

WHEN ATTITUDES BECOME FORM ALS GESTE INTERPRETIERT

Universität für angewandte Kunst

Institut für Kunsthistorische, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Bachelorseminar:

Skulptur Körper Performance; WS 2019/20

Lehrveranstaltungsleiterin:

Kernbauer, Eva Univ.-Prof. Mag. Dr.

Bachelorarbeit eingereicht am 13.09.2020, von:

Hayden Bernhard Daniel

Matrikelnummer:

01626314

Studienkennzahl:

A 193 054 071 S

Zeichenanzahl:

46 165

Daniel_hayden@gmx.at / 069917122374

Ich bedanke mich bei meinen Eltern Friedrich und Michaela Hayden, die mir immer wieder eine emotionale und auch finanzielle Stütze während meines gesamten Studiums waren.

Außerdem möchte ich mich bei Kernbauer, Eva Univ.-Prof. Mag. Dr. bedanken für ihre anregenden Lehrveranstaltungen wie auch ihren Rat.

INHALT

Einleitung.....	3
Werkbeschreibungen	4
Splash	6
-Unbetitelt-.....	6
Cenere	7
Two Space Rope Sculpture	9
Fettecke.....	9
A Walking Tour in the Berner Oberland	10
Felt.....	13
Collection of Various Flexible Materials.....	14
Aschehaufen III.....	16
Thirteen Sheets of 8 ½“ Graph Paper (From an infinite Serie).....	18
Depression.....	19
Ziele der Ausstellung	20
Kontext und Prozess.....	21
Kurator.....	22
Protest.....	22
Finanzierung:.....	24
Medium	25
Beispiel der Geste.....	27
Depression.....	27
Splash.....	28
Fettecke	28
Kurator.....	29
Conclusio	31
Künstler*innen:	32
Literaturverzeichnis	39
Abbildungsverzeichnis.....	40

EINLEITUNG

Diese Bachelorarbeit erschließt die Ausstellung „When Attitudes Become Form“, welche am 22.3.1969 in der Kunsthalle Bern eröffnet wurde. An der Erarbeitung der Ausstellung waren 69 internationale Künstler*innen beteiligt, von denen 54 durch Werke vertreten waren.

Die Ausstellung wurde organisiert und kuratiert von dem Museumsdirektor der Kunsthalle Bern, Harald Szeemann.

Die Ausstellung löste eine kontroverse Reaktion bei den Kunstkritikern aus, doch stellt sie bis heute ein einschneidendes Ereignis in der europäischen Kunstgeschichte dar. Harald Szeemann prägte signifikant die Rolle des Kurators in seiner folgenden Karriere, beginnend mit „When Attitudes Become Form“. Ein Großteil der Künstler*innen kam aus den Vereinigten Staaten, weshalb sich die Ausstellung auch intensiv mit Kunstneuheiten der amerikanischen Kunst auseinandersetzte, welche durch die Auswirkungen der NS-Zeit aus einer ganz anderen Kulturlandschaft kamen.

Infolge dessen trifft man bei Literaturrecherchen diese Ausstellung betreffend auf konträren Vokabular der Kunsttheoretiker der 70er-Jahre, wenn es um die Beschreibung des verwendeten Mediums geht. Harald Szeemann fokussierte sich in der Ausstellung auf eine form- und medienlose Kunst und brachte damit einen neuen Rahmen der Kunst und der Ausstellung für den Europäischen Kontext. Immer wieder wird von ihm betont, dass sich der künstlerische Gehalt nicht in den physischen Exponaten befindet. Die Ausstellung ist als eine Art Happening zu verstehen, dessen Intention ebenso vom Kontext und vorhergehenden Prozessen getragen wird.

In dieser Arbeit werden die meisten Werke der Ausstellung als künstlerische Gesten sowie als konzeptionelle Werke reflektiert, womit „When Attitudes Become Form“ als eine der ersten konzeptionellen Ausstellungen Europas gilt.

Um ein klares Bild der Ausstellung zu vermitteln, ist es deshalb notwendig – neben der Beschreibung einiger beispielhafter Werke – diese genau zu erläutern.

Durch diese Betrachtung gelingt eine präzise Vorstellung der Situation, aus der heraus es möglich ist, sie mit einem aktuellen kunstwissenschaftlichen Kontext zu reflektieren. Mit diesem Kontext versuche ich das Medium der Exponate genauer zu bestimmen und gleiche es mit dem Medium der künstlerischen Geste ab.

Dafür ist ein ganzheitliches Erfassen der Ausstellung sowie die signifikante Position von Harald Szeemann notwendig. Weshalb auch das Veranschaulichen seiner Rolle als Kurator dargestellt wird und warum sich diese von der damaligen Funktion eines Kurators abzeichnet.



ABBILDUNG 1, KUNSTHALLE BERN 1969

WERKBESCHREIBUNGEN

„When Attitudes Become Form“ fand nicht nur im Rahmen einer Ausstellung statt, sondern war auch über die Zeit der Produktion ein Treffpunkt für die geladenen, internationalen Künstler*innen. Nicht alle Künstler*innen waren an physischen Werken beteiligt, wurden jedoch von dem Kurator Harald Szeemann als aktiver Teil der Ausstellung beschrieben.

„Im Katalog figurieren 69 Künstler aus Amerika, Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien: in der Ausstellung sind es ungefähr 40, die mit Werken vertreten sind; denn über die Aktivitäten der anderen kann lediglich „Informiert“ werden, da ihre „Werke“ nicht aufstellbar sind“ (Harald Szeemann, 1969, S. 1)

Dies ist charakterisierend für die Intention eine Art ‚Anti-Form‘ oder ‚Impossible – Art‘¹ auszustellen. Wie von Szeemann beschrieben, ist auch das nicht Physische existentieller Teil der Ausstellung. Wie auch in den Werken reflektiert ist, kann daher die Ausstellung nicht als Produkt beschrieben werden, das in dem Zeitraum der Öffnung und dem räumlichen Rahmen der Kunsthalle abgeschlossen ist. Die Zusammenkunft internationaler Künstler*innen ist ein Aspekt des Prozesses, welcher der eigentliche Inhalt von „When Attitudes Become Form“ war. Die physisch präsenten Exponate sind nur Spuren davon. Es wäre ein Fehler, die Ausstellung nur auf die Exponate, die Kunsthalle oder den Zeitraum der Öffnung zu verkürzen.

Treffend beschreibt Szeemann:

„The more artists come, the less gets done. The Kunsthalle becomes a meeting place and forum.“
(Rattemeyer & u.a., 2010, S. 188)

Um dennoch einen Eindruck über die räumliche Situation und Erscheinung der Werke zu vermitteln, wird der Aufbau der Ausstellung und einzelner signifikanter Werke beschrieben.

¹ Dies sind Begriffe von Harald Szeemann, die mitunter im Ausstellungskatalog verwendet wurden, um die Arbeiten der Künstler*innen zu beschreiben.

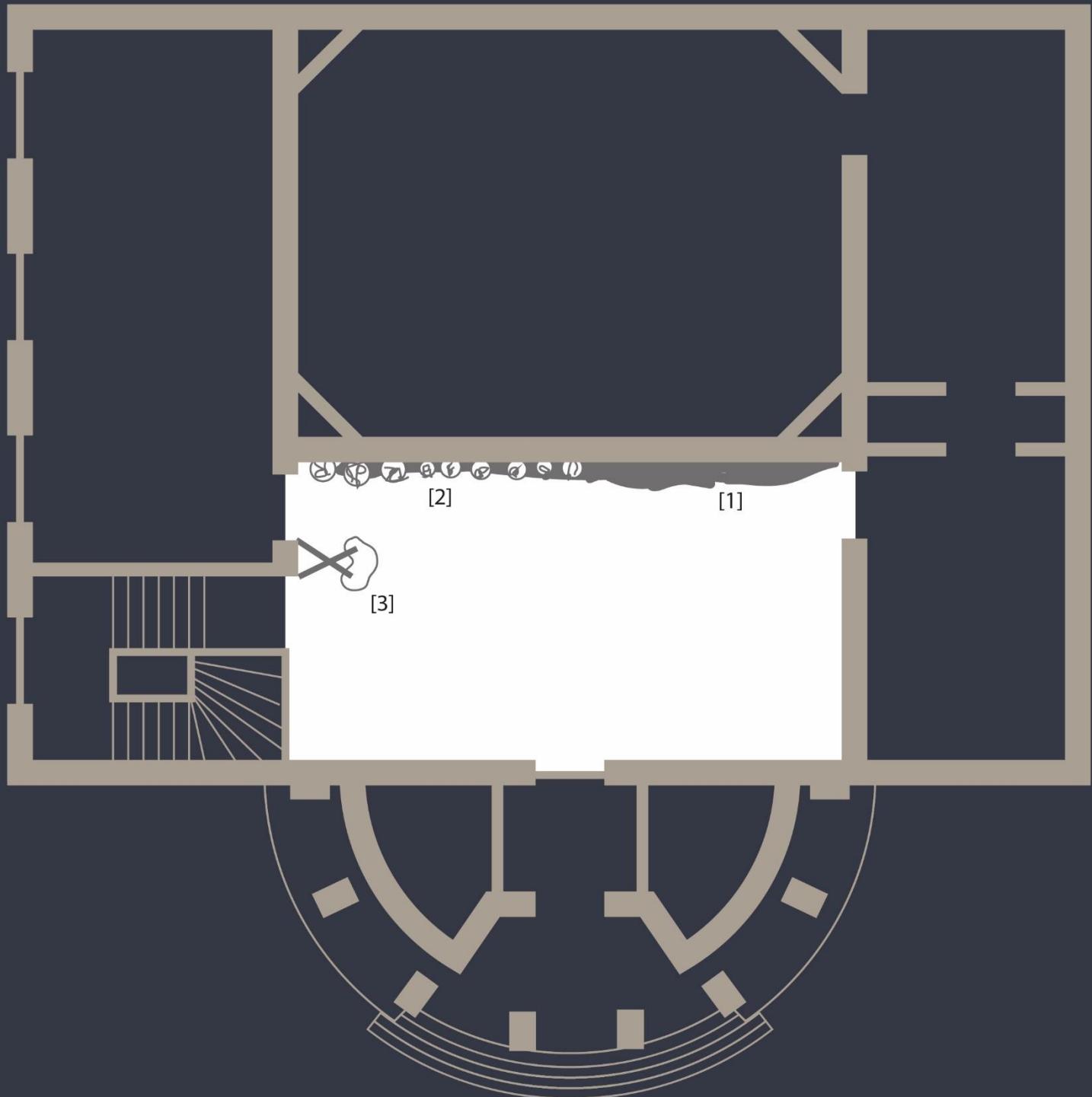


ABBILDUNG 2, KUNSTHALLE BERN RAUM 1



ABBILDUNG 3, EXHIBITION VIEW

[1] SPLASH

In der Aula, dem ersten Raum, befand sich an der gegenüberliegenden Wand, neben zehn weiteren Werken, die Arbeit „Splash“ von Richard Serra. Die Arbeit bestand aus Blei, welches noch im flüssigen Zustand in den unteren Abschluss der Wand auf den Boden geworfen wurde. Dadurch war ein Teil des Bodens und der Wand von Spritzern und Stücken des Bleis bedeckt.

„Splash“ beschrieb explizit, dass der künstlerische Gehalt der Arbeit aus dem Werk in den Akt der Entstehung verschoben wurde. Das Blei war nur Relikt und Hinweis auf dieses Ereignis. Trotz der visuellen und realen Schwere des Materials lag das künstlerische Gewicht in der Aktion.

[2] -UNBETITELT-

Über dieser Arbeit hängt Serras unbetiteltes² Werk, bestehend aus neun verknoteten Gummibändern. In einem der Knoten war zusätzlich eine verschlungene Neonröhre eingebunden.

Eine Arbeit, die stark über das Material zum Betrachter spricht. In dieser Form der Kuration ist eine unabhängige Auseinandersetzung mit den Werken kaum möglich.

Aus kuratorischer Sicht kommuniziert jedes Werk miteinander. Weshalb es daher in der Reflexion auch obsolet erscheint, die Werke isoliert voneinander zu betrachten. Der eigentliche Wert der Ausstellung entstand im Austausch und der Zusammenarbeit der Künstler*innen, widergespiegelt in der Kuration der Werke. So beschreibt es auch Germano Celant:

The true Sense of Szeemann's Exhibition was that it put together an indeterminate of the art so that a continual transit between the works was perceived, in such a way that it was not to isolate their individual characteristics, but only the overall energy. (Celant, 2013, S. 411)

² In dem Ausstellungskatalog „Live in your Head“ von Harald Szeemann ist das Werk als unbetitelt angegeben. Jedoch wurde es in „Exhibiting the New Art“ von Christian Rattemeyer als „Belt Piece“ bezeichnet.

[3] CENERE

Im selben Raum befand sich das Werk „Cenere“ des Künstlers Zorio Gilberto, was aus dem Italienischen übersetzt „Asche“ bedeutet. Das Werk bestand aus nasser Asche, welche auf einem weißen Leinentuch lag. Die Enden des Stoffes wurden an zwei durchsichtigen Plastikrohren fixiert. Mit einem Gummiband um den Hals und den Rohren in den Händen zog Gilberto die Asche wie einen Pflug durch den Raum.³

Diese Performance wurde jedoch während der Öffnungs der Ausstellung weder gezeigt noch reflektiert. Nur das verwendete Material wurde ausgestellt.



ABBILDUNG 4, GILBERTO ZORIO PERFORMING TRASCINIAMO

³ Wie die Aufnahmen in „When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013“, 2013: S. 36-39 und eine Skizze des Künstlers zeigen.

