad, Herning, 6 July 1960, S. 129; zitiert nach Germano Celant: *Piero Manzoni*, London 1998, S. 128

386. Manzoni: "la materia pura diventa pure energia." in: Germano Celant: *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano 1975, S.130; die deutsche Übersetzung in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Piero Manzoni*, Ausg. 35, S. 15

mal durch die Plazierung und die Komma-Setzung als Mitte hervorgehoben. Das Wort bezog sich damit sowohl auf "Utopie" als auch auf "Offenbarung".³⁸⁸ Nach Zorio zeigt sich die wirkliche, nicht vorhersehbare Realität nur in einem kurzen Augenblick als Offenbarung. Das heißt, das Unechte, Künstliche und Konstruierte teilt die meiste Zeit für den Menschen ein und verdeckt damit die wirkliche Zeit, die durch natürliche Vorgänge, wie zum Beispiel dem Lauf der Planeten, geprägt wird: "Aber diese Elemente" (wie Sonne, Mond und Erde) sagt Zorio "leiten uns nicht mehr, und wir sind uns ihrer kaum mehr bewußt."³⁸⁹ Man richtet sich stattdessen fast ausschließlich nach der Uhr und anderen menschlich festgelegten Maßen. Dieses Leben in einer konstruierten, künstlichen Welt bezeichnet Zorio als eine "kontinuierliche Utopie".³⁹⁰ Eine "Offenbarung" kann dagegen das Kunstwerk in dem Moment bieten, in dem es rezipiert wird und das künstliche Licht sich abschaltet.

Wie wichtig diese Erklärung Zorios ist, zeigt eine Interpretation Nike Bätznerners. Sie kommt zu einer leicht mißverständlichen Deutung: "Die Utopie wird in die Gegenwart gesetzt, in der sich die Realität offenbaren kann. Welche Rolle spielt dabei die Kunst? Ist es der alte Topos von der prophetischen Kraft des Künstlers, der hier zum Tragen kommt? Die Hoffnung,

387. Installierte wurden ein Timer, der nach Zorio das Gefühl des Chaos erhöht. Zwar arbeitete er technisch genau, verursachte aber den Eindruck, das Licht schalte sich zufällig ein und aus.

388. Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica di Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 58, Nr. 29

389. Zorio: "Ma questi elementi non ci guidano più e noi non li pensiamo oggi." (Aber wir haben heute diese natürlichen Elemente, die uns früher führten, aus den Augen verloren) im Gespräch mit Gilberto Zorio 1999, das durch Vermittlung von Marco Gastini zustande kam. Gilberto Zorio vereinbarte mit mir keine genaue Uhrzeit und trug bei meinem Besuch auch keine Uhr.

390. Zorio wiederholte diesen Satz und fügt hinzu: "Noi non abbiamo mai il tempo reale, l'abbiamo solo col sole." (Wir leben niemals in der wirklichen Zeit, die erfahren wir nur mit der Sonne) im Gespräch mit Zorio, der hier die gleiche Ansicht wie Manzoni vertritt. Vgl. das oben erwähnte Zitat von Manzoni: "Time is something different from what the hands of a clock measure." Vgl. die richtige Darstellung von Jean Christoph Ammann, der den mythischen Charakter des Werkes hervorhebt, in: Kat. Zorio, Trento 1996, S. 182

aus den Verkleidungen des täglichen Lebens die Essenz einer Utopie herauslösen zu können?“³⁹¹ Bätzner beachtet hier nicht genau, was der Begriff der Utopie für Zorio bedeutet. Im Sinne von Zorio bedeutet Utopie gerade nicht das Traumland oder der ersehnte Ort, sondern das Künstliche und Wirklichkeitsfremde. Die wahre Realität bleibt die Natur, deren Rhythmus nicht durch technische Erfindungen des Menschen bestimmt wird. Deshalb versucht Zorio, nicht die Essenz einer Utopie, sondern gerade die Essenz der Realität herauszulösen. Obwohl der Begriff “Ou topos” rein sprachlich “Nicht-Ort” oder Unort bedeutet, bezeichnet er seit Thomas Morus Roman “Utopia” einen gesellschaftlichen Idealzustand.³⁹² Das Wort “Utopia” wurde mit Traumland oder erdachtes Land übersetzt. Während in der Literatur Utopie also als ideale, positive Wunschvorstellung in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort hineinprojiziert wird, bezieht sich Zorio nur auf den fiktionalen (widerspruchsvollen) Aspekt der Utopie. Er hebt hervor, daß die Utopie eigentlich nicht zu dem natürlichen Leben des Menschen gehört. Somit fällt bei ihm die positive Konnotation der Utopie als paradiesischer Zustand weg.³⁹³

5.2.1. Polare Strukturen

Alighiero Boetti setzte sich bereits in den fünfziger Jahren mit Rhythmen natürlicher Entwicklungen und Maßstäben von Raum und Zeit auseinander. Ein geradezu spielerischer Umgang mit diesem Thema kennzeichnet seine frühen Arbeiten. “1949”, so erklärte Boetti, “hatte ich ein gelbes Meterband zusammengerollt und dabei den kleinen Finger ins Innere gesto-

391. Nike Bätzner: “Gilberto Zorio - An der Grenze von Handlung und Bild” in: Slg. Goetz (1997), S. 191

392. Thomas Morus: “Utopia” in: Der utopische Staat, hrsg. und übers. von Klaus J. Heinisch, Hamburg 1968

393. Zum Begriff der Utopie siehe Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman, Stuttgart 1999

ßen, um eine Art Turm von Babel zu formen.“³⁹⁴ 1966 setzte er dieses Werk “Rotolo di cartone ondulato” (Rolle aus Wellpappe) in größerem Maßstab um. Die simple und doch so ungewöhnliche Verwandlung eines Meterbandes in eine Skulptur läßt die eigentliche Funktion des Meterbandes als Maß- und Längenband vergessen. Der Betrachter sieht zwar die zahllosen, auseinander hervorgehenden Ringe, und er kann sich auch den Entstehungsprozeß der Skulptur vorstellen, die Länge der Wellpappe wird er aber wohl kaum mehr einschätzen können. Während das Band also vorher zur Längenbestimmung von Gegenständen diente, wird es nun als dreidimensionales Objekt selbstständig und behauptet sein eigenes Maß im Raum.

In den siebziger Jahren gehen diese einfach umgesetzten Gesten in aufwendiger geplante Werke über, die erst nach langjähriger Vorbereitungszeit zustande kommen. Die zum Teil in Italien konzipierten und in Afghanistan ausgeführten Werke implizieren schon allein durch den langen Herstellungsprozeß in verschiedenen Ländern bestimmte Raum- und Zeitgrößen. Damit wird der Entstehungsprozeß Teil des Werkes. Dies gilt zum Beispiel für das Werk “I mille fiumi piu lunghi del mondo” (Die tausend längsten Flüsse der Welt) von 1977, in dem Boetti festgesetzte Maßeinheiten von Raum und Zeit hinterfragt (Abb.80). Boetti klassifizierte in diesem gestickten Werk die längsten Flüsse der Welt nach ihren Längen.³⁹⁵ Manche Angaben wurden aus bekannten Publikationen übernommen. Andere Daten wurden mittels des Materials, das von geographischen Instituten, von Regierungen und Universitäten aus der ganzen Welt zur Verfügung gestellt wurde, erarbeitet. Die Namen der Flüsse stickte Alighiero Boetti mit Seidenfäden in waagrecht parallel verlaufenden Reihen aus weißen Punkten

394. Boetti: “Aus dem Tagebuch (1967)” (ohne Ang. des Übers.) in: Manifeste, Statements, Kritiken (1995), S. 128

395. Anne Marie Sauzeau-Boetti erläutert die Klassifikation, die 1970 begonnen und 1973 abgeschlossen wurde, in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 184

auf einen grünen unterschiedlich schattierten Hintergrund. Dabei folgt die Ordnung der Namen dem Prinzip einer progressiven numerischen Ordnung. Von Eins bis Tausend zählte der Künstler die Namen auf, beginnend oben links mit dem größten Fluß, dem Nil, dem am unteren Ende der eintausendste Fluß, der "Agusan", gegenübersteht.

In ihrem Vorwort zum Buch "CLASSIFYING the thousand longest rivers in the world" spricht Anne-Marie Sauzeau von der Problematik, eine Ordnung von Flüssen zu erstellen.³⁹⁶ Die Art der Dokumentation, die Vorgehensweise der Bestimmung der Länge der Flüsse bestimmt die Bedeutung der Arbeit. Die unzähligen Anmerkungen, die zu den tausend Flüssen zusammengetragen wurden, beinhalten unzählige Zweifel und stehen der strengen Methode der Klassifikation entgegen. Anne-Marie Sauzeau erklärt: "Sowohl die teilweise existierende Information über die Flüsse, die sprachlichen Probleme, die an ihre Identität gebunden sind, als auch die ungreifbare Natur ihres Wassers bewirken, daß diese Klassifikation -wie alle vorherigen und alle folgenden- immer vorläufig und illusorisch bleiben wird. Denn es ist unmöglich, die Länge eines Flusses zu messen aufgrund Tausender von Unsicherheiten, die in ihrer fließenden Beschaffenheit begründet liegen wegen der Seen, die sie durchqueren, wegen ihrer Verzweigungen um Inseln herum und in Deltagebieten, wegen der Eingriffe des Menschen entlang ihres Laufes, wegen der ungreifbaren Grenzen zwischen Süß- und Salzwasser."³⁹⁷ Auch wurden viele Flüsse nach Anne-Marie Sauzeau nie gemessen, da ihre Ufer oder ihr Wasserlauf unzugänglich sind.

In dem gestickten Werk "I mille fiumi piu lunghi del mondo" (Die tausend längsten Flüsse der Welt) richtet sich Boettis Blick gerade auch auf die Zufälle und Mängel eines Ordnungssystems. Die vermessenen Flüsse führt

396. ebenda

Boetti wieder in eine bewegliche und wellenartig geprägte Landschaft zurück, die durch den Verlauf der Wollfäden geprägt wird. Wie eine Waldlandschaft, der unterschiedlich viel Wasser zur Verfügung steht, suggerieren die Grünschattierungen entsprechend eine unterschiedliche Dichte an Pflanzenbewuchs. Dieser organischen und zufällig wirkenden Farbverteilung stehen die weißen Punkte, die die Flüßnamen voneinander trennen, entgegen. Sie erinnern an die Technik des Nadeldruckes eines Computers.³⁹⁸ Nach der Ordnungszahl folgt jeweils ein Punkt, nach dem Flußnamen folgen drei Punkte. Während die Pixel eindeutig an ein künstliches Zeichensystem erinnern, wirken weiße, fleckenartige Elemente eher wie unkalkulierbare Faktoren. Mal unregelmäßig viereckig, sternchenförmig, dann dreieckig oder als Winkel auftretend, überlagern sie zum Teil verstreut, dann wieder gebündelt den rechten Teil des Bildes. Manchmal verdecken sie die Buchstaben oder Zahlen, so daß sie von der strengen Ordnung, die die Zeilen vorgeben, unbeeinflusst zu sein scheinen. Es sind Elemente, die ihre Eigenständigkeit behaupten, Chiffren, deren Bedeutung nicht offen präsentiert wird. Deshalb mag Lauters Deutung der Zeichen als "Siedlungen, Städte der Menschen, Zivilisation im Kontext der Natur" vielleicht auch zu weit gehen.³⁹⁹

Die kleinen, nicht immer geometrischen Figuren ergeben eine unregelmäßige Struktur, die der Natur und dem saisonal bedingten Verhalten der Flüsse entspricht. Boetti versucht in diesem Sinne, die analytisch zerlegte Welt durch die Kunst wieder in ein organisches Gebilde zu transformieren. Trotz der Klassifizierung der Flüsse nach künstlichen, von Menschen geschaffenen Regeln, betont Boetti, daß es in seinem Werk dennoch keine "Hierarchien" gebe. Vielmehr trete das "disegno" in den Dingen hervor.

397. Anne Marie Sauzeau-Boetti: "CLASSIFYING the thousand longest rivers in the world, 1977", in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 186

398. Diesen Aspekt erläutert R. Lauter, in: Kat. Boetti, Frankfurt 1998, S. 70

399. ebenda, S. 72

Boetti erklärt diesbezüglich: "Diese Welten die Welt der Zahlen, des mineralischen, vegetalischen und animalischen Lebens, wurden voneinander getrennt und hierarchisch geordnet, aber ich glaube, daß es definitiv keinerlei Hierarchien gibt: Wir haben es immer mit Demselben zu tun, demselben Sichzeigen eines disegno in den Dingen."⁴⁰⁰ Der Begriff "disegno" bezeichnet in der italienischen Renaissance seit dem vierzehnten Jahrhundert eigentlich die künstlerische Idee, die geistige Konzeption des auszuführenden Werkes, aber auch die ursprüngliche "Intuition" des Künstlers noch vor der Verwirklichung des Kunstwerkes.⁴⁰¹ Boetti sieht nun aber das "Disegno" in den Dingen selbst.⁴⁰² Da dieser "innere Plan" der Natur nach Boetti für die Menschen nicht mehr unmittelbar verständlich sei, versuchten sie wiederum mit Erklärungsmodellen an die Natur heranzugehen. Die Kunst macht hier deutlich, daß man über menschlich festgelegte Modelle nicht unbedingt Erkenntnisse über innere Strukturen der Natur erfahren kann. Denn diese Erklärungsmodelle bleiben immer statisch und sagen nichts über die eigentlichen Gesetzmäßigkeiten der Flußläufe, Flußlängen oder Flußrichtungen aus.

Wandel und Statik bilden Polaritäten der Ordnung und Unordnung, die für das Verständnis von Boettis Werk grundlegend sind. Die "Ordnung" der Natur ist für den Menschen auf den ersten Blick eine Unordnung. Ihre verborgenen chemischen, biologischen und physikalischen Abläufe kann der Mensch nicht auf einmal fassen, so daß ihm diese Prozesse insgesamt chaotisch erscheinen. Boetti versucht diesen Aspekt durch die handwerkliche (natur- und kulturbedingte) Tätigkeit zur Geltung zu bringen. Je nach Fin-

400. Boetti: "Questi mondi sono stati seperati e messi in ordine gerarchico, ma io penso che in definitiva non esista nessuna gerarchia: siamo sempre di fronte alla stessa cosa, allo stesso manifestarsi di un disegno nelle cose." in: Kat. Boetti 1965-1994, Wien 1997, S. 212

401. Zum disegno allg. siehe: The Dictionary of Art hrsg. von Jane Turner, New York 1996, Bd. 9, S. 6-9

402. Darin folgt Boetti u.a. Vasari, der in der Zeichnung die Idee enthalten sieht, die aus der Natur gewonnen wird; vgl. G. Vasari: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1975

gerfertigkeit entstehen auf dem Gewebe unregelmäßig grüne Flächen, die den unvorhersehbaren Zufällen in der Natur entsprechen.⁴⁰³ Aus diesen Zufällen entstehen am oberen rechten Bildrand kleine Punkte aus Orange, Gelb und Lila, die sich farblich von den vielen Grünschattierungen abheben. Zusammen mit den vielen bunten Flecken entsteht so eine rhythmisch geprägte Landschaft, die wie im Flug vorbeizieht. In Wahrheit jedoch entstand die Stickerei durch eine mühevollen und mehrjährige Arbeit. Die wie von selbst schnell verfließende Zeit steht damit im Kontrast zu der zugrundeliegenden Zeit der Herstellung. Auch in anderer Weise arbeitet Boetti mit Polaritäten: Die scheinbar strenge Klassifizierung der Flüsse steht den genannten zufälligen, aber bewußt zugelassenen Farbpunkten oder dem unregelmäßigen Verlauf der Grünschattierungen gegenüber.

Die Bedeutung polarer Strukturen in Werken anderer Arte Povera Künstler wurde bisher kaum beachtet. Für das Verständnis der Energie in Raum und Zeit sind sie jedoch wichtig. Hier kann man zum Beispiel Michelangelo Pistolettos Werke anführen, die das Prinzip gegensätzlicher Polaritäten immer wieder bewußt machen. In Pistolettos Werken kommt dieses Phänomen schon seit der Verwendung des Spiegels 1962 zum Ausdruck. Hier versuchte der Künstler, den spiegelnden Effekt in seiner Malerei so weit zu treiben, daß die Trennlinie zwischen der Malerei und der davor stehenden Realität überwunden wurde. Das gewohnte Maß der zwei Dimensionen der Leinwand sollte so optisch durchbrochen werden. Pistoletto erklärte hier: "Der Spiegel ist die Schwelle zwischen der sich verändernden und der gefrorenen Wirklichkeit, also zwischen Leben und Kunst, zwischen Realität und Fiktion."⁴⁰⁴ In den Werken seit 1962 stehen sich statische, gemalte Figuren auf dem Spiegel und die sich vor dem Spiegel bewegenden Ereignis-

403. Einschränkend muß hinzugefügt werden, daß Boetti diese "Zufälle" bewußt zuließ. Bestimmte Unregelmäßigkeiten plante er von Anfang an ein.

nisse gegenüber. Darüber hinaus werden Polaritäten wie zum Beispiel Feminines und Maskulines, Gegenwart und Vergangenheit, Distanz und Nähe thematisiert. Sie stellen für Pistoletto Grundlage einer jeden energetischen Entwicklung dar: "Es gibt immer die Dialektik zwischen dem Absoluten und dem Relativen, dem physischen und virtuellen Körper. Die entgegengesetzten Pole schaffen Energie."⁴⁰⁵ Eine Dialektik zwischen zwei Polen wird insbesondere in der Werkserie "Divisione e moltiplicazione dello specchio" (Teilung und Vervielfachung des Spiegels) aus den Jahren 1975-78 deutlich. 1975 zeigte Pistoletto Spiegel, die er zusammen mit dem dazu gehörigen Rahmen auseinanderschnitt, so daß die zweigeteilten Spiegel samt Rahmenhälften im Sinne von Pistoletto eine "Einheit bezeugten".⁴⁰⁶ In dem Werk "Raggiata di specchi" (Strahlenkranz) 1973-76 stellte Pistoletto acht Spiegel kreisförmig auf, so daß sie einen Ring aus acht winkelförmigen Elementen bildeten (Abb.81). Die spiegelnden Seiten reflektierten sich gegenseitig und eröffneten dem Betrachter auf diese Weise beim Umgehen des Kranzes innerhalb eines jeden Winkels einen achteiligen Spiegelraum. Die äußere achteilige Ordnung kehrte somit in der inneren gespiegelten Aufteilung wieder. Innen und Außen, Realität und Virtualität vereinten sich in einer Figur. Die Wahrnehmung des Kunstwerkes ließ sich zeitlich in verschiedene Phasen einteilen: Auf der einen Seite konnte der Betrachter die Figur im Raum umschreiten, um die äußere Form wahrzunehmen. Auf der anderen Seite konnte er aber auch von einem einzigen Standpunkt aus das gesamte Werk überblicken, weil sich in der Spiegelung die ganze achteilige Struktur zeigte.

