

DER DOPPELASPEKT VON

# MATERIALITÄT UND IMMATERIALITÄT

IN DEN WERKEN DER ZERO-KÜNSTLER 1957-67

ULRIKE SCHMITT

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fach Kunstgeschichte angenommen. Sie ist auf dem Kölner Universitäts Publikations Server (KUPS) <http://kups.ub.uni-koeln.de> abrufbar. In dieser Ausgabe wird aus rechtlichen Gründen auf Abbildungen verzichtet.

Erster Referent: Apl. Prof. Dr. Günter Herzog

Zweiter Referent: Prof. Dr. Stefan Grohé

Mündliche Prüfung: 21.12.2011

Online-Publikation: 23.04.2013

© 2013 Ulrike Schmitt; [UlrikeSchmitt@gmx.net](mailto:UlrikeSchmitt@gmx.net)

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>II. FORSCHUNGSSTAND</b>	<b>6</b>
<b>III. METHODISCHE GRUNDLAGEN – EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEMSTELLUNG</b>	<b>14</b>
<b>IV. DIE ZERO-BEWEGUNG IM KONTEXT DER KUNST NACH 1945</b>	<b>24</b>
ZWISCHEN TRADITION UND FORTSCHRITT	26
NEUBEGINN DES KULTURLEBENS: PRIVATE INITIATIVEN UND VEREINE	28
AUFGABEN DER NEUEN KUNST	29
DIE GROßEN VORBILDER FRANKREICH UND AMERIKA	33
KUNSTSZENE IN WESTDEUTSCHLAND: DÜSSELDORF UND FRANKFURT	35
KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE	37
ABENDAUSSTELLUNGEN	38
ZERO INTERNATIONAL	41
ZENIT UND ENDE	43
<b>V. DER ASPEKT DER IMMATERIALITÄT IN DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS</b>	<b>45</b>
<b>VI. ANALYSE EINZELNER WERKPHASEN</b>	<b>55</b>
WANDFIXIERTE ARBEITEN	56
<i>Lichtwert der Farbe</i>	58
<i>Struktur Lichtwert und Reallicht – Bilder aus Licht und Schatten</i>	72
<i>Struktur, Licht – reflektiertes, geformtes, in Bewegung versetztes Licht</i>	98
DIE EROBERUNG DES REALRAUMES – RAUMOBJEKTE	106
<i>Licht, Reflexion, Transparenz, Geräusch und Raum</i>	106
<i>Dynamik und Vibration, Raum und Zeit</i>	116
KUNSTRÄUME UND WERKE IM FREIEN RAUM	122
<i>Orte der Schwerelosigkeit</i>	122
<i>Licht und Dunkelheit, Stille und Geräusch</i>	124
<i>Aufhebung räumlicher Dimensionen - Räume der Unendlichkeit</i>	137
<i>Große Projekte unter freiem Himmel – Stadt und Natur als „Kunstraum“</i>	143
<b>VII. UMSETZUNG DER IMMATERIALITÄT – KÜNSTLERISCHE GRUNDPRINZIPIEN</b>	<b>171</b>
MONOCHROMIE	171
STRUKTUR – RHYTHMUS UND DYNAMIK	187
LICHT UND BEWEGUNG	199
WERK UND RAUM	209

<b>VIII. IMMATERIALITÄT ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE</b>	<b>218</b>
IMMATERIALITÄT ALS ERLEBNIS DES SCHÖNEN	221
SENSIBILITÄT UND INTERAKTION	230
RAUM FÜR UTOPIEN – DIE ZUKUNFT IN DER HAND DER KUNST	235
<b>IX. FAZIT</b>	<b>249</b>
<b>LITERATUR</b>	<b>259</b>
<b>LEBENS LAUF</b>	<b>292</b>

„Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren –  
das Hörbare am Unhörbaren –  
das Fühlbare am Unfühlbaren.  
Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren –.“<sup>1</sup>  
Novalis

## I. EINLEITUNG

„Die neue Kunst entnimmt ihre Elemente der Natur. Dasein, Natur und Materie bilden eine vollkommene Einheit. Sie entfalten sich in Zeit und Raum. Der Wechsel ist die Grundbedingung des Daseins. Die Bewegung, die Fähigkeit, sich zu entwickeln und zu entfalten, ist die Grundbedingung der Materie. Denn sie besteht in Bewegung und in nichts anderem. Sie entwickelt sich ewig weiter. Farbe und Klang sind in der Natur an die Materie gebunden. Materie, Farbe und Klang in ihrer Bewegtheit sind die Phänomene, deren gleichzeitige Entwicklung die Aufgabe der neuen Kunst ist.“<sup>2</sup>

Die im „Weißen Manifest“ von 1946 für die Kunst der Zukunft prophezeiten Visionen sollten sich knapp zehn Jahre später mit den Werken der ZERO-Künstler tatsächlich bewahrheiten: Vibrierende Lichtfelder, aus polierter Metallfolie und semitransparenten Aluminiumnetzen, aus Spiegeln, Plexiglas oder optischen Linsen zusammengesetzte Apparaturen, perforierte Stoffballons und benagelte Objekte, die auf unsichtbaren Sockeln ruhten oder mitten im Raum frei schwebten, durch integrierte Lampen oder Scheinwerfer erleuchtet, durch den Luftzug oder leise ratternde Motoren in Bewegung versetzt. Auffallendes Merkmal neben dem Einsatz innovativer, kunstfremder Materialien ist die Konzentration auf instabile und

---

<sup>1</sup> Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg): *Werke und Briefe*, hg. v. Alfred Kellertat, München 1962, S. 447. [Novalis 1962].

<sup>2</sup> Lucio Fontana (u. a.): „Weißes Manifest“ (1946), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 780–784, hier S. 782 f. [Fontana (1946) 2003].

flüchtige Substanzen, wie Feuer, Rauch, Eis, Wasser, Nebel, Wind, Geräusche und Licht, wodurch viele der Werke nur während eines kurzen Zeitraums existierten.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich das Ziel, dieses grundlegend neue Verhältnis der ZERO-Künstler zum Material zu analysieren. Ausgegangen wird dabei von der These, in den Arbeiten zeichne sich eine zunehmende Tendenz zur materiellen Reduktion zugunsten einer immer stärkeren Gewichtung der Faktoren Raum, Zeit und Licht ab. Nicht mehr allein der Künstler generiert die Form, sondern die Materialien selbst rufen im Zusammenspiel mit den auf sie einwirkenden Kräften und Energien unabhängige, mit der Zeit veränderliche Konstellationen hervor, die die tatsächliche Struktur überblenden, so dass sich das Werk erfassen lässt als das zeitweilig die Objektgrenzen Überschreitende, das, was bei der Betrachtung aktuell in Erscheinung tritt. Insofern sind die Arbeiten als Modulations- und Artikulationsflächen zu verstehen: Licht und Schatten sind ihre eigentlichen Werkstoffe.

Die Künstler äußern in ihren Stellungnahmen immer wieder die Absicht, Werke zu schaffen, die ein „Vergessenlassen der physischen Dimension“<sup>3</sup> und das Erleben des 'Immateriellen' ermöglichen, das vorstellbar wird als eine die Objekte umhüllende, sich räumlich ausbreitende Energie. Die gezielte Materialwahl und eine bestimmte Anordnung der Elemente tragen zur optischen Überwindung des Materiellen bei. Otto Piene schreibt hierzu: „Das Bild wird zum Schwingungsfeld, zur Erscheinung reiner Energie. Es ist nicht mehr vernagelt und versperrt, es ist offen, weit, Farbraum, ganz nah und ganz fern zugleich. [...] das Bild ist ein Plan der Freiheit, eine Bestätigung des Lebendigen.“<sup>4</sup> Die Arbeiten der ZERO-Künstler verstehen sich nicht als Medien der Repräsentation, sie sind keine 'Endprodukte', sondern offenbaren sich als Prozess: sie sind weder räumlich noch zeitlich fixiert. Bei ihnen zählen das Nicht-Sichtbare, Noch-nicht-Entstandene letztlich mehr als das unmittelbar Gegebene. Das tatsächlich auf der Bildfläche Vorhandene wird durch etwas ergänzt, das nicht real zu greifen ist, sondern beim Rezeptionsakt auf kognitiver Ebene in Erscheinung tritt. Die Tatsache, dass Kunstwerke über mehrere, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte Daseinsformen verfügen, zählt zu den Grundannahmen der Kunsttheorie. Auf vielfältige Weise versuchen Künstler, Philosophen und Wissenschaftler das Erleben solcher wechselnder Konstellationen ein und desselben Objektes und das Auftauchen und Verschwinden von Eindrücken zu beschreiben und zu erklären; es ist die Rede vom Unsichtbaren, Unbekannten und Unbestimmten, vom Unendlichen, Unwirklichen und

---

<sup>3</sup> Enrico Castellani, in: Carla Lonzi: *Selbstbildnis. Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967*, Bern 2000, S. 210. [Lonzi 2000].

<sup>4</sup> Otto Piene: „Lichtballett“, urspr. in Kat. *Otto Piene: Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, Galerie Diogenes, Berlin, Februar/März 1960, wiederabgedruckt in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 250. [Piene (1960) 2000].

Rätselhaften. Gottfried Boehm und Bernhard Waldenfels erfassen diesen Doppelstatus der Werke mit dem Modell der „ikonischen“ bzw. „pikturalen Differenz“<sup>5</sup>, Lambert Wiesing spricht von einer „artificialen Präsenz“<sup>6</sup> der Kunstwerke. Boehm wiederum kommt zu dem Schluss, die Realität des Bildes sei, wie auch immer sie sich präsentiere, „nichts anderes als ein 'Substrat aus Material'. Aus dem allerdings etwas ganz anderes, etwas 'Immaterielles' [...] aufsteigt, ohne sich je von diesem Grund zu lösen“ - Bilder seien „spannungsgeladene real-irreale Körper.“<sup>7</sup>

Richtete sich traditionell das Augenmerk der Künstler in erster Linie auf die formale Gestaltung des Bildobjekts, insbesondere auf die Genauigkeit der Darstellung, während die beim Betrachter ausgelöste Wirkung nur von sekundärer Bedeutung war, so kam es nach 1945 zu einer Verschiebung in Richtung des wahrnehmenden Subjekts. Intensiver als jemals zuvor wurde nun über die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter reflektiert. Erstmals in aller Deutlichkeit zeichneten sich diese Tendenzen in der europäischen Nachkriegskunst mit der 1957 in Düsseldorf begründeten ZERO-Bewegung ab. Deren Arbeiten vermitteln keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Sachverhalt, sie erlauben kein konstatierendes, „wiedererkennendes Sehen“, sondern lösen ein unkontrollierbares „sehendes Sehen“<sup>8</sup> aus. Einflüsse aus der Umgebung, vor allem aber der Rezipient selbst wirken als bildkonstituierende Faktoren: Der Vorgang der Bildanschauung wird zum unabschließbaren Ereignis. Die durch ständig ändernde Seh-Konstellationen in kontinuierlichem Fluss befindlichen Werke verkörpern das Ideal einer maximal variablen Kunst und werden Quelle unendlich vieler Erlebnismöglichkeiten.

Alles Eindeutige, Endgültige wird ad acta gelegt: die Aufmerksamkeit gilt nicht der festen, greifbaren Materie, sondern dem nicht definierten 'Dazwischen', das mehr zählt als das Substanzielle selbst. 'Dynamik' und 'Bewegung' sind hier nicht mehr rein bildinterne, aus dem Dargestellten resultierende, sondern von der Materie losgelöste Eigenschaften. Ihr Ursprung verlagert sich mit einer zunehmenden Öffnung und Entleerung vermehrt zum Außerhalb der Werke, in den Betrachter: sie bestehen aus „reiner Sichtbarkeit“<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text), S. 11–38, hier S. 29 ff. [Boehm 1994 (a)]; Bernhard Waldenfels: „Die Differenz zwischen der Bildwirkung, die das Sehen in Bewegung setzt, und der Bildgestalt, in der es sich ausformt und verdichtet, tritt mit ins Bild“, in: Ders.: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010, S. 121. Vgl. zum Begriff der „pikturalen Differenz“ v. a. S. 42 ff. [Waldenfels 2010].

<sup>6</sup> Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a. M. 2009, S. 204. [Wiesing 2009].

<sup>7</sup> Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 9. [Boehm 2007].

<sup>8</sup> Max Imdahl prägte die Begriffe „wiedererkennendes“ und „sehendes Sehen“. Ders.: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, (Reihe Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60), S. 26. [Imdahl 1980].

<sup>9</sup> Wiesing 2009, S. 205.

Der Betrachter wird hierdurch in ganz anderer Weise gefordert: Die eigene Wahrnehmung wird erfahrbar als produktives Vermögen, es öffnen sich bisher unbekannte Bereiche der Realität: Der Raum, die Natur verwandeln sich in energetisch vibrierende Lichtfelder.

Die Werke verstehen sich als Anleitung zu einem bewussteren Sehen, das sich, nach Max Raphael, definieren lässt „als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern aller menschlichen Kräfte“, als „doppelte, aktive Beziehung zu den Dingen“:

„Etwas, was außer uns wirklich ist, tritt in uns ein und assimiliert sich unseren Kräften; und umgekehrt ist Sehen gleichzeitig das Projizieren von Innerem [...] nach außen und dessen Assimilierung an einzelne Gegenstände oder an das Ganze der Welt. Beide Vorgänge können in unterschiedlichem Maß divergieren oder konvergieren. In jedem Fall aber ist Sehen zumindest der Ansatz zu einem produktiven Akt.“<sup>10</sup>

Die vorliegende Untersuchung nimmt den für die Arbeiten der ZERO-Künstler zentralen Aspekt der Immaterialität in den Blick, ohne behaupten zu wollen, dass jedes während des Bestehens der ZERO-Bewegung geschaffene Werk zugleich auch zwingend die Eigenschaft des Immateriellen aufweist. Aufgezeigt werden soll zum einen, dass das Streben nach dem Immateriellen ein wichtiges übergreifendes Charakteristikum der Arbeiten im Allgemeinen darstellt, das im Laufe der aktiven ZERO-Jahre, 1957 bis 1966, eine Steigerung erfuhr. Und zum zweiten, dass sich hierin eine vollkommen gewandelte Vorstellung von Kunst und deren Aufgaben offenbart, die zu gänzlich neuen Werkformen führte.