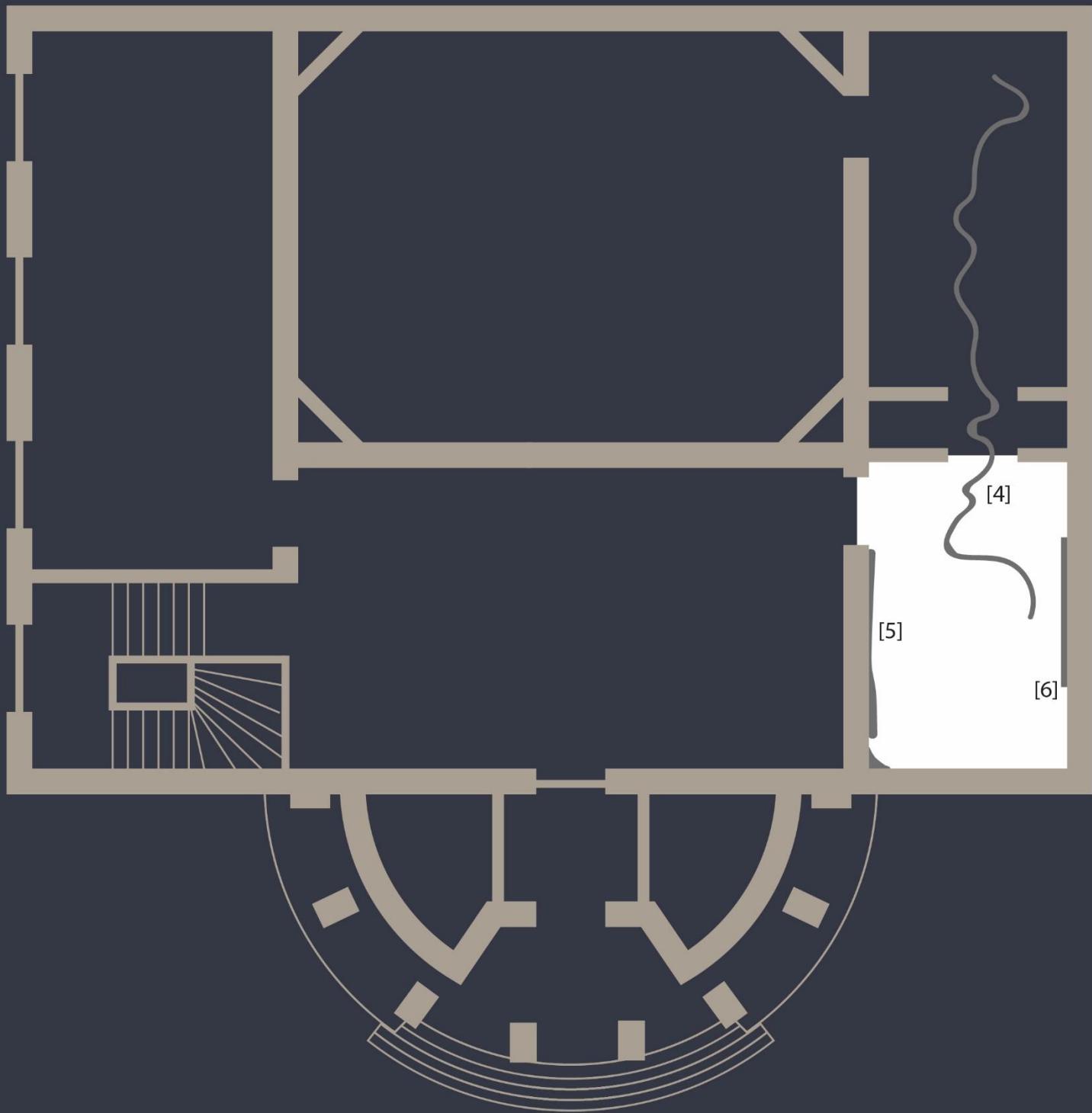


ABBILDUNG 5, KUNSTHALLE BERN RAUM 2

[4] TWO SPACE ROPE SCULPTURE

In den nächsten beiden Räumen befand sich neben vielen anderen das Werk „Two Space Rope Sculpture“ von Barry Flanagan. Der Name ist gleichzeitig eine Werkbeschreibung. Ein Tau, welches durch zwei Räume ausgerollt wurde. Obwohl das Werk den Eindruck eines Objekts vermittelt und mit Aspekten der Conceptual art funktioniert, beschreibt der Titel es doch als Skulptur.

Die Arbeit unterstreicht die spezielle Kuration von „When Attitudes Become Form“. „Two Space Rope Sculpture“ kooperiert und begleitet die Werke und verlässt dabei sogar den Raum, den physischen wie auch den metaphysischen.

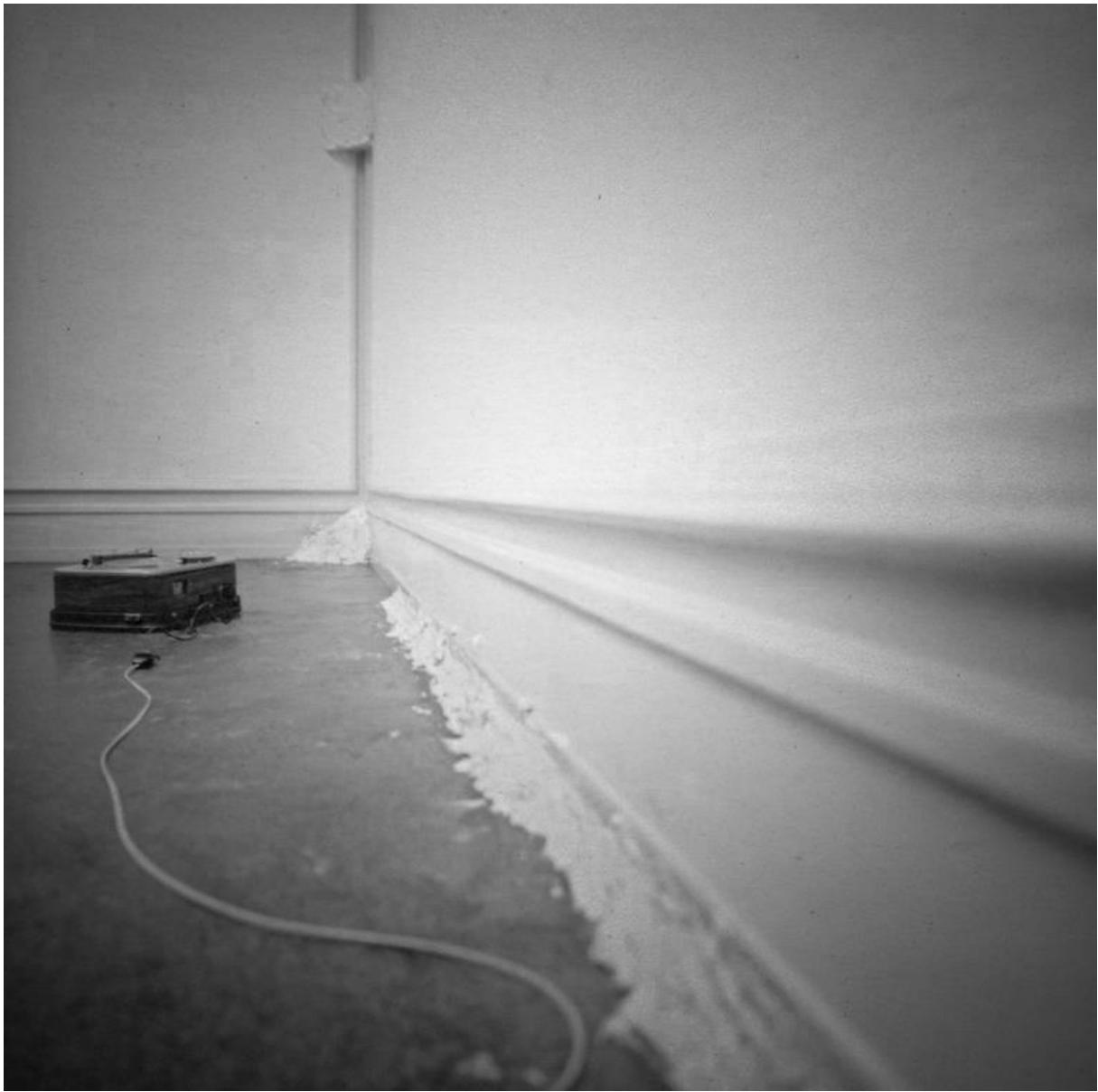


ABBILDUNG 6, FETTECKE

[5] FETTECKE

Wenn man den zweiten Raum betrat, befand sich zur Rechten am unteren Ende der Wand und in der Ecke des Raums das Werk „Fettecke“ von Joseph Beuys. Das Werk besteht aus Margarine, welche in die Ecken gestrichen wurde. Verständlicherweise veränderte das Werk seine Textur über die Dauer der Ausstellung.

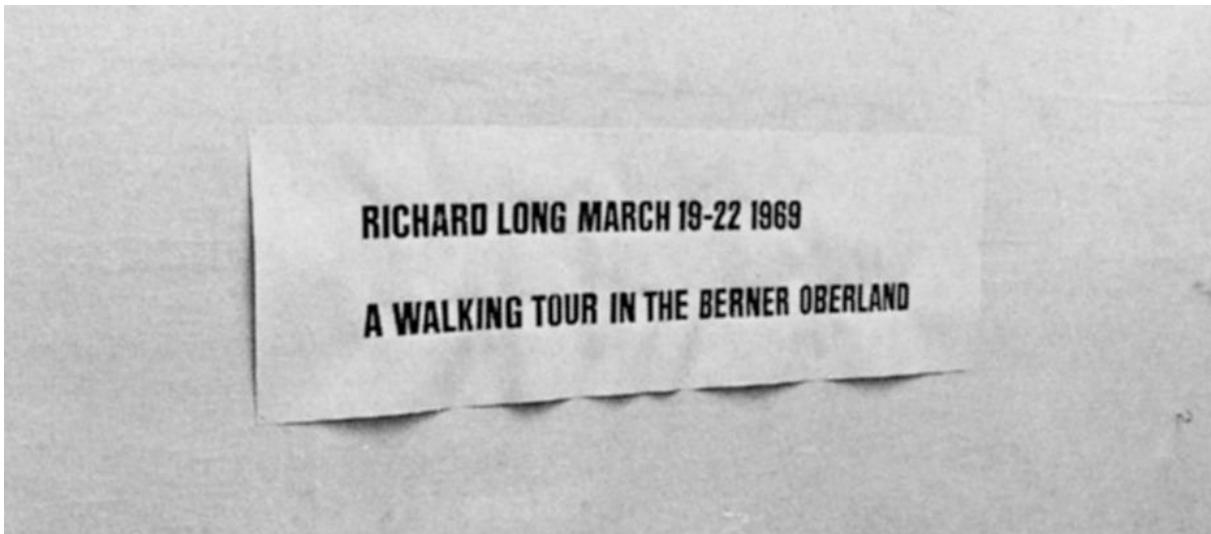


ABBILDUNG 7, INSTALLATIONSANSICHT, RICHARD LONG

[6] A WALKING TOUR IN THE BERNER OBERLAND

Gegenüber der Arbeit von Beuys hing das Werk „A Walking Tour in the Berner Oberland“ von Richard Long. Nach den Abgaben des Ausstellungskatalogs fand Longs Wanderung durch Bern statt. In der Ausstellung selbst wurde diese jedoch nicht dokumentiert, sondern nur über ein Plakat mit dem aufgedruckten Titel informiert. In diesem Werk wurde veranschaulicht, dass sich die Kunst der Ausstellung mit Begriffen wie „Anti-Form“ oder „Impossible Art“⁴ auseinandersetzt, ein Werk, dessen physischer Anteil nur den geringsten Aspekt der künstlerischen Geste reflektiert.

⁴ (Harald Szeemann, 1969)

"To the right of Flanagan's Two Space Rope Sculpture (1967), as visitors entered from the previous Space, were four works by Bruce Nauman. Three of these are visible here: on the floor, Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of May Waist and Wrists (1966); and on the wall, left to right, Neon Templates of the Left Half of my Body Taken at Ten Inch Intervals (1966) and, in fibreglass, Untitled (1965). On the far wall were further works by New York artists: Robert Morris's Felt Piece Number 4 (1968) was installed in the centre and Artschwager positioned one of his 40 blps (1968) low down to the far left (here partly occluded by a chair). On the floor, before visitors reach Morris's piece and on the other side of Flanagan's rope from Nauman's work, were works by two Italians: Alighiero e Boetti's figure made from concrete balls, *Io che prendo il sole a Torino il 24 febbraio 19968* (Me Sunbathing in Turin on 24 February 1969, 1969) and , beyond Mario Merz's Sit-in (1968), a neon text embedded in wax within an iron frame. Between these two works, propped against the wall, was Appoggiati (Leaning, 1969), also by Merz and composed of glass panels surrounded by mastic." (Rattemeyer & u.a., 2010, S. 140)