404. Pistoletto zit. nach: Helmut Friedel: "Erinnern, Erkennen, Vorausschauen", in: Kat. Pistoletto, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1995, S. 9 (ohne Ang. des ital. Zitates)

405. Pistoletto: "C'è sempre questa dialettica tra assoluto e relativo il corpo fisica e virtuale. I poli opposti creano energia e qui c'è questo rapporto." im Gespräch mit Michelangelo Pistoletto in Biella 1999

406. Pistoletto: L'arte assume la religione (Die Kunst übernimmt die Religion), in: Michelangelo Pistoletto, Galleria Giorgio Persano, Turin, März 1978 zitiert nach: Kat. Pistoletto, Kunsthalle Baden-Baden 1988, S.84

Die Teilung eines Spiegels verursacht nach Pistoletto zwei Pole und damit auch den Beginn einer Multiplikation. Erst auf diese Weise entsteht Energie, die der Künstler als Ursache einer Befruchtung versteht: "Der Spiegel gibt in der Tat nicht nur das wieder, was vor ihm ist, sondern spiegelt in seiner Teilung und Vervielfältigung einen biologischen Prozeß wieder. Das Ich, geteilt in zwei verschiedene Ich."⁴⁰⁷ Diese zwei verschiedenen Elemente versteht Pistoletto auch als maskulinen und femininen Pol, die er im elektrischen Stromkreis in einen Plus - und einen Minuspol transformiert sieht. Ihre Ladungen müßten vorsichtig einander angenähert werden, damit die elektrische Energie nicht unkontrollierbar werde: "Energie hat zwei Pole: einen positiven und einen negativen. Diese beiden widersprüchlichen Pole werden, losgelassen, keine Zivilisation produzieren, sie müssen in der zivilisierten Welt einander angenähert werden. Wie im Stromkabel müssen sie zusammengebracht werden."⁴⁰⁸ Ein unkontrollierbares Aufeinandertreffen zweier entgegengesetzter Pole berge jedoch große Gefahr. Zwar könne der Mensch versuchen, diese Gefahren zu reduzieren. Energien, die in Naturkatastrophen frei werden, stehen Menschen nach Auffassung des Künstlers dennoch machtlos gegenüber: "Obwohl wir meinen, zivilisatorisch weit fortgeschritten zu sein, ist das eigentliche Niveau doch noch höchst primitiv." Pistoletto fügt hinzu: "Wir befinden uns noch auf der Ebene solcher primitiver Desaster wie Blitz und Donner, obwohl wir technisch in der Lage sind, Energie zu speichern."⁴⁰⁹

Die Idee der Natur als eine Organisation polarer Strukturen entwickelten nicht erst Künstler der Arte Povera. Schon der holländische Maler Piet Mondrian setzte sich mit diesem Thema auseinander. Zwar gibt es keine

407. Pistoletto im Interview mit Bruno Corà: A.E.I.U.O., Nr. 2, Rom 1980, zit. nach: Kat. Skulpturen, Westfälischer Kunstverein Münster 1983, o.S. (ohne Angabe des ital. Zitates)

408. ebenda

konkreten Aussagen der Künstler der Arte Povera, ob sie von Mondrian beeinflusst wurden. Aber an dieser Stelle geht es nur darum zu zeigen, wie die gleiche Vorstellung von der Wirkung der Natur mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln umgesetzt wird. Erst 1980 gab es eine Ausstellung "Pier + Ocean", an der von den Arte Povera Künstlern Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti und Mario Merz teilnahmen.⁴¹⁰ In der Einleitung des Kataloges hebt Barry Baker die Bedeutung des Werkes "Pier + Ocean" von Mondrian hervor: "The title of the exhibition is taken from the series of paintings and drawings by Piet Mondrian called Pier and Ocean which marks Mondrian's development towards an abstraction in which the formal structure of his work no longer relates to an illusionistic space or refers visually to the natural world. Pier and Ocean is a metaphor for the structure of these works. The man-made piece represents the definable structure of the horizontal and vertical lines, while the ocean is the flowing mass of space between them"⁴¹¹ Menschliche Strukturen (der Pier) und natürliches Element (das Wasser) vereinigen sich somit. Piet Mondrian löste sich von traditionellen, akademisch orientierten Naturdarstellungen und fand polar aufgebaute Strukturen, die zusammen eine Dynamik entwickeln. Seit 1914 malte Mondrian Landschaften, die sich aus einzelnen Linien zusammensetzten. Diese Liniengebilde leitete er anfangs aus Baumdarstellungen, später aus Seelandschaften ab. In der Komposition "Pier + Ozean 5" von 1914/15 läßt sich die sichtbare Wirklichkeit nur erahnen (Abb.82). Vorstellbar ist der Pier, der mit überwiegend langen vertikalen Linien in die Bildmitte führt. In seiner Nähe verliert sich das Vertikale und löst sich in verschieden große Plus- Minus Zeichen auf, die sich in die Ferne zu erstrecken scheinen. Es ist so, als ob sich hier das Wasser in vielen kleinen Wel-

409. Pistoletto in: Kat. Pistoletto: Memoria Intelligentia Praevidentia, Lenbachhaus München 1996, S. 122 (ohne Angabe des ital. Zitates)

410. Kat. Pier and Ocean. Construction in the art of the seventies, org. von Gerhard von Graevenitz u. Norman Dilworth, Hayward Gallery, London 1980

411. Barry Baker in der Einleitung des Kataloges: Pier + Ocean. De constructie van een tentoonstelling, bearb. von A. von Graevenitz, Amersfoort 1994, S. 41

len um den Pier verteilt. Eine um 1914 geschriebene Notiz belegt, daß es Mondrian nicht allein um die Wiedergabe eines Eindruckes von der Natur geht, sondern vielmehr um die Betonung ihrer Kraft und Wirkung: "Um in der Form die Kraft, die von der Natur ausgeht, auszudrücken, müssen die Linien in der plastischen Kunst gemeinhin schwärzer hervorgehoben werden, als man sie in der Natur sieht."⁴¹² Mondrian gestaltete diese sogenannten "Plus-Minus" Bilder anfangs in einem Oval. Er verstand sie als "abstraktes Bild einer kosmischen Vereinigung, als schematisierte Form einer Wechselbeziehung zwischen Geist und Materie"⁴¹³ Noch deutlicher wird diese Auffassung, wenn man bedenkt, daß Mondrian die Vertikale möglicherweise als maskulines Prinzip, die Waagerechte als "archetypisch weiblich" empfand.⁴¹⁴ Polare Prinzipien bilden damit die Energie, die für Mondrian von universaler Bedeutung war. So nannte er das sogenannte Werk von 1915 "Pier + Ozean 5" "Zee en Sterrenlucht" (Meer und Sternenhimmel).⁴¹⁵

An dieser Stelle sollen noch einmal kurz die Auffassungen von Boetti, Pistoletto und Mondrian miteinander verglichen werden. Sie alle verbindet

412. "Two Mondrian Sketchbooks", S. 23. Angabe aus: Kat. Mondrian, Staatsgalerie Stuttgart 1981, S. 51

413. "Two Mondrian Sketchbooks", S. 22-24 in: Kat. Stuttgart 1981, S. 50

414. 1981 schreibt van Gelder: "Der weibliche Aspekt einer Geraden ist in Mondrians theoretischen Aufsätzen vom Anfang 1917 deutlich." Van Gelder unterscheidet zusätzlich zwischen der Farbe als "grundsätzlich weiblich und der Form (...) als grundsätzlich männlich", in: Kat. Mondrian, Staatsgalerie Stuttgart 1981, S. 50 und S. 61.

415. In einem Brief vom 5. Januar 1916 an den Kritiker H.P. Brenner, hrsg. von J.M. Joosten, "Documentatie over Mondrian (2)", "Museumsjournaal", XIII: 5 (1968), S. 269, zitiert nach: Ulrike Gauss in: Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1981, S. 49. Den Titel "Pier + Ocean" wählte ursprünglich Michel Seuphor anlässlich der Ausstellung in der Valentine Gallery in New York 1942, der das Werk Pier + Ocean (Kohlestift und Gouache auf Papier) auf das Jahr 1914 datiert, siehe: Kat. Painting and sculpture in the museum of modern art 1929-1967, New York 1977, S.135. Susanne Deicher weist darauf hin, daß Mondrian wahrscheinlich viele seiner Kompositionen als "Sternenbild" verstanden habe. In der Forschung hat man sich lange darüber gestritten, "welches nun das wahre Sternenbild sei." Diese Diskussion führt nach Deicher aber nicht sehr weit. "Der Sternenhimmel, die Natur selber, wird gleichsam als Künstler vorgeführt, der Formen kreierte." Die Suche nach dem "wahren Sternenbild" erübrigt sich also, da das Prinzip der Natur gewissermaßen durch die Arbeit

die Auffassung der Natur als kontinuierlich - aktives Prinzip. Innerhalb des Kunstwerkes vereinigen die Künstler natürliche Strukturen und kulturelle Elemente. Deutlich wird, daß sie Natur nicht nach statischen Maßstäben begreifen, sondern sie in ihrer Wirksamkeit erkennen wollen. Als Basis dieser Wirksamkeit sehen sie Polaritäten, durch die bewegliche Strukturen entstehen. Bei Boetti entsprechen die unregelmäßigen, gestickten Strukturen dem wandelhaften Lauf der Flüsse. Auch in zeitlicher Hinsicht entstehen Polarisierungen. Die Längenangabe der Flüsse kann als kurze Momentaufnahme verstanden werden, die nur einem bestimmten Zeitpunkt im Jahr entspricht. Diesen kurzen Augenblicken steht die kontinuierliche Veränderbarkeit der Flüsse entgegen. Bei Pistoletto stehen sich die auf dem Spiegel gemalten und immerwährenden Figuren und die kurzzeitigen vor dem Spiegel stattfindenden Bewegungen gegenüber. Die Multiplikation und Teilung der Spiegel ist dabei eine künstlerische Methode der Befruchtung, die sich in kontinuierlicher Bewegung räumlich und zeitlich vollzieht. Bei Mondrian finden sich diese Bewegungen in dem Spiel der Wellen wieder. Die Energie ihrer Bewegung in dem Werk "Pier und Ozean" resultiert aus der Vereinigung polarer Zeichen, die selbstständig den Raum definieren und im Sinne von Mondrian ein ewiges universelles Natur-Prinzip bilden.

5.2.2. Auflösung und Begrenzung

Giuseppe Penone und Piero Manzoni setzten sich ebenfalls mit Rhythmen und Wirkungsweisen der Natur auseinander. Penone versuchte, Raum- und Zeitgrößen unabhängig von künstlichen Maßen durch die Natur selbst zum Ausdruck zu bringen. Schon in den frühen Werken der sechziger Jahre untersuchte er genau, wieviel ein Baum in einem Jahr wächst und wel-

des "intuitiv handelnden Künstler(s)" repräsentiert wird, in: S. Deicher: Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität, Berlin 1995, S. 189

chen Raum er dabei einnimmt. Umgekehrt machte er auf zurückliegende Wachstumszeiten eines Baumes aufmerksam, wenn er Äste aus einem zu-rechtgeschnittenen Holzblock wieder herausschält (Abb.75). Das von den Menschen gesetzte Maß in Form des Industrieblockes machte Penone so rückgängig und ersetzte es durch ein naturgegebenes Maß.⁴¹⁶

Während Penone in der Aktion "Albero" (Baum) von 1970 vergangene Zei-ten "ausgräbt", machte er in anderen Werken auch verborgene Räume sichtbar. Eine davon ist das Werk "Soffio di foglie" (Atem der Blätter, Abb.83) aus dem Jahre 1979, zu der Penone erklärt: "(...) dabei ging es (..) um das Sichtbarmachen von Volumen und Gewicht. Durch das Atmen in die Blätter sind die Blätter zur Seite geblasen worden. So bekam ich eine analoge Form meines Atems."⁴¹⁷ Zu dieser Werkreihe zählt auch ein Foto, auf dem man eine weiße Dampfwolke inmitten eines Waldes sieht, die ihr eigenes Volumen behauptet (Abb.84). Plastisch wird diese Wolke in den Werken "Soffi di creta" (Atemströme aus Lehm 1978, Abb.85) umgesetzt. Hier wird der Atem zur formbildenden Kraft: "Nun habe ich festgestellt, daß der Atem eine bestimmte Form annimmt, die eines Topfes, eines von einem Töpfer hergestellten Objektes, so wie ein Glasbläser bläst."⁴¹⁸ In der Werk-reihe "Soffio" (Atem/Hauch) verwirklicht Penone seine Entdeckung in trop-fenförmigen Lehmklumpen, die von menschlicher Größe sind. Penone lehn-te sich mit dem gesamten Körper gegen das weiche Material und drückte das Gesicht mit dem geöffneten Mund in den Lehm. Auf diese Weise ent-stand auf der einen Seite ein Abdruck von Penones Körper, an dessen Rändern der ursprünglich weiche Ton hervorquoll. Der Ton bildete so einen dynamisch bewegten Rand des Abdruckes. Auf der anderen Seite formte Penone die Figur zu einer bauchigen Vase aus, die sich nach oben verjüng-

416. Penone holte damit das hervor, was Boetti als das "Disegno" der Natur bezeichnet, ein "innerer Plan", ein Keim, aus dessen Anlagen sich neue Strukturen entwickeln können.

417. Slg. Goetz (1997), S. 167

418. ebenda, S. 166

te, bis sie einen breiten Hals bildete. Hier formte Penone ein mundgerecht geprägtes Gebilde, das optisch einer Öffnung gleicht. Durch diese Öffnung nahm das Gefäß gewissermaßen ein Volumen auf, das als Atemluft in der Realität im ständigen Wandel begriffen ist. Penone visualisierte somit einen an sich unsichtbaren Prozess, das Atmen. Die Wirkung des Atmens betont der Künstler auch in seinen Prosastücken zu der Werkreihe "Soffio" (Atem/Hauch): "Atmen ist die automatische, unwillkürliche Skulptur, die uns der Osmose mit den Dingen am nächsten bringt. Es ist der Vorgang, der die Hülle, die Identität der Haut, aufhebt. Jeder Atemzug folgt als Element, das in einen anderen Körper eindringt, dem Prinzip der Befruchtung; jeder ausgeatmete Hauch bezeugt dies mit seiner Form."⁴¹⁹ Die Idee des Atems als Befruchtung und Beseelung lässt sich schon in der Bibel nachlesen. Nachdem Gott den Menschen aus der Erde geformt hatte, blies er den Lebensodem in seine Nase.⁴²⁰ Dem Geist (dem Heiligen Geist) und dem Geistigen stehen Wind und Atem am nächsten. Aufschlußreich ist hier die Übersetzung des lateinischen Wortes "Spiritus", das Atem oder auch Lebenshauch sowie Seele heißt. Ähnlich ist es in der griechischen Sprache, in der "pneuma" Hauch, Wind, aber auch Geist bedeutet.⁴²¹

Schon circa zwanzig Jahre vor Penones Werk "Soffio" (Atemstrom) brachte Piero Manzoni den Atem als schöpferische Energie zum Ausdruck. In den sechziger Jahren blies er in mehreren Aktionen Ballons auf, die er verknotet und mit einem Siegel versehen - auf einem Sockel befestigte (Abb.86). Zunächst volumenfüllendes Element, entwich die Luft später aus

419. Penone: "Respirare è scultura automatica, involontaria, che più ci avvicina all'osmosi con le cose. È l'azione che cancella l'involucro, l'identità data dalla pelle. Ogni respiro ha in sé il principio della fecondazione, è un elemento che penetra in un altro corpo e l'emissione del fiato, il soffio, lo testimonia con la sua forma." in: Kat. Penone, Trento 1998, S.91. Deutsche Übersetzung in: Kat. Penone, Bonn 1997, S. 167

420. 1. Buch Moses (Genesis) 2,7. Vgl. die Darstellung in: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hrsg. von den Bischöfen Deutschlands, u.a. Stuttgart 1980, S. 6

421. Wörterbuch der philosophischen Begriffe, S. 504

dem Ballon in den Raum. Nur noch eine Gummihaut erinnerte als klebrige, farbige Masse an eine gewisse Menge "Manzonischer Atemluft". Der Künstler erklärte an dieser Stelle: "When I blow up the balloon, I am breathing my soul into an object that becomes eternal."⁴²² Wahrscheinlich handelt es sich damit also nicht nur um eine "Ironisierung des 'Pneuma' als göttlicher Inspirationsquelle".⁴²³ Die Luft verstand Manzoni wirklich als Lebensluft und als belebendes Prinzip, das die Skulptur (bei allem Humor) erst möglich macht. Im übrigen kann hinzugefügt werden, daß die Skulptur zwar nicht ewig ist, aber doch in den Raum entweicht und somit erhalten bleibt. So wie schon in den Achromen das Material selbst in seinen Eigenschaften bloß gelegt wurde, bestimmt hier allein das Element Luft die Volumengröße des Ballons bis sie entweicht. Dieses Entweichen der Luft in den freien Raum ist für Manzoni ebenfalls von Bedeutung. In seinem Aufsatz "Freie Dimension" erklärt er seine Absicht: "Warum nicht versuchen die unbegrenzte Bedeutung eines totalen Raumes, eines reinen absoluten Lichtes zu entdecken ? (...) Im totalen Raum haben Form, Farbe, Dimensionen keinen Sinn, der Künstler hat seine vollständige Freiheit erreicht, die reine Materie wird zu reiner Energie."⁴²⁴ Im Vergleich zu Manzoni hebt Penone mit anderen Mitteln das Flüchtige, Unfaßbare der Luft hervor. Die Luft bleibt im Inneren der Gefäße "Soffio" (Atem/Hauch) wie in einer Momentaufnahme erhalten, während sie bei Manzoni schon nach kurzer Zeit aus dem Ballon entweicht. Das Gummimaterial übernimmt dabei nur vorübergehend eine Funktion als Aufnahmeobjekt. Trotz der Unterschiede verbind-

422. Germano Celant: Piero Manzoni, London 1998, S. 144

423. So schreibt Bettina Ruhrberg: "Waren die Achrome eine ernste Infragestellung des Originalitätsanspruchs des Künstlers, so begegnen wir hier der Ironisierung des "Pneuma" als göttlicher Inspirationsquelle." in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Piero Manzoni, Ausg. 35, S. 10

424. Manzoni: LIBERA DIMENSIONE: "perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta? (...) nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pura diventa pure energia." in: Azimuth, Nr. 2, Milano 1960, zitiert nach: Germano Celant: Piero Manzoni. Catalogo generale, Milano 1975, S.77. Die deutsche Übersetzung in: Krit. Lex. der Gegenwartskunst, Ausg. 35: Piero Manzoni, S. 15

det beide Künstler der Gedanke, das Atmen als Befruchtung oder Beseelung zu verstehen. Darüberhinaus zeigen sie Luft als begrenztes Volumen in einem Behälter und zugleich als unendliche energetische Größe. Das sogenannte "Pneuma", der Atem, läßt sich dabei nicht messen. Als "göttliche Inspirationsquelle" oder als Gedankenbewegung ist es ebenso flüchtig wie die Luft, aber dennoch existent.

5.2.3. Raumerweiterung

Wie Manzoni und Penone das Unfaßbare und Flüchtige der Luft betonen, versuchen auch andere Künstler genau diesen Raum der Luft zu fassen. "Fassen" bedeutet hier nicht das Umfassen, Eingrenzen oder Einfangen eines Raumes. Das Wort meint hier vielmehr den Versuch, den Menschen in direkte körperliche Relation mit dem (eigentlich unfaßbaren) Raum zu setzen. In anderer Weise als Penone und Manzoni setzte Anselmo diesen Versuch um. Er verfolgte die Idee, den unbegrenzten Raum unmittelbar zu betreten. Das Werk "Entrare nell'opera" (In das Werk eintreten) von 1971 ist eine 280 x 600 cm große schwarz-weiße Aufnahme, die den Künstler zeigt, wie er in eine Landschaft eilt (Abb.87). Dabei werden genauere Angaben zum Ort verweigert: Man sieht keinen Horizont und auch sonst keinen Anhaltspunkt. Zwar wissen wir, daß Anselmo den Zeitauslöser der Kamera betätigte und dann auf einen Punkt in der Landschaft (den Bildmittelpunkt) zueilte. Aber wir wissen nicht genau, welche Zeiteinheit Anselmo bei der Kamera einstellte und wieviele Meter ihn wirklich von der Kamera trennten. Die Aufnahme zeigt nur ungefähr die Distanz, die Anselmo nach Betätigung des Auslösers in einer bestimmten Zeiteinheit durchlaufen haben muß.⁴²⁵ Die Landschaft selbst ist uns unbekannt. Insofern befreit An-

425. Anselmo nutzt hier das Motiv der Rückenfigur, die schon seit der Romantik dem Betrachter eine Identifikation mit der gezeigten Person erleichtern sollte. Als Repoussoir leitete sie den Blick in die Tiefe des Bildes. Auf diese Weise sollte der Betrachter Raum und Zeit der Natur empfinden. Nicht selten trennte jedoch den klein gemalten Menschen eine Kluft von

selmo den Raum aus seiner Begrenzung. Er legt ihn nicht auf einen spezifischen Ort fest. Der ungefähre Abstand zwischen der Kamera und der Figur Anselmos ließe sich beliebig erweitern, bis irgendwann die Landschaft aufgrund der Entfernung zur Kamera unscharf würde.⁴²⁶ Die Grenzen des Raumes sind damit nicht mehr definierbar. In dieser Hinsicht verfolgt Anselmo einen ähnlichen Ansatz wie Manzoni und Penone. Die Grenzen der geatmeten Luft sind nach ihrem Entweichen aus dem Ballon auch nicht mehr definierbar. Bei Penone bleibt der "Luftbehälter" zwar relativ beständig, aber die quirligen Ränder des Körperabdruckes zeigen, daß sich auch hier keine genaue Trennlinie zwischen Gefäß und Raum ziehen läßt.

Die Grenzen des Raumes und die Möglichkeit der Darstellbarkeit von Räumen untersuchte auch Giulio Paolini. Er testete die Grenzen des Sehens und erprobte verschiedene Perspektiven. Imaginäre Räume sind dabei ebenso von Bedeutung wie realisierte, architektonische Raummodelle. In Bezug auf Paolinis Umgang mit Raum- und Zeitgrößen ist ein Vergleich zwischen den Werken von Giovanni Anselmo "Entrare nell'opera" (In das Werk eintreten) und Paolinis Werk "Disegno geometrico" (Geometrische Zeichnung) (Abb.88) aufschlußreich. In dem zuletzt genannten Werk sind über einer weiß grundierten Leinwand in Rot die Bilddiagonalen angegeben, die das Grundgerüst der Zeichnung darstellen. Durch diese Diagonalen ergibt sich der Mittelpunkt, von dem aus Paolini durch Zirkelschläge alle weiteren Geraden ermittelte. Nur kurze Bogenabschnitte zeugen von

der als riesig und mächtig dargestellten Natur. Anselmos Eintreten in die Landschaft überwindet hier im Unterschied zu romantischen Darstellungen auch körperlich die Trennung von Natur und Mensch. Er fühlt sich in einer Einheit mit ihr. Die unbegrenzte Landschaft suggeriert dabei über den sichtbaren Teil hinaus, daß Anselmo einen unendlich großen Raum betritt.