In den Blick genommen wird eine 'Tendenz', im Sinne eines 'Noch-Nicht' bzw. 'Nicht-Mehr': Das Immaterielle manifestiert sich nicht als eindeutig definierbare Tatsache, sondern eher als ein Pendeln zwischen zwei Polen. Materielles und Immaterielles, Entstehendes und Sich-Auflösendes, sind nicht zwei separierte, sondern sich wechselseitig bedingende Zustände. Adorno beschreibt das In-Erscheinung-Treten als „paradoxe Einheit oder [...] Einstand des Verschwindenden und Bewahrten“<sup>11</sup>. Das 'Geistige' negiere zwar das Materielle, benötige es aber zur eigenen Vermittlung; Kunstwerke seien daher „ein Stillstehendes so gut wie ein Dynamisches“<sup>12</sup>.

Was die Werke dem Betrachter bieten, inwieweit sie sich öffnen, sich gleichsam vor seinen Augen 'verflüssigen', hängt von der Blickeinstellung ab: Beim Vorherrschen der Eindrücke des Immateriellen tritt das Materielle in den Hintergrund. Richtet sich die Konzentration

---

<sup>10</sup> Max Raphael: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? The Demands of Art*, Frankfurt a. M. 1984, S. 7. [Raphael 1984].

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, (2. Aufl.) Frankfurt a. M. 1974, S. 124. [Adorno 1974].

<sup>12</sup> Ebd.



hingegen stärker auf die Materialität, so rückt der Aspekt der Immaterialität aus dem Sichtfeld. Als zwei fließend ineinander übergehende Momente wird das eine nicht ohne das andere denkbar. Ein Umkippen des schauenden Bewusstseins kann immer nur über ein momentanes Ausblenden des einen oder des anderen erfolgen.

Die Frage nach dem Immateriellen bleibt insofern untrennbar verknüpft mit dem Materiellen, denn das, was der Betrachter über das Vorhandene hinausgehend sieht, hängt stets von der Beschaffenheit des Kunstwerks ab. Bei der Klärung des Aspekts steht daher immer das jeweilige Werk im Zentrum.

Die Untersuchung gliedert sich in folgende Einzelschritte:

Nach einigen einführenden methodischen Überlegungen soll eine historische Einordnung der ZERO-Bewegung in die europäische Nachkriegskunst erfolgen. Da die ZERO-Künstler mit ihrem Schaffen eine sich schon seit geraumer Zeit anbahnende Entwicklung fortsetzen, sollen über eine kurze Rückblende in das beginnende 20. Jahrhundert mögliche Vorläufer vorgestellt und erste Manifestationen einer Transformation des herkömmlichen Bildbegriffs offengelegt werden, vor allem eine sich damals bereits abzeichnende Neubewertung der Faktoren Licht, Raum und Bewegung.

Anhand exemplarisch ausgewählter, über unterschiedliche Kategorien erfasste Werke von ZERO-Vertretern wird in der daran anschließenden Werkanalyse der Aspekt der Immaterialität beleuchtet. Das genaue Vorgehen soll an dortiger Stelle erläutert werden. Die Entstehung der besprochenen Arbeiten reicht in die Spanne kurz vor, während und unmittelbar nach der aktiven ZERO-Zeit. Im Folgekapitel werden die Hauptcharakteristika bzw. die künstlerischen Grundprinzipien hervorgehoben, mittels derer die Künstler die Eindrücke des 'Immateriellen' hervorzurufen versuchen. Ein gesondertes Kapitel widmet sich der 'Immaterialität' unter ästhetischem Blickwinkel. Abschluss bildet eine Diskussion zum Begriff der Utopie, die, wie sich zeigen wird, mit dem Immateriellen eng verbunden ist.

## II. FORSCHUNGSSTAND

Unzählige Neuerscheinungen zur ZERO-Bewegung erreichten in den letzten Jahren im Zuge der vielen durch Museen, Galerien und Messen organisierten Retrospektiven den Büchermarkt, wodurch eine längst überfällige wissenschaftliche Bewertung einer historisch und künstlerisch wichtigen Epoche nach 1945 eingeleitet wurde.

Bestimmte Werkgruppen und Teilaspekte im Schaffen einzelner ZERO-Künstler rücken seither vermehrt ins Blickfeld der Forschung und sorgen für die Entwicklung einer weitaus differenzierteren Sichtweise auf diesen entscheidenden Abschnitt deutscher Nachkriegskunst und deren kultur- und sozialgeschichtliche Hintergründe. Archivalien, Brief-, Text- und Bilddokumente wurden aufgearbeitet und bislang unbekanntes Zusammenhänge aufgezeigt.

Neben älteren Katalogen, etwa dem 1965 von Wieland Schmied anlässlich einer Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover<sup>13</sup> publizierten sowie dem 1979 für das Kunsthaus Zürich von Ursula Perucchi-Petri herausgegebenen ZERO-Katalog<sup>14</sup>, ebneten vor allem drei Werke den Weg für die aktuelle Auseinandersetzung mit der ZERO-Bewegung:

Der 1989 von Hubertus Schoeller anlässlich einer Ausstellung in seiner Galerie erarbeitete Katalog *Gruppe ZERO* enthält neben Stellungnahmen der drei Künstler Mack, Piene und Uecker und vielen Originaltexten eine ausführliche Übersicht zu allen ZERO-relevanten Veranstaltungen und den hieran beteiligten Künstlern.<sup>15</sup> Die Tatsache, dass hier jedoch ausnahmslos alle Ausstellungen auch aus jüngerer Zeit mit ZERO im Titel aufgelistet werden, ohne Rücksicht darauf, ob die jeweiligen Künstler auch tatsächlich im entscheidenden Zeitraum von 1957 bis 1966 im Umfeld von ZERO aktiv waren, trägt zu einer weiteren Verunklärung des ohnehin schwer fassbaren ZERO-Begriffs bei.<sup>16</sup>

Eine kurze Zeit später von Anette Kuhn veröffentlichte Dissertationsschrift gilt als erste vollständige Gesamtdarstellung zu ZERO: Die Autorin bettet die Bewegung in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ein, gibt einen Überblick zu den wichtigsten

---

<sup>13</sup> Kat. *Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker*, hg. v. Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965. [Hannover 1965].

<sup>14</sup> Kat. *Zero – Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958–1964*, hg. v. Kunsthaus Zürich, Zürich 1979. [Zürich 1979].

<sup>15</sup> Kat. *Gruppe Zero*, hg. v. Hubertus Schoeller, Galerie Schoeller, Düsseldorf, Düsseldorf 1989. [Düsseldorf 1989].

<sup>16</sup> Hubertus Schoeller nennt in seiner Auflistung beispielsweise auch die Künstler Roman Opalka, Vaclav Kolibal, Dušan Džamonja.

Aktivitäten und Ausstellungen und prüft unter Berücksichtigung der zeittypischen Situation mit kritischem Blick den bei ZERO vorherrschenden ideologischen Zug.<sup>17</sup>

Eine von Renate Wiehager zwischen 1992 und 2000 in der Villa Merkel, Esslingen, organisierte Veranstaltungsreihe veranschaulichte im Rahmen von vier, jeweils von einem umfangreichen Katalog begleiteten Ausstellungen das europaweite Beziehungsnetz zwischen Künstlern sowie Verbreitung und Rezeption des künstlerischen Ansatzes.<sup>18</sup> Einbezogen wurden auch im weiteren Umfeld von ZERO aktive Künstler, die bislang vernachlässigt worden waren. Wie der den Ausstellungstiteln jeweils beigefügte Zusatz *Und heute* andeutet, wurde auch der aktuelle Standpunkt noch aktiver ZERO-Künstler thematisiert. Kritik erntete die Ausstellung wegen ihres auf einer strikten Trennung der Länder: Holland, Italien, Frankreich und Deutschland beruhenden Konzeptes, weil dadurch der ursprüngliche künstlerische Leitsatz eines grenzübergreifenden Interagierens ins Hintertreffen geriet. Die Titel *Zero Italien: Azimut-Azimuth 1959-60 in Mailand. Und Heute* und *Zero und Paris 1960. Und Heute: Arman, Klein, Soto, Spoerri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960* tragen zudem zur Verfälschung der Tatsachen bei, da Manzoni und Castellani mit ihrer Galleria Azimut bzw. Publikation *Azimuth* Eigenständigkeit bewiesen und niemals unter dem Label ZERO agierten. Ebenso wenig lassen sich die für Paris genannten Künstler eindeutig als ZERO-Künstler identifizieren. Derartige Missverständnisse gründen in der Problematik einer fehlenden verbindlichen Definition von ZERO.

Als neuer Versuch zu einer umfassenden Darstellung des internationalen Netzwerks von ZERO kann die 2006 veranstaltete Schau im museum kunstpalast Düsseldorf gelten.<sup>19</sup> Erstmals wurde hier auch der künstlerische Standpunkt der 1954 begründeten japanischen GUTAI-Bewegung miteinbezogen. Der umfangreiche, übersichtlich gestaltete Katalog wird insbesondere durch die chronologische Erfassung aller ZERO-relevanten Daten zu einem wertvollen Nachschlagewerk.

Weiterhin bieten zahlreiche Monographien, Werkverzeichnisse sowie Ausstellungskataloge, die hier im Einzelnen nicht genannt werden können, einen guten Überblick zur individuellen Entwicklung der Künstler.

---

<sup>17</sup> Anette Kuhn: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt a. M. (u. a.) 1991. [Kuhn 1991].

<sup>18</sup> Vgl. Kat. *Nul, die Wirklichkeit als Kunst fundieren. Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965 und Heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1993. [Esslingen 1993]; Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1995. [Esslingen 1995]; Kat. *ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997.[Esslingen 1997]; Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000. [Esslingen 2000].

<sup>19</sup> Kat. *ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern 2006. [Düsseldorf 2006].

Da sich die Künstler jeglicher Form von Kategorisierung und Ideologisierung entzogen, hingegen die künstlerische Freiheit zum obersten Gebot erklärten, liegen heute nur wenige Dokumente vor, die Rechenschaft ablegen über tatsächliche Berührungspunkte zwischen den einzelnen künstlerischen Ansätzen. Gerade aus dieser Problematik heraus erfolgt in der gängigen Literatur die Auseinandersetzung mit ZERO zumeist in Form von monographisch angelegten Studien, die sich auf das Schaffen einzelner Künstler bzw. auf einzelne Aspekte innerhalb der Werke konzentrieren, oder solchen, die die Ausstellungen und Aktivitäten beleuchten, dabei jedoch die künstlerischen Ergebnisse außer Acht lassen. In den allgemein gehaltenen Überblickswerken zur Kunst des 20. Jahrhunderts werden die ZERO-Werke in der Mehrzahl in übergeordnete Kontexte, wie 'Monochrome Malerei', 'Kinetische Kunst', 'Lichtkunst', 'Environment' oder 'Aktionskunst' eingebettet, die nur vage definiert bleiben und die vielfältigen, teils sogar kontrastierenden Konzepte vereinigen. Vielfach wird hierbei nur auf die drei Initiatoren der Bewegung, Mack, Piene und Uecker, verwiesen.

Glücklicherweise war die Mehrzahl der ZERO-Künstler seit Anbeginn der künstlerischen Tätigkeit darauf bedacht, durch das Abfassen von Schriften eine Grundlage für die Verbreitung und Rezeption des eigenen Werkes zu schaffen. Neben den in Zeitschriften, Katalogen und Monographien veröffentlichten Texten, die teils auch aus der Zeit nach der Auflösung der Bewegung stammen, dienen daher insbesondere die im Rahmen der Magazine *ZERO 1–3* (1958, 1961) veröffentlichten Stellungnahmen der Künstler als unverzichtbare Quellen für die Beantwortung der Frage nach Überschneidungen der künstlerischen Konzepte untereinander.<sup>20</sup> Sie lassen sich als Klärung des jeweiligen individuellen Standpunkts interpretieren; in ihnen bringen die Künstler ihre Erfahrungen und ihre Vorstellungen zum Ausdruck. 1973 erschien ein erster überarbeiteter Reprint in Form eines Sammelbands.<sup>21</sup> Seit 2012 liegen die Schriften nun erneut als faksimilierte Sammleredition mit dem Titel *3 2 1 ZERO* vor, begleitend erschien *4 3 2 1 ZERO*, ein Sammelband, der wiederum alle Schriften und darüber hinaus wissenschaftlich fundierte Textbeiträge mit wertvollen Kommentaren und Ergänzungen enthält.<sup>22</sup>

Weitere Texte sind den thematisch breiter gestreuten, interdisziplinär angelegten, 1959 durch Piero Manzoni und Enrico Castellani in Mailand publizierten Ausgaben *Azimuth N° 1*

---

<sup>20</sup> *ZERO 1*, Düsseldorf 1958; *ZERO 2*, Düsseldorf 1958; *ZERO 3*, Düsseldorf 1961. [*ZERO 1* 1958; *ZERO 2* 1958; *ZERO 3* 1961].