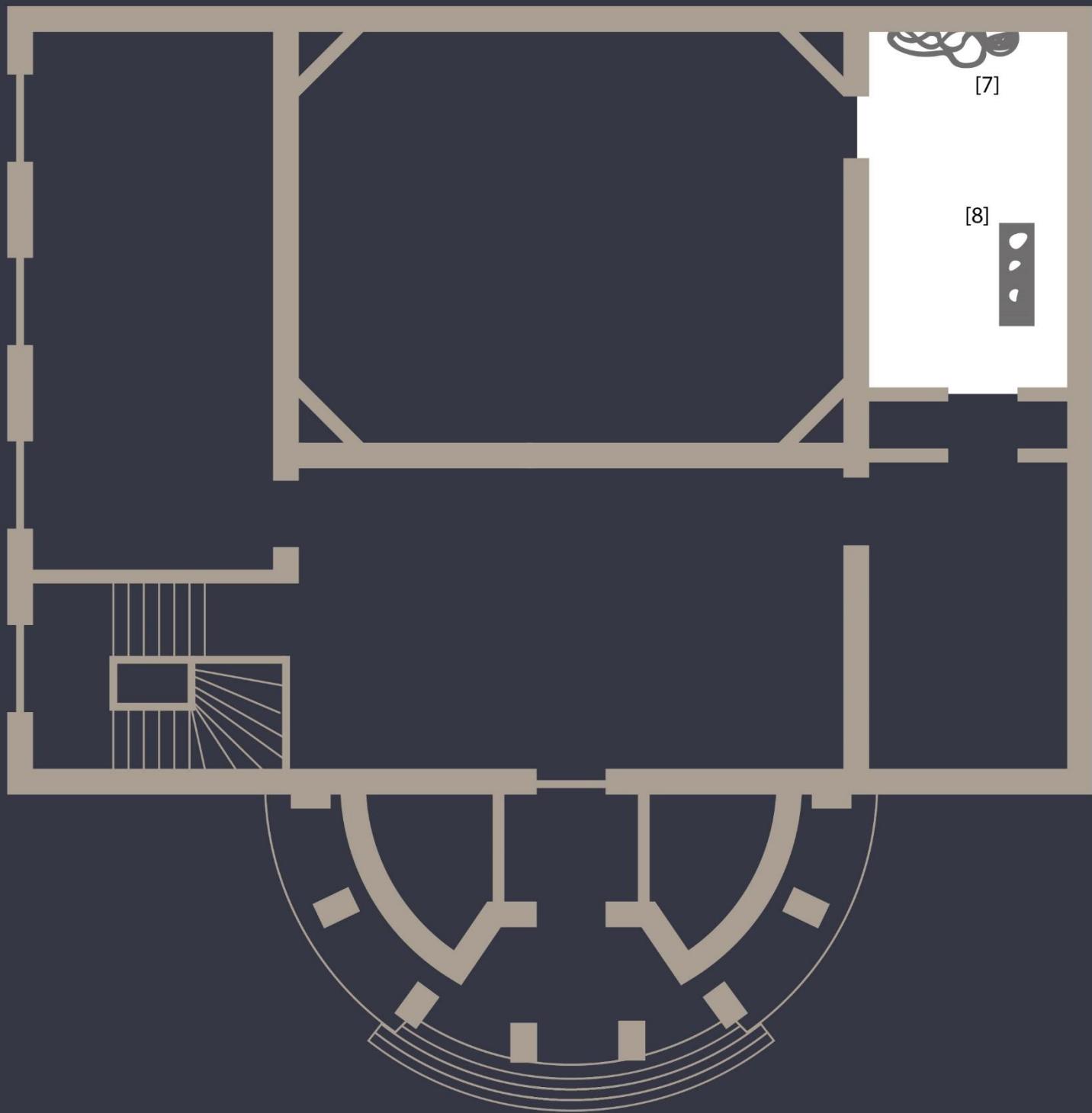


ABBILDUNG 8, KUNSTHALLE BERN RAUM 3

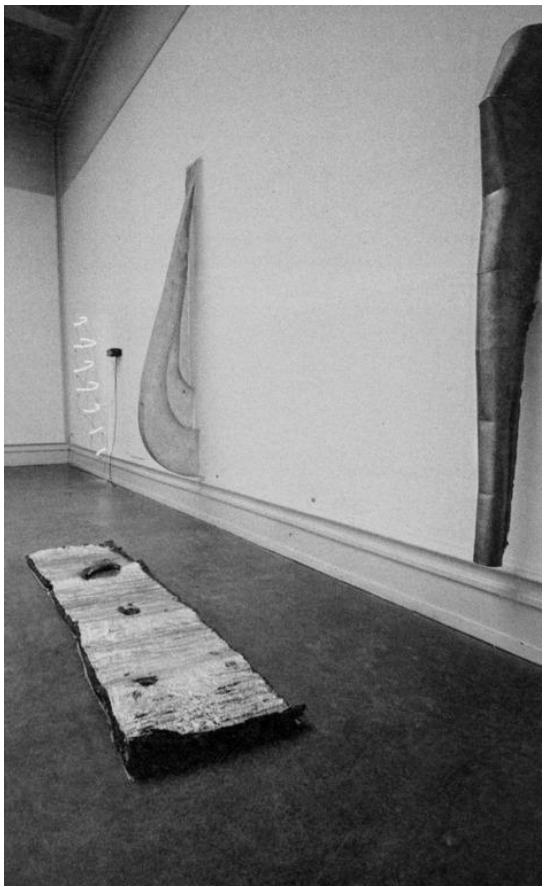


ABBILDUNG 9, FELT - ROBERT MORRIS

[7] FELT

An der hinteren Wand des dritten Raumes befand sich die Arbeit „Felt“ von Robert Morris. Sie bestand⁵ aus Filz, welcher in Fetzen geschnitten an der Wand hing und sich am Boden türmte. Die Form und Präsentation zeigte eine gewisse Materialverwandtschaft mit den Werken „Splash“ und dem unbetitelten Werk aus Gummi von Richard Serra. Generell verfolgten die Werke der Ausstellung eine eindeutige, gemeinsame Intention, was die Kuration und Wirkung betrifft.

⁵ nach Angaben des Ausstellungskataloges „Live in your Head“ 1969 von Harald Szeemann



[8] COLLECTION OF VARIOUS FLEXIBLE MATERIALS...

Die Arbeit „Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists“ von Bruce Nauman, erklärt sich selbst durch den Titel. Eine Werkbeschreibung als Name der Arbeit anzugeben, war eine wiederkehrende Entscheidung in der Ausstellung, wie beispielsweise bei den Arbeiten: „Three Bag Hang – One Bag Lie“ (Thomas Bang) „Rope Piece“ (Bill Billinger) oder „Sechs Bücher“ (Hanna Darboven). Das Kunstwerk tritt dadurch nicht als betiteltes Produkt auf, sondern beschreibt sich selbst nur als Objekt oder Materialsammlung. Keine Mittel der Entfremdung oder Aufladung wurden verwendet.

Betrat man den großen Ausstellungsraum der Kunsthalle in Bern, traf man auf 26 Werke. Die Tür, die einen Rundgang durch die Kunsthalle Bern wieder zurück in die Aula ermöglicht hätte, wurde verschlossen. Um die Besichtigung der anderen Werke in dem oberen Stockwerk fortzusetzen, musste man erneut durch die vorherigen Ausstellungsräume.

ABBILDUNG 10, COLLECTION OF VARIOUS FLEXIBLE MATERIALS[...],
BRUCE NAUMAN

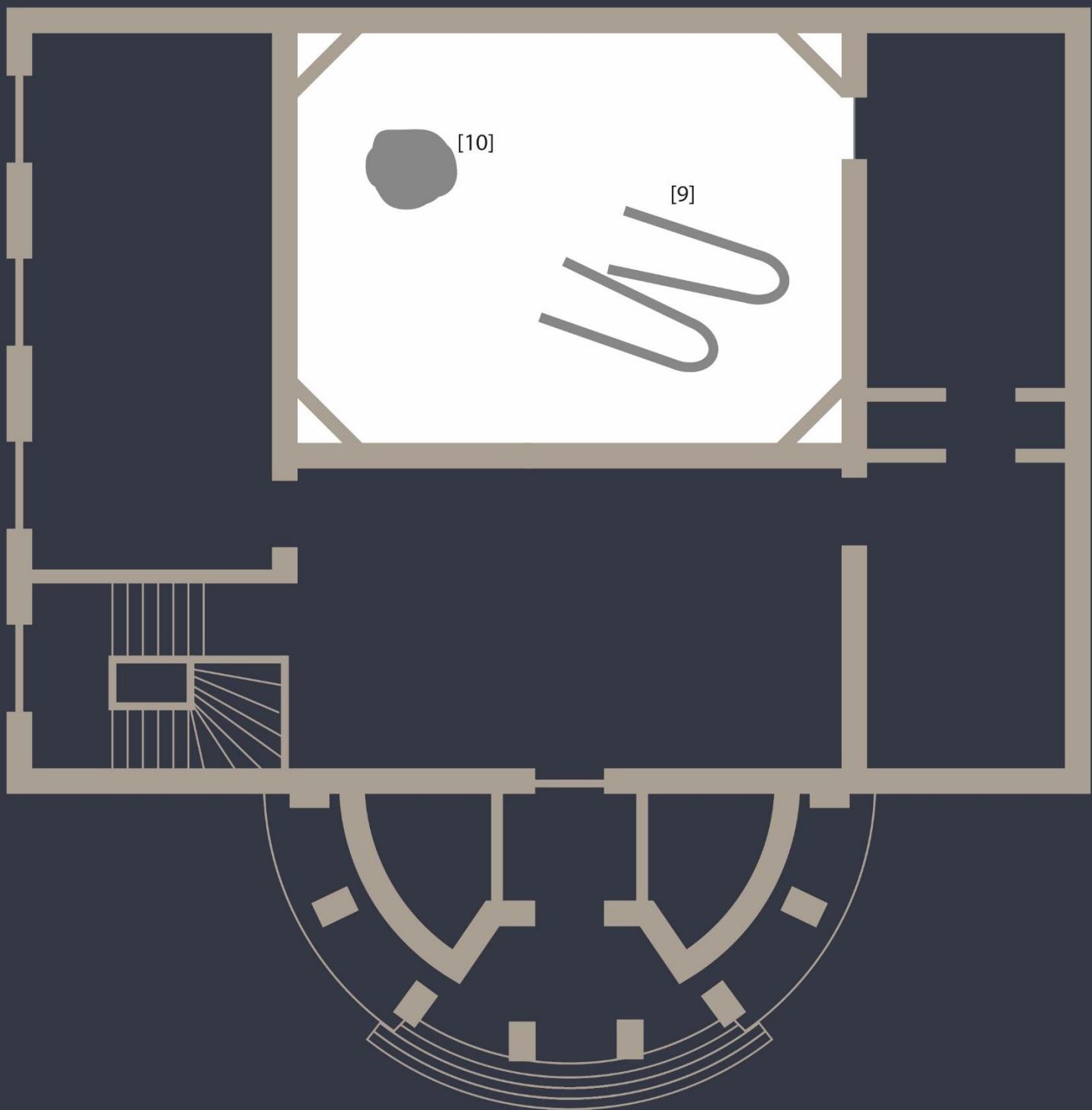


ABBILDUNG 11, KUNSTHALLE BERN RAUM 4



ABBILDUNG 12, AUSSTELLUNGSÜBERBLICK

[9] PIPE PIECE

Das Werk „Pipe Piece“ von Billinger bestand aus zwei Stücken, aus je zwei Aluminiumrohren, verbunden durch ein transparentes Plastikrohr. Die Arbeit lag auf dem Boden. In dieser wie auch in beinahe allen anderen Arbeiten, wurden keine kuratorischen Mittel verwendet, wie zum Beispiel ein Sockel, ein Bilderrahmen oder ein Scheinwerfer, die das Werk als Kunstwerk identifiziert hätten. Die Arbeiten wirkten wie abgelegt.

Insbesondere das „Pipe Piece“ versperrte die Bewegung durch die Raummitte. Um die Werke uneingeschränkt zu betrachten, musste darübergestiegen werden. Eindeutig hatte das Werk durch seine Inszenierung an Autorität verloren und wurde zum Objekt.

[10] ASCHEHAUFEN III

Als Beispiel für viele der Werke konnte auch die Arbeit „Aschehaufen III“ von Reiner Ruthenbeck auf Grund ihrer Beschaffung nicht transportiert werden. Die Arbeit bestand zum Großteil – wie im Titel beschrieben - aus einem Haufen Asche. In diesem Berg befanden sich 92 Eisenstäbe, deren Enden durch Drähte verbunden waren, sodass sich ein Netzwerk über die Asche spannte. Auch dieses Werk befand sich auf dem Boden. Es handelte sich eher um eine Materialsammlung oder ein Objekt als um ein skulpturales Exponat.