426. Die unendliche Erweiterung eines Abstandes mündet bei Anselmo in verschiedenen Werken in "Unschärfe". In dem Werk "Infinito" (Unendlich) von 1970 stellte er den Brennpunkt des Objektivs auf "unendlich" und machte so ein Foto in den blauen Himmel hinein, in: Kat. Anselmo, Florenz 1989, Nr. 22. Ebenso fokussierte er die Linse eines Diaprojektors auf Unendlichkeit, so daß nur noch ein verschwommener Lichtfleck zu sehen war, in: Kat. Anselmo, Barcelona, 1995, Nr.33.

den vielen Kreisen, mit denen Paolini konstruierte. Visuell nachvollziehen läßt sich am einfachsten der um den Mittelpunkt gezogene Kreis. Er bündelt gewissermaßen all die Geraden, die sich im Mittelpunkt schneiden. Die Konstruktion zeigt die Zentralperspektive, die ein Teilgebiet der darstellenden Geometrie ist und Grundlage einer jeden perspektivischen Zeichnung ist. Darauf weist auch der Titel "Disegno geometrico" (Geometrische Zeichnung). Sie wird durch Geraden konstruiert, die sich in der Mitte, dem sogenannten Fluchtpunkt schneiden. Kunsttheoretiker dachten sich diesen Punkt auch als Auge, so daß die Linien analog "Sehstrahlen" oder "Projektionslinien" genannt werden. Im "Lexikon der Kunst" heißt es: "Der Fluchtpunkt einer Linie liegt immer dort, wo der vom Auge ausgehende und zu ihr in der Natur parallele Sehstrahl die Bildebene trifft. Bereits daraus wird erkennbar, daß jede perspektivische Bildordnung ein Konstruktionsprinzip ist, das Erkenntnis wie Wertung und Ordnung (auch Beherrschung) von Realität (...) dient, (...)."427 Der Mittelpunkt, der in Paolinis Werk auch den Fluchtpunkt darstellt, entspricht dem Standort Anselmos genau in der Mitte des Werkes "Entrare nell'opera" (In das Werk eintreten). In beiden Werken kann sich der Betrachter an diese Orte versetzt fühlen. Paolinis Werk ähnelt also in dem konzeptuellen Ansatz Anselmos Fotoarbeit. Wie Anselmo wählte Paolini eine Position, die sich sowohl vor als auch hinter dem Bild befinden kann. In dem Werk "Disegno gemetrico" (Geometrische Zeichnung) kann man sich vorstellen, daß das Auge sich im Mittelpunkt der Leinwand befindet und von dort aus in den Raum blickt. Raum erscheint so nach von Drathen "wie ein grenzenloser Ausblick von einem Mittelpunkt aus."428 Diesen möglichen Standpunkt kehrte Paolini in dem Werk "Senza titolo" (Ohne Titel) von 1964 genau um (Abb.89).429 Auf der Vorderseite heftete Paolini vier Heftzwecken auf eine unbearbeitete Span-

427. Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 521

428. Von Drathen in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Giulio Paolini, S. 3

429. Kat. Breve storia del vuoto in tredici stanze (Kurze Geschichte des Leeren in 13 Zimmern/Stanzen), Firenze 1988, S. 21

holzplatte, während er auf die Rückseite ein Foto klebte (Abb.90). Dargestellt ist Paolini, wie er selbst durch ein Fernglas in die Ferne sieht. Paolini steht eigentlich also vor der Leinwand und blickt demnach im Vergleich zu dem Werk "Disegno geometrico" genau in die entgegengesetzte Richtung. Paolinis Blick ist auf diese Weise niemals begrenzt: Er zeigt immer wieder Ausgangsorte der Wahrnehmung von Räumen, deren Größendimensionen nicht meßbar sind. Dabei bedient er sich einer Perspektive, die die Aufmerksamkeit auf das Unendliche lenkt. Alberti, der das Quadratnetzverfahren erfand, maß dem Zentrumspunkt einer perspektivischen Zeichnung große Bedeutung zu, denn er führte als einziger der Sehstrahlen ins Unendliche. Nach Alexander Perrig vermittelt der Zentrumspunkt "zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, dem sinnlich Erfahrbaren und dem Intelligiblen."⁴³⁰ Paolini spricht diesen Zentrumspunkt an, ohne ihn direkt einzuzeichnen. Es ist das Fernrohr, das gewissermaßen die Richtung des Sehstrahls übernimmt. Die vier Heftzwecken auf der Vorderseite stellen zugleich vier Markierungen dar, durch die wie in dem Werk "Disegno geometrico" eine perspektivische Zeichnung abgeleitet werden könnte. Das bedeutet, daß Paolinis Blick sowohl nach vorne wie nach hinten gerichtet ist. Der jeweilige Standpunkt ist nicht festgelegt. Angegeben wurden wie bei Anselmo nur mögliche Orte, von denen aus Raum jederzeit beobachtet werden kann.

Es sei hier nur angemerkt, daß sich Anselmos und Paolinis Versuche, den Bildraum von der zweidimensionalen Fläche zu lösen, auf Ideen Marcel Duchamps zurückführen ließen. Duchamp vollführt in dem Werk "Tiré a quatre Epingles" (Von vier Nadeln gezogen)⁴³¹ aus dem Jahre 1959 optisch das, was auch in Paolinis Werk möglich wäre (Abb.91): Es scheint, als ob jemand an vier Nadeln einen Stoff hochgezogen hätte, um einen imaginären

430. zitiert nach Alexander Perrig im Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 523

431. Es handelt sich bei der Radierung um eine literarische Interpretation des französischen idiomatischen Ausdruckes "tiré à quatre épingles", der "elegant gekleidet" meint. Siehe Arturo Schwarz: Marcel Duchamp, New York 2000, S. 823

Hohlraum zu bilden.⁴³² Duchamp erweckt so die Assoziation einer konkreten Handlung, die in Paolinis Werk erst der Betrachter selbst entwickeln muß. Anselmo wiederum übersetzt den Akt des Hochziehens in körperliche Bewegung und öffnet so den Raum. Gemeinsam ist den Künstlern, daß sie traditionelle Vorstellungen von der Zwei- und Dreidimensionalität überwinden. Raum wird nicht mehr auf einer Fläche wie in traditionellen Landschaftsdarstellungen abgebildet. Vielmehr öffnen sich diese Werke einer realen Raumsituation, die nicht allein vor der Leinwand, sondern auch hinter ihr liegen kann. Insofern sind diese Werke auch nicht an Zeitmaße gebunden, weil sie kontinuierlich in Beziehung zur jeweiligen Umgebung stehen.

Maße sind kulturell geprägte Erfindungen. In Werken der Arte Povera werden sie jedoch nicht nur hinterfragt, sie werden im Hinblick auf natürliche Veränderungen auch neu definiert. Statische Angaben lösen die Künstler auf und transformieren sie durch manuelle Tätigkeiten und individuelle Konzepte in unregelmäßige und lebendige Strukturen. Polaritäten schaffen dabei ein energetisches Potential, das den ersten Impuls für Bewegung und Veränderung gibt. Eine Befruchtung macht schließlich auch das Pneuma oder der Atem möglich, der sich im Raum so weit ausbreitet, bis er in der Luft ganz aufgelöst ist und damit jede Grenze aufgibt.⁴³³

5.3. Die Durchdringung von Raum und Zeit durch Energie

Eine Durchdringung von Raum und Zeit durch Energie soll im folgenden auf zwei verschiedenen Ebenen betrachtet werden: Zunächst wird erläutert, wie Energie chemisch-physikalisch Natur kontinuierlich durchdringt

432. Abb. in Kat. Duchamp. Respirateur, Staatliches Museum Schwerin 1995, S. 176

433. Philosophen der Stoa (gegründet von Zenon 300 v.Chr.) sahen in dem Atem eine Kraft, die sich überall findet: "In der anorganischen Natur ist das Pneuma bloß da; in der Pflanzenwelt erreicht es die Stufe des Wachstums; in der Tierwelt tritt es als Seele auf und im Menschen als Vernunft." in Geschichte der Philosophie, hrsg. von Johannes Hirschberger, Bd. 1, S. 254 Die Überwindung von Grenzen vollzieht sich somit auch auf geistiger Ebene.

(zum Beispiel in Verfallsprozessen oder zyklischen Wachstumsphasen). In einem umfassenderen Sinne verstehen die Künstler aber auch das Durchdenken dieser Prozesse (zum Beispiel der Nachvollzug der Fibonacci-Reihe) als ein geistig-energetisches Potential, mit dem der Mensch Raum und Zeit durchdringen kann.⁴³⁴ Der Übergang von der ersten zur zweiten Ebene wird in der Kunst oft durch Licht beschrieben. Das Licht scheint in vielen Kunstwerken eine kontinuierlich vorhandene Energie zu sein, die zum Beispiel als Neonröhre den Raum durchdringt. In ihrer optischen Immaterialität weist es jedoch auch auf Vorgänge, die nur vorstellbar sind. In den Werken der Arte Povera dienen außer Licht noch andere Energiearten wie Elektrizität und chemische Energie als Impulsgeber, um den Betrachter vom "bloßen Sehen" zum erkennenden Sehen, also zur gedanklichen Auseinandersetzung anzuregen. Um sich Raum und Zeitgrößen vorstellen zu können, verwenden die Künstler verschiedene Impulsgeber. Umwandlungsprozesse ebenso wie symbolische und sprachliche Zeichen regen den Betrachter zum Nachdenken an. Mario Merz drückt zum Beispiel den natürlichen, kreislaufartigen Prozess einmal durch das Zeichen der Spirale aus, dann aber auch materiell durch Wachstum und Verfall von Früchten. Es sei an dieser Stelle angemerkt, daß die Unterscheidung beider Ebenen (der materiellen und geistigen) nur der Interpretation dient. Während der Wahrnehmung ist der Übergang zwischen der bloßen Betrachtung und dem "geistigen Sehen" fließend.

Piero Manzoni, der viele Künstler der Arte Povera beeinflusste, zeigt in seinen Werken ebenfalls stoffliche Transformationen, die weniger Folge spiele-

434. In Kap. 3.3.1. wurde z.B. auf die Bedeutung der Flamme als Zeichen für geistige Aktivität in Kounellis' Werk hingewiesen. (Vgl. Abb. 33). Paolini verführt den Betrachter durch irreführende Strukturen, um seine Phantasien und sein Erinnerungsvermögen anzuregen. Die Vorstellungskraft macht hier das energetische Potential aus, um zum >Locus solus<, dem ersehnten Ziel, zu gelangen (Vgl. Kap. 3.3.1.). Merz identifiziert das Gehirn mit einer Schnecke und sieht geistige Aktivität in einem "glühendem Gehirn" (IO MI RICONDUCO SEMPRE ALLA LUMACA; INCANDESCENTE DI CERVELLO) (ICH FÜHRE MICH STETS AUF DIE SCHNECKE ZURÜCK, DIE GLÜHT IM GEHIRN), in: *Voglio fare* (1985), S. 133

rischer Experimente als Ausdruck theoretischer Überlegungen sind. Dabei geht es unter anderem um die gedankliche Auseinandersetzung mit schwer faßbaren Begriffen wie Unendlichkeit, Ewigkeit, Leere oder Schönheit. Um Ideen dieser Art zum Ausdruck zu bringen, schafft auch Manzoni den oben erwähnten Übergang vom Materiellen ins Geistige. Insbesondere bei den sogenannten Achromen Ende der fünfziger Jahre wird dies gut nachvollziehbar. Diese monochromen Bilder "ohne Farbe" bearbeitete Manzoni mit nassem Gips oder Kaolin so, daß sie beim Trocknen ohne weitere Einflußnahme des Künstlers Falten, Wellen und Knicke bildeten. Später befestigte er synthetische oder organische Materialien wie Polysteren, Baumwolle, Glasfaser und Schwämme auf der Leinwand und durchtränkte sie mit chemischen Stoffen, zum Beispiel mit Kobaltchlorid. Da das Kobaltchlorid seine blaue Farbe durch schwankende Temperatur und Feuchtigkeit ständig verändert, enthält jedes Werk viele Möglichkeiten der Verwandlung. Polyester entwickelt mit der Zeit eine eierdotterfarbene und bröselige Oberfläche. Unbehandelte, rohe Baumwolle verfärbt sich in ähnlicher Weise. Beständiger sind dagegen auf lange Sicht die mit Gips bearbeiteten Leinwände. Mal grob-, mal feinkörnig verteilte Manzoni den Gips, der beim Trocknen seine eigene Struktur entfaltet. Die Bildoberfläche zeigt somit nicht mehr ein statisches Abbild, sondern agiert im Raum und bleibt daher ständig aktiv. In dieser Hinsicht wird das Material nach Manzoni Ausdruck reiner Energie. Manzoni erklärte: "The kind of art criticism that is swamped in terms like "composition" and "form" has no value: in total space form, colour and dimensions have no meaning. The artist has achieved integral freedom: pure material becomes pure energy."⁴³⁵

435. Manzoni: "Free Dimension" in: *Azimuth* Nr. 2, Mailand 1960, S. 130-134. Manzoni: "Libera Dimensione: La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma, perde qui ogni valore; nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pura diventa pure energia." in: Germano Celant: *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano 1975, S.130

Viele Künstler der Arte Povera wurden von Piero Manzonis Werken beeinflusst. Dies gilt insbesondere für Gilberto Zorio, der schon früh von Manzoni beeindruckt war. Zorio verfolgte mit dem Werk "piombi con acidi" (Blei mit Säuren, Abb.92) von 1968 einen ganz ähnlichen Ansatz: "Es ist alles instabil. Es ist eine Realität in Erwartung. Meine Realitäten sind Erwartungen oder sehr langsame Transformationen, deren Ende ich nicht kenne. Sie haben mit meiner Arbeitsmethode zu tun."⁴³⁶ In dem genannten Werk installierte Zorio zwei Bleiplatten mit einem Seil so an der Wand, daß diese zwei Becken formten. In dem einen befand sich Kupfersulfat, in dem anderen Salzsäure. Das mit dem Kupfersulfat angereicherte, leuchtend blaue Becken war mit den anderen weißlichen Salzsäurebecken durch ein biegsames, breites Kupferband verbunden. Dieses Band ermöglichte die Weitergabe einer elektrischen Ladung, die zwischen dem Kupfersulfat und der Salzsäure entstand. Wie die Speere oder die Laserstrahlen, mit denen Zorio in den siebziger und achtziger Jahren arbeitete, ist das Kupfer ein Mittel, Distanzen zu verringern und Kontakt zwischen zwei räumlich getrennten Bereichen zu schaffen. Die Wirkung erklärte Zorio folgendermaßen: "each substance `matures´ in the other, to be transformed into vivifying energy."⁴³⁷ Durch die Verbindung der beiden Substanzen entsteht elektrische Bewegung, die Zorio als belebende Energie bezeichnet. Dies impliziert, daß Stoffe in sich zwar Energie bergen, diese aber oft erst dann frei wird, wenn sie in Beziehung zu anderen Stoffen treten. Der energetische Prozeß vollzog sich hier zunächst zwischen zwei Bereichen. Während der elektrische Strom dann über längere Zeit floß, veränderte er auch die Bleibecken, in denen sich jeweils blaue und weiße Krusten an den Rändern absetzten. Dabei wurde -kaum meßbar- Wärme freigesetzt. Elektrische Energie wan-

436. Zorio: "È tutto instabile. È una realtà in attesa. Le mie sono attese oppure trasformazioni molto lente. Hanno a che fare con questo mio metodo di lavoro." Im Gespräch mit Gilberto Zorio in Turin 1999

437. Celant/Zorio: "A passage in the crucible of artistic irradiation" in: Kat. Zorio, Prato 1992, S. 39

delte sich somit in Wärmeenergie um, die die kontinuierlichen Korrosionen verursachte.

In Kunstwerken von Alighiero Boetti wird weniger die Umwandlung als die Geschwindigkeit und Verbreitung von Energie betont. Anlässlich einer Einladung ins "Teatro delle mostre" in Rom entwickelte Alighiero Boetti 1968 ein Projekt, das er "Cielo" (Himmel) nannte. Bei dieser Aktion definierte der Rezipient in individueller Weise, wie Licht den Raum durchdringt. Im Katalog zur Ausstellung erläutert Boetti sein Vorhaben: "boetti aus turin stellt ein großes Gerüst auf, das mit blauem papier bedeckt ist. an das publikum werden nägel verteilt. hinter dem gerüst punktstrahler. die nägel dazu benutzt, die blaue fläche zu durchlöchern. wenn das loch fertig ist, erscheint das licht. jeder gestaltet seine eigene konstellation und seine eigenen zeichen. kraft der berührung mit seiner hand."⁴³⁸

Boettis Projekt weist sicherlich eine Nähe zu Lucio Fontana auf, der jedoch ganz allein bestimmte, in welcher Weise Raum durch Licht definiert wird. 1950-1951 realisierte Fontana eine Lichtskulptur, die er "L'espacce et le temps" (Der Raum und die Zeit, Abb.93) nannte.⁴³⁹ Sie besteht aus einem Doppelkonus aus Metall, dessen Spitzen im Zentrum zusammenstoßen. Rundherum durchlöcherte Fontana die Skulptur, so daß das Licht ins Innere gelangen konnte. Fontanas Perforierungen, die auch in seinen "Tagli", den Schnittkompositionen, wiederkehren, sind lichtdurchlässige, lichtbündelnde und materiellose Elemente der Gestaltung. Durch sie werden die Skulpturen und Architekturen in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht geprägt. Der obere, geöffnete Konus nimmt das Licht nicht nur auf, sondern

438. Kat. Teatro delle mostre mit einem Text von M. Calvesi, Galleria La Tartaruga, Rom 1968, o.S. zitiert nach: Kat. Boetti 1965-1994, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin 1996, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq 1996/97, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien 1997, S.27

439. Vgl. Bernard Ceysson, Bernard Blistère: Kat. Fontana, Centre Pompidou, Paris 1987/88, S. 60 f.

scheint es auch zu bündeln. Er läßt das Licht durch die Löcher wieder hinausstrahlen. Die Fortbewegung des Lichtes wird damit als zeitlicher Prozeß nachvollziehbar, selbst wenn das Auge die reale Geschwindigkeit des Lichtes nicht sehen kann. Über die Momenthaftigkeit hinaus sah Fontana in dem Licht aber auch eine unendliche Zeit- und Raumgröße, insofern Licht ewig einen unfaßbar großen Raum durchdringen kann. Fontana erklärt im Gespräch mit Carla Lonzi 1969: "Ich durchlöchere, das Unendliche kommt da durch, das Licht kommt durch, es besteht keine Notwendigkeit zu malen..."⁴⁴⁰ Der Bezug zu kosmischen Größen wird auch in den "Lichtschleifen" ("Ambiente spaziale" genannt) deutlich, in denen Fontana in den fünfziger Jahren mit Neonlicht frei und dynamisch in den Raum zeichnet (Abb.94). Die Linie wird nicht mit dem Zeichenstift auf dem Blatt, sondern mit den damals technisch neuen Neonröhren in der Luft erzeugt, womit der Künstler sich von der Farbe löst, die auf der Leinwand die Illusion von Licht hervorrufen soll. Licht wird damit zu einer sichtbaren und von Materie (Farbe) weitgehend gelösten Bewegung. Fontana läßt hierbei bewußt die Assoziation der Umlaufbahnen von Planeten und Sternen mitschwingen.⁴⁴¹

Lucio Fontana sieht den kosmischen Raum als energiehaltige Substanz. In seiner Schrift "Weißes Manifest" von 1946 erklärt er, Realität lasse sich nicht in statischen Kategorien fassen, sondern spiegele die inhärente Einheit von Materie und Bewegung wieder: "Man erkannte die Bewegung als ein der Materie innewohnendes Prinzip, in Erkenntnis dessen das Universum erst verständlich wurde."⁴⁴² Merz zeigt dieses dynamische Prinzip in pfeil- und konusartigen Körpern, die mit ihren Spitzen Objekte aller Art

440. Fontana im Gespräch mit Carla Lonzi (ohne ital. Zitat) 1969, in: Kat. Fontana, Frankfurt/Wien 1996, S. 88

441. Bei Boetti kommt das Unendliche u.a. durch die blaue Farbe des Papieres zum Ausdruck, die er später auch in seinen Kugelschreiberarbeiten verwendet. Jeder einzeln gezeichnete Strich führt erst nach einem mühsamen und langen Arbeitsprozeß zu einer Fläche, die das Bewußtsein für Unendlichkeit in zeitlicher und räumlicher Hinsicht schärft.