<sup>21</sup> Heinz Mack; Otto Piene: *ZERO 1, 2, 3*. Nachdruck der Magazine von 1958 (1 u. 2) und 1961 (3). Vorwort Lawrence Alloway. Massachusetts, Köln 1973. [Mack; Piene (Hg.) 1973].

<sup>22</sup> Dirk Pörschmann, Mattijs Visser (Hg.): *3 2 1 ZERO. Sammleredition*, Düsseldorf 2012 (im Schuber mit je einer Druckgraphik von Heinz Mack und Otto Piene). [Pörschmann; Visser 2012 (a)]. Pörschmann, Mattijs Visser (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*, Düsseldorf 2012. [Pörschmann; Visser 2012 (b)].

und N° 2 zu entnehmen.<sup>23</sup> Auch diese sind inzwischen durch einen 2011 erschienenen faksimilierten, um englische Übersetzungen ergänzten Reprint der Öffentlichkeit erneut zugänglich.<sup>24</sup> Von einigen Künstlern liegen zudem die Schriften in gebündelter Form vor.<sup>25</sup> Das Streben nach dem Immateriellen als übergreifende Thematik, die es erlaubt, die Werke vom Ansatz her miteinander in Verbindung zu bringen, wurde auf wissenschaftlicher Ebene noch nicht untersucht. Die vorliegende Studie verfolgt die Absicht, diese Lücke zu schließen.

Die Arbeiten lassen sich nur in den wenigsten Fällen eindeutig einer künstlerischen Gattung zuordnen, häufig handelt es sich bei ihnen um intermediäre Erscheinungen, was als zeittypisches Charakteristikum gelten kann. Die Mehrzahl der Künstler arbeitete gattungsübergreifend, wobei der Materialeinsatz bei ZERO eine immer zentralere Rolle spielte. Damit wird das relativ junge Feld der Materialkunde berührt.

Werke, die auf eine Form – im Sinne eines zu vermittelnden Inhalts – weitestgehend oder vollständig verzichten, lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters dafür umso mehr auf die eingesetzten Materialien und die von diesen ausgehende optisch-ästhetische Wirkung. Dementsprechend beschäftigte sich die Kunstwissenschaft bis vor kurzem gar nicht oder kaum mit Materialfragen. Die zunehmende Auflösung der Materie als eine sich innerhalb der Kunst spätestens mit dem Aufkommen des Impressionismus abzeichnende, sich vor allem aber im Laufe der 1960er Jahre in der Nachfolge von ZERO, im Zuge von Fluxus, Concept Art und Land Art verstärkende Tendenz, fand nur im Rahmen weniger Untersuchungen Beachtung. Sehr frühzeitig, zeitlich parallel zur Entstehung der entsprechenden Werke, setzte sich Lucy Lippard mit diesem Aspekt im Hinblick auf die Konzeptkunst und deren näheres Umfeld auseinander; sie prägte hierfür den Begriff der „Dematerialization“. In einem bereits 1968 zusammen mit John Chandler veröffentlichten Aufsatz „The Dematerialization of Art“<sup>26</sup> beschreibt sie die sich seit den 1960er Jahren in den Künsten abzeichnende Tendenz zu einer materiellen Reduktion und gleichzeitigen

---

<sup>23</sup> Wiederabdruck der auf Deutsch übersetzten Texte in: Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1995. [Esslingen 1995].

<sup>24</sup> Francesca Pola (Hg.): *Azimuth*, Minneapolis 2011; erschienen anlässlich der Ausst. *Manzoni: Azimuth*, Gagosian Gallery, London, in Zusammenarbeit mit der Fondazione Piero Manzoni, Mailand. (Textband und die zwei faksimilierten *Azimuth*-Ausgaben im Schubert). [Pola (Hg.) 2011]

<sup>25</sup> Mack sammelte seine Texte 1967 in seinem *Mackazin. Mack-Szene, Mack-Seen, Mack-A-Zine; die Jahre 1957–67*, Mönchengladbach 1967. [Mack 1967]. Ueckers Schriften liegen in einem von Stephan von Wiese herausgegebenen Band vor: *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979. [Wiese (Hg.) 1979]; Adolf Luther edierte seine Aufzeichnungen 1984 unter dem Titel: *Das Licht kann kein Bild sein*, Köln 1984. [Luther 1984].

<sup>26</sup> Lucy R. Lippard; John Chandler: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 2 (1968), S. 31–36. [Lippard; Chandler 1968].

Betonung des Konzeptuellen, der hinter dem Werk stehenden Idee. Dieselbe Autorin widmete sich fünf Jahre später in Form einer umfangreichen, eigenständigen Publikation *Six Years: The dematerialization of the art object*<sup>27</sup> erneut dieser Thematik: Chronologisch in Einzelkapiteln (1966–1972) angeordnet, bereitet Lippard einen Materialfundus zur dematerialisierten bzw. dematerialisierenden Kunst auf, indem sie die im entsprechenden Jahr erschienenen relevanten Veröffentlichungen bzw. Ausstellungen, in denen die betreffenden Werke gezeigt wurden, und die dazugehörigen Katalogzitate anführt. Auf diese Weise entstand eine nicht auf Vollständigkeit hin angelegte, aufgrund der Vielseitigkeit der teils nur stichpunktartig wiedergegebenen Materialien aufgelockerte, für den Leser als Nachschlagewerk einsetzbare Chronologie zu den Dematerialisierungstendenzen in der Kunst zwischen 1966 und 1972.

Mit einer vor allem in den 1960er Jahren aufkommenden engeren Bindung von Kunst und Technik und dem damit einhergehenden veränderten Materialeinsatz befasst sich die 1975 aus dem Englischen übertragene Veröffentlichung *Vom Experiment zur Idee*<sup>28</sup> von Douglas Davis. Die Publikation, so kündigt es das Vorwort zur deutschen Ausgabe an, widme sich nicht den Errungenschaften in Technologie und Wissenschaft, sondern den hieraus resultierenden Konsequenzen für das menschliche Leben. Der Autor erläutert anhand einer Fülle von Beispielen, wie Neuerungen der Bereiche Elektronik, Chemie, Computer- und Kommunikationstechnik sowie deren Methoden in die Kunst des 20. Jahrhunderts einfließen. In einem gesonderten Kapitel wird auf ZERO und die zeitgleich bzw. nachfolgend entstandenen Gruppierungen eingegangen, die mit der allgemeinen Bezeichnung der 'Nouvelle Tendance' erfasst werden. Insgesamt betrachtet, kann die Veröffentlichung als eine Geschichte der neuen Materialien in der Kunst gelten. Davis kommt seinem bereits im Titel angedeuteten, im Vorwort formulierten Vorhaben, ein „Buch über die Entmaterialisierung sowohl in der Kunst wie im Leben“<sup>29</sup> zu schreiben, zwar insofern nach, als er den Einsatz von Werkstoffen veranschaulicht, die sich einem optischen bzw. haptischen Begreifen immer stärker entziehen, was schließlich im zum Kunstwerk erklärten „unsichtbaren Projekt“ gipfelt, spricht hierbei aber den Aspekt der schwindenden Materialität, der den gemeinsamen Nenner der behandelten Tendenzen bildet, nur indirekt an.

---

<sup>27</sup> Lucy R. Lippard: *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley 1973. [Lippard 1973].

<sup>28</sup> Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln 1975, (Reihe Kunst Praxis). [Davis 1975]. Engl. Erstausgabe: *Art and the Future*, New York, Washington 1972.

<sup>29</sup> Ebd., S. 9.

Eine 1985 von François Lyotard im Centre Georges Pompidou, Paris, kuratierte Ausstellung *Les Immatériaux*<sup>30</sup> wollte den im Medienzeitalter veränderten Materialbegriff ins Bewusstsein rufen. Schwerpunkt lag jedoch nicht auf der bildenden Kunst, sondern auf den sich im alltäglichen Leben immer stärker ausbreitenden, materiell nicht greifbaren Technologien. Hinterfragt wurde die aus einer zunehmenden Immaterialisierung resultierende veränderte Beziehung des Menschen zum Material und damit zu sich selbst. Ebenfalls mit den Folgen einer zunehmenden Technisierung beschäftigt sich 1989 Christoph Asendorf in seiner Publikation *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*.<sup>31</sup> Der Autor erläutert in einer chronologisch angelegten Übersicht die um die Wende ins 20. Jahrhundert voranschreitende materielle Reduktion in der Kunst, die er als Folge einer mit den technischen Neuerungen einhergehenden veränderten Wahrnehmung erklärt.

Informationen zum Thema Material, Immaterialität und Licht in der Malerei des 20. Jahrhunderts gibt der 1991 erschienene Wiener Ausstellungskatalog *BILDLICHT*<sup>32</sup>. Die Herausgeber Peter Weibel und Wolfgang Drechsler versuchen, anhand eines weit angelegten, in Form von Einzelaufsätzen dargebotenen Streifzuges durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts einen Überblick zur Entwicklung der Immaterialität innerhalb der Gattung Malerei zu geben. Im Zentrum der Betrachtung steht das Medium Licht: Es wird aufgezeigt, dass eine anfängliche Lichtdarstellung durch ein zunehmend stärkeres Einbeziehen des Reallichts in die Arbeiten abgelöst wurde. Der Katalog enthält ein gesondertes, von Hannah Weitemeier verfasstes Kapitel zu ZERO.

Die Französin Florence Mèredieu veröffentlichte 1994 ihren nunmehr in dritter überarbeiteter und erweiterter Auflage vorliegenden umfangreichen Band *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporaine*<sup>33</sup>, der in Form einer Enzyklopädie die unterschiedlichen materiellen Konzepte in der Kunst des 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt. Die Autorin bricht mit den gängigen Ismen, indem sie die unterschiedlichen Künstler gemäß ihres Materialeinsatzes bzw. ihrer jeweiligen Einstellung zum Material anordnet und so deren Vielseitigkeit veranschaulicht. Mèredieu bewegt sich in ihrer Untersuchung zwischen den beiden Polen des Materiellen und des Immateriellen. Die

---

<sup>30</sup> Informationen zur Ausstellung und deren Konzeption in: Jean-François Lyotard: *Jean-François Lyotard mit anderen: Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985. [Lyotard 1985]. Ursprünglich vorgesehener Ausstellungstitel war *Neue Materialien und Konzeption (La matière dans tous ses états)*, ebd., S. 61.

<sup>31</sup> Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989, (Reihe Werkbund-Archiv 18). [Asendorf 1989].

<sup>32</sup> Kat. *BILDLICHT - Malerei zwischen Material und Immaterialität*, hg. v. Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Museum Moderner Kunst, Wien 1991. [Wien 1991].

<sup>33</sup> Florence de Mèredieu: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris 2008. [Mèredieu 2008].

Hauptpunkte ihrer Untersuchung lauten 'opacité et transparence', 'le pesanteur de la matière', 'l'informel', 'le naturel et l'artificiel'. 'l'immatériel' und 'la question de la matière au tournant des IIe et IIIe millénaires'. Die hierunter subsumierten Materialien in ihren unterschiedlichen Zuständen und Eigenschaften werden anhand entsprechender Werkbeispiele erläutert. Gelegentlich stellt Mèredieu auch zwei gegensätzliche Begriffe gegenüber, wie beispielsweise 'entre pesanteur et apesanteur'. Die Vorgehensweise innerhalb der Unterkapitel lässt bestimmte Entwicklungsstränge und Parallelen zwischen unterschiedlichen Künstlern erkennen. Das Überblickswerk führt - selbst wenn die Gliederung, bedingt durch die Komplexität des Themas, sehr unübersichtlich wirkt - einen neuen methodischen Zugang zur modernen Kunst vor Augen und kann als Ansatz dazu dienen, gängige Schemata zu überwinden. Mèredieus Auswahl spiegelt die französische Sichtweise wider: So finden zwar einzelne, im ZERO-Kontext aktive, vor allem in Frankreich lebende Künstler, wie Klein, Morellet und Takis, ebenso die Italiener Fontana und Manzoni, Berücksichtigung, ZERO als Gesamtphänomen wird hingegen gänzlich übergangen. Lediglich Otto Piene und dessen Sky Art-Events werden im Zusammenhang mit der Verwendung von Luft als Werkstoff erwähnt.

Eine differenziertere Sichtweise auf das Material und dessen Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts ist schließlich Monika Wagner zu verdanken, die mit ihren Studien an der Universität Hamburg den neuen Forschungszweig der Materialkunde begründete. In ihrem klar strukturierten Handbuch erläutert sie in sieben Kapiteln die in der modernen Kunst gängigsten Materialien und deren unterschiedliche Bedeutungsebenen, wobei an entsprechenden Stellen auch einige Vertreter der ZERO-Bewegung einbezogen werden.<sup>34</sup> In einem kurzen Ausblick diskutiert die Autorin darüber hinaus das Phänomen der 'Materialien des Immateriellen': hier geht sie auf die technisch bzw. medientechnologisch bedingte allgemein veränderte Einstellung gegenüber den Feststoffen ein.

Ein ebenfalls von Wagner in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren herausgegebenes Material-Lexikon listet systematisch die einzelnen Materialien auf und erläutert Geschichte, Eigenschaften, Vorkommen und Bedeutungsgehalt einzelner Stoffe; ein Register im Anhang ermöglicht die Suche nach bestimmten Künstlern.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001. [Wagner 2001]. Vgl. für Heinz Mack das Kapitel V: „Naturspolien in der City. Geometrie in der Wüste“, S. 133–167, v. a. S. 162 ff.; ebenfalls für Heinz Mack sowie Otto Piene und Yves Klein insbesondere das Kapitel VI: „Vom Ewigen zum Flüchtigen. Arme Materialien und flexible Stoffe“, S. 169–269, v. a. S. 235–269: hier werden Feuer und Asche, Luft und Licht als Materialien der Kunst behandelt.