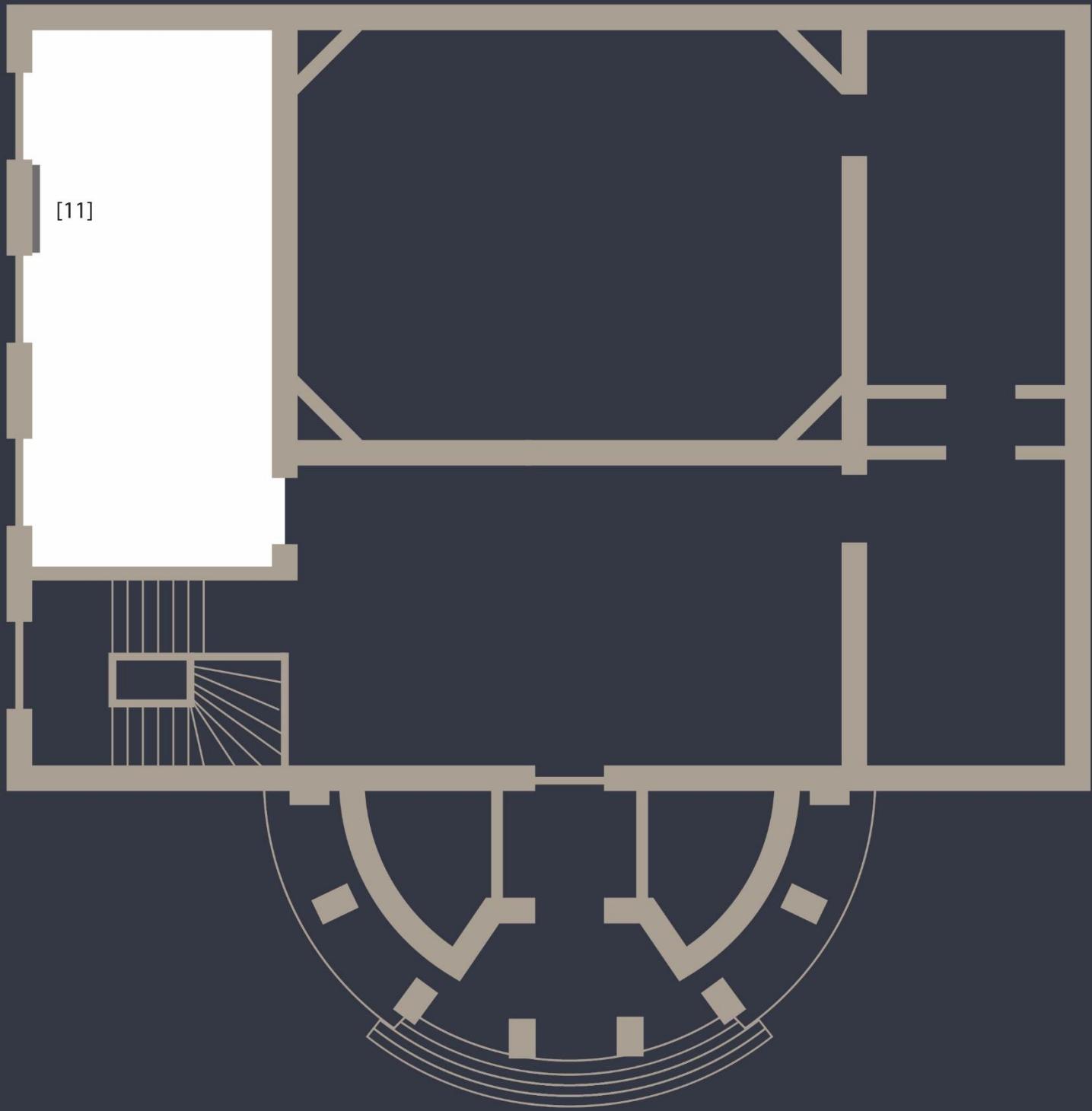


ABBILDUNG 13, KUNSTHALLE BERN RAUM 5

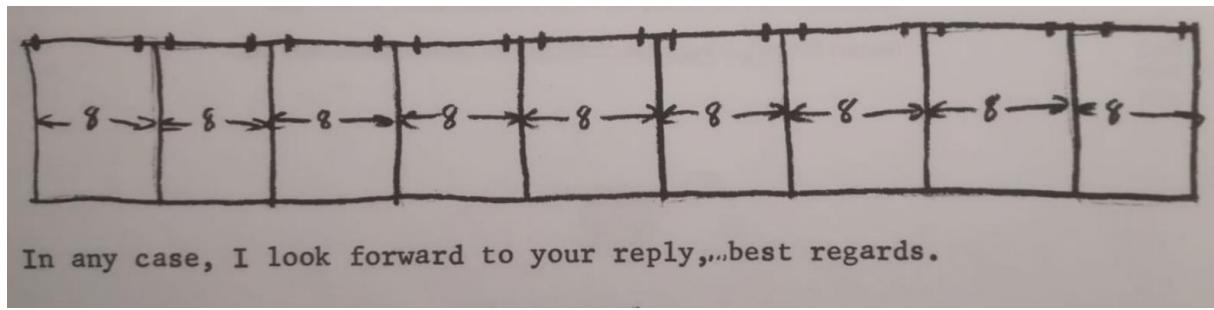


ABBILDUNG 14, SKIZZE VON THIRTEEN SHEETS OF 8 ½" GRAPH PAPER (FROM AN INFINITE SERIE)

[11] THIRTEEN SHEETS OF 8 ½" GRAPH PAPER (FROM AN INFINITE SERIE)

In dem Raum links neben der Aula befand sich die Arbeit „Thirteen Sheets of 8 ½“ Graph Paper (From an infinite Serie)“ von Mel Bochner. Sie bestand aus den im Titel erwähnten dreizehn Blatt Papier, die aneinander gereiht und an die Wand gehängt worden waren. Nicht nur der Titel beschrieb das Material und die Dimensionen der Arbeit. Jedes Blatt selbst war mit der Längenangabe 8 ½“ beschriftet. Der Titel verriet, dass die Reihenfolge der dreizehn Blätter nur ein Ausschnitt einer endlosen Aneinanderreihung von Papier war. Mit der Vorstellung der endlosen Reihung verließ auch diese Arbeit das physisch Mögliche und bewegte sich nur im Raum der Conceptual – oder der ‚Impossible-Art‘ Ein Brief des Künstlers an Szeemann von 1969 veranschaulichte nachvollziehbar die Intentionen der Arbeit und bot einen Einblick in die Aspekte, die in der Ausstellung vertreten waren.

„I have for some time been deeply in moving away from the tangible ‘Object of Art’ into a more conceptual notion of art as a procedure. My earlier preoccupation with number and artificial mental systems has led me to engage currently in notation of measurement. I am enclosing one of my pieces: Thirteen Sheets of 8 ½“ Graph Paper (From an infinite Series)“. This work is part of a potentially endless piece, all units or groups of which would be unique and self-contained. The procedure of applying number (system) to the object absorbs it into my art.“ (Bocher, 1969, S. 44)

⁶ (Harald Szeemann, 1969, S. 1)



ABBILDUNG 15, PROZESS VON DEPRESSION, MICHAEL HEIZER

DEPRESSION

Eine repräsentative Arbeit für die Intention von „When Attitudes Become Form“ war die Arbeit „Depression“ von Michael Heizer. Mit einer steinernen Abrisskugel und einem Kran wurden Löcher in den Asphalt vor der Kunsthalle geschlagen. Die Herstellung dieser Arbeit hatte einen sehr performativen Charakter, doch war das während der Ausstellung zu betrachtende Relikt nur die Löcher und Scherben im Asphalt. „Depression“ füllt sehr treffend die Begriffe, mit denen versucht wurde, die Ausstellung zu umschreiben. „Anti-Form“, „Micro-Emotive-Art“, „Possible-Art“, „Impossible Art“, „Concept Art“, „Art povera“, „Earth Art“⁷ sind Versuche, dieser Arbeit einen Rahmen zu geben, welche sich eines Mediums bedient, das kein Material verwendet und sich zwischen Skulptur und Performance befindet.

„Depression“ war eines von sieben Exponaten, die sich außerhalb der Ausstellungsräume der Kunsthalle in Bern befanden.

⁷ (Harald Szeemann, 1969, S. 1)

ZIELE DER AUSSTELLUNG

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „Anti-Form“ daraus bestand, den Werken den Rahmen eines Kunstwerks und somit die Form zu nehmen. Die Werke präsentierten sich als Materialien und Objekte, indem sie ohne Inszenierung, wie in etwa eine entsprechende Beleuchtung oder einem Sockel, auf dem Boden lagen und an der Wand lehnten, und mit Titeln, die sie als Materialsammlungen beschrieben. Es bestand dabei kein autoritärer Anspruch darauf, die Objekte als Kunst zu identifizieren.

Die meisten Werke hatten diesen starken Bezug zum Material und entfernten sich damit vom Begriff der Concept-Art. Sie wurden performativ, weil sie den Akt der Herstellung als Spur nachvollziehbar machten, wie in „Splash“ oder „Depressen“. Gleichzeitig schufen die Werke einen starken Bezug zum Kontext, wie in „A Walking Tour in the Berner Oberland“ oder „Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists“. Die Zeitzeugen und Szeemann waren sich mitunter deshalb so unschlüssig bei der Interpretation eines Mediums, da die Werke sowohl mit dem performativen, immateriellen Raum arbeiteten, als auch einen starken Bezug zum Material herstellten.

„When Attitudes Become Form“ wurde zu einem signifikanten Ereignis der Kunstgeschichte. Sich von der Form und dem Objekt zu distanzieren, hin zu einer konzeptionelleren Kunst war eine Antwort auf die Revolution gegen die modernistische Geometrie und Formtreue. Dieser teils anarchistische Akt des Protests baut auf die Geschichte der 60er-Jahre auf.

Die Ausstellung dachte damit den Modernismus neu und erreichte dies unter anderem durch die-Zusammenarbeit internationaler Künstler, während die von Szeemann mehrmals erwähnte Documenta 4 die bestehenden modernistischen Formen präzisierte. „Nach Harald Szeemann fehlten ihr weitgehend der neue Geist und die Künstler, die ihn verkörperten.“⁸ In „When Attitudes Become Form“ wurde versucht, die Hierarchie zwischen dem Künstler, dem Museum und der Galerie neu zu denken.

“Actually, when you read my foreword, it deals more with introspection and attack: to try to break up the power triangle of studio – gallery – Museum, to free the creative process to create an attitude.” (Szeemann, Making Things Possible, 2003)⁹

Dies gelang unter anderem damit, dass Szeemann sowohl als Kurator als auch als Museumsdirektor die Funktion der Kunstinstitution ausführte. Es war ihm möglich, die Kunsthalle Bern für die Künstler zu öffnen und als Atelier zu nutzen. Die Künstler waren aktiv an der Kuration und Installation beteiligt.

⁸ (vgl. Zerovc, 2008, S. 29)

⁹ In (Zerovc, 2008, S. 29)

KONTEXT UND PROZESS

In einer Ausstellung, in dessen Katalog „Live in your Head“ (1969) Künstler*innen angeführt wurden, deren Arbeit „nicht ausstellbar“¹⁰ war, einige der Werke als Prozess-Art beschrieben wurden und Begriffe wie Impossible Art, oder Concept Art versuchten die Werke zu erklären, versteht sich, dass der künstlerische Wert der Ausstellung sich nicht in einem materiellen Rahmen befand.

So zeigte sich der Kontext und darin der Prozess als essenziell für das Verständnis der Ausstellung.

Ein Jahr vor der Ausstellung von Szeemann versuchte der Kunstphilosoph Bazon Brock, der Öffentlichkeit Inhalte der Contemporary Art der 60er-Jahre in der Documenta 4 (1968) zu reflektieren.

„Die Ausstellung in der Kunsthalle in Bern sollte eine direkte Reaktion auf die 4. Documenta 1968 darstellen. Beschäftigte sich die Documenta 4 jedoch mit der Kunst bis Anfang 1968, sollte „When Attitudes Become Form“ das bisher Neuentstandene zeigen“ (vgl. Harald Szeemann, 1969)

Harald Szeemann versuchte Künstler*innen und Werke für die Ausstellung zu sammeln, welche sich im aktuellen Kontext der späten 60er-Jahre bewegten. Während die Documenta 4 Contemporary Art der 60er-Jahre reflektierte, wurde in „When Attitudes Become Form“ im Kontrast dazu Kunst nicht dokumentiert, sondern präsentiert und geschaffen. Die Ausstellung behandelte nicht eine Wiedererhebung des Modernismus, sondern setzte sich mit einem neuen Geist der Kunst, auch außerhalb von Europa, auseinander. Viele der Arbeiten entstanden in den Wochen vor der Ausstellung. John Murphy bezeichnete die ausgestellte Kunst als „New Art“¹¹ und unterstrich einen experimentellen Bezug.

Es ist schlüssig, dass eine Form der „Neu-Kunst“ in den 60ern einen großen Anteil an amerikanischen Künstler*innen gebraucht hat, aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Situationen Mitteleuropas. Kulturell versuchte man die Moderne wieder zu entdecken, die durch das Regime des Nazi-deutschlands untersagt und vernichtet wurde. Generell entwickelte sich seit den frühen 30er-Jahren ein kunstfeindliches Klima, aufgrund der NS-Zeit. Andreas Huyssen beschrieb, dass die Entwicklung hin zur Postmoderne aus diesen Gründen nicht in Europa stattfinden konnte.

„I would even claim that it could not have been invented in Europe at the time. For a variety of reasons, it would not have made any sense there. West Germany was still busy rediscovering its own moderns who had been burnt and banned during the Third Reich.“ (Huyssen, 2012, S. 19)

Ausschlaggebend für die neue Betrachtung der Kunst war die Beziehung zwischen Künstler*innen, Kurator und Institution. Ein Großteil der Künstler*innen begann ihre Arbeiten vor Ort zu erstellen, übernahm die Institution und nutzte die Säle der Kunsthalle als übergroßes Künstleratelier. Dadurch wurde das Verhältnis von Atelier und Ausstellungsraum neu gedacht. Die Künstler*innen nutzten die Kunsthalle als Arbeitsraum. Dadurch waren sie in ständiger Auseinandersetzung mit dem Kontext dieser Institution. Weithin gehend übernahmen sie auch Entscheidungen bezüglich der Installation der Werke und damit einen Aspekt der Kuration. Künstler*innen, Institution und Kurator arbeiteten als Organismus ohne Gewaltentrennung. Durch diese Schritte entstand der starke Kontrast zu einer dokumentarischen Widerspiegung der Moderne wie in der Documenta 4. Hans-Joachim Müller sieht auch die Reaktion der Betrachter als Indiz dafür, dass eine neue Form der Kunstdarstellung gefunden wurde.

„Wenn die Ausstellung bloß Neukunstreport gewesen wäre, hätten die Zeitgenossen nicht so empfindlich reagiert. Provokierend erschien diese Kunstversammlung als ‚dynamische Gesellschafts-Anti-Form‘, als Ausdruck einer epochalen Entfesselung unabsehbarer Kreativkräfte, radikaler Emanzipationen, als unerhörte ‚Addition von Erzählungen in Ich-Form‘“ (Müller, 2006, S. 20)

¹⁰ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

¹¹ (Murphy, 1969, p. 5)

Laut den Tagebuchaufzeichnungen von Harald Szeemann begann der Aufbau am 17. März 1969¹², sechs Tage vor der Ausstellungseröffnung. Die Künstler*innen trafen zu unterschiedlichen Zeiten ein, was darauf schließen lässt, dass es vielen ermöglicht wurde, autark zu arbeiten. Die Kunsthalle wurde zu einem Ort des Austausches und der Kommunikation¹³ und war gleichzeitig Atelier und Ausstellungsraum. Von Szeemann wird die Situation, die er vorfand, als „Baustelle“¹⁴ beschrieben.

KURATOR

Seit 1961 war Szeemann Nachfolger von Franz Meyer und damit Direktor der Kunsthalle in Bern.¹⁴ Dieser Umstand ermöglichte es, die Säle derart radikal zu nutzen. Die Kunsthalle repräsentierte mit den Ausstellungen von 65 – 68 die Kunsthistorie der 60er-Jahre verschiedenster Medien und Strömungen. Die Ausstellungen waren eine adäquate Auseinandersetzung mit Contemporary Art der 60er-Jahre. „When Attitudes Become Form“ konnte auf diese Ausstellungen aufbauen und damit als Pionier die „New Art“¹⁵ zeigen. Szeemann beschreibt diesen Verlauf von Ausstellungen in seiner Zeit als Museumsdirektor als ausschlaggebenden Grund für die Finanzierung der Ausstellung durch eine ausländische Firma.