442. Fontana in: Guido Ballo: Lucio Fontana, Köln 1971, S. 185 f.

durchdringen. Im dritten Kapitel wurde bereits erklärt, wie in Merz` Werk Spiralen Kegelformen, aber auch (halbe) Kugelräume bilden.⁴⁴³ In einer Zeichnung macht Merz deutlich, wie von einem Scheitelpunkt ausgehend eine Linie immer weitere Bögen zieht, bis eine Spirale und damit eine plastische Figur, ein Iglu, entsteht (Abb.6).⁴⁴⁴ Durchstößt ein spitzer Kegel ein Iglu, durchdringen sich also zwei Spiralen. Dabei verschmelzen nicht nur verschiedene Räume, und zwar Kegel- und (halber) Kugelraum, sondern auch verschiedene Energieladungen. Einerseits trägt die (Halb)kugel schon in sich ein Bewegungspotential, da sie aus der Spirale (und damit aus der progressiven Fibonacci-Reihe) gebildet wird. Zusätzlich wird diese Energiequelle aber von einer anderen energetischen Größe durchkreuzt und verbindet sich mit ihr, wenn zum Beispiel eine Neonstange ein Iglu durchstößt. Eine Verschmelzung wird ebenso bei transparent gestalteten Iglus deutlich. Nach Merz dringt hier das Licht von dem Außen- in den Innenraum und von dem Innenraum in den Außenraum: "Wenn Du ein Iglu mit einem nicht-transparenten Material bedeckst, impliziert Deine Geste eine Isolation des Raumes. Aber wenn Du ihn transparent machst, wird der Innenraum, der weiterhin besteht, eine größere sichtbare Verbindung mit dem Außenraum haben. (...) Aber bei dem Iglu aus Glas habe ich nichts hinzugefügt, weil es ganz klar ist: die Tatsache, daß Innen und Außen dieselbe Sache sind."⁴⁴⁵

Bereits in der Antike und später in der Romantik erkannte man eine Verbindung zwischen dem Innen- und Außenraum einer Kugel, die über die

443. Die Halbkugel kann ebenso gut als eine Kugel gedacht werden. Im Interview antwortet er 1988 auf die Frage Fumio Nanjos: "Could you explain some of the ideas behind the igloo?" - "It is a primitive form but it is also a sophisticated form because it is half a planet. So, in the context of art, half a planet means the whole planet. (...) It is one of man`s first ideas of architecture and is related to the idea of the moon, of the head, of Venus, of Saturn." Merz im Interview mit Fumio Nanjo in: Kat. Merz, Turin 1995, S. 214

444. Einige der frühen Werke, die die Spirale dreidimensional als Kegel bilden, sind die Werke "La lance" (Lanzen) und "Il cono" (der Kegel) von 1966. (Abb. 5)

445. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 31

gewohnte und an Gegenstände gebundene Raumvorstellung der Menschen hinausging. Platon verstand die Kugel als vollkommenste Figur. Das Universum oder die große Weltordnung wurde ihm zufolge vom Schöpfergott als Manifestation seiner eigenen Vollkommenheit geschaffen:” (...) und so bildete er sie als ein einziges sichtbares Lebewesen, das alle ihm verwandten Geschöpfe in sich schließt (...). Durch Drehung gestaltete er sie kugelförmig (...), gab ihr also diejenige Figur, die von allen die vollkommenste ist.”⁴⁴⁶ Merz sieht in der Kugel ebenso einen vollkommenen Körper, der in die kosmische Bewegung eingebunden wird. Transparent gestaltet visualisiert die Kugel die Verbindung zwischen Innen- und Außenraum. Sie läßt sich in dieser Art auf romantische Ideen zurückführen. Eine aus Glas geschaffene Kugel ist in der Romantik von symbolischer Bedeutung: Die als vollkommenste Raumform angesehene Kugel drückte in ihrer Durchlässigkeit sinnbildlich Vorstellungen der ewigen Umwandlung und gegenseitigen Durchdringung der Elemente aus.

Philipp Otto Runge entwickelte eine Farbenkugel, die mit ihren Licht- und Schattenseiten den universalen Zusammenhang der Farben zeigen sollte (Abb.95). Alle Farben zusammen bilden ein an sich (unsichtbares) Licht, das als göttliches Prinzip die Natur durchdringt. Hier zeichnet sich der Übergang von materiell sichtbaren, energetischen Prozessen zu geistigen Inhalten ab. Das Licht ist nicht nur Grundprinzip aller Bewegung und allen Lebens, es wird auch mit dem Göttlichen gleichgesetzt. Dies schließt jedoch genaue Beobachtungen und gezielte Messungen natürlicher Veränderungen nicht aus. Im neunzehnten Jahrhundert gab die Suche nach der Art und Wirkung der Durchdringung von Stoffen Anlaß zu zahlreichen Naturuntersuchungen. Alexander von Humboldt, Naturforscher und Geograph (1769-1859), unternahm zahlreiche Expeditionen, um Ortsbestimmungen und Höhenmessungen durchzuführen. Auch maß er die Tempera-

446. Platons Dialoge Timaios und Kritias, griech.-deutsch, übers. mit einer Einleitung von H. G. Zekl, Hamburg 1992, Bd. 8, S. 143

tur der später nach ihm benannten Meeresströmung "Humboldtstrom". Seine Hinwendung zur Natur, die nicht mehr nur morphologisch orientiert war, führte Humboldt zu der Ansicht, daß es notwendig sei, "die Erscheinung der körperlichen Dinge in ihrem allgemeinen Zusammenhange, die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganzes aufzufassen."⁴⁴⁷

Merz empfindet auf ähnliche Weise Natur, da er sie nicht erst seit den siebziger Jahren mit Einführung der Fibonacci-Reihe als Einheit und zusammenhängend bewegtes Ganzes begreift. Schon in den sogenannten "Strutture aggettanti" (Vorstehenden Bildern)⁴⁴⁸ von 1964/65 wird in dem Herunterfließen und Durchtränken der Leinwand durch Farbe eine Durchdringung der Materie erfahrbar. 1967 formuliert Merz dies auch ausdrücklich: "Ich glaube, daß die Elemente in der Natur einander durchdringen."⁴⁴⁹ In diesen kontinuierlichen und offenen Prozeß ist der Mensch eingebunden: "Meiner Meinung nach können wir nur in der Kunst die Dinge durchdringen und selbst ein Durchquerungsprozeß sein, kein Endpunkt."⁴⁵⁰ Merz' Reflexionen sind nicht nur in den Annahmen der Naturwissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch in den zeitgleichen Werken der Kunst enthalten. Humboldts Zeitgenossen entwickelten Bildthemen, die seiner Aussage der "Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganzes" entsprechen und mit Merz' Intentionen gut vergleichbar sind.⁴⁵¹ Dazu gehören zum Beispiel Wolkenstudien, die schon im achtzehnten Jahrhundert vereinzelt, aber erst im neunzehnten Jahrhundert

447. Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur, Stuttgart/Tübingen 1808; neue Ausgabe Nördlingen 1986, S.7

448. 1964/65 konstruiert Merz auf einer planen, hölzernen Unterplatte mit Hilfe von Klemmen ein Holzgerüst in kubischer oder triangulärer Form, das er mit weißer oder farbiger Leinwand überspannte oder mit Flechtwerk bedeckte und "strutture aggettanti" (Vorspringende Strukturen) nannte, Abb. in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 29

449. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 31

450. ebenda, S. 30

451. Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur, S.7

häufiger auftreten und schließlich zu einem selbstständigen Thema werden. Im Hinblick auf bestimmte Lichterscheinungen sind die Studien deshalb interessant, weil sie Aufschluß geben über die romantische Auffassung der Natur als einer gegenseitigen Durchdringung der Elemente, die sich mit Merz` Naturauffassung deckt. Exempel der Durchdringung der Elemente innerhalb eines Energiekreislaufes ist das Werk "Moved" von Mario Merz (Abb.27). Da es aus dem Jahre 1983 stammt, gehört es damit eigentlich nicht mehr in die Zeit der Arte Povera. Inhaltlich werden jedoch Themen zum Ausdruck gebracht, die auch für Werke der sechziger und siebziger Jahre gelten. Licht wird in dem Werk "Moved" zum Motor einer Bewegung, die in zweifacher Hinsicht zum Ausdruck kommt. Zum einen wird Bewegung durch die Bedeutung des Wortes "Moved" angesprochen. Zum anderen beruht der Stromkreislauf, der das Wort zum Leuchten bringt, tatsächlich auf der Bewegung von Elektronen und kann in dem eisernen, reifenartigen Gestänge sinnbildlich identifiziert werden. Sowohl im physikalischen wie im übertragenen Sinne fließt alles wieder in sich zurück, so daß die Bewegung ohne Anfang und Ende ist. Auch die Kreisform drückt diesen zyklischen Verlauf aus. Ins Dreidimensionale übertragen wird sie zur Kugel und erinnert damit auch an die oben erwähnte symbolische, universale Bedeutung.⁴⁵² Deutlich wird hier ein Verständnis der Natur als immer Wiederkehrendes, als Zyklus und "Vitale Totalität", die dem romantischen Denken verwandt ist.⁴⁵³ Licht dient deshalb nicht mehr nur einer eindeutigen räumlichen Gliederung, die im Ausschnitt des Bildes komponiert wird, vielmehr ist es das fortwährend Wirkende, das Einfluß auf den ganzen Raum ausübt. In diesem Zusammenhang ist auch der feine Maschendraht von Bedeutung, den Merz wie Tücher kreuzweise über das reifenartige Gerüst spannte. Optisch verändert sich die Drahtstruktur

452. Die Zwei- und Dreidimensionalität wurde schon in der Antike nicht getrennt gedacht. So gehören die kreisrunde Scheibe und das Rad zu den wichtigsten Darstellungsarten der Sonne. Siehe Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, S. 404

453. Lexikon der Kunst, Bd.6, S. 220

durch die eigene Bewegung des Betrachters und jene des Lichtes. Menschliche Bewegungsenergien und natürliches Licht vereinigen sich so während der Wahrnehmung des Werkes. Die romantische Idee einer vitalen Totalität kehrt in dieser Weise in den Arbeiten der Arte Povera wieder.

Licht, das sich wellenartig verdichtet und zugleich auflöst, wird ebenso in Caspar David Friedrichs Werk "Mönch am Meer" von 1808/9 wirksam. Die Wolken -eigentlich unfaßbar- werden hier wie Materie (physikalisch handelt es sich ja auch um Materie) mit dem Raum verschmolzen. Natur wird nicht mehr aus bekannten Bildelementen zu einem "fertigen Modell" zusammengesetzt, vielmehr wird sie nun als eine fließende, veränderten Bedingungen unterworfenen Materie verstanden.

Neben der Idee der Natur als einem organischen Prozess kommen durch Licht außerdem Gedanken zur Geltung, die im folgenden anhand Caspar David Friedrichs Werk "Mondaufgang am Meer" von 1822 erklärt werden sollen (Abb 96). In diesem Werk bildet der aufgehende Mond mit den angestrahnten Wolken eine Form, die in der Literatur zuerst bei Wolfradt als mathematischer Begriff verstanden wurde. Wolfradt verwies auf das hyperbolische Schema: "Diese Horizontgerade ist wie die Koordinate zwischen zwei Hyperbelkurven gezogen, zwischen die im Spiegelbildsinne einander entsprechenden Kurven: unten die Gesamtsilhouette der Steinblöcke, oben die eigentümlich damit korrespondierende Randkurve der Wolkenwand."⁴⁵⁴ Die Hyperbel ist als mathematischer Begriff eine sich im Unendlichen schließende Linie.⁴⁵⁵ Sie ist damit sowohl abstrakte Konstruktion für Unendlichkeit als auch in ihrer bildhaften Gestaltung als Wolke vergängliche Naturerscheinung. Bedenkt man, daß die Köpfe der auf dem Felsen sitzenden Figuren in den entgrenzten Raum ragen, ergibt sich eine ähnliche Situation wie in Merz' Werk: Der Mensch ist mit dem unendlichen Raum

454. Wilhelm Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S.126

verbunden und dieser Raum wiederum in verschiedener Weise mit dem endlichen: Im Bild wird die Form der Hyperbel im Himmel in der unteren Hälfte spiegelbildlich durch den Felsblock wiedergegeben. Die dargestellten Figuren verbinden diese beiden Kurven. Indem sie auf dem Felsen sitzen, gehören sie einerseits dem irdischen Bereich an, andererseits ragen ihre Köpfe in einen Lichtraum, womit Licht zum Ausdruck der Imagination wird. Eine Verbindung der beiden Bereiche zeigt Friedrich innerbildlich durch den Körper des Menschen als Segment zwischen Unten und Oben an; eine Verschränkung zwischen endlichem und unendlichem Bereich wird hingegen nur auf gedanklicher Ebene durch Reflexion erreicht. Es entwickelt sich das, was Merz mit dem Ausdruck "Schwebezustand" bezeichnet.⁴⁵⁶ Allgemein kann die Bezeichnung "schwebend" bei Merz eine Situation zwischen verschiedenen Zuständen bezeichnen. In der Romantik lässt sich darunter das "Offene" der Situation zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Materie und leerem Raum, zwischen Dunkelheit und Licht, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen Ruhe und Bewegung verstehen. Der Schwebezustand drückt sich also in dem "Dazwischen" aus, insofern die Grenze zwischen dem Einen und dem Anderen verschwimmt. Ermöglicht wird diese Auflösung durch geistige Energie, die in Merz' Werk durch transparente und leuchtende Stoffe sowie durch das Zeichen der Spirale ausgedrückt wird.⁴⁵⁷ In Caspar David Friedrichs Werk

455. Der Neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch, Bd. 2, Wiesbaden 1974, S. 641

456. 1969 schrieb Merz mit ölgetränkter Farbe an die Wand der Galerie Attico in Rom "Che fare?" (Was tun?). Zwei Jahre später erklärte Merz zu diesem Werk: "An der Wand der Galerie war ein Wasserhahn, ich habe ihn geöffnet, um die Wertigkeit des fließenden Wassers in Verbindung mit der Schrift 'che fare' zu betonen. Die Arbeit bestand aus dem Verhältnis zwischen dem laufenden Wasser und der Aufschrift 'che fare', es ging wieder um das Problem des Schwebens." in Kat. Merz, Zürich 1985, S. 36; Bettina Ruhrberg weist diesbezüglich auf den Philosophen Konfuzius, "der die unermüdliche Energie des Wassers bewunderte, das Tag und Nacht aus der Quelle strömt und die Felder fruchtbar macht, bis es sich schließlich ins Meer ergießt und durch die Sonne verdunstet" (und sich zwischen Himmel und Erde in der Schwebelage befindet, Anm. der Verf.) in: Ruhrberg: *Arte povera*, Geschichte (1992), S. 400

457. So formuliert Merz: "L'arco di pietre dà sfogo ad una spirale immaginaria (...) una spirale che sta nella natura come nella mente." (Der Bogen aus Stein gibt einer imaginären Spirale

“Mondaufgang am Meer” wird diese Energie symbolisch durch einen Lichtraum wiedergegeben, in den die Köpfe der dargestellten Figuren ragen.

Sicherlich ist es kein Zufall, wenn auch Tina Grütter im Werk “Mondaufgang am Meer” die Verschmelzung der Elemente zu einer Einheit sieht: ”Im Schwebезustand werden Steine, Wasser und Wolkenraum eins, verbinden sich durch das Gestaltungselement Licht zu einem Raum.”⁴⁵⁸ Neben der Einheit der Elemente geht Werner Hofmann zugleich auf deren Lage und Beschaffenheit ein. Er spricht von einem Schwebезustand in der Höhe der Luft, einer “Vereinigung von Idee und Wirklichkeit”, in der die Grenzen zwischen Idee und Materie fließend sind.⁴⁵⁹ Der “wirkliche Raum” wird damit zu einem gedanklichen, der sich auf diese Weise in die Unendlichkeit ausdehnen kann. In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß sich in der Romantik ein mathematisches Denken entwickelt, das sich vom Gegenstand loslöst und damit die Idee des Raumes formuliert. So sieht Novalis in der Unendlichkeit eine Kontinuität, die prinzipiell mit der Zahl verbunden ist: “Wer zuerst bis zwey zu zählen verstand, sah, wenn ihm auch selbst das Fortzählen noch schwer ward, doch die Möglichkeit einer unendlichen Fortzählung nach denselben Gesetzen.”⁴⁶⁰

Die Möglichkeit der unendlichen Fortzählung ist in der Fibonacci-Reihe gleichfalls gegeben, die in der Spirale Form annimmt.⁴⁶¹ Ihre Kurven können ins Unendliche verlaufen, bis die Spirale als Zeichen der potentiellen Raumerweiterung einen eigenen Wert erhält (und weniger als materiell

freien Lauf (...) eine Spirale, die in der Natur wie im Geist besteht.)” in: Voglio fare (1985), S. 243

458. Tina Grütter: Caspar David Friedrich. Melancholie und Abgrund, Berlin 1986, S. 177

459. Werner Hofmann in: Kat. Friedrich, Hamburger Kunsthalle 1974, S. 77

460. Novalis: Fragment 330 aus der Nachlese von Bülow, Schriften, Minorausgabe, Jena 1907, Bd. 3, S. 67; Diese Fortzählung findet sich nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Musik, dem Tanz und der Poesie. Der Rhythmus entspricht dem Gedanken Novalis` und Merz`, insofern er als unbegrenzter, durch bestimmte Einheiten gegliederter Ablauf mit dem Unendlichen verbunden ist, siehe Lexikon der Kunst, Bd. 5, S.220 f.

sichtbare Figur). Nicht allein der im Kunstwerk sichtbare Teil der Spirale, sondern das in ihr liegende Prinzip der unendlichen kreislaufartigen Bewegung gibt ihr Bedeutung. Die Möglichkeit der selbstständigen Erweiterung macht sie sinnbildlich zu einer energetischen Quelle. Deshalb kann sie sich von ihrer materiell sichtbaren Form lösen. Diese Art der Verselbständigung formuliert Merz folgendermaßen: “Die Spirale drückt wahrscheinlich einzig und allein die Erhebung über sich selbst aus.”⁴⁶² Versucht man die Spirale im Unendlichen nachzuvollziehen, scheitert die Einbildungskraft unvermeidlich. Jedoch - so könnte man im Sinne von Kant argumentieren - ist das Scheitern der Einbildungskraft Voraussetzung dafür, daß die Idee in Erscheinung treten kann.⁴⁶³ Die Vernunft kann hier als Hilfestellung für die Einbildungskraft betrachtet werden. Sie ermöglicht bei Scheitern des sinnlichen Vermögens, bestimmte Phänomene nach dem ihnen zugrundeliegenden Prinzip zu erkennen. Unendliche Verläufe in Raum und Zeit werden bei Merz zum Beispiel durch den logischen Ablauf der Fibonacci-Reihe ausgedrückt. Die Spirale erhebt sich auf diese Weise als Idee und selbstständiges Prinzip über die Natur. Natur kann hier sowohl die “sinnliche Seite des Menschen” (die scheiternde Einbildungskraft) bedeuten als auch die wandelbare materielle Eigenschaft der Spirale, die sie als Stein-, Glas- und Wachsfigur zeigt.⁴⁶⁴

Die beschriebenen zwei Phasen, Scheitern der Einbildungskraft bei Betrachtung unendlicher großer Naturräume und Einsetzen der Vernunft (unendliches Ideenvermögen des Menschen), werden auch als bestimmende Phasen im Gefühl des Erhabenen genannt. Christine Pries weist darauf hin, daß etymologisch der deutsche Begriff des Erhabenen aus dem alten, zweiten Partizip von “erheben” abgeleitet wurde, das neuhochdeutsch

461. Vgl. Kap. 3.2.3. “Die Fibonaccireihe als kreislaufartiges Prinzip”

462. Merz: *Voglio fare* (1985), S. 121

463. Vgl. Christine Pries: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S.7

durch "erhoben" ersetzt wurde.⁴⁶⁵ Das lateinische Wort "sublim" lege jedoch eine ganz andere Interpretation nahe. Hier bedeutet das Wort -so Pries- "bis unter die oberste Schwelle".⁴⁶⁶ Die "Wurzel" des Wortes "sublimen zeigt keine Überhebungstendenzen, weil es um ein `unterhalb der Grenze´ geht (...) Der Duden übersetzt sublim daher heute mit ` a) nur einem sehr feinen Verständnis zugänglich; b) von Feinsinnigkeit, großer Empfindbarkeit zeugend".⁴⁶⁷ Aber auch jene Interpretation, die die feinen Unterscheidungen im Rahmen einer sinnlichen und geistigen Wahrnehmung hervorhebt, ist für Merz` Werk zutreffend. Diese Deutung soll im folgenden nur kurz mit einer romantischen Auffassung des Erhabenen verglichen werden.

Die zuletzt von Merz zitierte Aussage "Die Spirale drückt wahrscheinlich einzig und allein die Erhebung über sich selbst aus" impliziert zwei Bereiche der Spirale. Sie manifestiert sich in Merz` Werk zum einen materiell sichtbar (als Konus- und Halbkugelform), zum anderen als reine Vorstellung. Sie erhebt sich damit quasi über ihre eigene Materie, indem sie als Idee existiert. Entsprechend wird Raum auf der einen Seite gegenständlich ausgedrückt, zum anderen auf gedanklicher Ebene durch das Zeichen der Spirale. Ihre Stellung zwischen Idee und Materie wird von Merz in zunehmendem Maße in den siebziger Jahren thematisiert. Seit 1973 entstanden die ersten Tische, die Merz unter anderem als große viereckige, sich ausdehnende Flächen zeigt (Abb.45).⁴⁶⁸ Mit den Substanzen Kupfer, Sulfat und Sulphur sprayte Merz 1976 für den Pavillon in Venedig in Negativform sich vergrößernde Tische in Spiralform an die Mauer. Die nicht besprühten

464. Kant: Analytik des Erhabenen, hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1995, S.143

465. Christine Pries: Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik, Berlin 1995, S.14

466. zitiert nach Pries: Das Erhabene, S. 12

467. ebenda

468. Vgl. Kap. 3.3.4 "Verflüchtigung", in dem das Werk "Tavoli" (Tische) von 1976 erwähnt wurde.

Flächen liest man positiv, so daß die Tische materiell nur durch Luft definiert werden und das existent wird, was man sonst als nicht vorhanden bezeichnen würde. Sie entladen ihre Energie, wenn sie nach dem Prinzip der Spirale angeordnet sind und sich dabei von kleinen zu großen Dimensionen entwickeln.⁴⁶⁹

Die Tische immaterialisieren sich, wenn sie wie Flächen im Raum zu schweben beginnen. In einem ähnlichen Schwebезustand befinden sich die transparent gestalteten Iglus, die gleichermaßen mit der Erde wie mit dem Himmel verbunden sind. Über die Igluprojekte erläutert Merz: "Ein räumlicher Gegenstand, der meiner Meinung nach frei in der Luft stehen kann, ohne Stütze und deshalb werden diese Gegenstände geheimnisvoll, (...)." ⁴⁷⁰

Auch in Caspar David Friedrichs Werk bedarf der Raum nicht mehr der linearperspektivischen Einordnung von Gegenständen, weil der Raum im Kopf gedacht werden kann und so ortsungebunden wird (Abb.96). Es ist eher unwahrscheinlich, daß die Raumbildung dabei -wie Wieland Schmied es beschreibt- als passiver Vorgang gesehen werden kann: "Friedrich stellt die Dinge ins Leere - und wartet, daß sie um sich den Raum erzeugen".⁴⁷¹ Vielmehr ist es der Raum, der sich verselbständigt und der Dinge schließlich nicht mehr bedarf. Dieser absolut gesetzte Raum kann auf verschiedene Weise erlebt werden: In Merz` Werk kann jeder durch Nachwandern von spiralförmig angeordneten Tischen Raum erleben bis er an einen Punkt gelangt, wo das Weitergehen nicht mehr möglich ist und er offenbar an dieser Stelle auf seine eigene Vorstellungskraft verwiesen wird.⁴⁷²

469. Zeitgleich entwickelte Merz die ersten Iglus aus Glas, die die Expansion und Durchdringung vom Innen- zum Außenraum thematisieren.

470. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S.45

471. Wieland Schmied: Caspar David Friedrich, Köln 1975, S. 34

472. Merz arbeitet seit 1973 mit dem Motiv der Tische, die er plastisch oder gemalt in spiralförmiger Anordnung zeigt.

In Friedrichs Werken wird der Rezipient in vergleichbarer Weise auf sich zurück geworfen. Wie die Figuren in dem Werk "Mondaufgang am Meer" die Weite des Meeres erleben, so wird man selbst trotz einer gewissen Distanz als Betrachter von der Ferne angezogen und angeregt, über sie nachzudenken. Der Verweis auf sich selbst wurde von Friedrich bewußt hervorgerufen und betont: "SchlieÙe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daÙ es zurückwirke auf andere von auÙen nach innen."⁴⁷³ Friedrich löst sich mit dieser Aufforderung von den idealen Landschaften seiner Zeitgenossen, von denen er selbst glaubte, daÙ sie nicht aus der Natur schöpften, sondern nur von bereits geschaffenen Werken.⁴⁷⁴

Landschaft wird also nicht mehr allein als Gegenstand faÙbar, sondern erst durch den individuellen Blick, durch das subjektive "Bild".⁴⁷⁵ Nicht mit dem "leiblichen Auge", sondern mit "dem geistigen Auge" konstituiert sich das "Bild".⁴⁷⁶ Daraus resultiert eine Konzentration auf die Existenz des Menschen, der sich anderen Raum- und Zeitbeziehungen gegenüber sieht als in der traditionellen Landschaftsmalerei. 1796 schreibt Jean Paul in dem Text "Über die natürliche Magie der Einbildungskraft", daÙ es ein Unendliches nicht für das direkte Sehen, sondern allein für die Phantasie geben könne, "die sich an die optischen Gränzen (sic), an jene scheinbare Gränzenlosigkeit hinstellet, um in eine wahre hinüberzuschauen."⁴⁷⁷ Um die "wahre Gränzenlosigkeit"⁴⁷⁸ zu sehen, wird die Vorstellungskraft und damit der Mensch in Merz` und Friedrichs Werk auf sich selbst verwiesen,

473. Sigrd Hinz: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1974, S. 92

474. So äußerte sich Friedrich: "Ihr aber habt nicht einmal aus dem Gegenstand herausgesehen, denn ihr seid geistig blind und ahmt bloÙ gefühllos nach." in: Hinz: Friedrich 1974, S. 120

475. ebenda, S. 92

476. ebenda

477. Jean Paul: "Über die natürliche Magie der Einbildungskraft" in: ders.: Sämtliche Werke, 1. Abt. hrsg. von Eduard Berend, Bd.5, Weimar 1930, S. 191

478. ebenda

womit in den Werken beider Künstler die Existenz des Menschen betont wird.

Als verbindendes Glied zwischen Caspar David Friedrich und Mario Merz kann man Giovanni Segantini sehen. Der italienische Maler aus dem neunzehnten Jahrhundert wird aufgrund seiner Maltechnik als Wegbereiter schweizerischer und italienischer Maler genannt. Auch wird er immer wieder meist einseitig als anregende Quelle für die Futuristen betrachtet (Giacomo Balla, Umberto Boccioni und Gino Severini).⁴⁷⁹ Von seinem Naturverständnis her zeigt Segantini jedoch eine größere Nähe zur *Arte Povera* als zu den Futuristen, die den "Sieg der Gesellschaft über die Natur" postulierten.⁴⁸⁰ Segantini betonte im Unterschied zu den Futuristen das Eingebundensein des Menschen in die Natur. Immer wieder malte er Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Graubünden die Welt der Hochalpen und ihre Einwohner. Dabei benutzte er ungemischte Farben, weil nur so seiner Auffassung nach das wirkliche Licht der Sonne wiedergegeben werden könne. Das Licht beleuchtet in Segantinis Landschaften aber nicht nur die Natur, sondern belebt sie erst, indem es den Raum ganz durchdringt. Sich selbst stellte Segantini die Frage: "Wird es mir gelingen, die ewige Bedeutung des Wesens der Dinge wiederzugeben? Werde ich der Natur, die ich male, jene Beleuchtung zu geben vermögen, die der Farbe Leben verleiht, die die Fernen mit Licht und Luft überhaucht und den Himmel unbegrenzt erscheinen lässt?"⁴⁸¹

Im Werkzyklus "La vita, la natura, la morte" (Leben, Natur, Tod; später Werden, Sein, Vergehen genannt)⁴⁸² faßte Segantini seine Vorstellung von der Natur zusammen (Abb.98). Das ursprünglich als Panorama gedachte Werk,

479. Lexikon der Kunst, Bd. 6, S. 585

480. ebenda, S. 620

481. Bianca Zehder Segantini: Segantinis Schriften und Briefe, Zürich 1934, S. 108

482. Der Titel "Werden, Sein, Vergehen" wurde erstmals von Mitgliedern der Berliner Sezession im Jahre 1903 gewählt. Im Kat. Giovanni Segantini, hrsg. von Annie-Paule Quinsac heißt es dazu: "La denominazione tedesca Werden, Sein, Vergehen era il risultato della decisione della Secessione di Berlino, del 1903." in: Kat. Segantini, Milano 1982, 2 Bd., S. 520

stellte er in Form eines Alpentriptychons dar, womit zugleich das Prozeßhafte, der Zusammenhalt und die Verflechtung der Werke untereinander stärker hervorgehoben wird. Segantini erklärte in seinen Schriften immer wieder, daß er versuche, die Einheit und "Harmonie" des Lebens, der Natur und des Todes darzustellen, für das die Landschaft ein ideales Symbol biete.⁴⁸³ Auf dem nur im Entwurf enthaltenen oberen Teil zum Tod -so schreibt Segantini- : "fegt der Wind über die Erde, und man sieht die Darstellung von Leben und Tod in den Elementen Wasser und Feuer."⁴⁸⁴ In der Lünette des Entwurfes "Werden" sind die wirkenden Elemente Wind, Feuer, Wasser in Begleitung des Todes dargestellt, womit das erste Bild "Werden" den fließenden Übergang zu dem Werk "Vergehen" betont. In dem Medaillon rechts oben ist außerdem eine Lawine zu sehen. Die Natur wird damit in ihrer Bewegung und Macht gezeigt.

Ursache des gesamten Prozesses vom Werden bis zum Vergehen ist das Licht. Für Segantini ist es ein göttliches Licht, das die "ewige Bedeutung des Wesens der Dinge" ist.⁴⁸⁵ Um dieses Licht richtig wiederzugeben, studierte er unterschiedliche Lichtsituationen: "Zuletzt habe ich das göttliche Licht der Sonne und die kühlen Schatten, die weichen Sonnenuntergänge und die geheimnisvolle Nacht studiert."⁴⁸⁶ Ziel war dabei eine Vereinigung des Ich mit der Natur. So stellte Segantini sich die Frage: "Werde ich das vollkommene Urbild der Natur mit den Sinnbildern, die unsere Seele offenbart, vereinigen können?"⁴⁸⁷

Den gleichen Gedanken formuliert Merz, auch wenn der religiöse Aspekt im Vergleich zu Segantini zurücktritt. Er erklärt im Hinblick auf seine Werkse-

483. Siehe Segantini: "An den Verein bildender Künstler Dresdens" in: Bianca Zehder Segantini: Segantinis Schriften und Briefe, Zürich 1934, S. 126, 127

484. ebenda

485. Zehder Segantini: Segantinis Schriften, S. 107

486. ebenda

487. ebenda, S. 108

rien mit den Iglus: "...eine neue Architektur ...entsteht in dem Moment, in dem sich der Mensch als nicht mehr losgelöst von der Natur erlebt, (er ist) mit ihr verbunden (..) als ein unendlich kleiner Teil der Natur; d.h. die Natur wird zum Menschen oder der Mensch wird Natur, ..."488 Neben der körperlichen Einheit des Menschen "als ein unendlich kleiner Teil der Natur" existiert auch eine geistige Verbindung mit ihr.⁴⁸⁹ Merz vergleicht die Windungen der Spirale, die allgemein Ausdruck zyklischer Naturprozesse sind, mit dem menschlichen Gehirn: "Die Tatsache, daß ich einen Iglu über den anderen gesetzt habe, ist auch ein malerisches Bild. Du spürst, daß sich das menschliche Gehirn im Innern eines Schädels abspult, man könnte es also durchleuchten und bewerten, genauso die Eingeweide."⁴⁹⁰ Die Begriffe "Abspulen" und "Durchleuchtung" können gleichermaßen für Erkenntnis und Idee stehen, womit Merz bis auf die antike Philosophie zurückgreift. Diese war seit Philon der Anschauung, daß die Ideen ein Licht ausstrahlen und daß das Erkennen ein von diesem Lichte "Erleuchtet - werden" ist.⁴⁹¹ Aus diesem Grunde darf die Fibonacci-Reihe, die (aus Neonzahlen gebildet) selbst leuchtet, andere Elemente durchdringt und fast immer in Form von Licht erscheint, auch nicht als dekorativer Effekt mißverstanden werden. Schon in der Romantik wird das Durchleuchtende, das Transparente zur Metapher, mit der die Überschreitung vom standortgebundenen, konkreten Raum der Welt in einen geistigen bis hin zum Transzendenten erlebt werden konnte.⁴⁹² Gewöhnlich wurden Lichterscheinungen mit Ölfarben auf der Leinwand festgehalten. Mit dem Transparentbild entwickelte sich jedoch eine neue Möglichkeit und Situation, weil Bilder auf durchsichtige

488. Merz: "l'architettura nuova...nasce in un momento in cui l'uomo non si sente più slegato dalla natura o in contrasto con la natura ma si sente collegato con la natura o addirittura fa parte infinitesimale della natura" in: A.E.I.U.O., Nr. 3, Rom März 1981, S. 18-19

489. ebenda

490. Merz in: Kat. Merz, Zürich 1985, S. 46. Vgl. Kap. 3.2.3. "Die Fibonacci-Reihe als kreislaufartiges Prinzip", in dem der Übergang von der Spirale zum Iglu erklärt wurde. Vgl. (Abb. 6)

491. W. Beierwaltes: "Licht" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Sp. 283

Materialien gemalt und in verdunkelten Räumen mit rückseitiger Beleuchtung vorgeführt werden konnten. Caspar David Friedrich entwickelte in seinen letzten Schaffensjahren die Technik der Transparentmalerei, die eine tatsächliche Lichtdurchdringung ermöglichte. Er plante einen ganzen Zyklus von Bildern, die mittels des Transparents und entsprechender Lichtquelle das Thema der Tageszeiten im Sinne von Werden und Vergehen als Ablauf erfahrbar machen sollte. Obwohl später das Transparentbild vor allem der Unterhaltung diene, verstand Friedrich ursprünglich diese Erfindung als eine Lichtverwandlung, die im übertragenen Sinne auf den Betrachter übergehen sollte.⁴⁹³ Novalis' Worte beschreiben diesen Vorgang treffend: "Jeder durchsichtige Körper ist in einem höheren Zustande - er scheint eine Art des Bewußtseins zu haben."⁴⁹⁴

Auf Merz' Werk bezogen wird das durchleuchtete Gehirn im romantischen Sinne also erst in seiner Durchsichtigkeit in einen höheren Zustand überführt, der Bewußtsein ist. Die Spule oder die Spirale ist das Bewußtsein, das Natur ist und in ihr aufgeht. So formuliert Merz: "Der Bogen aus Stein gibt einer imaginären Spirale freien Lauf (...) eine Spirale, die in der Natur wie im Geist besteht (...)." ⁴⁹⁵ Eine Durchdringung der Energie in Raum und Zeit ist in der Kunst also zunächst einmal an materiellen Prozessen zu beobachten. Sie soll aber schließlich zu einem Durchdenken der Naturverläufe führen. Eine in stofflichen Umwandlungsprozessen wirkende Energie soll damit letzten Endes in eine geistige Energie münden.

492. Mit Transzendenz ist hier im allgemeinen Sinne das Überschreiten der Grenze zwischen zwei Bereichen gemeint; vgl. Wieland Schmied: Gegenwart. Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Berlin 1990

493. Friedrich versuchte, seine transparenten Bilder von der "Unterhaltungskunst" abzugrenzen. Er schreibt: "Man denke sich aber keine Guckkastenbilder." in: Caspar David Friedrich. In Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1984, S. 67

494. Novalis: Werke und Briefe, hrsg. von A. Kelletat, Stuttgart 1975, S. 450

495. Merz: L'arco di pietre dà sfogo ad una spirale immaginaria (...) una spirale che sta nella natura come nella mente." in: Voglio fare (1985), S. 243

6. Die Bedeutung der Energie als Mittel des Gleichgewichtes zwischen Natur und Kultur

“È importante che sia un agire anche se non si vede.”

(Es ist wichtig, daß es Bewegung gibt, auch wenn man sie nicht sieht.)

Giovanni Anselmo⁴⁹⁶

In den sechziger und siebziger Jahren empfanden viele Künstler die eigene Kultur als starr und unbeweglich. Zdenek Felix betont die Unzufriedenheit der Künstler in dieser Zeit: “Die Wende innerhalb der italienischen Kunst um 1960 ereignete sich (...) vor dem Hintergrund einer tiefgreifenden Krise des gesellschaftlichen Bewußtseins. Das soziale Gefälle zwischen dem industrialisierten Norden und dem ländlichen Süden der Apenninhalbinsel, die einseitigen Verschiebungen der Bevölkerung vom Land in die Städte sowie die anwachsenden Konflikte zwischen den Erscheinungen der Konsumgesellschaft und den traditionellen patriarchalischen, sozialen Strukturen des Landes haben sich am Ende der fünfziger Jahre zugespitzt.”⁴⁹⁷ Vor diesem Hintergrund entwickelte sich der Wunsch nach Veränderung der damaligen kulturellen Situation, die sich nach Meinung der Künstler nicht von natürlichen Entwicklungen trennen ließ. Man empfand, daß das Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur gestört sei. Bereits erläutert wurde die Kritik Gilberto Zorios, daß das Unechte, Künstliche und Konstruierte den Menschen bestimme.⁴⁹⁸ Giuseppe Penone weist auf den gewaltsamen Einfluß des Menschen auf die Natur, indem er in der Aktion von

496. Im Gespräch mit Anselmo 1999; Das “Agire” kann sich auf physischer und geistiger Ebene entfalten. So wird der Begriff im “lo Zingarelli” u.a. umschrieben mit: “Avere effetto, esercitare un influsso” (Wirkung ausüben) und “mettere in atto impulsivamente, tramite un comportamento, pensieri o fantasie inconsce.” (durch Verhalten, Gedanken oder unbewußte Phantasien anregen/impulsiv in Bewegung versetzen) in: lo Zinarelli, Vocabolario Della Lingua Italiana, hrsg. von N. Zingarelli, Bologna 2000, S. 59

497. Zdenek Felix in: Kat. Bonn “Concetto-Imago. Generationswechsel in Italien. 1983, S. 7

498. Siehe Kap. 5.2. “Der Zweifel an festgelegten Maßstäben”

1970 "Albero di dodici metri" (Baum von zwölf Meter Länge) aus einem industriell zugeschnittenen Holzblock den Stamm mit den vielen kleinen Ästen wieder herausschälte (Abb.75). Anschaulich wird so die individuelle, natürliche Struktur des Holzes. Die vielfältigen Verästelungen und organischen Wachstumslinien zeugen von dem energievollen und flexiblen Verhalten der Pflanze. Der quadratische Holzblock steht hingegen für Kultur als unbewegliches, starres System. Einen Widerspruch zwischen Natur und Kultur in der Gesellschaft stellte auch Alighiero Boetti fest. Er richtete den Blick auf kulturelle Klassifikationen und Ordnungssysteme, die er den wandelhaften Strukturen der Natur gegenüberstellte. Deutlich wurde hier, daß statische und menschlich festgelegte Modelle wenig über die natürlichen Veränderungen aussagen. Ebenso zeigte Giovanni Anselmo durch Ausschnitte und Fragmente, wie beschränkt Sichtweisen auf die Natur sind, wenn sie durch Bildrahmen oder Normen begrenzt werden. Seine Werke geben deshalb Hinweise auf Raum- und Zeitgrößen, die keinem Standard unterliegen und ungeahnte Dimensionen erreichen. Jannis Kounellis weist schließlich auf die verlorene Verbindung des Menschen zur Natur hin. Er sieht nicht nur die Natur, sondern auch Kultur dynamisch "als Potentialität, Bewegung und Entwicklung".⁴⁹⁹ Während die Kulturen früherer Bauerngemeinschaften jedoch vom Rhythmus der Natur bestimmt worden seien, habe sich das kulturelle Leben der nachfolgenden Generationen zunehmend von der Natur entfremdet. In pessimistischer Weise äußerte sich auch Penone: "Also, wenn der Mensch die Kohle- und Erdölressourcen ausbeutet, wenn er den Treibhaus-Effekt produziert, wenn er die Atombombe und die Verseuchung durch Reaktoren herstellt, wenn dann schließlich alles explodiert oder die Welt selbst explodiert, angesichts dieser Dimension ist es doch völlig lächerlich, vom Menschen und seiner Liebe

499. Kounellis in: Ein Gespräch. Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hrsg. von Jacqueline Burckhardt, Zürich 1988, S. 154; zitiert nach Aphrodite Georgiou: Die Dimension der Vergangenheit (1998), S. 21

zur Natur zu reden.”⁵⁰⁰ Bei der Mehrzahl der in dieser Arbeit untersuchten Werke wurde deutlich, daß die Künstler ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur anstreben. Besonders anschaulich wird dieser Gedanke in der Handlung des Pflügens, das in Pino Pascalis Werk als Sinnbild hervorgehoben wurde. Die eigenen Denk- und Lebensweisen müssen erst umgewälzt werden, um Natur und Kultur wieder in ein Gleichgewicht bringen zu können.

Aus diesem Grunde ist es mißverständlich, von der Provokation einer “anarchische(n) Erneuerung” zu sprechen.⁵⁰¹ Im allgemeinen Sprachgebrauch versteht man unter der Bezeichnung “Anarchie” Herrschafts- und Gesetzlosigkeit. Bezogen auf Werke der Arte Povera ist der Begriff aber leicht irreführend, weil er den Eindruck einer völlig gesetzlosen und chaotischen Zukunft hervorrufen, der für viele Werke nicht zutrifft. Vielmehr entwickelten die Künstler individuelle Systeme, um gezielt ein Bewußtsein und eine Sensibilisierung für bestimmte natürliche und kulturelle Prozesse zu wecken. Als ein System kann man zum Beispiel bei Boettis Weltkarten (“mappa del mondo” genannt) einmal die Webtechnik betrachten, durch die der natürliche Rohstoff in ein kulturelles Produkt überführt wird. Zum anderen kann man auch in der Herstellungsweise ein geplantes Vorgehen erkennen. Teil des Konzeptes ist unter anderem die Beteiligung von Menschen verschiedener Länder an dem Projekt oder die Integration von Schriften unterschiedlicher Sprachen in das gewebte Bild. Auch Mario

500. Penone im Gespräch mit Doris von Drahten 1998, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 46, (ohne Angabe des ital. Zitates, Übers.: von Drahten), S. 14

501. In der Einleitung wurde bereits das Zitat von Nike Bätzner erwähnt: “So beziehen sich Merz und Penone auf die Naturevolution, um zu den Wurzeln des Seins zu finden und mittels der Untersuchung der ursprünglichen Bedingungen von Natur und Kultur eine anarchische Erneuerung zu provozieren.” in: Zwischen Erinnerung und Ereignis (2000), S. 40. Vorsichtiger drückt sich Kathy Halbreich aus: “Europe and the United States were moving from an extended period of stability into a time of turmoil that found a visible symbol in the student protests of 1968. Part of this anarchic challenge can be felt in the work of these artists” in: Kat. Zero to infinity: Arte povera 1962-1972, Walker Art Center Minneapolis, Tate Modern London 2001/2002, S.5

Merz und Giuseppe Penone beabsichtigen keine willkürlichen Veränderungen. Merz wählt in vielen Werken sorgfältig Elemente aus Natur und Kultur, die er in ein ausgewogenes Verhältnis bringt. Penone hingegen betont stärker natürliche Entwicklungen. Insbesondere indem er die ursprünglichen Bedingungen von Natur erforscht und herauschält, zeigt er die regelmäßigen Rhythmen und Zyklen zukünftigen Wachstums an.