<sup>35</sup> Monika Wagner; Dietmar Rübél; Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002. [Wagner; Rübél; Hackenschmidt (Hg.) 2002].



Eine Vielzahl an Ausstellungen widmete sich darüber hinaus den Themenkomplexen eines veränderten Materialeinsatzes, des Aufbrechens der Gattungsbegriffe und der hieraus hervorgehenden neuen Werkformen. Nennenswert sind hier insbesondere die von Erich Franz kuratierte Ausstellung *Das offene Bild*, die ihr Augenmerk gezielt auf Werkkonzepte nach 1945 richtete, die mit der Vorstellung vom Bild als materiell Greifbarem, in seinen Ausmaßen Bestimmbarem brechen, sowie die Ausstellung *Transform. Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert*, konzipiert von Gottfried Boehm und Franz Meyer, die sich mit den die Moderne prägenden fortwährenden Transformationsprozessen, der Überschreitung bisheriger Gattungsgrenzen und den hieraus resultierenden Konsequenzen auseinandersetzen.<sup>36</sup>

Ohne diese bereits vorliegenden Untersuchungen wäre die vorliegende Analyse nicht denkbar. Was im Folgenden jedoch interessiert, ist die Frage nach einem übereinstimmenden ästhetischen Konzept. Der Umgang mit Werken, die danach streben, beim Betrachter Eindrücke des Immateriellen zu wecken, verlangt ein besonderes methodisches Vorgehen. Dieses soll in einem gesonderten Kapitel erläutert werden.

---

<sup>36</sup> Kat. *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hg. v. Erich Franz, Westfälisches Landesmuseum Münster; Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992. [Münster 1992]. Kat. *Transform. Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert*, hg. v. Theodora Vischer, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992. [Basel 1992].

### III. METHODISCHE GRUNDLAGEN – EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEMSTELLUNG

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgten Künstler mit unterschiedlichsten Strategien eine Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten, was zu einem raschen und radikalen Wandel der Gattungen und generell zu einer größeren Offenheit der Bilder führte. Nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte ein 'bildinterner' Umbau stattgefunden hatte, zeichnete sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine konsequenter betriebene „Sprengung“<sup>37</sup> bzw. „Hybridisierung“<sup>38</sup> herkömmlicher Werkformen und damit zugleich eine Verlagerung von der zweiten in die dritte Dimension ab, es kam zu einem „Ausstieg aus dem Bild“<sup>39</sup>. Erich Franz nennt als entscheidendes Merkmal der 'zweiten Moderne' das Aufbrechen der Geschlossenheit, aus der eine „Prozessualität des Sehens“ und die „Unabschließbarkeit der Erfassung“<sup>40</sup> resultierten.

Theodor W. Adorno bemerkte 1950 anlässlich des *Darmstädter Gesprächs*, die Werke der zeitgenössischen Kunst würden paradoxerweise „um so vollkommener, je mehr sie ein Maß an Unvollkommenheit, jenen Verzicht auf jede Art der scheinhaften Geschlossenheit auf sich nehmen, während all das, was glaubt, an jener Harmonie festhalten zu dürfen, problematisch ist.“<sup>41</sup> Arnold Gehlen konstatierte eine in der zunehmenden Verselbstständigung der künstlerischen Mittel begründete „Steigerung des Gebildecharakters“<sup>42</sup>; das Werk sei auf „sich ausschließende Zugänge hin gebaut“, es „wechselt seine Identität“<sup>43</sup>. Es sei stets im „Vollzug“ und weise, „willkürlich abgetrennt, auf seine nächste Verkörperung schon hin“<sup>44</sup>, wandle sich selbst unterwegs ab und

---

<sup>37</sup> Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, (2. Neubearb. Aufl.) Frankfurt a. M. 1965, S. 215. [Gehlen 1965].

<sup>38</sup> Gerhard Gamm: „Das rätselhafte Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst“, in: Gerhard Gamm; Eva Schürmann (Hg.): *Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, Hamburg 2007, S. 23–57, hier S. 25. [Gamm 2007]. Vgl. auch: Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989. [Bubner 1989].

<sup>39</sup> Laszlo Glozer, in: *Kat. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, hg. v. Laszlo Glozer, Museen der Stadt Köln, Köln 1981, S. 236. [Köln 198].

<sup>40</sup> Erich Franz: „Die zweite Revolution der Moderne“, in: *Kat. Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hg. v. Erich Franz. Westfälisches Landesmuseum Münster; Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992, S. 11–23. [Franz 1992].

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno, in: Hans Gerhard Evers (Hg.): *Darmstädter Gespräch: Über das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1950, S. 194. [Evers (Hg.) 1950].

<sup>42</sup> Gehlen 1965, S. 189.

<sup>43</sup> Ebd., S. 215.

<sup>44</sup> Ebd., S. 192.

umspiele die eigene Grundform. Jean-François Lyotard sah in der Revolte gegen traditionelle Darstellungsformen das Hauptcharakteristikum moderner Kunst.<sup>45</sup>

Die Übergänge zwischen Kunst und Nicht-Kunst wurden fließender; nicht mehr in erster Linie das aus dem Schaffensakt hervorgehende Werk stand im Mittelpunkt, sondern das mit der Rezeption verbundene Ereignis. Traditionelle wissenschaftliche Verfahren und Kriterien erwiesen sich als nur noch eingeschränkt gültig; eine neue, nicht mehr vorrangig auf den Kunstgegenstand konzentrierte Perspektive wurde notwendig, die die formal reduzierten, in „permanente[r] Metamorphose“<sup>46</sup> befindlichen Arbeiten in ihrer sinnlichen Gegebenheit, als wirkende, betrachtete. Die Begegnung mit moderner Kunst wird seither umschrieben als ein „Heraustreten“<sup>47</sup> und „Sich-Zeigen“<sup>48</sup> von Dingen, was dazu führt, dass dem Betrachter etwas „widerfährt“<sup>49</sup>.

Angesichts der ZERO-Arbeiten erweist sich ein rein werkästhetisch orientiertes Vorgehen ebenfalls als nicht gerade vielversprechend: Abgesehen von einer Bestimmung der verwendeten Materialien, deren Gestaltung und Anordnung lassen sich zunächst nur wenige Aussagen treffen. Auch hier zählt in erster Linie die ästhetische Präsenz der Arbeiten. Spricht man von Ästhetik, so rücken die vom Werk ausgehenden Phänomene<sup>50</sup> ins Zentrum: Nicht reale Gegebenheiten mit eindeutigen, objektiv und formal beschreibbaren Charakteristika, sondern das zum gegebenen Moment aus einer bestimmten Haltung heraus Sicht- bzw. Fühlbare. Günther Pöltner beschreibt das Phänomen als das „Sich-Zeigende in seinem Sich-Zeigen, das Gegebene in seinem Gegebensein“<sup>51</sup>. Die sich hiermit beschäftigende Phänomenologie macht sichtbar, indem sie über das Sichtbarwerden des Gesehenen reflektiert und zugleich seine Sichtbarkeit mit in den Blick bringt, sie fordert

---

<sup>45</sup> Jean-François Lyotard, in: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries“, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 319–347, hier S. 338. [Pries (Hg.) 1989].

<sup>46</sup> Gottfried Boehm: „Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Kat. *Transform. Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert*, hg. v. Theodora Vischer. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992, S. 15–21, hier S. 16. [Boehm 1992].

<sup>47</sup> Gernot Böhme spricht von der „Ekstasis“; er meint damit die „Eigenschaften“, die „sprechende Form“ eines Gegenstands. Es handle sich um „Formen, durch die etwas aus sich heraustritt, also spricht“, um „Artikulationen“ der Präsenz von Gegenständen. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, S. 137 und S. 32. [Böhme 1995]. Beispiele sind Farbe, Geruch und Töne, die ein Gegenstand erzeugt, sowie dessen Ausdehnung und Volumen, ebd., S. 33.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu auch: Günther Pöltner: *Philosophische Ästhetik*, Stuttgart 2008, (Reihe Grundkurs Philosophie 16), S. 214 ff. [Pöltner 2008]. Dieter Mersch thematisiert den Vorgang des 'Sich-Zeigens', in: Ders.: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002. [Mersch 2002 (b)].

<sup>49</sup> Zum 'Widerfahren' bzw. zur 'Widerfahrnis': Vgl.: Pöltner 2008, S. 221 ff. bzw. Waldenfels 2010, S. 110.

<sup>50</sup> Der Begriff 'phainomenon' (griech.), abgeleitet von phainomena (die Himmelserscheinungen) bzw. phainesthai (sich zeigen) ist doppeldeutig: er bezeichnet das Ereignis des Erscheinens, zum anderen aber auch den erscheinenden Gegenstand. Vgl.: Helmuth Vetter (Hg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg 2004, (Reihe Philosophische Bibliothek 555), S.166–168. [Vetter (Hg.) 2004].

<sup>51</sup> Pöltner 2008, S. 216.

eine „Rehabilitierung des Sinnlichen und der Sinne“<sup>52</sup> und versucht das Betrachtete in der Fülle und Dynamik seiner möglichen Erscheinungen zu vergegenwärtigen. Sie dringt in Bereiche der Erfahrung vor, die jenseits des begrifflich Fassbaren liegen. Da ein Gegenstand dem einzelnen Subjekt in Abhängigkeit von dessen Erfahrungshorizont jeweils anders erscheint, lässt sich nur die Art und Weise, wie es ins Bewusstsein gelangt, fokussieren, während eine genauere Bestimmung, um was es sich handelt, nicht geleistet werden kann.

Maurice Merleau-Ponty definierte das Wirkungsfeld der Phänomenologie wie folgt:

„Es gilt zu beschreiben, nicht zu analysieren und zu erklären [...]. Was immer ich [...] weiß von der Welt, weiß ich aus einer Sicht, die die meine ist, bzw. aus einer Welterfahrung [...]. Das Universum der Wissenschaft gründet als Ganzes auf dem Boden der Lebenswelt. [...] nichts vermöchte ich je zu erfassen als seiend, erführe ich nicht zum voraus im Akte dieser Erfassung als existierend mich selbst.“<sup>53</sup>

Erfahrung beruht immer auf der Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, sie beinhaltet ein selbstreflexives Moment: „nicht nur das Gesehene, sondern auch das Sehen selbst, nicht nur das Gehörte, sondern auch das Hören etc. ist uns gegenwärtig, und darin sind wir 'uns selbst gegenwärtig': wir als sehende, hörende etc.“<sup>54</sup>

Wichtig scheint die Klärung der Frage, inwiefern die Werke Möglichkeiten des Erlebens eröffnen, und was bei deren Wahrnehmung geschehen kann. Diese, von einem erlebten, wahrgenommenen Gegenstand ausgehende Methode orientiert sich an dem durch die Künstler selbst vertretenen Werkverständnis und den hieraus resultierenden bzw. parallel entwickelten Konzepten: Das Immaterielle stellt nicht etwas an den Werken unmittelbar Greifbares dar, sondern tritt erst bei einer aktiven Vermittlung zwischen Subjekt und Kunstobjekt in Erscheinung. Ist in den Stellungnahmen die Rede von Bewegung, Vibration, Dynamik oder von Tiefe und Zeit, so sind nicht bild-immanente Phänomene gemeint, sondern die Wirkung einer durch den Betrachter geleisteten Anschauung. Das Immaterielle wird aufgrund dieser Äußerungen vorstellbar als etwas im Betrachterauge Provoziertes, ein aus den Werken Sprechendes, eine Energie, die die Objekte umhüllt, sich räumlich ausbreitet. Die Intensität des In-Erscheinung-Tretenden hängt vom Akt des Beschauens ab,

---

<sup>52</sup> Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M. 1990, S. 205. [Waldenfels 1990].

<sup>53</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. d. Franz. übersetzt u. eingeführt durch eine Vorrede durch Rudolf Boehm, Berlin 1966, (Reihe Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7), S. 4 f. [Merleau-Ponty 1966].

<sup>54</sup> Pöltner 2008, S. 214.

davon, wie der Rezipient das Werk selbst 'belebt'. Ähnliches konstatiert Günter Heeg für die Werke Mark Rothkos: diese existierten nur in der „Performanz des Betrachtens“, sie ereigneten sich zwischen Leinwand und Betrachter als „rhythmisch bewegter Raum“.<sup>55</sup>

Konzentration liegt bei folgender Analyse auf den Objekten und damit auf der Frage, wie die Künstler das, was sie sich unter dem Immateriellen vorstellen, zu vermitteln versuchen: Wie wenden sich die Werke an den Betrachter, wie rufen sie Ereignisse hervor und lassen ästhetische Erfahrung zu? Der Vorgang der Rezeption und das Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk rücken daher verstärkt ins Blickfeld.

Eine Vielzahl, teilweise schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfasster philosophischer und kunsttheoretischer Abhandlungen widmet sich dem veränderten Verhältnis von Kunst und Betrachter und dem dadurch gewandelten Werkbegriff.<sup>56</sup> Konrad Fiedler vertrat bereits die Ansicht, Kunst manifestiere sich nicht in geschaffenen Werken, sondern im Erkenntnisprozess und der im Künstler wie Betrachter ausgelösten Erweiterung der Erfahrung. Der Anspruch auf Ewigkeit des Kunstwerks sei damit aufgehoben: „wenn es im Momente seiner Entstehung spurlos zu Grunde ginge, es würde seine höchste Bestimmung erfüllt haben.“<sup>57</sup> Auch Edmund Husserl, Begründer der sich wenig später etablierenden Phänomenologie, vertrat die These, bei der Kunstbetrachtung dringe nicht der real vorhandene, sondern ein nicht wirklich anwesender Gegenstand ins Bewusstsein: Er unterschied daher den Bildträger vom erscheinenden „Bildobjekt“, „das nie existiert hat und nie existieren wird.“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Günter Heeg: „Jenseits der Tableaus“, in: Christian Janecke (Hg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004, S. 336–363, hier S. 351. [Heeg 2004].