Laut Szeemann war es die Aufgabe der Kunsthalle, ein breiteres Publikum über die neuesten Tendenzen der bildenden Kunst zu informieren. Die Etappen dieser thematischen Überblicke waren die Ausstellungen „Licht und Bewegung - Kinetische Kunst“ (1965), „Weiss auf Weiss“ (1967), „Monochromie“ (1966), „Surrealismus - Fantastische Kunst“ (1966), „Science-Fiction“ (1967), „Environments“ (1968).

Harald Szeemann sah die Ausstellung aufbauend auf Pollocks Geste, Duchamps Werkprozess und den Happenings der 60er-Jahre. Er bezeichnete diese subjektive Kunst als Neuinterpretation des Tachismus und Reaktion auf die übermächtige Geometrie der formtreuen Moderne.
(vgl. Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

PROTEST

Insbesondere durch den zeitgleich mit der Eröffnung erschienenen Ausstellungskatalog lässt sich feststellen, dass sich die Ausstellung selbst als Protestbewegung gegen die Formen der Moderne verstand und nicht erst in der Reflexion so interpretiert wurde. In „Mapping the Postmodern“ schreibt Huyssen diese abverlangte Formgenauigkeit und Geometrie eher der Hochmoderne zu.

Man muss verstehen, dass der Schweizer Kontext im Jahr 69 noch von den Zürcher Globuskrawallen geprägt war.¹⁶ Die Ausschreitungen fanden ihren Höhepunkt im Jahr 1968. Geprägt von Bildern dieser Brutalität und den Maßnahmen der Sicherheitskräfte, wurde die Ausstellung aus einem Licht der Rebellion und des Aktivismus betrachtet. Wenn die Abrisskugel von Michael Heizer für das Werk „Depression“ Löcher in den Boden schlägt oder er einen Spalt in die Erde gräbt für das Werk „Cement Through“, intensiviert dies den Blickwinkel, die Ausstellung als Akt der Rebellion zu verstehen. Gesellschaftlich waren die 60er-Jahre eine Zeit des kritischen Umbruches. In der Szene der Kunst be traf dies unter anderem das Verhältnis von Künstler*innen, Kunstinstitution und Galerien.

¹²Es war mir möglich, Zugang zu Auszügen einer englischen Übersetzung der Tagebücher zu erlangen in *Exhibiting the new Art* von Rattemeyer. (Rattemeyer & u.a., 2010, S. 187)

¹³ (vgl. Rattemeyer & u.a., 2010, S. 188)

¹⁴ vgl. (Müller, 2006, S. 10)

¹⁵ (Murphy, 1969, S. 5)

¹⁶ „Die Hauptkämpfe [...] fanden in der Nacht vom 29. Auf den 30. Juni 1968 statt. Offizielle Bilanz: 41 Verletzte 169 Festnahmen“ (Müller, 2006)

Eine starke Bewegung in der Gesellschaft verurteilte nicht nur den Konsumismus und rief nach einer sozialen Veränderung, sondern hinterfragte auch radikal Kunst und Kunstinstitutionen und forderte eine tiefgreifende und sichtbare Veränderung. (vgl.Zerovc, 2008, S. 28)

So war die Ausstellung auch eine starke Reflexion des Zeitgeistes des Europas der 60er-Jahre. In „Harald Szeemann; Ausstellungsmacher“ (2006) von Hans-Joachim Müller wird sie als ein Finale dieser Zeit beschrieben, das den rebellischen Geist der 60er-Jahre umfassend reflektiert. Dieser Aufstand fand sich in der Annäherung an die ‚Anti‘-Form wieder. „When Attitudes Become Form“ zeigte eine Kunstform, die nicht zu dem Rahmen der hochmodernistischen 60er-Jahre passte. Es wurde gegen die Geometrie, die Hierarchien, und das Werk als vervollständigtes Produkt rebelliert. Stattdessen verwirklichten die Künstler*innen eine Form der Prozesskunst, in der die Hierarchien zwischen Institution und Künstler*innen aufgelöst wurden.

Die Werke der Ausstellung verweigerten sich dem strengen Bild der Hochmoderne. Diese Rebellion befand sich auch in der Form der Kuration. Keines der Werke erhab Anspruch darauf, sich als Kunstwerk zu inszenieren. Durch die Titel bezeichneten sie sich oft als Materialsammlungen, lagen schmucklos auf dem Boden und wurden weder von Rahmen oder Sockeln in Szene gesetzt. Es wurde die reale Situation des Aufbaus widergespiegelt. Die Situation in der Ausstellung entsprach der eines Ateliers, in der chaotisch die Werke und Prozesse „herum liegen“. Das Werk etablierte sich als Relikt oder Spur einer Geste, was als „Opposition gegen die Form“¹⁷ verstanden werden kann, als was Szeemann die Ausstellung beschrieb.

Es gibt eine Vielzahl an Verweisen auf den revolutionären, rebellischen Charakter der Ausstellung. Darunter auch die Reaktion der Zeitzeugen und Kritiker, die über die Ausstellung schrieben. Durch diese stark polarisierende Kritik lässt sich annehmen, dass Grenzen überschritten wurden.

„Sie sind den kuranten Äußerungen des Protests gegen Gesellschaftsstrukturen zuzurechnen und scheint vorwiegend als Provokation gemeint zu sein.“ (Schürch, 1969)

„Die Appenzeller Zeitung meldet: ‚die Antwort auf Mist: Mist‘. Selbst die gediegene *Neu Zürcher Zeitung* reimt auf Attitüden Plattitüden.“ (Müller, 2006, S. 14)

„Der Präsident einer Vereinigung für kulturelle Veranstaltungen drohte in einem Schreiben sogar mit Dynamit“ (vgl.Müller, 2006, S. 14)

Die Haltung der revolutionären Auseinandersetzung in der Kunsthalle fand sich auch in der Form der Kommunikation zum Publikum in Bern wieder. Vor Eröffnung der Ausstellung plakatierte Daniel Burten Werbeflächen sowie öffentliche und private Gebäude mit gestreiften Plakaten. Ohne Text und Titel wurde so auf das Treiben in der Berner Kunsthalle aufmerksam gemacht. Schlussendlich wurde er dafür verhaftet¹⁸. Eine solche Auseinandersetzung mit der Polizei vervollständigte das Bild der Ausstellung als Protestbewegung.

Nach Huyssen entsprach es der Kunst der 60er-Jahre, sich anarchisch gegen die damalige Form des Modernismus zu stellen. In einem Interview mit Beti Zerovc (2008) bezeichnete Szeemann die Ausstellung als ein solches Event.

Jedoch sollte es sich bei den Protesten der 60er-Jahre nicht um postmodernistische Strömungen handeln, sondern um Aufstände gegen hochmodernistische Formen, was den Begriffen der ‚Anti-Form‘, ‚impossible-Art‘ oder ‚Micro-Emotive-Art‘ entsprach.

¹⁷ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

¹⁸ Nach Angaben von (Müller, 2006, S. 14)

„Kritiker wie Bell und Graff sahen in der Rebellion der späten 1950er und 1960er Jahre eine Fortsetzung der früheren nihilistischen und anarchischen Belastung der Moderne. Anstatt es als postmodernen Aufstand gegen die klassische Moderne zu betrachten, interpretierten sie es als eine Fülle modernistischer Impulse in den Alltag. [...] Auch hier ist mein Argument, dass der Aufstand der 1960er Jahre niemals eine Ablehnung der Moderne an sich war, sondern eine Revolte gegen die Version der Moderne, die in den 1950er Jahren domestiziert worden war.“ (Huyssen, 2012, S. 18)

FINANZIERUNG:

Die Entstehung und Hintergründe der Ausstellung scheinen schlüssig und nachvollziehbar - eine Ausstellung, aufbauend auf der Historie der Kunsthalle als Reaktion auf die Documenta 4 und als eine Opposition zu der Form. Außergewöhnlich für die Zeit der späten 60er-Jahre war die Finanzierung über einen internationalen Konzern, die Firma für Tabakwaren *Phillip Morris Europe*.

In meiner Recherche konnte ich keine Literatur finden, die explizit erklärt, warum es gerade bei dieser Ausstellung zu einer solchen Neuentwicklung kam. Beti Zerovc beschreibt diese Verbindung als merkwürdig und sogar als Startpunkt für Zusammenarbeit großer Firmen mit zeitgenössischer Kunst.¹⁹

Nach Harald Szeemann sollen die vorangegangenen Ausstellungen Anlass gewesen sein, dass die Ausstellung gesponsert wurde, wie er in dem Ausstellungskatalog erwähnte.²⁰ Der damalige Sprecher von Phillip Morris Europe stellte einen Zusammenhang der Ausstellung zur Industrie her.

„Genauso wie der Künstler bestrebt ist, seine Formgebung durch Neuerungen zu vervollkommen, so bemüht sich auch die Industrie durch Versuche mit neuen Methoden und Materialien, Endprodukte oder Dienstleistungen zu verbessern. Unsere konstante Suche nach neuen und besseren Wegen für Ausführung und Produktion ist den kreativen Problemen der hier vertretenen Künstler durchaus verwandt. Phillip Morris betreibt seit einigen Jahren Kunstförderung, u.a. durch den Ankauf von Werken, durch Aufträge an Künstler, die Präsentation wichtiger Ausstellungen.“ (Murphy, 1969, S. 5)

Hier wird die Firma Phillip Morris mit den Künstlern*innen verglichen, wobei die verwendete Terminologie eine andere ist. Während sich die Arbeiten aus der Kunsthalle gegen die Form behaupteten, verwendete Murphy Begriffe wie Produkt, Leistung oder Mäzenatentum, was eine hierarchische Struktur unterstrich, von der sich die Anti-Form versuchte zu distanzieren.

Zerovic beschreibt diese Finanzierung auch aus der Sicht der Publicity für Phillip Morris als eine Fehlentscheidung. Die Ausstellung wurde stark kritisiert und führte zu einem Imageschaden für den Tabakkonzern, woraufhin der verantwortliche Mitarbeiter degradiert wurde.²¹

Am 13 July 1968 kam es zum ersten Treffen von Szeemann mit Jean-Marie Theubet, dem Verantwortlichen für Marktforschung bei Philip Morris und Nina Kaiden, Direktorin für bildende Kunst bei Ruder & Finn New York. In diesem Treffen vermittelte Kaiden die Phillip Morris Companie mit Szeemann. Sie traten an ihn mit dem Wunsch heran, eine internationale Ausstellung zu organisieren.²²

¹⁹ „When Attitudes Become Form“ was sponsored by Phillip Morris; some writers, [...], have already pointed out the strange connection between the first big exhibitions of conceptual art and the beginning of big corporate sponsoring for contemporary art.“ (Zerovc, 2008, S. 29)

²⁰ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

²¹ „[...] for Phillip Morris the exhibition wasn't good publicity. The PR man, a Mr. Theubet, was demoted after Show opening.“ (Zerovc, 2008, S. 30)

²² (vgl. Szeemann, Harald Szeemann: Selected Writings, 2018, S. 32)

Das Treffen ist die erste Aufzeichnung im engeren Zusammenhang mit „When Attitudes become Form“. Das bedeutet, dass die ursprüngliche Intention einer umfassenden, internationalen Ausstellung von den Sponsoren kam.

Die Auswirkungen dieses Sponsorings schien jedoch für die Durchführung der Ausstellung marginal.²³

MEDIUM

Dadurch, dass sich der künstlerische Gehalt in der Geste und dem Prozess befand, waren die Exponate keine Werkstücke, sondern Relikte. Sie verwiesen nur auf eine künstlerisch wertvolle Handlung. Dadurch wurde der Raum, in dem sich Kunst bewegte, jedoch instabil und wage. Wenn ein nichtgreifbarer Akt Kunst ist, und nur eine Spur allein als Werk bleibt, muss demzufolge jeder Akt nach seinem künstlerischen Gehalt hinterfragt werden.

Von Scott Burton wurde ganz im Sinne der 60er-Jahre auch genauso gedacht und das Leben selbst als Kunst im Ausstellungskatalog beschrieben.

„Art has been veritady invaded by life, if life means flux, change, chance, time, unpredictability. Sometimes the only difference between the two is sheer consciousness, the awareness that what seemed to be a stain on the wall is in fact a work of art. Or a trench in the snow, or a pile of scraps, or a hole in the Wall, or a hole in the desert.“ (Burton, 1996, S. 5)

Es lässt sich erkennen, dass die Ausstellung damit einem definierten Medium auswich, solange das Leben noch nicht als Kunstmedium anerkannt wurde. Auch Szeemann bezeichnete das Leben als Kunst und Kunst als Leben.²⁴ Die Ausstellung wurde von ihm selbst beschrieben als von der Hippiezeit und der Rockerszene beeinflusst.²⁵

Bei einer solchen offenen Auffassung von Medium wird verständlich, weshalb die im Katalog unterschiedlich verwendete Begriffe, nur Versuche waren, das Medium der Werke zu beschreiben.

Wäre der Prozess an sich das Medium der Werke, so hätte die Ausstellung in einer Vielzahl von Performances stattgefunden. Man hätte Lawrence Weiner dabei beobachten können, wie er sein Loch in den Verputz der Wand schnitt oder Zorio Gilberto, wie er seinen Sack mit Asche durch die Hallen zog.

Wenn der künstlerische Wert nicht im Objekt lag, sondern im Prozess, dieser jedoch nicht gezeigt wurde, dann lässt das an der Qualität der Ausstellung zweifeln. Bestand „When Attitudes Become Form“ aus dem Happening vor der Ausstellungseröffnung und war eine Art der Performance, die einfach nur verpasst wurde?

Dem widerspricht Hegewisch, indem er das Ziel der Ausstellung als eine intensive Auseinandersetzung mit der Materie und einen direkten Kontakt mit der Intention des Künstlers/ der Künstlerin beschreibt. Ein eindeutiger Ausschluss dafür, dass der künstlerische Gehalt in einer Performance lag, die zur Ausstellungseröffnung nicht gezeigt wurde.