Die Werke der Künstler sind Beispiel dafür, was Kunst bewirken könnte: Aus einem strukturlosen Zustand entwickelt sich eine Situation, die Natur und Kultur in ein harmonisches Gleichgewicht bringt. Hervorgehoben wurde die Rolle des Alchemisten, der an der Schnittstelle zwischen Natur und Kultur steht. Im Mittelalter sah man ihn als Vollender der Natur, indem er die in ihr angelegten Keime zur vollen Entfaltung bringt.⁵⁰² Kulturell geprägt ist hingegen das Analogiedenken, durch das symbolische Bedeutungen auf Naturstoffe übertragen werden. Ebenso zeigt sich materiell eine Verbindung zwischen Natur und Kultur. Naturstoffe wie Eisen, Gold und Schwefel befinden sich in kulturell geprägten Objekten wie Destillierkolben, Schmelztiegel und Reagenzglas. Zusammen vollziehen sie eine Umwandlung, in die der Mensch körperlich und geistig einbezogen ist. Im Kapitel Energie der kulturellen Aktivität wurden nicht so sehr die materiellen Auswirkungen von Energie betont, im Vordergrund standen hier vielmehr die Kunstwerke, die als Grundlage für eine gedankliche Reise zu fiktiven oder tatsächlich vorhandenen Orte dienten. Emilio Prini betrachtete diese Reisen als eine Art "autoformazione" (Selbstbildung).⁵⁰³ Jannis Kounellis schließt an diesen Gedanken an. Er sieht die Reise außerdem als Möglichkeit, "außerhalb (der) obsessiven Mauern der Konvention etwas aufzutun."⁵⁰⁴ Von gesellschaftlichen Einschränkungen will sich ebenso Mario

502. Siehe Helmut Gebelein: Alchemie, München 1991, S. 9

503. Prini in: Germano Celant: Ars povera, Tübingen 1969, S. 218

504. Kounellis im Gespräch mit Carla Lonzi: "Non è per la forma, questa o un'altra, ma per creare sempre una possibilità di vita, no? Cercare di aprire una cosa fuori da questi muri

Merz befreien. Er erinnert mit dem Iglu an die flexible Lebensweise der Nomaden. In enger Verbindung mit der Natur passt sich diese Behausung gut an die Umgebung an und macht so eine Reise zu allen denkbaren Zielen möglich. Körperliche Bewegung mündet in dieser Weise wieder in geistige Energie. Als Bewußtsein und Denktätigkeit ist geistige Aktivität Voraussetzung für jede Art kultureller Entwicklung. Das Iglu in Merz' Werk, der Spiegel bei Pistoletto, die Stickerei in Boettis Werk oder die Verarbeitungstechnik von Ton bei Penone sind durch die Erfindungskraft des Menschen entstanden und stehen damit für Bewußtsein und kulturelle Energie.

In dem Kapitel "Energie in der raumzeitlichen Vorstellung" wurde gezeigt, wie sich natürliche und kulturelle Elemente in energetischer Weise bedingen. Anselmos Werk "Direzione" (Richtung) beruht auf der Wechselwirkung von Natur und Kultur. Der dreieckige Felsblock weist zusammen mit dem Kompass auf Magnetfelder der Erde. Maßgebende Kraft ist die Natur. Der Kompass als kulturelles Element macht jedoch erst auf die vorhandenen erdmagnetischen Felder aufmerksam. Er gibt dem Betrachter Orientierung in Raum und Zeit und zeigt ihm seinen Standpunkt an. Nicht immer stimmen Natur und Kultur in derart harmonischer Weise überein. Michelangelo Pistoletto weist zum Beispiel auf die Möglichkeit einer Gefahr hin, die durch das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Pole entstehen könnte.⁵⁰⁵ Nur durch eine vorsichtige Annäherung negativer und positiver Ladungen läßt sich seiner Ansicht nach das unkontrollierbare Freiwerden von Energien vermeiden. Auch Giovanni Anselmo erwähnt dieses Risiko: "Es ist wichtig zu wissen, daß alles Energie ist. Wenn Energien sich unkontrolliert

osessivi della convenzione." im Gespräch mit Carla Lonzi 1966 in: "Un villaggio pieno di rose" in: *Odissea lagunare*, hrsg. von dems., Palermo 1993, S. 23; deutsche Übers. in: *Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Berlin/Bern 1992, hrsg. von J. Kounellis, S. 16. Übersetzt von Verena Listl nach dem Kat. zu der Ausst. von Kounellis in der Galerie La Tartaruga, Rom 1966

505. Vgl. Kap. 5.2.1. "Polare Strukturen"

lösen (durch Kriege oder Naturkatastrophen), entstehen Gefahren für den Menschen.“⁵⁰⁶ Gilberto Zorio zeigt in seinen Werken Gefahrensituationen durch potentielle Ungleichgewichte an. Einige seiner Installationen entstanden aus der Verbindung von Kupferrohren mit Schmelzriegeln, die zusammen eine spannungsvolle, energiehaltige Einheit bildeten. Die Veränderung oder Entfernung nur eines Gewichtes hätte jedoch die Balance gestört. Daraus folgt, daß die gewünschte Situation mit aller Vorsicht gesucht werden muß. Nur ein Bewußtsein für die Wechselwirkung beider Bereiche macht es möglich, diese Gefahren zu vermeiden. Körperliche Aktivität und geistige Auseinandersetzung sind dabei grundlegend, um auf behutsamem Wege eine ausgeglichene energetische Situation zu erreichen und sie - wie Anselmo es formulierte - “offen und am Leben (zu halten).“⁵⁰⁷ Die Kunst gibt hier den ersten energetischen Impuls, um in Zukunft im Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur zu leben.

506. Anselmo: “è importante sapere che tutto è energia e se non c'è un controllo ci sono dei pericoli. Se uno si guarda intorno sulla terra, ci sono delle guerre dappertutto, per esempio.” im Gespräch mit Anselmo 1999

507. Giovanni Anselmo: “Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere.” in: Germano Celant: *Arte Povera. Art Povera, Storie e protagonisti*, Mailand 1985, S 124; deutsch: “O.T. (1969)” in: Germano Celant: *Ars povera*, Tübingen 1969, S. 109 (ohne Ang. des Übersetzers)

7. Literaturverzeichnis

- 1) Literatur zur Arte Povera
- 2) Literatur zu den Künstlern
- 3) Energie in Wachstumsentwicklungen
- 4) Energie der kulturellen Aktivität
- 5) Energie in der raumzeitlichen Vorstellung

Abkürzungen

Voglio fare (1985) = Mario Merz: *Voglio fare subito un libro*, Frankfurt 1985

Arte povera, Geschichte (1992) = Bettina Ruhrberg: *Arte povera, Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, Dissertationsdruck Düsseldorf 1992

Kounellis. Kunst Heute (1995) = Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, *Kunst Heute* Nr. 15, hrsg. von G. Neven DuMont und W. Dickhoff, Köln 1995

Manifeste, Statements, Kritiken (1995) = *Manifeste, Statements, Kritiken*, hrsg. von Nike Bätzner, Basel 1995

Slg. Goetz (1998) = *Kat. Arte Povera. Sammlung Goetz*, Köln 1998

Erinnerung und Ereignis (2000) = *Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Nürnberg 2000 (Wiederaufl. der Diss. von Nike Bätzner 1993)

Dimension der Vergangenheit (1998) = *Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis*, Dissertation von Aphrodite Georgiou, Köln 1998

1) Literatur zur Arte Povera (chronologisch geordnet)

Kat. Fuoco, immagine, acqua, terra, hrsg. von Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Galleria L'Attico, Rom 1967

Arte povera - IM spazio, hrsg. von Germano Celant, Kat. Galleria La Bertesca, Genua 1967

Kat. Con temp l'azione, hrsg. von Daniela Palazzoli, Gallerien: Il Punto, Stein, Sperone, Turin 1967

Kat. Arte povera, Galleria de Foscherari, Bologna 1967

Kat. Prospekt 68, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1968

Kat. Fünf römische Künstler, hrsg. von Alberto Boatto, "extra" (Info), Städtisches Museum Wiesbaden 1968

Kat. Arte povera + Azione povere, Arsenali dell'Antica Repubblica Amalfi, Salerno 1968

Germano Celant: Arte povera, Mailand 1969 (ital.), New York 1969 (engl.); Ars povera, Tübingen 1969 (dt.)

Kat. Op Losse Schroeven, Situaties en Cryptostructuren, Kurator: Wim Beeren, Stedelijk Museum Amsterdam 1969; Verborgene Structuren, Museum Folkwang, Essen 1969

Kat. When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information, Kurator: Harald Szeemann, Kunsthalle Bern 1969, Bern 1969

Kat. Prospekt 69, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1969

Kat. Zwölf italienische Bildhauer, Kunstverein Hamburg 1969, Hamburg 1969

Kat. Anti-Illusion: Procedures-Materials, hrsg. von James K. Monte, Marcia Tucker, Whitney Museum of American Art, New York 1969

Pierre Restany: "The anti-career in art", in: Domus, Nr. 478, Mailand, September 1969, S.43

Jean-Christoph Ammann, Harald Szeemann: Von Hodler zur Antiform, Geschichte der Kunsthalle Bern 1970

Kat. Conceptual art, arte povera, land art, Kurator: Germano Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970

Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde, hrsg. von Jean-Christophe Ammann, Kat. Kunstmuseum Luzern 1970

Kat. Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70, Kurator: Achille Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni Rom, Florenz 1970

Kat. Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70, hrsg. von Giorgio De Marchis, Palazzo Pretorio, Prato 1970

Kat. Arte critica '70, Sala di cultura, Modena 1970

Germano Celant: Il territorio magico, Florenz 1971

Kat. Arte Povera, 13 italienische Künstler, Kunstverein München 1971

Kat. Elf Italiener heute, Museum am Ostwall, Dortmund 1971

Kat. Contemporanea, hrsg. von Achille Bonito Oliva. Parcheggio di Villa Borghese, Rom 1973

Kat. documenta 5, Leiter: Harald Szeemann, Museum Friedericianum Kassel 1972

Tommaso Trini: The Sixties in Italy, in: Studio International 184, 949, November 1972, S. 165f.

Lucy R. Lippard: Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, New York 1973

Kat. New Italian Art, hrsg. von Germano Celant, The Art Council of Northern Ireland Gallery, Belfast 1973

Kat. 4 aus Italien, Alfano, Di Bello, Calzolari, Paolini, Kunsthalle Bern 1974

Kat. Eight Artists Eight Attitudes Eight Greeks, Institute of Contemporary Art London 1975

Willy Rotzler: Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975

Achille Bonito Oliva: Europe/America. The different avantgardes, Mailand 1976

Germano Celant: Precronistoria 1966-69, Florenz 1976

Kat. documenta 6, Leiter: Manfred Schneckenburger, Museum Friedericianum Kassel 1977

Kat. 1960.1977. Arte in Italia, dall'opera al coinvolgimento l'opera: simboli e immagini, hrsg. von Renato Barilli, Antonio Del Guerico, Filiberto Menna, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1977

Kat. Ambiente/Arte, Dal Futurismo alla Body Art, La Biennale di Venezia, Venedig 1977

Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern/Frankfurt a.M. 1978

Kat. Ente Autonome: Sei stazioni per Artenatura, la natura dell'arte, XXXVIII Biennale di Venezia, Venedig/Mailand 1978

Germano Celant: Beuys-tracce in Italia, Napoli, Amelio 1978

Kat. Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Beuys, Broodthaers, Buren, Kounellis, Merz, Richter. Geschichte von heute und morgen, InK (Hallen für internationale neue Kunst), Zürich 1978/79, Zürich 1978

Paul Maenz: Jahresbericht 1978, Köln 1979

Paolo Mussat Sator: 1968-1978. Arte e Artisti in Italia, Turin 1979

Renato Barilli: Informale, oggetto, comportamento, Mailand 1979

Kat. L'Arte degli anni Settanta, XXXIX Biennale di Venezia, Venedig/Mailand 1980

Idylle oder Intensität, Italienische Kunst heute, hrsg. von Marlies Grüte-
rich, Themenheft: Kunstforum International, Nr. 39, 1980

Kat. Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959, hrsg. von Germano Ce-
lant, Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, Paris 1981

Kat. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Kunstverein Hamburg
1981/82, bearb. von Erika Billeter, Kunsthaus Zürich 1981, Zürich 1981

Kat. '60 '80 Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum, Amsterdam
1982

Kat. Arte povera-Antiform. Sculptures 1966-69, Centre d'Arts Plastiques
Contemporains, Bordeaux 1982

Kat. Eine Kunst-Geschichte in Turin 1965-1983, hrsg. von Wulf Herzogen-
rath, Kölnischer Kunstverein 1983

Lucy R. Lippard: Overlay. Contemporary art and the art of prehistory, New
York 1983

Kat. Concetto-Imago. Generationswechsel in Italien, Bonner Kunstverein
1983, Turin 1983

Theodor Wieser u. Frederic Spotts: Der Fall Italien. Dauerkrise einer
schwierigen Demokratie, Frankfurt 1983

Die Sammlung FER, Text: Christel Sauer, Paul Maenz, Friedrich Erwin
Rentschler, hrsg. von Paul Maenz, Köln 1983

Kat. Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegenwarts-
kunst 1967 bis 1984, hrsg. von Helmut Friedel, Städtische Galerie im Len-
bachhaus, München 1984

Kat. Coerenza in Coerenza, dall'arte povera al 1984, Kat. Mole Antonelliana
Turin, Mailand 1984 = Del Arte povera a 1985, Kurator: Germano Celant,

Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, Turin 1985

Kat. Sein und Sehnsucht. 10 italienische Künstler der 60er und 70er Jahre, Villa Merkel Esslingen, Kunstverein Kassel, München 1985

Germano Celant: Arte Povera. Art Povera, Storie e protagonisti, Mailand 1985

Kat. Turin 1965-1987. De l'Arte povera dans les Collections Publiques Francaises, Musée savoisien, Chambéry 1987

Kat. Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. Bayerische Staatsgalerie, München und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V. 1988, München 1988

Kat. Verso l'Arte Povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia. Padiglione d'arte contemporanea Mailand 1989, Mailand 1989

Kat. Che fare ? concept art, minimal art, arte povera, land art, Sammlung Marzona, Kunsthalle Bielefeld 1990

Kat. Arte povera 1971 und zwanzig Jahre danach, hrsg. von Zdenek Felix, Kunstverein München, Köln 1991

Alexander King u. Bertrand Schneider: "Lösungsstrategien" in Kap. 6: "Die zweite Dringlichkeit. Eine lebensfreundliche Umwelt" in: Spiegel Spezial 2/ 1991: "Die globale Revolution. Ein Bericht des Rates des Club of Rome", S.87 f.

Kat. Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach. Mühener Kunstverein 1991, Köln/München 1991

Walter Franz: Jugendprotest in Italien: die lange revolutionäre Welle 1968-1977, Frankfurt am Main 1993

Kat. Gravity & Grace: The changing condition of sculpture 1965-1975, Hayward Gallery London 1993

Luciano Caramel: Arte in Italia 1945-1960, Milano 1994

Maiten Bouisset: Arte povera, Paris 1994

Kat. Zero, Italien, Azimut/Azimuth, 1959/60, Galerie Strach, Esslingen, Villa Merkel, 1995/96

Nike Bätzner (Hg.): Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken, Dresden/Basel 1995

Luciano Caramel: Arte in Italia negli anni `70 verso i settanta (1968-1970), Milano 1996

Uwe M. Schneede (Hg.): Sack und Asche: Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle", Ostfildern 1997

Kat. Arte povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute, hrsg. von Ingvild Goetz, Christiane Meyer-Stoll, Neues Museum Weserburg Bremen, Kunsthalle Nürnberg, Kölnischer Kunstverein, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Konsthallen Göteborg, Sammlung Goetz München, München 1997

Carolyn Christov-Bakargiev: Arte povera, London 1999

Kat. Arte povera in collezione. Arte povera in collection, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino 2000/2001, Milano 2000

Kat. Zero to infinity: Arte povera 1962-1972, Walker Art Center Minneapolis; Tate Modern London 2001/ 2002, New York 2001

2) Literatur zu den Künstlern:

Giovanni Anselmo

Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Gian Enzo Sperone, Turin, Ausst. April 1968

Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Gian Enzo Sperone Turin, Ausst. Januar 1969; Galerie Sonnabend Paris, Ausst. Oktober 1969

Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Gian Enzo Sperone Turin April 1970, Galleria Toselli Mailand, Ausst. Oktober 1970

Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Gian Enzo Sperone Turin, April 1971, Galleria Multipli Turin, April 1971

Kat. Leggere, Galleria Gian Enzo Sperone Turin, April 1972, John Weber Gallery New York, Ausst. October 1972

Kat. Giovanni Anselmo, Kunstmuseum Luzern, Text von Jean-Christophe Ammann, Luzern 1973

Giovanni Anselmo: 116 Particolari visibili e misurabile di INFINITO, Turin 1975

Kat. Giovanni Anselmo, Text: Jean-Christophe Ammann, Kunsthalle Basel, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Basel 1979

Kat. Giovanni Anselmo, Musée de Grenoble 1980

Giovanni Anselmo: To the left and to the right towards overseas - un projet pour Artforum, Artforum, Nr. 10, 1987

Kat. Galleria Civica Modena, Musée d'Art Contemporain Lyon, Florenz 1989

Kat. Giovanni Anselmo, hrsg. von Gloria Moure, Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona 1995

Alighiero Boetti

Kat. Alighiero E Boetti, Kunstmuseum Luzern 1974

Kat. Alighiero E Boetti, Kunsthalle Basel 1978

Kat. Alighiero E Boetti. Insicuro Noncurante, Le Nouveau Musée Villeurbanne, Lyon 1986

Alighiero e Boetti, hrsg. von Martina de Luca, Reihe: Artisti Contemporanei Album, Ravenna 1990

Kat. Alighiero e Boetti 1965-1991, Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge, Bonner Kunstverein 1992, Westfälischer Kunstverein Münster 1993, Kunstmuseum Luzern, Basel u.a. 1993

Kat. Alighiero Boetti, Galleria Cardi, Frammenti di un fregio, Mailand 1995

Kat. Alighiero Boetti 1965-1994, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin 1996; Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq 1996/97; Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien 1997, hrsg. von Jean-Christoph Ammann, Maria Teresa Roberto, Anne-Marie Sauzeau, Turin 1996, Mailand 1996, Wien 1997

Kat. Alighiero Boetti. Mettere il mondo al mondo, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1998

Pier Paolo Calzolari

InK (Hallen für internationale neue Kunst), Dokumentation 3, Zürich 1979

Kat. Pier Paolo Calzolari, Peintures, Galerie de France, Paris 1984

Kat. Pier Paolo Calzolari, Barbara Gladstone Gallery, New York/Torino 1988

Kat. Pier Paolo Calzolari, Centre Georges Pompidou, Paris 1994

Kat. Pier Paolo Calzolari, Day after Day, Galerie Nationale du Jeu de Paume Paris, Castello di Rivoli, FAE Musée d'Art contemporain Lausanne, Paris 1994

Luciano Fabro

Kat. Luciano Fabro, Galleria Notizie, Turin 1971

Luciano Fabro: Regole d'arte, Mailand 1980

Luciano Fabro: Letture Parallele IV, PAC, hrsg. von dems., Milano 1980

Kat. Luciano Fabro, Museum Folkwang Essen, Museum Boymans van Beuningen Rotterdam, Florenz 1981

Kat. Luciano Fabro, Vademecum, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1982

Jole de Sanna: Luciano Fabro, Reihe: Artisti Contemporanei, Ravenna 1983

Luciano Fabro: Attaccapanni (Aufhänger), Turin 1978; in deutscher Übers. Köln 1983

Luciano Fabro: Lavori 1963-1986, Turin 1987

Kat. Luciano Fabro, The Fruitmarket Gallery Edinburgh, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Nouveau Musée Villeurbanne 1987

Kat. Luciano Fabro, Kunstverein München 1988

Kat. Luciano Fabro, Kuratoren: Fuchs, Gachnang, Mundici, Castello di Rivoli, Turin 1989

Kat. Luciano Fabro, Museum of Modern Art San Francisco 1992

Kat. Luciano Fabro, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1996

Kat. Luciano Fabro, Tate Gallery, London 1997

Jannis Kounellis

Kat. Jannis Kounellis, Galleria l'Attico, Rom 1969

Kat. Jannis Kounellis, Galerie Art in Progress, München 1976

Kat. Jannis Kounellis, Kunstmuseum Luzern 1977, Polenza (Italien) 1977

Jannis Kounellis, in: InK (Hallen für internationale neue Kunst), Dokumentation 1, Zürich 1978

Kat. Jannis Kounellis, Museum Folkwang Essen 1979, Essen 1979

Kat. Jannis Kounellis, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven 1981, Eindhoven 1981

Kat. Jannis Kounellis, Musei Comunali, sale d'arte contemporanea Rimini, Mailand 1983

Kat. Jannis Kounellis, Text: Museum Haus Esters Krefeld 1984, Krefeld 1984

Kat. Jannis Kounellis, Arbeiten von 1958 bis 1985, Städtische Galerie im Lenbachhaus, hrsg. von Helmut Friedel, München 1985

Kat. Jannis Kounellis, Museum of Contemp. Art Chicago 1986, hrsg. von Mary Jane Jacob, Chicago 1986