<sup>56</sup> Georg Bensch zeigt auf, inwiefern die unterschiedlichen phänomenologisch-ästhetischen Theorien des 20. Jahrhunderts für den Umgang mit moderner Kunst förderlich sein könnten. Er erläutert die Ansätze von Moritz Geiger, Georg Lukács, Roman Ingarden, Jean-Paul Sartre und Mikel Dufrenne, die zwar ursprünglich auf gegenständliche Werke ausgerichtet waren, sich jedoch auch auf nichtgegenständliche Kunst anwenden lassen. Ders.: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994, (Reihe Phänomenologische Untersuchungen 3). [Bensch 1994].

<sup>57</sup> Konrad Fiedler: „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“ [1876], in: Ders.: *Schriften zur Kunst*, hg. v. Gottfried Boehm und Karl Stierle, Text nach der Ausgabe München 1913/14, München 1991, (Reihe Bild und Text). [Bd. I], S. 1–48, hier S. 42. [Fiedler 1991].

<sup>58</sup> Edmund Husserl: *Phantasie und Bildbewußtsein. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, *Husserliana*, [Bd. XXIII], zit. n.: Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, S. 45. [Wiesing 2005].

Roman Ingarden entwickelte in der Folge für die Literaturwissenschaft einen eigenen phänomenologischen Ansatz<sup>59</sup>: Bei der Rezeption trete ein ästhetischer Gegenstand mit absolutem Wert hervor, der auf ein durch das Werk ausgelöstes bzw. reguliertes „ästhetisches Erleben“<sup>60</sup> zurückginge. Als das „gemeinsame Gebilde des Autors und des Betrachters“ erfahre das Werk über die Rezeption eine „Erfüllung“, die ihm „selbst zu verkörpern nicht möglich“<sup>61</sup> wäre. Das physisch Vorhandene sei hierfür lediglich „Substrat“. Hieran knüpfte in den 1970er Jahren die Konstanzer Schule an und mit großer zeitlicher Verzögerung auch die Kunstwissenschaft.<sup>62</sup>

Dem Zusammenhang von Objekt und Betrachter-Erleben widmete sich 1934 John Dewey in seiner Schrift *Art as Experience*<sup>63</sup>: Erst durch die Rezeption erlange ein Werk den Status von Kunst. Die starke „Interaktion“<sup>64</sup> zwischen Subjekt und Objekt umschrieb er als Energiefluss, der sich prägend auf den Charakter des erfahrenen Gegenstandes auswirke<sup>65</sup>: „Als ein Stück Pergament, Marmor oder Leinwand bleibt es [...] durch die Zeiten hindurch mit sich identisch. Doch als Kunstwerk wird es jedesmal neu geschaffen, wenn es ästhetisch geschaffen wird.“<sup>66</sup> Zentral war für ihn die „Funktion der Kunst im Vergleich zu anderen Formen der Erfahrung“<sup>67</sup>.

In den 1930er Jahren kam es vor allem in Frankreich zu einer Wiederentdeckung Husserls: Für die vorliegende Untersuchung sind die kunsttheoretischen Schriften von Maurice Merleau-Ponty von besonderem Interesse, da sie von einem vergleichbaren Zeit- und Lebensgefühl und ähnlichen Idealen zeugen. Dieser vertrat die Auffassung, Bewusstsein

---

<sup>59</sup> Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, dt. Erstausgabe Halle (Saale) 1931; Ders.: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937), dt. Erstausgabe Tübingen 1968; mehrere erstmals ins Deutsche übersetzte Aufsätze in: Ders.: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, Tübingen 1969. [Ingarden 1969].

<sup>60</sup> Roman Ingarden: „Das ästhetische Erlebnis“ (Resümee des Buches *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968), in: Ingarden 1969, S. 3–7.

<sup>61</sup> Roman Ingarden: „Künstlerische und ästhetische Werte“, in: Ingarden 1969, S. 153–179, hier S.155.

<sup>62</sup> Die Konstanzer Schule ist eine seit Ende der 1960er Jahre an der Universität Konstanz tätige Gruppe von Literaturtheoretikern, Historikern, Philosophen, die Ingardens phänomenologische Ästhetik weiterführte. Meike Aissen-Crewett erläutert, inwiefern literaturwissenschaftliche, auf das ästhetische Erleben konzentrierte Theorien für den Bereich der Bildenden Kunst anwendbar sind. Bilder seien, wie Texte, darauf ausgelegt, erlebt zu werden. Diese Sichtweise rücke den lange vernachlässigten Betrachteranteil ins Zentrum. Beleuchtet wird das theoretische Vorgehen u. a. von Roman Ingarden, Mikel Dufrenne und Vertretern der Konstanzer Schule sowie deren Schülern. Meike Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, Potsdam 1999, (Reihe Aisthesis Paideia Therapie. Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie 3). [Aissen-Crewett 1999].

<sup>63</sup> John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980. [Dewey 1980]. (*Art as Experience*, Erstausgabe New York 1934). Erläuterung der Hauptthesen auf S. 9–28.

<sup>64</sup> Ebd., S. 188.

<sup>65</sup> Ebd., S. 125.

<sup>66</sup> Ebd., S. 128.

<sup>67</sup> Ebd., S. 19.

ginge aus einer direkten, leiblich-sensorischen Welterfahrung hervor. Der Körper, nicht der Intellekt, sei primäres Medium des Weltzugangs und der Sinnbildung.<sup>68</sup> In seinem Spätwerk *Das Auge und der Geist*<sup>69</sup> betonte Merleau-Ponty daher die Bedeutung eines natürlichen, intuitiven Bezugs zur Welt, zu den Kategorien Raum und Licht, wobei er der Kunst, die die Sinne schulen könne, besondere Bedeutung beimaß.<sup>70</sup> Sie könnte, wie er in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*<sup>71</sup> (1964) schrieb, Bewusstsein verschaffen über „wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein“<sup>72</sup> in und mit der Welt.

Auch Theodor W. Adorno setzte sich in seinen ästhetischen Schriften damit auseinander, dass ein wahres Kunstwerk über einen „Rätselcharakter“ verfüge, der sich der Interpretation entziehe: „Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“<sup>73</sup> Kunstobjekte beständen über die „Reibung antagonistischer Momente“<sup>74</sup>; sie offenbarten sich über die „paradoxe Einheit oder de(n) Einstand des Verschwindenden und Bewahrten“<sup>75</sup>. Ähnlich argumentiert Bernhard Waldenfels, der in Anlehnung an Merleau-Ponty vom Bild als einem „Widerspiel von An- und Abwesenheit“<sup>76</sup> spricht.

Vergleichbar mit dem, was Adorno als ein „Mehr“ bzw. den „Geist“ bezeichnete, ist die von Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) beschriebene „Aura“: das „sonderbare Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>77</sup> „Ferne“ meint hier das vor allem von

---

<sup>68</sup> „So verschafft mir das Sinnliche Zugang zur Welt, wie die Sprache mir Zugang verschafft zum Anderen: durch *Überschreiten*. Die Wahrnehmung ist nicht zuerst Wahrnehmung von Dingen sondern Wahrnehmung von *Elementen* (Wasser, Luft...), von *Strahlen der Welt*, von Dingen, die Dimensionen, die Welten sind; ich gleite über diese 'Elemente' hin, und schon bin ich in der *Welt*, ich gleite über vom 'Subjektiven' zum Sein.“ Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. umit einem Vor- und Nachwort versehen v. Claude Lefort, a. d. Franz. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994, (Reihe Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 13), S. 278; (Kursiv-Setzungen durch den Autor). [Merleau-Ponty 1994].

<sup>69</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984. [Merleau-Ponty 1984] (*L'œil et l'esprit* (1961)). Selbständig publiziert Paris 1964). Laut Renate Wiehager studierten die ZERO-Künstler die Schrift: Dies.: „543321 ZERO – Countdown für eine neue Kunst in einer neuen Welt“, in: Kat. Zero aus Deutschland 1957–1966. Und heute, hg. v. Renate Wiehager. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel. Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 8–14, hier S. 8. [Wiehager 2000].

<sup>70</sup> Merleau-Ponty 1984, S. 34.

<sup>71</sup> Frz. Originaltitel: *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, hg. v. Claude Lefort. Paris 1964.

<sup>72</sup> Merleau-Ponty 1994, S. 182.

<sup>73</sup> Adorno 1974, S. 185.

<sup>74</sup> Ebd., S. 264.

<sup>75</sup> Ebd., S. 124.

<sup>76</sup> Bernhard Waldenfels: „Das Zerspringen des Seins“, in: Alexandre Métraux; Bernhard Waldenfels (Hg.): *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, (Reihe Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 15), S. 144–161, hier S. 157. [Waldenfels 1986].

<sup>77</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, (8. Aufl.) Frankfurt a. M. 1975, S. 18. [Benjamin 1975].

Naturdingen ausgehende Unnahbare und Unerklärliche, das den Erlebenden in den Zustand innerer Ruhe versetze. Benjamin zeigte sich, anders als Adorno, der Avantgarde gegenüber kritisch; er sah in deren veränderten Produktionsweisen eine Bedrohung der sich in der Einmaligkeit und Geschichtlichkeit des Kunstwerks begründenden Aura. Auch Benjamin sprach jedoch dem Körper und den Sinnen eine konstitutive Bedeutung für die Entstehung eines ästhetischen Objektes zu: Der Erlebende nehme die im Raum schwebende, sich weitgehend von den ihr zugrunde liegenden Dingen lösende Aura auf, indem er sie „atme“<sup>78</sup> und sich „einverleibe“. Insofern kann dieser Ansatz auch für die Analyse moderner Werke fruchtbar sein.

Mit der Rezeptionsästhetik, die in den 1970er Jahren in der Literaturwissenschaft aufkam, lag schließlich eine Methode vor, die den Fokus auf die Rolle des Lesers bzw. Betrachters richtete. Deren Begründer Hans Robert Jauß forderte eine Berücksichtigung des rezeptiven und kommunikativen Anteils der ästhetischen Erfahrung.<sup>79</sup> Den Brückenschlag zur Kunstwissenschaft leistete in den 1980er Jahren Wolfgang Kemp mit seiner These, der Betrachter sei im Bild.<sup>80</sup> Wie die meisten ästhetischen Theorien, ging auch die Rezeptionsästhetik von einer Doppelnatur des Kunstwerks aus, es sei faktisch greifbarer Gegenstand, trete andererseits aber als ästhetisches Objekt in Erscheinung. Das eigentliche Werk sei Ergebnis einer Wechselwirkung, weshalb man sich insbesondere den Faktoren widmen müsse, die diesen Dialog ermöglichten und unterstützten. Daher konnte eine sinnvolle Annäherung allein über die Frage nach der ästhetischen Erfahrung erfolgen, die dem Rezipienten – als bedeutungstiftendem und produktivem Teilhaber – widerfuhr. Auf kunsthistorischer Ebene wegweisend wurde der Ansatz Max Imdahls, der sich bei der Kunstbetrachtung auf den Moment des „Umschlag(s) des Bildbaus in eine spezifische Wahrnehmung“<sup>81</sup> konzentrierte, woraus seine Methode der „Ikonik“ hervorging.<sup>82</sup> Diese wandte sich als Wissenschaft des 'wirkenden' Einzelbildes und dessen Aussagefähigkeit gegen ein einseitiges, allein auf formale oder ikonographische bzw. ikonologische Fragen

---

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Hans Robert Jauß (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984, S. 18. [Jauß (Hg.) 1984]. Der Romanist und Mediävist leitete über zu den bildenden Künsten, indem er exemplarisch anhand der Arbeiten von Duchamp, Johns und Vasarely die Notwendigkeit einer neuen Methodik aufzeigte, die imstande sei, „über die traditionellen Bestimmungen der kontemplativen Einstellung hinaus die vom Betrachter geforderte ästhetische Tätigkeit in neuen Bestimmungen einer Poiesis des aufnehmenden Subjekts zu erfassen.“ Ebd., S. 119.

<sup>80</sup> Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985. [Kemp (Hg.) 1985]; Ders.: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München [u. a.] 1983. [Kemp 1983].

<sup>81</sup> Heinz Liesbrock, in: Kat. *Die Unersetzbarkeit des Bildes: Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Westfälischer Kunstverein Münster, Düsseldorf 1996, S. 10. [Münster 1996].

<sup>82</sup> Vgl. Max Imdahl: „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text), S. 300–324. [Imdahl 1994].



gerichtetes Vorgehen, ebenso gegen eine Betrachtung lediglich auf dem Hintergrund der historischen Provenienz: Im Zentrum standen die durch das Werk ausgelösten Formen ästhetischer Erfahrung.