„Ziel war [...] die Erlebnisintensität mit den Künstlern ohne Energieverlust in den musealen Rahmen einzubringen“ (Hegewisch & Klüser, 1991, S. 214)

Dadurch wird eindeutig, dass der künstlerische Wert nicht in dem zeitlich gebundenen Rahmen der Performance stattfand, sondern in den Exponaten gebunden war. Der Wert der Werke lag in dem Resultat eines transitiven Akts, durch den die Handlung zur Geste wurde. Dieses Resultat hebt sich von

²³ Szeemann behauptete die Phillip Morris Kompanie hätte keinen Einfluss auf seine Arbeit gehabt und er könnte unabhängig arbeiten. „And so they [Phillip Morris] approached me and offered money for an exhibition. I could do what I want“ (Zerovc, 2008, S. 30)

²⁴ (Zerovc, 2008, S. 29)

²⁵ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

einem Produkt ab, da die Geste ohne Ursache und Wirkung, Motiv und Ziel, Ausdruck und Appell entsteht. Sie wirkt durch den Kontext und in der Situation.

Wird die Ausstellung als Gesamtwerk betrachtet, so war diese Geste die Zusammenkunft internationaler Künstler*innen in einem neuem Bezug mit der Institution, dem Museum, dem Atelier und der Kunst, festgehalten in den Exponaten als Spuren.

Somit war das Medium der essenziellen Werke weder die Performance, da die Tätigkeit nicht gezeigt wurde, weder die Installation, da das physische Objekt auf den künstlerischen Akt verwies, noch die Konzeptkunst, da ihre Intension abhängig von ihrer Materialität war.

Harald Szeemann hat den Begriff der „Concept – Art“ explizit als unzureichende Beschreibung für die Ausstellung deklariert.²⁶

Dennoch entsprachen einige der Werke wie „A Walking Tour in the Berner Oberland“ von Richard Long der konzeptionellen Kunst. An sich informierte das Werk nur über eine künstlerische Handlung. Es war unabhängig vom Material des Plakats, der Schriftart oder anderen Elementen der Inszenierung. Das Werk ließe sich auch leicht übersetzen und transferieren, ohne große Mengen des Inhalts zu verlieren. Hier trug das Konzept die Intention des Künstlers.

Werke wie „Splash“ von Serra oder die „Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists“ von Nauman funktionieren nicht ohne ihre Materialität. Der Titel selbst verweist schon auf das physische Stück. Beispielhaft für viele Werke der Ausstellung geben diese Werke einen Einblick und eine Referenz zu dem Prozess der Herstellung.

In „Splash“ erkennt man über die Form des fest gewordenen Bleis, wie es in die Ecke geworfen wurde, in „Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists“ schafft der Titel einen intensiven Bezug zu der Körperlichkeit des Künstlers.

Einige dieser Werke befinden sich zwischen Concept-Art, Performance und Objektkunst. Weshalb auch der Ausstellungskatalog sich nicht auf diese Begriffe stützt.

Durch das Happening während der Aufbauarbeiten schaffte „When Attitudes Become Form“ als Gesamtwerk seinen eigenen Kontext und damit eine Ausrichtung der Werke. Das Publikum kam mit der Erwartung, die Attitüden der Künstler*innen-Zusammenkunft zu rezipieren und sich mit ‚Anti-Form‘ und ‚Impossible-Art‘ auseinander zu setzen. Der Rahmen, den Szeemann schuf, veränderte die Beobachtung der Werke.

Durch den Kontext eines so intensiven künstlerischen Ereignisses mit einer so starken Position wurde jedes Ausstellungsstück zu einem Vertreter dieser Position. Jedes Werk, welches nicht schon zuvor Attitüde war, wurde durch die Ausstellung zu einer Attitüde.

Die Materialität und Ausführung eines konzeptionellen Werks wie jenes von Richard Long rückte durch den Kontext der Ausstellung in den Fokus. In der Kuration dieser „Lagerhaus“-Situation, in der sich Joseph Beuys „Wärmeplastik“ aus übereinandergeschichteten Filzfolien befand und die „Two Space Rope Sculpture“ von Barry Flangan achtlos am Boden lag, fügte sich das ungerahmte Plakat aus gefaltetem Papier von Richard Long in die Materialsprache ein. Es schließt sich der Intention der Ausstellung an und erhebt keinen Anspruch auf den Kunstbegriff. Es wirkt genauso beinahe, beiläufig und achtlos kuratiert, wie die gesamte Ausstellung. Es wurde zu einem weiteren Vertreter der „Impossible-Art“²⁷. Ein Werk, das sich selbst nicht als solches inszeniert, ohne Rahmen oder Sockel. Mit wenigen Ausnahmen wirken die Exponate wie abgelegt in Szeemanns Kuration.

²⁶ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

²⁷ (Szeemann, Burton, Müller, & Trini, 1969, S. 1)

Die Ausstellung als Event an sich, als internationales Happening und als Reflexion der 60er-Jahre, verbunden über eine präsente Kuration, setzt einen intensiven Kontext, der nicht von den Werken der Ausstellung zu trennen ist.

Das Medium einer Vielzahl von Exponaten lässt sich unter diesem Aspekt als künstlerische Geste nachvollziehbar beschreiben. Die Intension des Werks liegt außerhalb einer Welt von deutbaren Zeichen. Werden die Werke als Geste verstanden, so zeigt sich, dass sie über den Kontext funktionierten.

Brain O'Doherty beschreibt einen Aspekt der Geste in einer Angemessenheit und Ökonomie, die sich in der Kuration der Werke findet. Die Werke wurden ohne Inszenierung ausgestellt und beschrieben sich als Objekte und Materialien. Das ist angemessen zur Darstellung der Opposition zur Form.

„[...] die eigentliche Aussage der Geste liegt in ihrer Angemessenheit, ihrer Ökonomie und Leichtigkeit. Mit einer einzigen Drehung lässt sich der Stier der Geschichte ins Leere laufen. Doch sie braucht einen Stier. Denn sie eröffnet eine plötzliche Perspektive auf eine Masse von Annahmen und Ideen.“ (O'Doherty, 1996, S. 75)

Der Stier, über den O'Doherty schreibt, ist für die Werke in „When Attitudes Become Form“ die Geometrie und Struktur der Moderne der späten 60er-Jahre. Die Ausstellung kann damit als Akt der Neuerschaffung, Auflösung und Auseinandersetzung verstanden werden.

Durch diese geschlossene Intension der Ausstellung kann sie auch als Gesamtwerk betrachtet werden. Unter diesem Aspekt wäre „When Attitudes Become Form“ als Happening eine Geste von Szemann die über den Kontext der 60er-Jahre Arbeit. Untrennbar von den diesem und der Historie auf die er aufbaut.

BEISPIEL DER GESTE

DEPRESSION

Die oben beschriebene Arbeit *Depression* von Michael Heizer, bei der er mit einer Abrisskugel den Asphalt vor der Kunsthalle aufschlug, wird als Beispiel für die künstlerischen Gesten der Ausstellung angeführt.

Das Medium der Performance kann hierbei ausgeschlossen werden, da die Herstellung der Löcher nicht vor Beobachtern gezeigt wurde. Was zum zeitlichen Rahmen der Ausstellung sichtbar war, waren nur die Spuren im Asphalt. Umso auffälliger ist es, dass sich die Bilddokumentation hauptsächlich auf Aufnahmen des Krans samt Abrissbirne und den Prozess fokussiert.

Die angerichteten Schäden waren weder außergewöhnlich angeordnet noch auffällig inszeniert. Das Kunstwerk legte kein besonderes Gewicht auf die physische Erscheinung, was damit das Medium des Objekts oder der Skulptur ausschließt.

Dieses Werk der Ausstellung unterstrich außergewöhnlich, dass hier versucht wurde, gegen die Form zu arbeiten. Es wurde ein Werk erschaffen, ohne etwas zu schaffen. Konträr zur Plastik oder der Skulptur wurde hier etwas aus dem Raum entnommen. Das Werk ist der Negativraum, der in den Löchern erarbeitet wurde.

Der künstlerische Gehalt der Arbeit befand sich in der Geste. Das Werk funktionierte über den Kontext der Ausstellung. Nur in Zusammenhang mit Werken, die sich als *Anti-Form*, als rebellischer Akt der 60er-Jahre oder als Attitüden beschreiben, kann es als solches erkannt werden.

SPLASH

Das Werk von Richard Serra, bei dem er heißes Blei in die Ecke der Aula warf – „Splash“ – lässt sich ebenso klar als Geste erkennen. Die physische Inszenierung war zweitrangig, da Serra durch das Werfen des Bleis einige Elemente dem Zufall überließ. Ein detailgenaues Reenactment des Werks wäre daher weder möglich noch funktional. Obwohl das Objekt nur als Spur für den Prozess fungionierte, hatte das Material – Blei - noch immer eine präsente Rolle.

Ähnlich wie „Depression“ zeigte es eine Form der Zerstörung und der „Anti-Form“. Eine Interpretation, die getragen wird vom Prozess der Ausstellung und der Kuration mit anderen Werken.

„Splash“ hat über eine Formverwandtschaft einen starken Bezug zu Pollocks Geste. Auch in „When Attitudes Become Form“ wurde versucht, den Bezug des Künstlers zu der Kunst neu zu denken. Durch die Schüttung wurde dem Werk eine Eigenständigkeit zugesprochen – eine „Anti-Form“. Diese Intention lag sowohl bei Pollock, als auch bei dem Werk von Serra nicht im performativen Charakter des Prozesses, oder dem entstandenen Objekt, sondern in dem Akt als Selbstzweck – der Geste.

FETTECKE

Das Fett, das Joseph Beuys in die Ecke der Kunsthalle schmierte, kann als Geste und nicht als Installation betrachtet werden, da es an einen zeitlichen Rahmen gebunden war. Es veränderte sich über die Dauer der Ausstellung und auch wegen des Geruchs wurde das Werk performativ. Dass Beuys das Fett in der Kunsthalle hinterließ, war ein Akt, der das neu gedachte Verhältnis von Künstler zur Kunstinstitution zum Andruck brachte. Er arbeitete mit diesem Kontext, wodurch das Werk als Geste beschrieben werden kann.

Diese wie auch viele andere Werke der Ausstellung bewegen sich nicht nur im physischen, sondern auch kontextuellen Raum.

Die Werke der Ausstellung erfüllten die Kriterien einer Geste. Sie waren materialgebunden und funktionierten durch ihre physische Präsenz. Und doch ist zu erkennen, dass ihre Intention nicht in dem Exponat steckte. Somit ist ausgeschlossen, dass es sich um konzeptionelle Werke handelte.

„Die wörtliche, alltägliche Geste stellt sich in der Dynamik zwischenmenschlichen Handelns dar, sie weist auf etwas hin, deutet einen Umstand an und enthält immer eine Selbstaussage. Sie ist gebunden an die Möglichkeiten der Artikulation des Menschen und seiner Medien. In der bildenden Kunst kann die Geste also nur an einem Material entstehen. Sie braucht einen physischen Stoff, um hervorgerufen und dann sichtbar zu werden. Sie kann nicht nur als Gedanke oder Konzept existieren.“
(Nagel, 2018)

In der künstlerischen Geste wirkten die Werke über den Kontext. Das ambivalente Verhältnis der Geste zwischen Materialität und Konzept wird durch ihn verständlich. Die künstlerische Intention liegt nicht in der Performance der Entstehung, sondern in dem Wirken durch den Kontext des Entstehens.

Pollocks Geste wäre nicht funktional ohne die Spur auf der Leinwand, und ebenso nicht funktional wäre das erstellte Bild ohne die teils zufällige Erschließung durch die Schüttung. Jedoch aus dem Kontext heraus verstanden, kann der Inhalt der Werke erschlossen werden. Dadurch wird in der Geste der Kontext zum Text, wie schon von O'Doherty umschrieben. (vgl.O'Doherty, 1996, S. 70-98)

Das „Beltpiece“ von Richard Serra wurde zur Spur und Geste durch den Kontext des internationalen Happenings „When Attitudes Become Form“. Es wäre nicht als revolutionäre „Anti-Form“ wahrgenommen worden, wäre es nicht durch den Kontext als solche identifiziert worden. Deshalb ist der Kontext auch nicht unabhängig trennbar von dem Werk. Der Transfer des Werkes in einen anderen

Kontext ist daher nicht möglich, ohne den Inhalt massiv zu verändern. Wodurch auch Formen des Reenactments einer Geste nicht funktional sind.

„Gesten sind eine Art Erfindung. Man kann sie nur einmal machen [...]. Als Erfindung betrachtet ist jedoch das „Patent“ der Geste ihre hervorstechendste Eigenschaft und nicht so sehr ihre inhaltliche Aussage.“ (O'Doherty, 1996, S. 45)

KURATOR

Die Position des Kurators spielte als Teil des Kontextes eine große Rolle. Harald Szeemann war seit 1961 Direktor der Kunsthalle in Bern.²⁸ Damit hatte er das Vorrecht, über die geladenen Künstler*innen und Inhalte zu entscheiden. Diese Position sprach ihm weitaus größeren Einfluss zu als die Rolle eines Kurators der 60er-Jahre.