Ein Gespräch. Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hrsg. von Jacqueline Burckhardt, Zürich 1986

Helmut Draxler: Das brennende Bild, Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit, Themenheft: Kunstforum International, Nr. 87, 1987

Kat. Jannis Kounellis via del Mare, Stedelijk Museum Amsterdam 1990/91, Amsterdam 1990

Jannis Kounellis: Odyssée lagunaire, Ecrits e entretiens 1966-1989, Paris 1990

Kat. Jannis Kounellis. Frammenti di memoria, hrsg. von Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Kunstmuseum Winterthur 1991

Jannis Kounellis: Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989, Bern/Berlin 1992

Kat. Jannis Kounellis. Die eiserne Runde, hrsg. von Uwe M. Schneede, Kunsthalle Hamburg 1995

Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. Kunst Heute Nr. 15, hrsg. von G. Neven DuMont und W. Dickhoff, Köln 1995

Kat. Jannis Kounellis, Kuratorin: Gloria Moure, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 1996/97, Madrid 1996

Kat. Jannis Kounellis: Die Front - Das Denken - Der Sturm, Museum Ludwig Köln/Halle Kalk, Köln 1997

Aphrodite Georgiou: Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis, Dissertation, Köln 1998

Mario Merz

Kat. Mario Merz, bearb. von Jean-Christophe Ammann, Suzanne Pagé, Kunsthalle Basel 1981, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Mai-septembre 1981

Kat. Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1982

Germano Celant: Mario Merz, Mailand 1983

Kat. Mario Merz, Palazzo Congressi ed Esposizioni, Repubblica di San Marino, Mailand 1983

Mario Merz: Voglio fare subito un libro. Sofort will ich ein Buch machen, Aarau u.a. 1985

Kat. Mario Merz, bearb. von Marisa Merz u. Harald Szeemann, Übers. Christine Brunner, Kunsthaus Zürich 1985, Zürich 1985

Kat. Mario Merz, Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ Rom/ Mailand 1989

Kat. Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, New York/Mailand 1989

Kat. Mario Merz, Centro per l'Arte Contemporaneo Luigi Pecci, Prato 1990

Kat. Lo spazio è curvo o diritto, Museo per l'Arte Contemporanea Prato, Turin 1990

Kat. Mario Merz. Terra elevata o la storia del disegno, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Turin 1990

Kat. Mario Merz, hrsg. von Danilo Eccher, Galleria Civica d'arte Contemporanea Trient 1995, Turin 1995

Kat. Mario Merz: L'horizon de lumière traverse notre verticale du jour, galerie Van Laer, Anvers, 1996

Mario Merz: Mario Botta, Mario Merz, Stuttgart 1996

Françoise Ducros: Mario Merz, Paris 1999

Kat. Mario Merz, Fundação de Serralves, 2 Bde., Turin 1999

Giulio Paolini

Kat. Giulio Paolini. Una copia della luce, Studio La Tartaruga, Rom 1969

Kat. Giulio Paolini: Hortus Clausus, Kunstmuseum Luzern 1981

Kat. Giulio Paolini. Del bello intelligibile, Kunsthalle Bielefeld, Von der Heydt Museum Wuppertal, Neuer Berliner Kunstverein, DAAD Berlin 1982

Kat. SUSPENSE breve storia del vuoto in tredici stanze, Firenze 1988

Kat. Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini, Salone del Libro e Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Torino 1989

Kat. Giulio Paolini. Von Heute bis Gestern, Graz 1998

Pino Pascali

Kat. Pino Pascali, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1991

Kat. Pino Pascali. La Reconstrucción de la naturaleza 1967-68, Institut Valencia d'Art Modern 1992, Valencia 1992

Kat. l'isola di Pascali, Pino Pascali (1935/1968), Palazzo Pino Pascali, Polignano A Mare (Bari) 1998

Giuseppe Penone

Giuseppe Penone: Svolgere la propria pelle, Turin 1971

Kat. Giuseppe Penone, Galerie Paul Maenz, Köln 1972

Kat. Giuseppe Penone. Bäume-Augen-Haare-Wände-Tongefäß, Kunstmuseum Luzern 1977

Giuseppe Penone, Jean-Christoph Ammann: Rovesciare gli occhi, Turin 1977

Kat. Giuseppe Penone, Galerie Durand-Dessert, Paris 1979

Kat. Giuseppe Penone, Recent work, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam 1980

Kat. Giuseppe Penone, Carré d'Art-Musée d'Art contemporain Nîmes 1997, Galleria civica d'Arte Contemporanea Trento 1998, Torino 1997

Kat. Giuseppe Penone. Die Adern des Steins, Kunstmuseum Bonn 1997

Michelangelo Pistoletto

Kat. Michelangelo Pistoletto, Galleria La Bertesca, Genova 1966

Michelangelo Pistoletto: Der Schwarze Mann. Die unerträgliche Seite (1969), aus dem Italienischen übersetzt von Johannes Schlebrügge, Wien 1997

Michelangelo Pistoletto: Le ultime parole famose, Torino 1967

Michelangelo Pistoletto: Lo Zoo, in: Teatro, Milano 1969, No.1

Bruno Corà: Michelangelo Pistoletto. Lo Spazio della Riflessione Nell'Arte, Ravenna 1986

Kat. Michelangelo Pistoletto, Kunsthalle Baden-Baden 1988

Kat. Michelangelo Pistoletto. Oggetti In Meno 1965-1966, Kunsthalle Bern 1989

Germano Celant: Michelangelo Pistoletto. Memoria del Futuro, Milano 1992

Kat. Michelangelo Pistoletto. Memoria-Intelligentia-Praevedentia, Städtische im Lenbachhaus, hrsg. von Helmut Friedel, München 1995

Michelangelo Pistoletto: Cittadellarte, Rom 1999, S. 24,25

Emilio Prini

Kat. Fermi in Dogana, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Straßburg 1995

Gilberto Zorio

Kat. Gilberto Zorio, Galerie Appel + Fertsch, Frankfurt am Main 1981

Kat. Gilberto Zorio. Opere: 1967-1984, Palazzina dei Giardini, Comune di Modena 1985

Kat. Gilberto Zorio, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Centre d`art contemporain Genève, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven 1985

Galleria d`Arte Contemporanea Modena: Gilberto Zorio mit Beiträgen von Mario Bertoni, Germano Celant, Rudi Fuchs, Gilberto Zorio, Florenz 1988

Kat. Gilberto Zorio, Centro per l`Arte Contemporanea Prato 1992 (mit Beiträgen von Amnon Barzel und Germano Celant), Florenz 1992

Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996

3) Energie in Wachstumsentwicklungen (alphabetisch geordnet)

Alberro, Alexander u. Patricia Norvell: Recording Conceptual Art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson and Weiner, University of California Press, Berkeley 2001

Arnheim, Rudolf: Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung (engl. 1971), Köln 1979

Benzenhöfer, Udo: Paracelsus, Darmstadt 1993

Bergson, Henri: Denken und Schöpferisches Werden (erstmalig französisch 1934, dt. 1948), Frankfurt a.M. 1985

Biedermann, Hans: Handlexikon der magischen Künste, Graz 1968

Böhme, Gernot u. Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996

- Böhme, Gernot: Klassiker der Naturphilosophie, München 1989
- Böhme, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1992
- Chevalier, Jean u. Alain Gheerbrant: Dictionnaire des Symboles, Paris 1983
- Eco, Umberto: Opera aperta, Mailand 1962; übers. von Günter Memmert: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1998
- Gebelein, Helmut: Alchemie, München 1991
- Geelhaar, Christian: "Paul Klee, Progressionen, Konstruktionen und Konzepte aus der Bildnerischen Gestaltungslehre", in: Kat. Kunst über Kunst, Köln 1974, S. 45
- Geelhaar, Christian: Paul Klee, Leben und Werk, Köln 1974
- Graevenitz, Antje von: Alchemy in Recent Art, in: Kat. Europa Oggi: Arte Contemporanea nell'Europa Occidentale/ Europe Now: Contemporary Art in Western Europe. Prato, Museo d'Arte Contemporanea 1988, Prato 1988, S. 46 f.
- Graevenitz, Antje von: The Art of Alchemy, in: New Art, an international survey hrsg. von Andreas Papadakis, u.a., London 1991, S. 96
- Grüterich, Marlis: Mario Merz. Die Bio-Logik von Mario Merz - Kunst aus gesellschaftlichem Anlass, Kunstforum Bd.15, 1976, S. 154.
- Haage, Bernhard Dietrich: Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder - von Zosimos bis Paracelsus, Zürich 1996
- Haftmann, Werner: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln 1989
- Harlan, Volker: Die Kraft des Schöpferischen, Zum theoretischen Werk des Malers Paul Klee, in: Die Drei, 42. Jg., Heft 1, 1972, S. 29-31
- Heller, John Lewis: "A Labyrinth from Pylos" in: American Journal of Archaeology, Bd. 65, 1961, S. 60

Holländer, Hans: Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975

Jung, Carl Gustav: Psychologie und Alchemie, Zürich 1952

Kat. Alberto Burri. Opere 1944-1995, a cura di Carolyn Christov Bakargiev e Maria Grazia Tolomeo, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1997

Kat. Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee und das surreale Universum, Sprengel-Museum Hannover 1994, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1994, Rupertinum Salzburg 1994, Rombach 1994

Kat. Joseph Beuys, hrsg. von Harald Szeemann, Kunsthaus Zürich 1994, Zürich 1993

Kat. Joseph Beuys. Natur-Materie-Form, hrsg. von Armin Zweite, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1992, Düsseldorf 1992

Kat. Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires, Kunsthalle Bern, Biennale in Venedig, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts 1975, u.a., Red. von Harald Szeemann u. Jean Clair, Mailand 1975; Erweiterte Neuausgabe: Hans Ulrich Reck, Harald Szeemann: Junggesellenmaschinen, Wien, New York 1999

Kat. Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys, Supermond-Ludwig-Museum und Museumsverein Aachen 1985

Kat. Raum- Zeit-Stille, Kölnischer Kunstverein, Köln 1985

Kat. Sammlung Speck, Museum Ludwig, hrsg. von Alfred M. Fischer, Köln 1996

Kat. Verba lucis, Studio la città, Verona 1999

Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Berlin u.a. 1992

Kern, Hermann: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen eines Urbildes, München 1982

Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, in: Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Main/Berlin 1965, S. 43

Kohlmeyer, Agnes: "Eau & gaz à tous les étages", in: Daidalos, Nr. 55, 15. März 1995, S. 80-89

Kotte, Werner: Marcel Duchamp als Zeitmaschine, Köln 1987

Küppers, Günter: Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft, Stuttgart 1996

Marijnissen, Roger H. unter Mitw. von Peter Ruyffelaere: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Weinheim 1988

Meadows, Dennis L. u.a.: The Limits to growth, New York 1972

Meyer, Frank: "Sichtbare Skulptur - unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys" in: Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys hrsg. von der FH Kassel, Stuttgart 1989

Molderings, Herbert: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Düsseldorf 1997

Montbrial, Thierry de: Energy: The countdown, Oxford 1978

Morris, Robert: "Antiform". In: Artforum 6, H.7, März 1968, S. 33-35

Oliva, A. Bonito: Kat. In Labirinto: Palazzo della Permanente, Mailand 1981

Pascheit, Olaf: "Richard Serra. Arbeiter in Blei" in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997 (Im Blickfeld, 2. 1997), S. 61-81.

Priesner, Claus u. Karin Figala: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft, München 1998

Rennert, Susanne: Arthur Köpcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke, München 1996

Roussel, Raymond: Locus solus, Ausg.v. Jean-Jacques Pauvert, Paris 1965

Scheck, Frank Rainer: Volksrepublik China. Kunstreisen durch das Reich der Mitte, Köln 1995

Schwarz, Arturo: "The top inscription or the milky way" in: The complete works of Marcel Duchamp" hrsg. von dems., New York 2000, S. 152

Schwarz, Arturo: Introduzione all'Alchimia, Bari 1984

Spiller, Jürg: Unendliche Naturgeschichte, Form und Gestaltungslehre, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1970

Stecher, Gudrun T.: Magnetismus im Mittelalter, Göppingen 1995

Stemmrich, Gregor: "Streuungen und Verdichtungen des Materials", in: Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 11, Basel 1990, S. 45

Strouhals, Ernst: Duchamps Spiel, Wien 1994

Stüttgen, Johannes: Professor lag der Länge nach in Magarine. Über den erweiterten Kunstbegriff von Filz und Fett bei Joseph Beuys, Düsseldorf 1983

Szeemann, Harald: "Anschwebende Plastische Ladung - vor- Isolationsgestell" in: Noema, Nr. 17, 1988, 5. Jg. S. 32

Teja Bach, Friedrich: Constantin Brancusi, Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987

Vergine, Lea: Il corpo come linguaggio (Der Körper als Sprache). Body Art, Bologna 1974

Volmer, Astrid: Ästhetische Reflexionen in Raymond Roussels Romanen Impressions d'Afrique und Locus solus, Bonn 1995 (zugl. Diss. Münster 1995)

4) Energie der kulturellen Aktivität

Assmann, Aleida, Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt a.M. 1991

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997

Bachelard, Gaston: Psychoanalyse des Feuers, (erstmalig französisch 1949) Frankfurt a.M. 1990

Barlow, Kathleen und David Lipset: "Dialogics of material culture: male and female in Murik outrigger canoes" in: American ethnologist, Feb. 1997, S. 9

Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989

Batt, Kurt: Georg Christoph Lichtenberg. Aphorismen, Frankfurt am Main 1976

Böhme, Gernot: Mnemosyne, Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl, München 1985

Braun, Ingo u. Bernward Joerges: Technik ohne Grenzen, Frankfurt 1994

Christen, Matthias: "to the end of the line". Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise, Fink Verlag 1999

Defoe, Daniel: The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, London 1778

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Frankfurt 1997

Elsner, Jás u. Joan-Pau Rubiés: Voyages And Visions. Towards a Cultural History of Travel, London 1999

Engell, James: The creative imagination. Enlightenment to romanticism, London 1981

- Fricke, Christiane: "Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören". Die Fernsehgalerie Gerry Schum, 1970-1973, Dissertation Bonn 1994; Europäische Hochschulschriften, Frankfurt am Main 1996
- Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller, Frankfurt 1993
- Grassi, Luigi e Mario Pepe: Dizionario dei termini artistici, Torino 1994
- Hirschberg, Walter: Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin 1988
- Kat. Züge Züge. Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Stuttgart 1994
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 1989, bearb. von Elmar Seebold
- Lexikon des Mittelalters, Bd.1 f., Stuttgart, Weimar 1999
- Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen 1947, Bern 1974
- Marschall, Wolfgang: Klassiker der Kulturanthropologie von Montaigne bis Margaret Mead, München 1990
- Meier, Christel u. Uwe Ruberg: Text und Bild, Wiesbaden 1980
- Meiners Wörterbuch der philosophischen Begriffe, hrsg. von A. Regenbogen und Uwe Meyer, Hamburg 1998
- Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterfahrung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977
- Metzler Literatur Lexikon, hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990
- Michel, Paul: Symbolik von Weg und Reise, Bd. 8, Bern 1992

Ohly, Friedrich: Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977

Ritter, Joachim und Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.1-9, Darmstadt 1971-1995

5) Energie in der raumzeitlichen Vorstellung

Ball, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1984

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Luzern 1946

Battino, Freddy u. Luca Palazzoli: Piero Manzoni. Catalogue raisonné, Milano 1991

Bergson, Henri: Zeit und Freiheit, (erstm. französ. 1889, dt. 1911) Frankfurt a.M. 1989

Bieri, Peter: Zeit und Zeiterfahrung, Frankfurt a.M. 1972

Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt a.M./New York 1994

Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (erstm. engl. 1757), Berlin 1956

Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo generale, Milano 1975

Conrad-Martius, Hedwig: Die Zeit, München 1954

D'Angelo, Paolo: L'estetica del romanticismo, Bologna 1977

Deicher, Susanne: Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität, Berlin 1995

Deppert, Wolfgang: Zeit. Die Begründung des Zeitbegriffes, seine notwendige Spaltung und der ganzheitliche Charakter seiner Teile, Stuttgart 1989

Deppert, Wolfgang: Zur Theorie des Zeitbegriffes, Kiel 1983

Dittmann, Lorenz: Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffs, in: Stadt und Landschaft. Raum und Zeit, Festschrift für Erich Kuhn, Köln 1969, S. 43-55

Felix, Zdenek: Kat. Bonn "Concetto-Imago. Generationswechsel in Italien. 1983

Gnüg, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman, Stuttgart 1999

Grütter, Tina: Caspar David Friedrich. Melancholie und Abgrund, Berlin 1986, S. 177

Hinz, Sigrid: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1974

Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich, 1774-1840, Hamburger Kunsthalle 1974, München 1974

Holländer, Hans u. Christian W. Thomsen: Augenblick und Zeitpunkt, Darmstadt 1984

Jaeschke, Walter (Hg.): Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805): mit Texten v. von Humboldt, Jacobi, Novalis, Schelling, Schlegel u.a., Hamburg 1999

Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944, Paris 1998

Kat. Painting and sculpture in the museum of modern art 1929-1967, hrsg. von Alfred H. Barr, New York 1977

Kat. Pier + Ocean. De constructie van een tentoonstelling, Centrum Beeldende Kunst, bearb. von A. von Graevenitz, Amersfoort 1994

Kat. Piero Manzoni. Line Drawings, Museum of contemporary Art, Los Angeles 1995

Kat. Piet Mondrian, Staatsgalerie Stuttgart 1981, Haags Gemeentemuseum 1981, The Baltimore Museum of Art 1981, hrsg. von Ulrike Gauss, Stuttgart 1981

Kat. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst: Kunsthalle Mannheim 1985, Museum Moderner Kunst Wien 1985, hrsg. von Michel Baudson, Weinheim 1985

Kindlers Neues Literatur Lexikon, hrsg. von W. Jens, 20 Bde., München, Nachdr. 1996

Lippard, Lucy R.: Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, New York 1973

Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung (engl. 1969), Frankfurt am Main, 5. Aufl., 1980

Michael Baumgartner, Hans: "Zeit und Zeiterfahrung" in: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung, hrsg. von dems., München 1994, S. 190

Molderings, Herbert: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Düsseldorf 1997

Morus, Thomas: "Utopia" in: Der utopische Staat, hrsg. und übers. von Klaus J. Heinisch, Hamburg 1968

Muthmann, Friedrich: Alexander von Humboldt und sein Naturbild im Spiegel der Goethezeit, Zürich/Stuttgart 1955

Novalis: Werke und Briefe, hrsg. von A. Kellertat, Stuttgart 1975

Paul, Jean: "Über die natürliche Magie der Einbildungskraft" in: ders.: Sämtliche Werke, 1. Abt. hrsg. von Eduard Berend, Bd.5, Weimar 1930, S. 191

Pries, Christine: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989

Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich, Köln 1975

Segantini, Bianca Zehder: Segantinis Schriften und Briefe, Zürich 1934

Seuphor, Michel: Piet Mondrian: Life and Work, New York 1959

Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987

Wolfradt, Wilhelm: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924

Wörterbuch der philosophischen Begriffe, hrsg. von Armin Regenbogen u. Uwe Meyer, Hamburg 1998

Zimmerli, Walther Ch. u. M.Sandbothe: Klassiker der modernen Zeitphilosophie, Darmstadt 1993

8. **Abbildungsverzeichnis**

- Abb. 1: Giovanni Anselmo "Struttura che mangia" (Essende Struktur), 1968, (Granitstein, Salatkopf, Kupferdraht): Kat. Anselmo, Galleria Civica Modena, Florenz 1989, Nr. 18
- Abb. 2: Constantin Brancusi, Zeichnung mit zwei Aphorismen "Il y a des gens ...", ca. 1926: Ina Klein: Constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur, Architektur, Köln 1994, Abb.6, Bd.2, S. 254
- Abb. 3: Constantin Brancusi, Portrait von James Joyce, 1929, Pappe, Draht, Durchmesser: 76,2 cm: Kat. Territorium Artis, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1992, hrsg. von Pontus Hulten, Bonn 1992, S.42
- Abb. 4: Mario Merz, Tenda di Gheddafi (Zelt des Gaddafi), 1981, Metallröhren, Acryl auf Leinwand: Kat. New York 1989, S. 186, Nr. 132
- Abb. 5: Mario Merz, Lance (Lanzen), 1964: Kat. Mario Merz, Museum Folkwang Essen 1979, S. 31
- Abb. 6: Mario Merz, Skizze, 1975 für eine Installation im Württembergischen Kunstverein: Kat. Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1982, S. 136
- Abb. 7: Paul Klee, Von der Radius-Progression bzw. -Regression zur Spirale, ohne Jahr : Kat. Kunst über Kunst, Kunstverein Köln, Köln 1974, S. 61
- Abb. 8: Paul Klee, Schemata mit Berücksichtigung der inneren energetischen Dichte, ohne Jahr: Kat. Kunst über Kunst, Kunstverein, Köln 1974, S. 64