Gottfried Boehm führte den hermeneutisch-phänomenologischen Ansatz mit seinem Modell der „ikonischen Differenz“ fort, worunter er ein bei der Bildbetrachtung eintretendes unauflösbares Wechselverhältnis von „Simultaneität“ und „Sukzessivität“<sup>83</sup>, von Materialität und Immaterialität, verstand. Diese miteinander verschränkten Momente lösen einen prozessualen, unendlichen Seh-Vollzug aus. An sich neutrale Bildelemente schließen eine Vielzahl möglicher, über die Rezeption hervortretende „dynamische Konnekte“<sup>84</sup> ein, was dem Werk zugleich einen „Mehrwert“<sup>85</sup> verleihe. Gelungene Kunst sei von einer „Alterität“ geprägt, die als „Triebkraft ihrer sinnlichen Vieldeutigkeit“ wirke, zugleich aber auch „Widerstand“ gegen jegliche Entschlüsselung leiste; sie zeige etwas, „ohne sich zu enthüllen“.<sup>86</sup>

Der Tatsache, dass in der modernen Kunst das sinnliche Empfinden immer stärker in den Vordergrund rückt, begegnet Martin Seel mit dem Vorschlag einer „Ästhetik des Erscheinens“, die ihr Augenmerk nicht auf begrifflich Erkenn- und Fixierbares richtet, sondern auf phänomenal existierende Dinge: Was zählt, ist die situationsbedingt wechselnde Ausstrahlung von Objekten, nicht deren materielle Beschaffenheit, sondern, wie sie sich situationsgemäß zeigen: deren „transitorische Zustände“.<sup>87</sup> Der ausschließlich auf sinnlich wahrnehmbare „Eigenschaften des Gegenstandes“<sup>88</sup> gerichtete Begriff des „Erscheinens“, der im Zusammenhang mit ästhetischen Objekten stets wichtig sei, schließe auch das lediglich erwartete Erscheinen bzw. das Verschwinden von Dingen ein. Nicht das, was wir erkennend oder handelnd erreichen können, ist entscheidend – ästhetische

---

<sup>83</sup> „Simultaneität und Sukzessivität des Bildes unterscheiden und vermitteln sich durch eine *ikonische Differenz*, die dem Bilde überhaupt erst den Status seiner Sinndeutung verleiht. [...] Kunstwerke bewahren ihre Anziehungskraft, *verschließen* sich in dem Maße, wie sie *erschlossen* werden. Zwischen Sukzession und Simultaneität herrscht jene ikonische Differenz, die sich nur mittels produktiver Einbildungskraft ausmessen läßt. Wir sehen immer neue Wege, auf denen sich das Bild zur Simultaneität 'integriert' und aus ihr, auf dem Rückweg, in die Sukzession 'differenziert'. Mehr noch: auch die gleichen Wege der Anschauung erweisen sich immer wieder als neu.“ Gottfried Boehm: „Bildsinn und Sinnesorgane“, in: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 148–165, hier S. 162. [Boehm 1996]. Zur 'ikonischen Differenz' vgl.: Boehm 1994 (a), S. 29 ff.

<sup>84</sup> Boehm 1996, S. 156.

<sup>85</sup> Gottfried Boehm: „Die Bilderfrage“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text) , S. 325–343, hier S. 332. [Boehm 1994 (b)].

<sup>86</sup> Gottfried Boehm: „Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), S. 225–237, S. 237. [Boehm (1990)].

<sup>87</sup> Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München (u. a.) 2000, S. 55. [Seel 2000].

<sup>88</sup> Ebd., S. 71.

Wahrnehmung zeichne sich vielmehr dadurch aus, dass wir uns, wenn auch in ganz unterschiedlichen Rhythmen, Zeit für den Augenblick nehmen.<sup>89</sup>

Dem hiermit verbundenen Aspekt der Räumlichkeit und der Tatsache der Ausstrahlung der Werke, der Wechselwirkung mit Umgebung und dem Subjekt widmet sich Gernot Böhme.<sup>90</sup> Moderne Kunst im weitesten Sinne sei durch eine Tendenz zur Formaflösung gekennzeichnet, appelliere dafür aber verstärkt an die Leiblichkeit: Es handle sich nicht um Werke, die in ihren Ausmaßen einen begrenzten Raum umschreiben, sondern um Medien, die einen „atmosphärisch getönten Raum“<sup>91</sup> erzeugten, der den Wahrnehmenden umfange. „Die Atmosphäre ist dasjenige, in das der Wahrnehmende leiblich eintritt und das seine Befindlichkeit von seiten der Dinge modifiziert.“<sup>92</sup> Mit dem von ihm für die Ästhetik erschlossenen Begriff der „Atmosphäre“, der einen „Zwischenstatus“<sup>93</sup> von Subjekt und Objekt umschreibt, wird etwas Ort- und Materieloses assoziiert. Insofern erweist er sich auch im Hinblick auf die hier zu diskutierenden Werke als anwendbar. Böhmes 'neue' Ästhetik widmet sich der Frage, inwiefern Sehender und Gesehenes in Relation stehen, und ob das, was empfunden wird, vom Objekt, vom Subjekt oder von der räumlichen Umgebung ausgeht. Die Dinge rücken gegenüber den durch sie erzeugten Atmosphären stärker in den Hintergrund.

Grenzüberschreitungen in der Kunst und das hiermit einhergehende Ineinanderfließen von Kunst und Leben untersucht Erika Fischer-Lichte. Mit dem aus den Theaterwissenschaften entliehenen Begriff des „Performativen“ entwickelt sie ein Instrumentarium für den Umgang mit modernen, handlungsbezogenen künstlerischen Erscheinungen. Merkmal des Performativen sei die Ermöglichung von „Schwellenerfahrungen“<sup>94</sup>: Es handle sich um eine Kunst mit „transformatorischen Kräften“<sup>95</sup>, die besondere Formen ästhetischer Erfahrung zulasse.

Vor dem Hintergrund dieser Theorien bzw. der hierdurch geprägten Sichtweise ist die vorliegende Untersuchung zu verstehen: In den Blick rückt das Phänomen, dass bei der Wahrnehmung von Kunst stets etwas objektiv nicht Greifbares mitschwingt und mit dem Schwinden des Materiellen ein 'Mehr' in Erscheinung tritt, das als verbindendes Medium zwischen Objekt und Betrachter zu wirken vermag.

---

<sup>89</sup> Ebd., S. 38 f.

<sup>90</sup> Böhme 1995. Er beschäftigt sich mit Fragen der Leiblichkeit und Wahrnehmung, mit dem Atmosphärischen und dem Medienbegriff. Siehe auch: Ders.: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992. [Böhme 1992].

<sup>91</sup> Böhme 1995, S. 8.

<sup>92</sup> Böhme 1992, S. 138.

<sup>93</sup> Böhme 1995, S. 22.

<sup>94</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 332. [Fischer-Lichte 2004].

<sup>95</sup> Ebd., S. 341.

Das für folgende Studie gewählte methodische Vorgehen lässt sich somit unter dem durch Wolfgang Kemp geprägten Begriff einer „werkorientierten Rezeptionsästhetik“ erfassen, die voraussetzt, dass

„jedes Werk Teil eines Kommunikationsvorgangs ist, der nicht in einen aktiven Sender und in einen passiven Empfänger aufzulösen, sondern nur als dialogischer Prozeß zu begreifen ist. Das Werk ist auf Rezeption hin angelegt; es verfügt über bestimmte Mittel, den Bezug zum Rezipienten aufzunehmen, zu gestalten und wachzuhalten. Der Rezipient ist nicht das reine Medium, in dem sich die Intentionen des Kunstwerks restlos verwirklichen; er ist für die Rezeption durch ästhetische und außerästhetische Normen und Verhaltensweisen disponiert.“<sup>96</sup>

Untersuchungsgegenstand ist der „Ort des Rezipienten im Werk“ sowie „der ins Werk einkomponierte Betrachterbezug, mit allen Konsequenzen, die sich aus ihm für die anderen Wirkungsdimensionen des Werkes ergeben.“<sup>97</sup>

Ausgehend von den Kunstobjekten soll daher im Folgenden die Frage geklärt werden, wie die Künstler das, was sie sich unter dem 'Immateriellen' vorstellen, mit ihren Werken zu evozieren versuchen, und inwiefern diese wiederum die Sinne des Betrachters ansprechen und zu einer Modifikation ästhetischer Wahrnehmung beitragen.

---

<sup>96</sup> Kemp 1983, S. 28.

<sup>97</sup> Ebd., S. 32.

#### IV. DIE ZERO-BEWEGUNG IM KONTEXT DER KUNST NACH 1945

„Als wir die 'eigene' Arbeit begannen“, so berichtete Piene rückblickend, „wurde uns bewußt: wir waren gegen fast alles um uns – wie Dada nach dem Ersten Weltkrieg – aber für was waren wir?“<sup>98</sup> In der Literatur ist im Zusammenhang mit ZERO nahezu durchgängig von einer 'Gruppe' die Rede: Dieser, vor allem für die frühen Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts gängige Begriff, trifft hier nur bedingt zu, denn die jungen Künstler hatten sich „...kein Programm gestellt, kein Dogma.“<sup>99</sup> Man einigte sich zwar auf „gemeinsame Spielregeln, die aber durchaus dialektisch verstanden“ wurden, „offen nach allen Seiten.“<sup>100</sup>

„Der Grund für die Bildung der Gruppe Zero“, erklärte Piene später, „war [...] das Zusammentreffen von Künstlern mit ähnlichen Ideen, [...] das künstlerische und menschliche Kontakte gleichermaßen einschloß. Unsere Freunde fanden wir zunächst in Deutschland, dann in anderen Ländern Europas und der übrigen Welt.“<sup>101</sup>

Der ungebrochene Glaube an die Zukunft und die Begeisterung für alle aufkommenden Neuerungen spornten zu immer neuen Experimenten an. „Projektionen von heute sind Verhältnisse von morgen“<sup>102</sup>, schrieb Uecker angesichts seiner Entwürfe und der seiner Kollegen. Naturgegebene Elemente, aber auch industrielle Werkstoffe stellten eine optimale Grundlage für einen künstlerischen Neustart dar und verliehen der Überzeugung Ausdruck, dass Wissenschaft und Technik das Leben auf wundersame Weise bereichern konnten. Kunst sollte zudem Mittler eines neuen Raum- und Umweltgefühls werden.

Die Idee eines absoluten Neubeginns der Kunst nach erschütternden Kriegserlebnissen fand, ausgehend von Düsseldorf, dem Geburtsort der ZERO-Bewegung, viele begeisterte Anhänger in ganz Deutschland und im Ausland: Die grenzenlose Freiheit im Hinblick auf Materialien und Werkformen führte dazu, dass die unter dem Motto 'ZERO' vereinten Ansatzpunkte teils sehr heterogen waren.

Piene beschrieb ZERO als „Zustand der schöpferischen Offenheit“, in dem der Künstler „die Dynamik seines Geistes als empfangendem und schaffendem und die Einheit der Person

---

<sup>98</sup> Otto Piene: „Position Zero“, in: *ZERO - eine europäische Avantgarde*, hg. v. Galerie Heseler, München; Galerie Neher, Essen, Oberhausen 1992, S. 7 ff., hier S. 8. [Piene 1992].

<sup>99</sup> Otto Piene. Zit. n.: Heinz Ohff: „Die goldenen sechziger Jahre. Die Gruppe ‚Zéro‘ in der Galerie ‚diogenes‘“, in: *Der Tagesspiegel*, 2.4.1963, S. 4. [Ohff 1963].

<sup>100</sup> Heinz Mack, in: Werner Schulze-Reimpell: „ZERO ist tot'. Gespräch mit Heinz Mack“, in: *Die Welt*, 23.2.1967. [Schulze-Reimpell 1967].

<sup>101</sup> Otto Piene: „Die Entstehung der Gruppe 'Zero'“, urspr. in: *The Times Literary Supplement*, London, 3.9.1964, wiederabgedruckt in: *Kat. Das Städel zeigt Beispiele aus der Sammlung Lenz*, Kronberg, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt, Frankfurt a. M. 1974, o. S. [Piene (1964) 1974].

<sup>102</sup> Günther Uecker, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S. [ZERO 3 1961].

als Integration von Körper und Geist“ leben könne, die letztlich eine „Formung der Welt“<sup>103</sup> erlaube. Aus den Äußerungen der Künstler spricht die Sehnsucht nach einer Atmosphäre des Friedens und der Freiheit: Kunst wurde empfunden als „Harmonie des Lebens“, sie verkörperte den „Zusammenklang der Energien des Menschen“<sup>104</sup>.

Zeitgemäße Kunst war nicht mehr nur für geschlossene Räume und Museen konzipiert, sondern sollte in den Alltag vordringen, öffentliche Bereiche erobern. Die Werke wandten sich nicht mehr ausschließlich an eine privilegierte Schicht, sondern an ein breites Publikum;<sup>105</sup> sie repräsentierten nichts, sondern verstanden sich als 'Energiefelder': ihnen war ein nicht-statischer, nicht-finaler Charakter eigen.

Das sich stetig erweiternde internationale Netzwerk menschlicher und künstlerischer Beziehungen wurde für die deutschen Künstler Mittel der Befreiung aus der kriegsbedingten Isolation. Die Aktivitäten, für deren Verbreitung neben Drucksachen und Plakaten auch Film, Fernsehen und Radio eingesetzt wurden, waren nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich epochemachend. Für den Zusammenhalt sorgten neben gemeinsamen Publikationen vor allem die zahlreichen Ausstellungen, bei denen die unterschiedlichen künstlerischen Standpunkte unter einem übereinstimmend ausgearbeiteten Konzept erfasst wurden.

Eine Bewertung kann daher nicht über eine Aneinanderreihung von Einzelbiographien erfolgen, sondern setzt eine Betrachtung als Gesamterscheinung voraus: Vorausgeschickt wird zunächst die Ausgangslage, die den eigentlichen Nährboden für die Entstehung von ZERO bildete.