Er besuchte die Künstler*innen in ihren Ateliers und auch in den privaten Räumen. In diesen Gesprächen schienen sich Gedanken zu der Ausstellung immer wieder neu zu formen. Somit waren zumindest die Künstler*innen auch in der Entstehung des Konzepts aktiv involviert. Diese Form der Zusammenarbeit zeigte sich auch in der Installation der Werke. Herstellung und Kuration der Werke geschah zur gleichen Zeit und wurde von den Künstler*innen durchgeführt.²⁹

Ein genaues Bild der Situation beschrieb Szeemann in einem Interview von 2003:

„The historical Moment happened in 1969, when I organized “When Attitudes Become Form” and the artists arrived and installed their works and TV reports publicized it. [...] This was no longer perceived as an art exhibition but as anarchic provocation – not by the artists, but by the curator who allowed this.“ (Zerovc, 2008)

„When Attitudes Become Form“ wurde als eine Opposition gegenüber der Form der Moderne verwendet. Aus dieser Rolle heraus war das Bild des Kurators/ der Kuratorin ein aktivistisches mit den Ambitionen zu Veränderung und avantgardistischen Arbeiten. Nach Szeemann war seine Aufgabe während der Aufbauarbeiten die eines Vermittlers, eines Beraters und eines Begleiters der Künstler.³⁰

Die Kurator*innen der 60er-Jahre kamen größtenteils aus kritischen Gruppen. Sie waren starke Befürworter*innen der zeitgenössischen Kunst, waren besonders sensibel für innovative Produktionen. Sie übernahmen die Rolle einer Art Künstlerproduzent*innen und arbeiteten aus einer Position heraus, in der sie die Kunstinstitution mit den Künstlern*innen in Verbindung brachten. Andererseits hielten sie die Kunst in einem traditionellen Rahmen und behielten auch eine unveränderte Hierarchie der Hauptakteur*innen und Werte bei. Es lässt sich daher annehmen, dass Kurator*innen nicht nur Agent*innen des Wandels waren, wie sie heute betrachtet werden, sondern gleichzeitig Agent*innen der Neutralisierung, des Kompromisses zwischen dem traditionellen System und der zeitgenössischen Kunst mit ihren Forderungen von modernistischen Formen und Rahmen.
(vgl. Zerovc, 2008, S. 28 fg. 29)

Dementsprechend war die Neuheit der Funktion von Szeemann, dass er die Rolle als Vermittler zwischen Institution und Künstler*innen weiter ausbauen konnte und dennoch eine Ausstellung schaffte, die modernistische Formen ablegte. In diesem Zusammenhang wirkte die doppelte Position

²⁸ Nach Angaben von (Müller, 2006, S. 10)

²⁹ In den Tagebuchauszügen sind Diskussionen eingetragen mit besuchten Künstler*innen, in denen Ideen für die Ausstellung verworfen wurden. (Rattemeyer & u.a., 2010, S. 172 -188)

³⁰ (vgl. Rattemeyer & u.a., 2010, S. 188) Nach Angaben aus seinem Tagebuch, veröffentlicht in Exhibiting the new Art, 'Op Losse Schroevven' and 'When Attitudes become Form' 1969

von Szeemann als Museumsdirektor und Kurator schlüssig, da er sowohl die Institution als auch die Contemporary Art vertrat.

Es ist unklar, welche Rolle Szeemann in den Aufbauarbeiten von „When Attitudes Become Form“ genau einnahm, da jede dokumentierte Aussage dazu von ihm selbst stammte. In den Interviews, wie jenes mit Zerovc (2003), und seinen Tagebuchauszügen wurde nur beschrieben, dass die Künstler*innen ihre Werke eigenständig installieren. Er beschrieb die Situation als anarchisch und chaotisch.

Die Frage ist berechtigt, wie weit Szeemann Kontrolle über die Installation und Inszenierung der Werke hatte. Seine Formulierungen über die Freiheit der Künstler*innen, das Brechen von Hierarchien und seine Beschreibung des Events als „Anarchic provocation“³¹ lassen darauf schließen, dass es keine direkten Anweisungen von ihm über die Inszenierung der Werke gab.

Das bedeutet in einer Ausstellung wie dieser, in der die Kuration so essenziell erschien, wurde die Kuration von dem Kollektiv der Künstler*innen arrangiert. Wiederum trafen die Künstler*innen zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Kunsthalle ein und arbeiteten teils unabhängig voneinander, was eine durchgängige Kuration erschwerte.

Dadurch steht die Frage im Raum, ob Szeemann überhaupt der Kurator der Ausstellung war oder nur als solcher bezeichnet wird, sollte er die Inszenierung und Installation den Künstlern*innen überlassen haben. Die Beteiligung von Szeemann an der Kuration der Ausstellung lässt sich literarisch nicht präzise nachweisen oder ausschließen.

In der Ausstellung wurden neben der Rolle des Kurators noch andere Positionen neu überdacht, wie das Verhältnis des Ausstellungsraums zum Atelier. Auch durch die Doppelbesetzung als Kurator und Direktor entstand ein neues Verhältnis zwischen den Künstlern*innen und der Kunstinstitution. Es lässt sich reflektieren, dass Szeemann der Aufbruch der Hierarchie zwischen Museum – Gallery – Atelier, wie er es selbst beschreibt³², gelungen ist.

In der anschließenden Karriere von Harald Szeemann entwickelte er sich zum „Starkurator“. 1972 wurde er der Art-Director der Documenta 5, 1974 schuf er die Ausstellung des Museums der Obsessionen und 1978 die Ausstellung Monte Verita – Berg der Wahrheit.³³ Er war aktiver Bestandteil bei der Gestaltung des Begriffs des Kurators/ der Kuratorin.

Die heutige Rolle des Kurators nahm Ende der 60er-Jahre Form an, unter anderem auch durch Kuratoren wie Szeemann.³⁴

Nach Zerovc unterscheidet sich die aktuelle Rolle des Kurators/der Kuratorin zu dem der 60er-Jahre darin, dass er/sie heutzutage tiefer in die Gestaltung des aktuellen Kunstdiskurses beteiligt ist.

„In the new context he [the Curator] has the opportunity to be much more actively involved in the production of such presentations, to be creator or cocreator of new trends in art, to promise his ideas and choose works of art according to them, to launch new stars etc.“ (Zerovc, 2008, S. 29)

³¹ (Zerovc, 2008)

³² (Zerovc, 2008, S. 29.)

³³ Nach Angaben von (Müller, 2006)

³⁴ Vgl. (Zerovc, 2008, S. 28)

CONCLUSIO

„When Attitudes Become Form“ war eine Ausstellung mit der Intension, das Verhältnis zwischen Künstler*innen, Kunstinstitution und Atelier neu zu denken. Dies wurde umgesetzt durch die Opposition gegen die Formen der Hochmoderne.

Diese Innovation wurde ermöglicht durch ein internationales Künstlerkollektiv mit einem ungewöhnlich hohen Anteil an amerikanischen Mitgliedern.

Eine solche Zusammenstellung und die Schweiz als Ausstellungsland waren notwendig, da die mittel-europäische Kunst in den 60er-Jahren versuchte, die Moderne wieder zu entdecken aufgrund der kulturellen Zerstörung durch den Nationalsozialismus. Die Documenta 4 wurde explizit erwähnt, die modernistischen Formen weiter aus zu formulieren. „When Attitudes Become Form“ sollte einen Kontrast dazu darstellen.

Der Aufbruch der Hierarchien zwischen Künstler*innen, Kunstinstitution und Atelier gelang unter anderem dadurch, dass Harald Szeemann sowohl die Rolle des Museumsdirektors, wie die des Kurators ausführte. Dadurch konnte es Künstler*innen ermöglicht werden, die Kunsthalle in Bern als Studio, Ausstellungsraum und Forum zu nutzen. Harald Szeemann agierte als Vermittler der Künstler*innen zur Kunstinstitution.

Von den Zeitgenossen wurde mit diversen Begriffen versucht, das Medium der formlosen Werke zu fassen. Ich habe die Werke und den Kontext der Ausstellung reflektiert und mit aktueller Literatur abgeglichen. Ich kam zu der Erkenntnis, dass sich die Werke als künstlerische Geste auslegen lassen.

KÜNSTLER*INNEN:

Die Angaben der Künstler*innen wie auch die Werkbeschreibungen entsprechen denen des Ausstellungskatalogs „Live in your Head; When Attitudes Become Form; Works – Concepts – Processes – Situations Informationen“ von Harald Szeemann u.a. aus 1969 und wurden abgeglichen mit den Angaben von „When Attitudes Become Form; Bern 1969/Venice 2013“ aus 2013.

- | | |
|---|--|
| 1. Carl Andre, New York
Steel Piece, 1968
0,8 X 300 X300 cm
36 Einheiten
Coll. Konrad Fischer, Düsseldorf | Coll. Esther-Robles Gallery, Los Angeles |
| 2. Giovanni Anselmo, Torino
Torsione, 1968
Zement, Kuhhaut, Holz
100x40 cm*Coll. Galerie Sonnabend,
Paris | 5. Jared Bark, New York
Information |
| Untitled, 1968
Stein, Kupferdraht, Elektrizität
60 x 40 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris | 6. Robert Barry, New York
Uranyl Nitrate (UO ₂ (NO ₃) ₂)
Isotop erstellt 1966; installiert 1969
Zeitspanne: 4,5 x 10 ⁹ Jahre
Coll. The Artist |
| Untitled 1968/69
Glas, Sägespäne, Baumwolle, Eimer,
Wasser
210x120 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris | 7. Joseph Beuys, Düsseldorf
Das Werk wird in Bern für die Ausstellung gemacht.
Coll. The Artist |
| Untitled 1968/69
Stahl, Wasser, Kalk, Backstein
18x200x125 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris | 8. Alighiero Boetti, Torino
Terreno giallo 1966
Terracotta
100x100cm
Coll. Galleria Sperone, Torino |
| 3. Richard Artschwager, New York
40 blps, 1968
Holz, Farbe, Rosshaar
Unbestimmte Masse
Coll. Leo Castello Gallery, New York
Galerie Ricke, Köln | Boetti, 1969
Eisen
2 Teile mit je 2x100x72cm
Coll. Galleria Sperone, Torino |
| 4. Thomas Bang, Santa Barbara, Cal.
Three Bag Hang, One Bag Lie 1968
Holz, Schaumgummi, Seil
H 240cm | La Luna, 1969
Schiefer
90x120cm
Coll. Galleria Sperone, Torino |
| | Alighiero prende il sole a Torino il,
1969
Zement
Länge 175cm
Coll. Galleria Sperone, Torino |

9. **Mel Bochner**, New York
 Thirteen Sheets of 8 1/2" Greap Paper
 (From an Infinit Series) Mz.?
 Papier
 28x21,2 cm
 Coll. The Artist
- Coll. Galleria Sperone, Torino
10. **Marinus Boezem**, Gorinchem
 Windows, 1968
 Holz, Glas, Bettzeug
 je 180x60 cm
 Coll. The Artist
- Oroscopo come progetto della mia via, 1969
 Blei, Schnee, Quecksilber, Moos, Samenkörner, Blüten, Photo, Zinn, Spinnnadel
 300x300cm
 Coll. Galleria Sperone, Torino
11. **Bill Bollinger**, New York
 Rope Piece, 1968
 Seil, schwarzes Isolierband, Schraubenbolzen
 Durchschnitt 1,2 cm
 Variable Länge
 Coll. Byker Gallery, New York; Gallerie Ricke, Köln
14. **Paul Cotton**, Oakland, Cal.
 Table Top, 1966
 Sperrholz, Kontaktpapier, Spiegel
 135x120x120 cm
 Coll. The Artist
15. **Hanne Darboven**, New York
 6 Bücher über 1968
 Coll. Kanrad Fischer, Düsseldorf
16. **Jan Dibbets**, Amsterdam
 Museumssockel mit 4 Winkeln von 90°, 1969
 Plan der Kunsthalle Bern, 4 Photraphien, Mikrophon, 2 Lautsprecher
 Coll. The Artist
17. **Ger van Elk**, Velp
 Tres qulitats lucis in modo rustic Californiae, 1968/69
 Holz, Bambus, Campinggas, 2 Lampen, Transformator
 100x75x160 cm
 Coll. The Artist
18. **Refeal Ferrer**, Philadelphia
 Chain Link Fence Piece, 1968/69
 Drahtgitter
 459x90 cm
 Coll. The Artist
19. **Barry Falfagan**, London
 Two space rope sculpture, 1967
 Seil
 18 m x15 cm Umfang
 Coll. Rowan Gallery, London
12. **Michael Buthe**, Köln
 Ohne Titel, 1968
 Holz, Leinwand, Farbe
 127x32x19 cm
 Coll. Galerie Ricke, Köln
11. **Wire Piece**, 1968
 Eisen
 300x200 cm
 Coll. Galerie Ricke, Köln
13. **Pier Paolo Calzolari**, Bologna
 Benvenuto, Benvenuto Alice, 1968
 Schneestufen
 Schnee, Moos, Quecksilber, Flaum, Rose, Silberglöcklein, Bronzelettern
 108x80x54cm

20. **Ted Glass**, New York
Information
Holz, Aluminium, Neon
330x330x60 cm
21. **Hans Haacke**, New York
Information
Coll. Gallerie Rudolf Zwirner, Köln
22. **Michael Heizer**, New York
Precarious Space, 1969
Coll. The Artist
- Fault, 1969
Depression, 1969
23. **Eva Hesse**, New York
Augment, 1968
Latey Gummi, Leinwand
20 mal, 190x100 cm
Coll. Fischbach Gallery, New York; Galerie Ricke, Köln
- Sans III. 1969
Gummi
390x7,5x4cm
Coll. Fischbach Gallery, New York; Galerie Ricke, Köln
- Ohne Titel, 1969
Stahldraht, Drahtnetz, Gummi
480x7,5 cm
Coll. Fischbach Gallery, New York; Galerie Ricke, Köln
24. **Douglas Huebler**, New York
Duration piece 9, 1969
16 Kilometer
Dauer: 42 Tage
Lage: Berkeley, Cal.; Rovertion, Utah;
Ellsworth, Nebraska; Alpha, Iowa;
Tuscola, Michigan; Hull Mass
Coll. The Artist
25. **Paolo Icaro**, Genova
Information
Holz, Fiberglas 90x60x97,5cm
26. **Alain Jacquet**, New York
Information
Ohne Titel
Holz, Fiberglas
103x270x45 cm
Coll. Galerie Ricke, Köln
27. **Neil Jenney**, New York
The Siegmund Biederman Piece, 1968
Holz, Stoff, Neon
90x450x300 cm
Coll. Gallerie Rudolf Zwirner, Köln
- The Curtis Mayfield Piece, 1968
28. **Stephen Kaltenbach**, Ney York
Lips, 1968
Gummistempel, Stempelkissen
Coll. The Artist
29. **Jo Ann Kaplan**, New York
Information
30. **Edward Kienholz**, New York
The American Trip, 1966
24x30 cm
Coll. The Artist
31. **Yves Klein**, 1928-1962
Immaterielles Werk, 1962
erzählt von Edward Kienholz, Los Angeles
32. **Joseph Kosuth**, New York
I. Space (Art as Idea as Idea), 1968
veröffentlicht im Berner Tagblatt, 1969
Coll. The Artist
33. **Jannis Kounellis**, Roma
Carboen, 1968
Holzkohle, Variable Masse
Coll. Galleria L'Attico, Roma
- Senza titolo, 1969
Schafspelz, Holz, Schnur
250x250x30cm
Coll. Galleria L'Attico, Roma
34. **Gary B. Kuehn**, Somerville, N.J.
Ohne Titel, 1968
Holz, Fiberglas
103x270x45 cm
Coll. Galerie Ricke, Köln
- Ohne Titel, 1968
Holz, Fiberglas 83,5x29,5x120cm
Coll. Galerie Ricke, Köln
35. **Sol LeWitt**, New York
Wall Markings, 1968
Größe entsprechend der Wandfläche
36. **Bernd Lohaus**, Antwerpen
Information