- Abb. 9: Paul Klee, Temperamente (Blüten und Früchte), 1927: Kat. Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Sprengel Museum Hannover 1994 u.a., Freiburg 1994, S. 139
- Abb. 10: Giuseppe Penone, Projektskizze zu den Bäumen, 1968, Tusche auf Papier, 30 x 40 cm: Kat. Giuseppe Penone. Die Adern des Steins, Kunstmuseum Bonn 1997, S. 50
- Abb. 11: Giuseppe Penone, Seealpen. Beim Wachsen wird sich das Gitter heben, 1968, Fotografische Dokumentation der Aktion/Installation, Fotografie: 70 x 50 cm: Kat. Giuseppe Penone. Die Adern des Steins, Kunstmuseum Bonn 1997, S.51
- Abb. 12: Alighiero Boetti, Storia naturale della moltiplicazione, 1975, Kugelschreiber auf Papier und Leinwand, 12 Teile, je 70 x 100 cm: Kat. Alighiero Boetti 1965-1991. Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge, Bonner Kunstverein 1992 u.a., S. 59
- Abb. 13: Alighiero Boetti, Storia naturale della moltiplicazione, 1975, Ausschnitt, siehe Abb. 12
- Abb. 14: Yang-Yin Symbol, umgeben von den acht Diagrammen, bestehend aus ungebrochenen (männlichen) und gebrochenen (weiblichen) Linien, die Dreiergruppen bilden: Frank Rainer Scheck: Volksrepublik China. Kunstreisen durch das Reich der Mitte, Köln 1995, S. 125
- Abb. 15: Alighiero Boetti, Pack (Packeris), 1968, Foto: Paolo Mussat Sartor: Kat. Alighiero Boetti. Mettere al mondo il mondo, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1998, S. 39

- Abb. 16: Alighiero Boetti, Pack (Packeis), 1976, Kugelschreiberzeichnung: 50 x 35 cm: Kat. Alighiero Boetti. Mettere al mondo il mondo, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1998, S. 74
- Abb. 17: Alighiero Boetti, Fregio (Fries), 1976, Tinte auf 100 x 200 großen Papiertafeln: Kat. Alighiero Boetti. Frammenti di un fregio, Galleria Cardi, Galleria Sperone, Mailand 1995, o.S.
- Abb. 18: Alighiero Boetti, Fregio, 1976, Ausschnitt aus dem Fries
- Abb. 19: Stephen Kaltenbach, Untitled, 1969, Blaupause auf Fotoleinen, 70 x 50 cm: Kat. Die Sammlung Marzona, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein 1995, S. 134
- Abb. 20: Arthur Köpcke, reading/work-piece: fill: with own imagination: Kat. Köpcke: begreifen, erleben, Gesammelte Schriften, hrsg. von Barbara Wien, Berlin 1994, No. 4a
- Abb. 21: Mario Merz, Senza titolo (Ohne Titel), 1981, Kohlekreide und Spray auf Leinen: Kat. Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, S.194
- Abb. 22: Mario Merz, Senza titolo (Ohne Titel), 1980, Lack, Stahlwolle auf Transparentpapier: Kat. Che fare ? concept art, minimal art, arte povera, land art, Sammlung Marzona, Kunsthalle Bielefeld 1990, S. 172
- Abb. 23: Mario Merz, Senza titolo (Ohne Titel), 1966, Bambus, Nylonnetz, Neon: 135 x 200 x 75 cm: Kat. Mario Merz, Galleria Civica d'Arte Contemporanea 1995, Turin 1995, S. 41, Abb. 3
- Abb. 24: Constantin Brancusi, La Colonne sans Fin (Die endlose Säule), 1918, Eichenholz: Friedrich Teja Bach: Constantin Brancusi, Köln 1987, S.454, Nr. 149

- Abb. 25: Gilberto Zorio, Brancusi, 1983, Größen je nach Temperatur variabel, Gummi, Kupfer, Stahlkabel, Alkohol, Schöpfkelle: Kat. Gilberto Zorio, IVAM, Centre del Carme 1992, Valencia 1991, S. 38
- Abb. 26: Gilberto Zorio, Tenda (Zelt), 1967, Stoff, Metallröhren, Meerwasser: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 33, Nr. 4
- Abb. 27: Mario Merz, Moved, 1983: Kat. Mario Merz, hrsg. von Germano Celant, New York 1989, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, S.212
- Abb. 28: Joseph Beuys, Ohne Titel, Bleistift auf Papier, 29,2 x 21 cm: Kat. Joseph Beuys. Natur Materie. Form, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, hrsg. von Armin Zweite, München, Paris, London 1991, S. 42, Nr. 21
- Abb. 29: Alberto Burri, Gobbo (Bucklig), 1950, Farbe auf Leinwand: Kat. Alberto Burri, Palazzo delle Esposizioni, Rom 1997; Lenbachhaus, München 1997; Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1997, S. 154
- Abb. 30: Mario Merz, Seme nel vento (Same im Wind), 1953, Öl auf Stein: Kat. Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, S. 47
- Abb. 31: Attisch-protogeometrische Amphora 544. Ende des 11. Jahrhunderts v. Chr.: Paolo Enrico Arias: Tausend Jahre griechische Vasenkunst, München 1960, Tafel 1
- Abb. 32: Joseph Beuys, Evolution, 1974, Zeichnung: Antje von Graevenitz: ">Ein bißchen Dampf machen< ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys" in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 2., 1997, S. 50

- Abb. 33: Jannis Kounellis, Senza titolo (Ohne Titel), 1975, Gipsabdruck, Eisenpodest: Kat. Jannis Kounellis, Musei Comunali Rimini 1983, Mailand 1983, S. 121, Nr. 84
- Abb. 34: Mario Merz, 8-5-3, 1985, Glas, Eisenrohre, Schraubzangen, Schieferplatten, Neon: Kat. Mario Merz, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1996, S. 23
- Abb. 35: Giulio Paolini, Casa di Lucrezio (Haus des Lukretius, 1981-84) als Einladungskarte für eine Ausstellung in der Galerie Massimo Minini 1981 in Brescia: Kat. Impressions graphiques, Progetti e collaborazioni editoriali, Salone del Libro, Torino 1989, Nr. 6, o.S.
- Abb.36: Giulio Paolini, Locus solus, 1975, Auflage von 64 Exemplaren: Kat. Giulio Paolini. Von Heute Bis Gestern, Neue Galerie Graz, Ostfildern 1998, S. 245
- Abb. 37: Mario Merz, Celui qui est en plomb (Jene(r), der (die) sich in Blei befindet), 1987: Kat. Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, S.256
- Abb. 38: Jannis Kounellis, Ohne Titel 1985/86: Foto nach eigener Anfertigung
- Abb. 39: Jannis Kounellis, Ohne Titel 1982: Kat. Sammlung Speck, Museum Ludwig Köln, Köln 1996, S. 121
- Abb. 40: Jannis Kounellis, Senza titolo (Ohne Titel, 1965), Abb.: Kat. Identité italienne. L`art en Italie depuis 1959, hrsg. von Germano Celant, Paris 1981, S.165
- Abb. 41: Gilberto Zorio, Crogiuoli (Schmelztiegel), 1981, 2 Schmelztiegel, Kupferband, Eisenrohre, Bronzenägel, Kupfersulfat, Salzsäure, Abb.: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 66, Nr. 66

- Abb. 42: Gilberto Zorio, Per purificare le parole (Um Wörter zu reinigen), 3 Speere, Damhirschleder, Pyrexkolben, Mundaufsatz, Alkohol, 420 x 220 x 180 cm, Abb.: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 94, Nr. 57
- Abb. 43: Destillation durch Spiegelung von Sonnenstrahlen, Abb.: Andreas Libavius: Alchemie – Ein Lehrbuch der Chemie aus dem Jahre 1597, Weinheim 1964, entnommen aus: Helmut Gebelein: Alchemie, München 1991, S. 52, Abb. 6
- Abb. 44: Hieronymus Bosch, Ausschnitt aus der mittleren Tafel des Eremitentriptychons: Roger H. Marijnissen: Hieronymus Bosch, Weinheim 1988, S. 210
- Abb. 45: Mario Merz, Tavoli (Tische), 1976, Anfertigung aus Kupfer, Sulfat Schwefel und Staubgemisch: Kat. Mario Merz, hrsg. von Germano Celant, Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1989, S. 126
- Abb. 46: Jannis Kounellis, Ohne Titel, Schwebende Ladung, 1982: Kat. Sammlung Speck, Museum Ludwig, Köln 1996, S. 120
- Abb. 47: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1923: Kat. Kasimir Malewitsch, Museum Ludwig, Köln 1996, S. 34
- Abb. 48: Joseph Beuys, Anschwebende Plastische Ladung – vor – Isolationsgestell, 1960, Wandstück aus Fliegendrahtgitter, Bock und Schemel, Filz, Kupfer, Abb.: Noema, 1988, Nr. 17, S. 31
- Abb. 49: Jannis Kounellis, Ohne Titel, Öl auf Holz, 1958: Kat. Jannis Kounellis, Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, S. 21

- Abb. 50: Joseph Beuys, Olivestone, 1984, Installation Castello di Rivoli 1984-1992, 5 Steintröge und Öl: Kat. Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich 1993, hrsg. von Harald Szeemann, S. 189
- Abb. 51: Pier Paolo Calzolari, Senza titolo, Studio Bentivoglio, Bologna 1970: Kat. Pier Paolo Calzolari, Day after Day, Galerie Nationale du Jeu de Paume Paris, Castello di Rivoli, FAE Musée d`Art contemporain Lausanne, Paris 1994, S. 66 f.
- Abb. 52: Joseph Beuys, Partitur für Dieter Koepplin, 1969, Zeichnung: Kat. Joseph Beuys. Natur Materie Form, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1991, München 1991, hrsg. von Armin Zweite, S. 12
- Abb. 53: Eingangsblatt in die spätmittelalterliche Schrift "Aurora Consurgens": Alexander Roob: Alchemie & Mystik, Köln 1996, S. 464
- Abb. 54: Pino Pascali, Attrezzi agricoli (Landwirtschaftliche Geräte), 1968, Objekte aus Holz, Eisen und Heu: Kat. l`isola di Pascali, Pino Pascali (1935/1968), Palazzo Pino Pascali, Polignano A Mare, Bari 1998, S. 104
- Abb. 55: Pino Pascali, Ausschnitt aus Luca Maria Patellas Film und Performance "ploughed fields – Terra animata" 1967: Kat. Pino Pascali, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1991, S.103
- Abb. 56: Polignano am Meer, gepflügte Felder in der Nähe von San Vito, Abb.: Kat. l`isola di Pascali, Pino Pascali (1935/1968), Palazzo Pino Pascali, Polignano A Mare, Bari 1998, S. 45
- Abb. 57: Pino Pascali, Campi arati e Canali di irrigazione (Gepflügte Felder und Bewässerungskanäle), 1968: Kat. l`isola di Pascali, Pino Pascali (1935/1968), Palazzo Pino Pascali, Polignano A Mare, Bari 1998, S. 45

- Abb. 58: Jannis Kounellis, Senza titolo (Ohne Titel), Studio des Künstlers in Rom 1969: Kat. Jannis Kounellis, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, Madrid 1996/1997, S. 31, Nr. 14
- Abb. 59: Luciano Fabro, In Cubo (Im Kubus), 1966, (Leinwand und Holz, Quader nach Fabros Körperlänge 175 cm hoch gebaut): Luciano Fabro: Aufhänger, Köln 1983, S.24
- Abb. 60: Mario Merz, Igloo con albero (Iglu mit Baum), 1969, (Eisenröhren, Glas, Stuck, Baum): Arte povera in collezione. Arte povera in collection, Castello di Rivoli Museo d`Arte Contemporanea Torino 2000/2001, Milano 2000, S. 180
- Abb. 61: Jannis Kounellis, Bühnenbild für ein Theaterstück nach Daniel De Foes Roman "Robinson Crusoe" unter der Regie von Quartucci im Januar 1980 im Teatro Genovese in Genua: Kat. Jannis Kounellis, Musei Comunali Rimini 1983, Mailand 1983, S. 163, Nr. 114
- Abb. 62: Emilio Prini, S.T. (o.T.), Progetto di oggetto viaggiante (5 punti di luce sull`Europa) (Projekt mit Objekten, die reisen, 5 Lichtpunkte über Europa), Karte mit eingezeichnetem Viereck, 1969: Germano Celant: Ars povera, Tübingen 1969, S. 212
- Abb. 63: Alighiero Boetti, Planisfero politico, 1969, Mischtechnik auf bedruckten Papier, 78 x 125 cm, Sammlung Renata Novarese, Moransengo, Foto: Axel Schneider: Kat. Alighiero Boetti. Mettere al mondo il mondo, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1998, S. 39, Abb. 14
- Abb. 64: Giulio Paolini, Astrolabe, 1967, Plexiglaskasten und Metallkugel auf Platte: Kat. Giulio Paolini. Von Heute Bis Gestern, Neue Galerie Graz, Ostfildern 1998, S. 217

- Abb. 65: Luciano Fabro, Italia carta stradale (Staßenkarte von Italien), 1969, Karte mit Blei hinterlegt, Holz: Arte povera in collezione. Arte povera in collection, Castello di Rivoli Museo d`Arte Contemporanea Torino 2000/2001, Milano 2000, S. 148
- Abb. 66: Gilberto Zorio, Canoa (Kanu), 1984, Holzkanu, zwei Kupferbänder, Pergament, Kupfersulfat, Kupferspeer, 1200 x 220 x 340 cm: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 131, Nr. 87
- Abb. 67: Gilberto Zorio, Canoa di Columbus (Kanu des Kolumbus), 1990, Kanu aus Glasfaser, Kupferröhren, Eisenstange, Lampe: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 154
- Abb. 68: Jannis Kounellis, Senza titolo (Ohne Titel), 1978, Modellschiff, Säcke mit Kohlenstaub, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm: Kat. Jannis Kounellis, Musei Comunali Rimini 1983, Mailand 1983, S. 16
- Abb. 69: Jannis Kounellis, Senza titolo (Ohne Titel, Marine), Öl auf Leinwand: Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. Kunst Heute Nr. 15, hrsg. von G. Neven DuMont und W. Dickhoff, Köln 1995, Abb. S. 29
- Abb. 70: Jannis Kounellis, Manifesto per la mostra alla Modern Art Agency, Napoli, Dez. 1969, Foto als öffentliche Einladung für die Ausstellung in Neapel 1969: Kat. Jannis Kounellis, Musei Comunali Rimini 1983, Mailand 1983, S. 85, Nr. 54
- Abb. 71: Piero Manzoni, Achrome, 1958, Gips auf gefalteter Leinwand, 70 x 100 cm: Kat. Piero Manzoni, hrsg. von Germano Celant, London 1998, S. 87

- Abb. 72: Giovanni Anselmo, Direzione (Richtung), 1967-68, Stein, Kompassnadel: Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Civica Modena, Florenz 1989, Nr. 20, o.S.
- Abb. 73: Giovanni Anselmo, Direzione (Richtung), 1967-68, Leinwand, Glas, Kompassnadel, Maße variabel: Kat. Giovanni Anselmo, Galleria Civica Modena, Florenz 1989, Nr. 26
- Abb. 74: Alighiero Boetti, L'albero delle ore (Stundenbaum), 1975, Stickarbeit: Kat. Alighiero e Boetti 1965-1991, Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge, Bonner Kunstverein 1992, Westfälischer Kunstverein Münster 1993, Kunstmuseum Luzern, Basel u.a. 1993, S. 64
- Abb. 75: Giuseppe Penone, Albero di dodici metri (Baum von 12 m Länge), 1970, Aktionsraum 1, München: Kat. Arte povera 1971 und zwanzig Jahre danach, hrsg. von Zdenek Felix, Kunstverein München, Köln 1991, S.11
- Abb. 76: Giuseppe Penone, Propagazione (Verbreitung/Fortpflanzung) 1989, Tinte auf Papier und Mauer, 2 Baumstämme von ca. 11 m Länge: Fotos nach eigener Anfertigung (Nahaufnahme von den Fingerabdrücken auf der Wand und Foto des gesamten Raumes)
- Abb. 77: Mario Merz, Igloo-pietre del selciato e vetri rotti della casa distrutta riattivati per l'arte in una galleria/in un museo (Pflastersteine, zerbrochenes Glas, reaktiviert in einer Galerie/in einem Museum), 1977: Kat. Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, S. 115, Nr. 84

- Abb. 78: Marcel Duchamp, *Trois stoppages-étalon* *Étalon* (Drei Kunststoppf-Faden Längennormal) Paris 1913/14, Assemblage in einer Holzkiste: drei Fäden von einem Meter Länge auf Leinwand geklebt und auf einen Glasstreifen montiert, jeder 125,4 x 18,3 cm groß. Dazu drei Holzschablonen zum Zeichnen der ungeraden Längenmaße: The Museum of Modern Art, New York, Abb. aus: Herbert Molderings: Marcel Duchamp, Düsseldorf 1997, S. 39
- Abb. 79: Gilberto Zorio, *È utopia, la realtà, è rivelazione* (Sie ist Utopie, die Realität, sie ist Offenbarung), 1971: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica di Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 58, Nr. 29
- Abb. 80: Alighiero Boetti, *I mille fiumi piu lunghi del mondo* (Die tausend längsten Flüsse der Welt), 1971-77, Stickarbeit, 280 x 460 cm: Kat. Alighiero Boetti. *Mettere il mondo al mondo*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1998, S. 190
- Abb. 81: Michelangelo Pistoletto, *Raggiera di specchi* (Spiegelkranz) 1973-76, acht Spiegel, Band: Bruno Corà: Michelangelo Pistoletto. *Lo spazio della riflessione nell'arte*, Ravenna 1986, Nr. 139
- Abb. 82: Piet Mondrian, *Pier and Ocean 5: Zee en sterrenlucht* (See und Sternenhimmel), 1915, Kohle und Gouache auf Papier: Kat. Joop M. Joosten: *Catalogue Raisonné of the work of 1911-1944*, Paris 1998, S. 250, B 78
- Abb. 83: Giuseppe Penone, *Soffio di foglie* (Atem der Blätter), 1979, Buchsbaumblätter: Kat. Giuseppe Penone. *Die Adern des Steins*, Kunstmuseum Bonn 1997, S. 175
- Abb. 84: Giuseppe Penone, *Soffio* (Atem/Hauch) "Arbeitsfoto" genannt im: Kat. Giuseppe Penone. *Die Adern des Steins*, Kunstmuseum Bonn 1997, Kat. S. 163

- Abb. 85: Giuseppe Penone, Soffio (Atem/Hauch), gebrannter Ton, 1978, 148 x 72 x 65 cm: Kat. Giuseppe Penone. Die Adern des Steins, Kunstmuseum Bonn 1997, S. 169f.
- Abb. 86: Piero Manzoni, Fiato d`artista (Atem des Künstlers), 1960, Ballon, Holz, Siegelack, Schnur, Metallschildchen, 18 x 18 x 2 cm: Kat. Piero Manzoni, Castello di Rivoli-Museo d`arte contemporanea 1992, hrsg. von Germano Celant, Milano 1992, S. 133, Nr. 63
- Abb. 87: Giovanni Anselmo, Entrare nell`opera (In das Werk eintreten), 1971, mit Selbstauslöser hergestelltes Foto, unterschiedliche Maße: Kat. Giovanni Anselmo, hrsg. von Gloria Moure, Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona 1995, S. 267, Nr. 47
- Abb. 88: Giulio Paolini, Disegno Geometrico (Geometrische Zeichnung) ohne Ang. zu Materialien: Kat. Giulio Paolini. Von Heute Bis Gestern, Neue Galerie Graz, Ostfildern 1998, S. 7
- Abb. 89: Giulio Paolini, Senza titolo (Ohne Titel), 1964, Front: Spanplatte mit vier Nägeln: Kat. SUSPENSE breve storia del vuoto in tredici stanze, Firenze 1988, S. 20
- Abb. 90: Giulio Paolini, Senza titolo, (Ohne Titel), Rückseite: Keilrahmen, Foto mit Signatur von Paolini: Kat. SUSPENSE breve storia del vuoto in tredici stanze, Firenze 1988, S. 21
- Abb. 91: Marcel Duchamp, Tiré a 4 épingles (wörtlich übers.: von 4 Nadeln gezogen), 1959, Radierung: Kat. Arturo Schwarz: Marcel Duchamp, New York 2000, S. 823
- Abb. 92: Gilberto Zorio, Piombi (Blei), 1968, Bleiplatten, Kupfersulfat, Salzsäure, Kupferband, 95 x 250 x 160 cm: Kat. Gilberto Zorio, Galleria Civica d`Arte Contemporanea Trento 1996, Turin 1996, S. 49, Nr. 20

- Abb. 93: Lucio Fontana, L`espace et le temps, (Raum und Zeit), 1950-1955, Lichtskulptur, schwarz gefärbtes Eisen, Höhe 53 cm: Kat. Luciano Fabro, Musée national d`art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, S.63
- Abb. 94: Lucio Fontana, Ambiente spaziale, 1951, Neonröhren, Länge 100 m, Rekonstruktion 1984: Kat. Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1996, hrsg. von Thomas M. Messer Stuttgart 1996, S. 50, Nr. 1
- Abb. 95: Philipp Otto Runge, Farben-Kugel, 1810, Buchillustration, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg: Kat. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, hrsg. von Christoph Vitali, Haus der Kunst München 1995, Stuttgart 1995, S. 345, Nr. 420
- Abb. 96: Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822: Kat. Caspar David Friedrich. Die Werke aus der Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1985, S. 35
- Abb. 97: Constantin Brancusi, Vogelflug, ohne Jahr : Friedrich Teja Bach: Constantin Brancusi, Köln 1987, S. 90
- Abb. 98: Giovanni Segantini, La vita La natura La morte, 1896-1899, Entwurf für das Triptychon, Kohle und Schwarzkreide, ohne Signatur u. Jahr: Kat. Giovanni Segantini 1858-1899, Kunstmuseum St. Gallen 1956, Nr. 141, 142, 143

9. Anhang