Nach der Kapitulation litt die ganze Bevölkerung Deutschlands schwer an den Kriegsfolgen: Die meisten Großstädte waren zerstört, Ausgebombte und Flüchtlinge lebten dicht gedrängt in zumeist nur notdürftig ausgebesserten Halbruinen. Noch schlimmer als die materiellen Sorgen waren die Ungewissheit über den Verbleib der Gefangenen und Vermissten und die Trauer um Millionen von Toten. Für die mit der Kollektivschuld belasteten Menschen bedeutete das Kriegsende nicht nur eine Erlösung, sondern vor allem einen großen

---

<sup>103</sup> Otto Piene: Einführungsrede zur Fontana-Ausstellung, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 1962, in: *Feuilleton* 3, Stuttgart, April 1962, o. S. [Piene 1962].

<sup>104</sup> Otto Piene, ebd.

<sup>105</sup> Heinz Mack bezeichnete ZERO als Kunst einer „neue[n] soziale[n] Dimension“. Ders.: „Traum und Wirklichkeit - Ein Kommentar“, in: *Kat. Gruppe Zero*, hg. v. Hubertus Schoeller, Galerie Schoeller, Düsseldorf, Düsseldorf 1989, S. 18–23, hier S. 20. [Mack 1989]. Das Ideal einer 'Demokratisierung' führte zur Entstehung von Multiples, massenhaft vervielfältigten, günstigen Werken, an deren Produktion sich auch viele ZERO-Künstler beteiligten. Erste Multiples entstanden bei Daniel Spoerri Edition MAT, Nov. 1959, Paris. Vgl.: *Kat. Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?* Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1997, v. a. S. 57 ff. [Bremen 1997].

Zusammenbruch; die Nachricht über die wiedererlangte Freiheit nach der totalen Niederlage war überschattet vom Gefühl der moralischen und kulturellen Entwurzelung.

Ein von den Alliierten angeordneter Umstrukturierungsplan sah als Basis einer neuen Demokratie neben der Entmilitarisierung und Entnazifizierung eine umfassende 'Re-education' der Bevölkerung vor: Vom nationalsozialistischen Regime propagierte Bücher, Filme, Theater- und Musikstücke wurden zensiert, Kunstwerke aus der Öffentlichkeit beseitigt. Rundfunk, Presse und Verlagswesen standen in allen Zonen unter besonderer Kontrolle. In diesem abgegrenzten Rahmen wurden neue Zeitungen und Zeitschriften begründet, nahmen Bühnen und Kinos ihren Betrieb auf, spielten Radiosender die Neue Musik.

Immer stärker zutage tretende politische Differenzen zwischen den Siegermächten führten zu einer unüberwindbaren Ost-West-Kluft, was sich nachhaltig auf die Entwicklung der Kunst in den jeweiligen Besatzungszonen auswirkte: Während sich Kunst in der Sowjetzone erneut politischen Zwecken unterordnen musste, herrschten im restlichen Land relativ liberale Bedingungen. Wissenschaftliche Publikationen, unabhängige Zeitschriften und die in der Presse veröffentlichte Kunstkritik trugen hier zur freien Meinungsbildung bei.<sup>106</sup> Vor allem die Amerikaner waren überzeugt davon, dass nur das Volk selbst die geistige Erneuerung bewältigen könne.

## ZWISCHEN TRADITION UND FORTSCHRITT

Die zwei großen Stränge, die sich mit den frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts herauskristallisiert hatten – eine traditionell am Gegenständlichen festhaltende einerseits, zum anderen eine abstrahierende, die Kunstmittel als solche in ihrer ästhetischen Wertigkeit betonende Auffassung –, zeichneten sich auch nach 1945 im Westen in unterschiedlicher Gewichtung ab. Innerhalb der abstrakten Kunst hatten sich wiederum frühzeitig zwei Unterströmungen ausdifferenziert, zwischen denen fließende Übergänge bestanden: einerseits eine das Irrational-Unbewusste, zum anderen eine das Geometrisch-Rationale betonende Haltung.

---

<sup>106</sup> Erste Kunstzeitschrift war *Prisma* (1946, bei Kurt Desch, München), dann *Das Kunstwerk* (Woldemar Klein, Baden-Baden), *Die Pforte* (Urach), *Aussaart* (Lorch). Daneben existierten durch Künstler edierte Zeitschriften, wie *Meta* Nr. 1–10 von K. O. Götz, 1949–1953, Königsförde bei Hameln (Nr. 1–2) und Frankfurt a. M. (Nr. 3–10). Vgl. Dorothee Wimmer: „Die 'Freiheit' der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: 'Das Kunstwerk' als Forum der Kunstgeschichte“, in: Nikola Doll; Ruth Heftrig; Olaf Peters u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn*, Köln 2006, (Reihe ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3), S. 137–148. [Wimmer 2006].

Polarisierende Lager standen sich gegenüber: Zum einen christlich-konservative Verfechter einer gegenständlichen Kunst, die moderne künstlerische Manifestationen als Symptom der Entgleisung der Gesellschaft interpretierten. Auf der anderen Seite diejenigen, die die Abstraktion als einzig gültigen, zukunftsweisenden künstlerischen Weg befürworteten, da sie sich dem Missbrauch für politische oder ideologische Zwecke entzog. Als universale Sprache, bei der die Nationalität zweitrangig wurde, weckte die Abstraktion Hoffnung auf einen raschen Anschluss an das restliche Europa. Bei Ausstellungen, bei der Vergabe von Auszeichnungen, rückte sie stärker in den Blickpunkt; junge Kunstzeitschriften übernahmen eine vermittelnde Funktion.<sup>107</sup> Da sie für Fortschrittlichkeit stand, beeinflusste sie alle Bereiche, so auch das Möbel-, Einrichtungs- und Gerätedesign; bei Ausstellungen präsentierte man häufig Kunst kombiniert mit Alltagsdingen, um zu zeigen, „was als Ausdruck der Epoche zusammengehört.“<sup>108</sup>

Die damals aktuelle Kunst stieß in der breiten Bevölkerung auf ebenso wenig Akzeptanz wie die in den Jahren zuvor als entartet verfemte; beide waren auch noch in den frühen 1950er Jahren heftigen Angriffen ausgesetzt. Wie sehr – vor allem auf wissenschaftlicher Ebene – die Meinungen über eine zeitgemäße Ausdrucksform differierten, bezeugen die damals populären Schriften *Verlust der Mitte* (1948) von Hans Sedlmayr, *Was bedeutet die moderne Kunst?* (1949) von Wilhelm Hausenstein und *Kunst ohne Stoff* (1950) von Karl Scheffler: Ähnlich wie die Befürworter des Sozialistischen Realismus, warfen auch sie der Abstraktion Unverständlichkeit und Inhaltslosigkeit vor. Sie sei Ausdruck von Krankheit, Unmenschlichkeit und Verfall, und somit unfähig, relevante Probleme der Gegenwart aufzugreifen.

Stark verbreitet war die Ansicht, Kunst hätte allein der Vermittlung des Schönen und Guten zu dienen. Hintergrund der Diskussion bildete die generelle Überlegung, ob und wie sich Kunst zur zurückliegenden Katastrophe äußern sollte. Dieses Thema beschäftigte im Zuge

---

<sup>107</sup> Beate Frosch: „Abstrakte und gegenständliche Malerei – die Diskussion im Spiegel zeitgenössischer Zeitschriften“, in: Kat. *ZEN 49. Die ersten zehn Jahre – Orientierungen*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1986, S. 109–121, hier S. 112 f. [Frosch 1986].

<sup>108</sup> O. A., Artikel zur Ausstellung *Mensch und Form unserer Zeit*, Recklinghausen, Juni 1952, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.7.1952, hier zit. n.: Kat. *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, hg. v. Karl Ruhrberg, Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn; Museum der bildenden Künste und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig; Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Köln 1989, S. 462. [Bonn 1989]. Zu sehen waren „im unmittelbaren Nebeneinander Skulpturen von Moore und Elektromotoren, Bilder von Léger, Baumeister neben Hochspannungs-Isolatoren, Wohnmöbeln, Porzellan-, Glas- und Kunststoffprodukten aus der maschinellen Serienfertigung. In Großfotos und Bildern waren dazu in harter Konfrontation Dokumente über 'die Zeit in der wir leben' beigegeben.“ Thomas Grochowiak: „Wege zur Abstraktion: Junger Westen.“ In: Kat. *1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, hg. v. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 106–115, hier S. 111. [Grochowiak 1985].

des allgemeinen Aufbruchs die Bevölkerung in heute undenkbarem Maße; Kontroversen wurden in den Leserbriefen der Zeitungen öffentlich ausgetragen.

Mit dem ersten *Darmstädter Gespräch* im Juli 1950, bei dem namhafte Vertreter beider Positionen heftig debattierten, ging die Auseinandersetzung in die Geschichte ein: Verteidiger der jungen Kunst waren Willi Baumeister, Alexander Mitscherlich und Theodor W. Adorno, während Sedlmayr und Hausenstein das konservative Lager repräsentierten.<sup>109</sup>

## NEUBEGINN DES KULTURLEBENS: PRIVATE INITIATIVEN UND VEREINE

Trotz großer Alltagssorgen regte sich in der breiten Bevölkerung schon bald ein wachsendes Bedürfnis nach Kultur; es begründeten sich private Vereine für Lesungen, Diskussionen und Vorträge, für Konzerte sowie Kunstausstellungen.<sup>110</sup> Der öffentliche Kunstbetrieb erholte sich hingegen nur schleppend: Viele Institutionen lagen in Trümmern, ihre Bestände waren ausgelagert und nur teilweise zugänglich. Die Museen versuchten nach 1945 zunächst, die durch Beschlagnahmung, Vernichtung, teilweise auch Verkauf ins Ausland entstandenen Verluste über den gezielten Wiederankauf adäquater Werke auszugleichen.<sup>111</sup> Zum Wiedererstarken der Kulturlandschaft trugen einige engagierte Sammler bei, die privat

---

<sup>109</sup> Das Gespräch (15.–17.7.1950, Stadthalle Darmstadt) fand parallel zur Ausstellung *Das Menschenbild in unserer Zeit* (15.7.–3.9.1950) in den Räumen der Ausstellungsgebäudes auf der Mathildenhöhe statt, veranstaltet von der Neuen Darmstädter Sezession. Baumeisters nicht gehaltene Rede „Verteidigung der modernen Kunst gegen Sedlmayr und Hausenstein“ wurde durch die Württembergische Staatsgalerie publiziert (o.O., o.J.). Sedlmayr sprach „Über die Gefahren der modernen Kunst“, Evers (Hg.) 1950, S. 48–62. Vgl. hierzu auch den Aufsatz: Philipp Gutbrod: „Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950)“, in: Kirsten Fitzke; Zita Ágota Paraki (Hg.): *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert*, Stuttgart 2006, S. 43–67. [Gutbrod 2006].

<sup>110</sup> In Berlin entstand 1945 der Freundeskreis der Galerie Gerd Rosen (bis 1947); der Leiter Heinz Trökes bot neben Ausstellungen ein Bildungsprogramm an und publizierte monatlich ein Mitteilungsblatt. Im Rheinland gab es auf Schloss Alfter bei Bonn die Donnerstags-Gesellschaft zu Alfter (1947–1950). Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: Ein Handbuch*, Stuttgart 1996, S. 134 ff., S. 112 f. [Wilhelmi 1996]. In Köln fanden im Hauptbahnhof die Kölner Mittwochsgespräche statt (1950–56); am ersten Dienstag des Monats traf man sich im Keller des Weinhauses Denant.

<sup>111</sup> Lucius Grisebach ermittelte für einige repräsentative deutsche Museen für den Zeitraum 1945–1965/1970 ein einheitliches Schema der Ankaufspolitik: vorerst 'Rekonstruktion' der Bestände vor 1933 durch Ankauf v. a. der Werke der Brücke und des Blauen Reiter. Bis 1955: Ankauf der Werke geächteter Künstler der Expressionismus-Nachfolge (Baumeister, Nay, Meistermann). Ab 1955: Ergänzung um Werke internationaler Künstler der älteren Generation sowie jüngerer, vor allem französischer Künstler. Ders.: „Museum der Gegenwart - Fortsetzung nach 1945?“ In: Isabelle Ewig; Martin Schieder (Hg.): *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, (Reihe Passagen/Passages. Deutsch-französische Kunstbeziehungen. Kritik und Vermittlung 13), S. 107–127. [Grisebach 2006].



Ausstellungen organisierten oder den Museen ihre während des Krieges trotz Verbots erworbenen Werke als Leihgaben oder Schenkungen überließen.<sup>112</sup>

Da der Kunstmarkt ebenfalls weitestgehend brachlag, gab es für jüngere Künstler kaum Ausstellungsmöglichkeiten, zumal die wenigen, bald nach Kriegsende begründeten Galerien bereits etablierte Kunst bevorzugten.<sup>113</sup> In Westdeutschland bildeten sich vor allem dort, wo auch während der Zeit des Nationalsozialismus kulturelle Freiräume weiterbestehen konnten, rasch zahlreiche, zumeist regionale Verbände und private Gruppierungen<sup>114</sup>; allein Düsseldorf zählte unmittelbar nach Kriegsende neun Vereinigungen.<sup>115</sup> Sie engagierten sich für politische Unabhängigkeit und künstlerische Freiheit, ermöglichten den freien Meinungs- und Informationsaustausch sowie die Teilnahme an Veranstaltungen und sicherten öffentliche wie private Aufträge.