37. **Richard Long**, Bristol
Information
175x22,5x15cm
Coll. David Whitney, New York
38. **Roelof Louw**, London
Information
Plaster Cast Based on Neon Tem-
plates, 1966
39. **Bruce McLean**, London
Information
Gips bemalt
177,5x25x24 cm
40. **Walter de Maria**, New York
Kunst durchs Telephone, 1967/1969
Coll. Richard Bellamy, New York
41. **David Madalla**, India
Information
Collection of Various Flexible Materi-
als separated by Layers of Grease with
Holes; the size of my Waist and
Wrists, 1966
42. **Mario Marz**, Torino
Sit-in, 1968
Wachs, Neon, Eisen
30x50x50cm
Aluminiumfolie, Kunststoff, Schaum-
gummi, Filz, Fett
4x225x45cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
Appoggiati, 1969
Glas, Mastich
60x300cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
Coll. Mr. an Mrs. Edward Kienholz, Los
Angeles
- Acqua Scivola, 1969
Glas, Mastich, Bäumchen, Eisen
100x140x140cm
Tonbandgerät, Kunststoff, Beton
30x60x60cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
Tape Recorder with a tape of a
Scream Wrapped in a Plastic Bag and
Gals into the Center of a block of Con-
crete, 1968
Coll. Wide White Space Gallery, Ant-
werpen
- Calco da mastice come per I denti,
1969
Eisenstäbe, Gips
140x80x80cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
43. **Robert Morris**, New York
Flet Piece No 4, 1968
Filz, Viable Masse
200x250x120 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
Pants Pocket with Pocket Objects,
1963
Tuch, Gips
137,5x70x3,5 cm
Coll. Richard Bellamy, New York
- Specification for a piece with com-
posite materials, 1969
Coll. Leo Castelli Gallery, New York
44. **Bruce Nauman**, Southampton, N.Y.
Ohne Title, 1965
Fiberglas
240x70x45cm
Coll. Nicholas Wilder, Los Angeles
Model (Ghost) Medicine Cabinet,
1966
Plastikfarben, Leinwand, Holz, Kapok
38x60x16 cm
Coll. Moderna Museet, Stockholm
- Neon Templates od the Left Half of my
Body Taken at Ten Inch Intervals, 1966
Neon grüne Kopie
46. **Dennis Oppenheim**, Brooklyn, N.Y.
Information

47. **Panamarenko**, Antwerpen
 Sneeuw/ Neige, 1966
 Objekte (Holz, Schuhe, Ledertasche)
 mit künstlichem Schnee
 30x100x30cm
 Coll Wide White Space Gallery, Ant-
 werpen
48. **Pino Pascali**, 1935 – 1968
 Confluenze, 1967
 22 Metallbehälter, Wasser, Anilin-
 farbe
 Variable Dimensionen
 Coll. Galleria L' Attico, Roma
49. **Paul Pechter**, New York
 Information
50. **Michealangelo Pistoletto**, Torino
 Information
51. **Emilio Prini**, Genova
 Introduzione Statue – 5 azioni condi-
 zini tipo – Ermafrodito, 1969
 Photographien, Blei, Quecksilber,
 Glas, Zinn
 720x280cm
 Coll. Galleria La Bertesca, Genova
52. **Markus Raetz**, Bern
 Endpunkt B, 1969
 Eisen
 2x30x30cm
 Coll. Galerie Mickery, Loenersloo
- Iron-Flap, 1969
 Eisen
 300xDurchmesser 3cm
 Coll. Gallerie Toni Gerber, Bern
53. **Annen Ruppberg**, Los Angeles
 Untitled Travel Piece, Part 1, 1969
 Vier Zeitungen
 Coll. Eugenia Butler Gallery, Los Ange-
 les
54. **Reiner Ruthenbeck**, Düsseldorf
 Aschenhaufen III, 1968
 Asche, Draht, Eisen
 Durchmesser 150 cm
 Coll. Wide White Space Gallery, Ant-
 werpen
- Möbel I, 1968
 Stahldrahtgeflecht, Stoff
- 190 x 145 x 60 cm
 Coll. Konrad Fischer, Düsseldorf
- Möbel IV, 1968
 Eisenrohrgestell, Stoff
 200 x 110 x 75 cm
 Coll. Wide White Space Gallery, Ant-
 werpen
55. **Robert Ryman**, New York
 Classico III, 1968
 Öl, Büttenpapier
 232,5 x 245 cm
 Coll. Fischbach Gallery, New York
 Konrad Fischer, Düsseldorf
56. **Frederick Lane Sandback**, New York
 Silver Gray Cord Trapezoid, 1967
 Elastische Kordel, Durchmesser 35 cm
 210 x 210 x 210 cm
 Coll. Konrad Fischer, Düsseldorf
57. **Alan Saret**, New York
 Ohne Titel, 1968
 Draht
 75 x 120 x 90 cm
 Coll. Bykert Gallery, New York
58. **Sarkis**, Paris
 Rouleau + Néon + Eau + Bac, 1968
 Dachpappe aluminisiert, weißes Neon,
 Wasser, Metallbecken, Transformator
 25 x 35 x 120 cm
 Coll. The Artist
- Négafit en suspens, 1968
 Graues Becken, Neon violett und
 weiß, Wasser, plastifizierter Film
 10 x 75 x 60 cm
 Coll. The Artist
59. **Jean-Frédéric Schnyder**, Bern
 Schreibbrett, 1969
 Holz, Kunststoff, Papier
 50 x 90 x 50 cm
 Coll. The Artist
60. **Richard Serra**, New York
 Belt Piece, 1967
 Gummi, 9 Teile, der erste mit Neon
 180 x 660 cm
 Coll. Conte Panza die Biumo, Milano
 Courtesy Galerie Ricke, Köln
- Splash Piece, 1968

- Blei
Coll. Leo Castelli Gallery, New York
- Lead Pieces, 1969
Blei
Coll. Richard Bellamy /
Noah Goldowsky Gallery, New York
Galerie Ricke, Köln
61. **Robert Smithson**, New York
Brene Earth – Mirror Displacement,
1969
Photographie
Coll. Dwan Gallery, New York
62. **Keith Sonnier**, New York
Neon with Cloth, 1968
Neon, Stoff
270 x 160 cm
Coll. Gallery Ricke, Köln
- Flocked Wall, 1968
Flock, Gummi
300 x 150 cm
Coll. Gallery Ricke, Köln
- Flock Wall Piece, 1968
Flock, Gummi
270 x 90 cm
Coll. Galerie Ricke, Köln
- Flock Pulled from Wall with String,
1968
Flock, Latex, Gummi, Gummiband
360 x 90 cm
Coll. Richard Bellamy/
Noah Goldowsky Gallery, New York
Galerie Ricke, Köln
- Wrapping Light Piece/ Big Red, 1969
Neon, Glühbirnen
270 x 235 cm
Coll. Leo Castelli Gallery, New York
63. **Richard Tuttle**, New York
Bow Shaped Light Blue Canvas, 1967
Leinwand
130 x 127,5 cm
Coll. The Betty Parsons Gallery, New
York
- Gun Shaped Light Blue Canvas, 1967
Leinwand
170 x 97,5 cm
Coll. The Betty Parson Gallery, New
York
64. **Frank Lincoln Viner**, New York
Number Ten 1, 1968
Kunststoff, Vinyl, Plastikschnur, Seil-
ringe, Schablonen, Bänder
100 x 135 cm
Coll. The Artist
- Yellow Mode, 2, 1968
Kunststoff, Vinyl, Plastikschnur, Seil-
ringe
107,5 x 160 cm
Coll. The Artist
65. **Franz Erhard Walther**, New York
Objekt zum hineinlegen, 1965
Blindobjekt, 1966
Geschäftsobjekt, 1967
Objekt Erlangen, 1967
Objekt für musikalische Prozesse,
1967
Objekt für Wechsel, 1967
Objekt kurz vor der Dämmerung, 1967
Streikobjekt, 1967
Object for Competition or Object for
four, 1968
Objekt furs Aufgeben, 1968
Coll. The Artist
66. **William G. Wegman**, Milwaukee, Wisconsin
Information
67. **Lawrence Weiner**, New York
Zum Lattenwerk oder dem Verputz-
grund oder den Holzfaserplatten,
1968
Coll. Seth Siegelaub, New York

68. **William T. Wiley**, Woodacre, Cal.
Slab's Axe in Change
Holz, Stahl, Plexiglas
95 x 41 cm
Coll. Allan Frumkin Gallery, New York
- Wizdumb, 1968
Holz
44 x 34 x 12 cm
Coll. Allan Frumkin Gallery, New York
- Doesn't seem so Hot like Down Wind,
1968
Aquarell
61 x 45 cm
Coll. Allan Frumkin Gallery, New York
- Slab's Axe in Change, 1967
Aquarell
61 x 45 cm
Coll. Allan Frumkin Gallery, New York
69. **Gilberto Zorio**, Torino
Ohne Titel, 1969
- Bambus, Kupfer, Elektrizität
300 x 300 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
- Ohne Titel, 1969
Eternit, Drahtgeflecht
102 x Durchmesser 225 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
- Ohne Titel, 1969
Durchsichtiges Plastikrohr, Alkohol
H 400 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
- Guinchie fiaccole, 1969
Binsen, Fackeln, Zement
170 x 400 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris
- Ohne Titel, 1969
Plexiglas, Tuch, Asche
160 x 90 cm
Coll. Galerie Sonnabend, Paris

LITERATURVERZEICHNIS

- Bocher, M. (1969). Brief von Bocher an Szeemann. In H. Szeemann, & a. u., *Live in your Head, When Attitudes Become Form, Works - Concepts - Progresses - Situation - Information* (S. 44). Bern: Kunsthalle Bern.
- Burton, S. (1996). Notes on the New. In u. Harald Szeemann, *Live in our Head* (S. 4-5). Bern: Kunsthalle Bern.
- Celant, G. (2013). A Readymade: When Attitudes become Form. In G. Celant, & u.a., *When attitudes become form : Bern 1969/Venice 2013* (S. 389 - 392). Milan: Fondazione Prada.
- Celant, G. (2013). Why and How A Conversation with Germano Celant. In *When attitudes become form : Bern 1969/Venice 2013* (S. 393-421). Milan: Palazzo, Fondazione Prada.
- Harald Szeemann, S. B. (1969). *Live In Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Bern: Kunsthalle Bern.
- Hegewisch, K., & Klüser, B. (1991). *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Huyssen, A. (21. Dezember 2012). Mapping the Postmodern. *New German Critique*, No. 33, *Modernity and Postmodernity*, S. 5-52.
- Müller, H.-J. (2006). *Harald Szeemann, Ausstellungsmacher*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Murphy, J. A. (1969). Notes on the new . In K. Bern (Hrsg.), *Live In Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. (S. 5 -6). Bern.
- Nagel, J. (2018). *Johannes Nagel*. Von <http://www.johannesnagel.eu/die-geste.html> abgerufen
- O'Doherty, B. (1996). *In der weißen Zelle, Inside the White Cube*. Berlin: Merve Verlag.
- Rattemeyer, C., & u.a. (2010). *Exhibiting the new Art, 'Op Losse Schroevven' and 'When Attitudes become Form'* 1969. London: Afterall Books.
- Schürch, G. (1969). Harald Szeemann stellt aus. *Berner Tagblatt*, 2.
- Szeemann, H. (2003). Making Things Possible.
- Szeemann, H. (2018). *Harald Szeemann: Selected Writings*. Los Angeles: Getty Trust Publications.
- Zerovc, B. (2008). Making things Possible. In *Mj-Manifesta Journal, Journal of curatorship* (S. 29 -37). Milano: Silviana Editoriale.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1, Kunsthalle bern 1969 Shunk Kender; https://www.tribune.com/tribnews/2013/04/resuscitando-szeemann-a-venezia-la-fondazione-prada-attiva-la-macchina-del-tempo-dalla-kunsthalle-di-berna-del-1969-a-ca-corner-della-regina-nel-2013-when-attitudes-become-form/attachment/kunsthalle/ (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	4
Abbildung 2, Kunsthalle Bern Raum 1 in Anlehnung an G. Celant 2013, S 9	5
Abbildung 3, Exhibition view G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	6
Abbildung 4, Gilberto Zorio performing Trasciniamo G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	7
Abbildung 5, Kunsthalle Bern Raum 2 in Anlehnung an G. Celant 2013, S 9	8
Abbildung 6, Fettecke in Anlehnung an G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	9
Abbildung 7, Installationsansicht, Richard Long B. Klüser, K. Hegewisch 1991; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	10
Abbildung 8, Kunsthalle Bern Raum 3 in Anlehnung an Celant 2013, S 9	12
Abbildung 9, Felt - Robert Morris G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	13
Abbildung 10, Collection of Various Flexible Materials[...], Bruce Nauman G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	14
Abbildung 11, Kunsthalle Bern Raum 4 in Anlehnung an Celant 2013, S 9	15
Abbildung 12, Ausstellungsüberblick G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	16
Abbildung 13, Kunsthalle Bern Raum 5 in Anlehnung an Celant 2013, S 9	17
Abbildung 14, Skizze von Thirteen Sheets of 8 ½“ Graph Paper (From an infinite Serie) M. Bocher 1969, S. 44	18
Abbildung 15, Prozess von Depression, Michael Heizer G. Celant 2013; https://base.uni-ak.ac.at/image/ ; (zuletzt geöffnet am 13.09.2020)	19