#### AUFGABEN DER NEUEN KUNST

Bedeutete das Kriegsende zwar die Freiheit, nach jahrelanger Bevormundung gemäß eigenen Vorstellungen arbeiten zu können, so herrschte zugleich aber auch allgemeine Verunsicherung, denn die Errungenschaften der frühen Avantgarden waren durch das „Dritte Reich“ jäh unterbrochen worden, es klaffte eine Lücke von zwölf Jahren. Zudem standen viele Künstler vor dem absoluten Nichts, da ihre Ateliers mit all ihren Werken zerstört waren. Der einheitliche Neubeginn, die in der Geschichtsliteratur als Stunde Null umschriebene Zäsur, war noch in weiter Ferne. Laszlo Glozer interpretiert den Zweiten Weltkrieg nicht als trennenden Einschnitt, sondern als „Scharnierstelle für die Avantgarde-Kunst“: Es kam zu einem Wechsel „aus der Phase der begrenzten Experimente, aus privaten Kreisen und Initiativen in den exponierten Status öffentlicher Beachtung; aus der Isolierung zwar nicht in eine umfassende Popularität, doch immerhin in eine feierlich

---

<sup>112</sup> Josef Haubrich stiftete der Stadt Köln 1946 seine Sammlung zur klassischen Moderne (eingegliedert in die Bestände des Wallraf-Richartz-Museums; heute: Museum Ludwig), ders.: Ebd., S. 113. Der Stuttgarter Psychiater und Kunstsammler Domnick organisierte in seiner Praxis Ausstellungen und Veranstaltungen, die er 1947 unter dem Titel *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* publizierte.

<sup>113</sup> Erste Privatgalerie Deutschlands war die Galerie Rosen, Berlin (2.8.1945), begründet von Max Léon Flemming, Gerd Rosen, Heinz Trökes. In Düsseldorf entstanden sofort nach Kriegsende die Galerie Nebelung, Logengasse (22.12.1945), und die Galerie Vömel (1948), (bis 1922 Galerie Flechtheim).

<sup>114</sup> Dies galt insbesondere für das Rheinland. Grochowiak schrieb, an der Kunsthochschule Düsseldorf sei auch während der Nazi-Zeit relativ liberal unterrichtet worden, in: Barbara Straka; Marie-Theres Suermann: „'...Die Kunst muß nämlich gar nichts!'“ In: Kat. *Grauzonen/Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, hg. v. Bernhard Schulz, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Akademie der Künste Berlin, Wien 1983, S. 241–321, hier S. 274. [Straka; Suermann 1983].

<sup>115</sup> Vgl. Jutta Held: *Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981, S. 257–261. [Held 1981].

bekräftigte Legalität“<sup>116</sup>. Auch Karl Ruhrberg hält die gängige Einteilung in 'vor' und 'nach 1945' für willkürlich, da sich der Umbruch bereits früher abzeichnete: Schon Anfang des Zweiten Weltkrieges bahnte sich das Ende der Klassischen Moderne und der Beginn einer „Zweiten Moderne“ an, was vor allem mit der Emigration der vielen als entartet verfemten Künstler zusammenhing.<sup>117</sup> Viele derer, die rechtzeitig ins Ausland entkommen konnten, kehrten später nicht zurück oder waren verstorben.<sup>118</sup> Die bereits in den 1920er und 30er Jahren etablierten, in Deutschland verbliebenen Künstler thematisierten in ihren Nachkriegswerken die verzweifelte Sinnsuche einer vom Terror gezeichneten Gesellschaft;<sup>119</sup> daneben häuften sich traditionelle Landschaftsmotive und Stillleben, die dem Harmoniestreben galten. Anders als nach dem Ersten Weltkrieg mieden die meisten Künstler eine direkte Konfrontation mit der Vergangenheit.<sup>120</sup> Auch in den Folgejahren wurde geschwiegen und verdrängt, der Blick richtete sich auf die Bewältigung des Alltags. Diese Orientierungslosigkeit spiegelte sich auch in den damaligen Ausstellungen zur modernen Kunst wider,<sup>121</sup> bei denen längst nicht mehr aktuelle Werke gezeigt wurden, wodurch im Ausland ein veraltetes Bild von der zeitgenössischen deutschen Malerei entstand, während im restlichen Westeuropa und Amerika weit jüngere Künstler hervortraten.<sup>122</sup> Alle Hoffnung liege, so Eduard Trier, in der nachkommenden, um 1925 geborenen Generation, die sich ihrer Verantwortung bewusst sei und von der man daher keinen „überschäumenden Elan“ erwarten dürfe.<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Laszlo Glozer, in: Köln 1981, S. 18, 19.

<sup>117</sup> Karl Ruhrberg: „Eine ganz andere Kunst oder: Das Ende der klassischen Moderne“, in: Hilmar Hoffmann; Heinrich Klotz (Hg.): *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1945–1960*, Düsseldorf [u. a.] 1991, S. 119–133, hier S. 120. [Ruhrberg 1991].

<sup>118</sup> Albers, Schwitters, Gropius und Moholy-Nagy kehrten nicht nach Deutschland zurück; Kirchner starb 1938, Klee 1940 und Schlemmer 1943.

<sup>119</sup> Hierzu zählten vor allem Karl Hofer, Werner Gilles und HAP Grieshaber.

<sup>120</sup> Verbreitet waren Totentanz und Trümmerlandschaften, Motive der Heimkehr, Einsamkeit und Leere sowie Karnevals-, Masken- und Puppenspieler.

<sup>121</sup> *Deutsche Kunst unserer Zeit*, Überlinger Städtisches Museum, Herbst 1945. *Befreite Kunst*, Celle; Braunschweig, Frühj. 1946. *Allgemeine deutsche Kunstausstellung*, Dresden 1946. Gezeigt wurden meist Werke von Heckel, Kirchner, Rohlf, Müller, Schmidt-Rottluff, Marc, Macke, Nolde, Kokoschka, Kollwitz, Barlach und Lehbruck.

<sup>122</sup> Eduard Trier: „Junge Kunst am Horizont?“, in: *Allgemeine Kölnische Rundschau*, 6./7.10.1949, in: Wilfried Dörstel (Hg.): *Eduard Trier. Jetzt ist die Katze aus dem Sack. Kritiken und Kommentare. Eine Auswahl*, Köln o. J., (Reihe sediment trouvé), S. 19 f. [Dörstel (Hg.) o. J.]. Trökes beklagte die „inflationäre Kulturflut“: Klee, Barlach, Kollwitz und Munch würden als „Kunst unserer Zeit“ präsentiert, als entsprächen sie „unserer jetzigen Situation“. Heinz Trökes: „Moderne Kunst in Deutschland“, in: *Das Kunstwerk* 8/9 (1946/47), S. 73 ff., hier S. 75. [Trökes 1946/47].

<sup>123</sup> Eduard Trier: „Mit diesen, noch unsichtbaren Jungen sind nicht jene gemeint, die sich eil- und leichtfertig ein 'bewährtes Vorbild' gesucht haben und uns nun durch falsche Nachahmung besserer Originale langweilen. Mit den Jungen meinen wir solche, die eigene Wege gehen und sich auf nichts – oder alles berufen.“ In: Dörstel (Hg.) o. J., S. 19 f., hier S. 19.

Die jüngsten, Ende der 1920er Jahre geborenen, „in der kulturellen und moralischen Wüste des Dritten Reiches und des Krieges“<sup>124</sup> aufgewachsenen Künstler, die teils noch als Jungsoldaten eingezogen worden waren, experimentierten nach der langen Isolation vorerst mit überlieferten bzw. an den Akademien gelehrt stilistischen Formen.<sup>125</sup> Der oft vermittelte Eindruck, abstrakt-expressionistische Tendenzen wären gleich nach 1945 vorherrschend gewesen, muss berichtigt werden: In Deutschland wie auch in Frankreich setzte vorerst eine Rückbesinnung und Rehabilitation der 'Entarteten' ein.

Die wenigen namhaften, während des Krieges in der inneren Emigration weiterarbeitenden Künstler wurden Vorbild für die nach Abstraktion strebende Nachwuchsgeneration.<sup>126</sup> Vor allem der in Stuttgart lehrende Baumeister vertrat öffentlich mit aller Vehemenz die Abstraktion,<sup>127</sup> weshalb John A. Thwaites ihn nicht nur als den besten Maler nach dem Krieg ehrte, sondern auch als den „Vater der heutigen Kunst in Deutschland“<sup>128</sup>. Er wurde vor allem aufgrund seiner während des Krieges verfassten Schrift *Das Unbekannte in der Kunst* (1947)<sup>129</sup> zum großen Idol. Unter Berufung auf Klee und dessen legendäre Aussage: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“<sup>130</sup>, erhob er das 'Unbekannte' zum zentralen Begriff.<sup>131</sup>

Erst um 1955 zeichnete sich mit einem Generationswechsel ein wirklicher Einschnitt ab: Neue Galerien ließen junge Künstler ans Licht treten; die zunehmende Etablierung der aus Frankreich 'importierten' informellen Tendenzen führte zur wachsenden Akzeptanz

---

<sup>124</sup> Winfred Gaul im Gespräch mit Rolf Lauter (19.7.1986), in: Winfred Gaul (Hg.): *Werkverzeichnis 1949–1961. Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Düsseldorf 1991. [Bd. 1], S. 22–25, hier S. 22. [Gaul (Hg.) 1991].

<sup>125</sup> Winfred Gaul spricht vom „Nachholsyndrom“. Ders.: „Das deutsche Informel“ (1983), in: Ders.: *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe 1987, S. 70–78, hier S. 72. [Gaul 1987]

<sup>126</sup> Zu nennen sind insbesondere Ernst-Wilhelm Nay, Fritz Winter und Willi Baumeister.

<sup>127</sup> 1933 aus der Städelschule entlassen, 1946 an die Stuttgarter Akademie berufen. 1949 begründete er mit Cavael, Fietz, Geiger, Hempel, Winter, Meier-Denninghoff, unterstützt durch John A. Thwaites und Hilla Rebay, in der Galerie Stangl, München, die Gruppe Zen 49, die erste Gemeinschaft abstrakter Kunst nach 1945 in Deutschland. Vgl. Martin Damus: *Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 82–86 [Damus 1995]; Gabriele Lueg: *Studien zur Malerei des Deutschen Informel*, Mainz 1983, S. 4. [Lueg 1983].

<sup>128</sup> John A. Thwaites: „Wer richtet über deutsche Kunst?“, in: *Die Kultur*, 1.1.1957, in: Ders.: *Der doppelte Maßstab. Kunstkritik 1955-1966*, Frankfurt a. M. 1967, (Reihe Egoist-Bibliothek 1), S. 8–11. [Thwaites 1967].

<sup>129</sup> Erste Fassung 1943/44; gedruckt 1947 bei Curt E. Schwab in Stuttgart.

<sup>130</sup> Einleitungssatz der Schöpferischen Konfession (1920) von Paul Klee.

<sup>131</sup> „Die Malerei ist die Kunst des Sichtbaren. Vom Standpunkt des Malers aus ist Malerei die Kunst des Sichtbarmachens von etwas, das durch sie erst sichtbar wird, und vordem nicht sichtbar war, dem Unbekannten angehörte. Der Betrachter hat sich mit dem nun Sichtbargewordenen zu befassen. Die Sehstrahlen sind die Vermittler. Die Reinheit des Sehens, besser des Schauens, übermittelt die Eigenkräfte der Malerei, die sich auf der Bildebene ausbreiten.“ Willi Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*, (neue unveränderte Aufl.) Köln 1988, S. 13. [Baumeister 1988].

gegenstandsloser Malerei.<sup>132</sup> Die durch Arnold Bode 1955 begründete und organisierte Kasseler *documenta* galt als erstes offizielles Signal für einen allmählich verständigeren Umgang mit zeitgenössischer Kunst.<sup>133</sup> Für das Programm zeichnete Werner Haftmann verantwortlich, der kurz zuvor mit seiner Malerei im 20. Jahrhundert<sup>134</sup> ein Schlüsselwerk der Moderne vorgelegt hatte. Die Veranstaltung, so Haftmann, mache deutlich, „wie auch die ganze junge europäische Kunst aus gleichen Antrieben lebt und doch den Charakter ihrer Länder und ihrer Völker bewahrt.“<sup>135</sup> Die *documenta*, schrieb ein Rezensent, war „notwendig, weil die deutsche Öffentlichkeit so radikal und andauernd wie die keines anderen Landes von der internationalen Entwicklung abgeschnürt und in vorgestrige, angeblich 'arteigene' Bewußtseins-Positionen zurückgedrängt gewesen ist.“<sup>136</sup>

Die Auswahl zur deutschen Kunst beschränkte sich jedoch fast nur auf die klassische Avantgarde<sup>137</sup>: Abgesehen von einigen wenigen, deren Schaffen als „Qualität im obersten Rang“<sup>138</sup> galt, waren keine jüngeren Künstler beteiligt, das deutsche Informel war gar nicht vertreten.<sup>139</sup> Die Ausstellung diente eher einer Rehabilitierung der deutschen Kunst vor 1945 und war nicht, wie angekündigt, ein Zusammentreffen jüngerer, zeitgenössischer Künstler. Einen stärkeren Gegenwartsbezug wies dafür die Abteilung der internationalen Kunst auf, deren Fokus sich vor allem auf die École de Paris richtete.

Bei der *documenta* 2, 1959, hatten die Veranstalter dann immerhin erkannt, dass moderne Kunst, trotz der von ihr ausgehenden Gefahren, wie Haftmann schrieb, „heute bereits zum tragfähigen Grund weltweiter zwischen-menschlicher Beziehungen geworden ist.“ Sie

---

<sup>132</sup> Zur internationalen Anerkennung trug die Ausstellung *Peintures et Sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* (1955) im Cercle Volney, Paris, bei, die damals unbekannt Künstler, wie Rupprecht Geiger, Norbert Kricke, Brigitte Meier-Denninghoff, berücksichtigte. Organisiert von René Drouin und Wilhelm Wessel unter Mitwirkung von Will Grohmann, Carl Linfert, John A. Thwaites. Vgl.: Berlin 1983, S. 308 f.

<sup>133</sup> Gregor Wedekind: „Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf 'unsere deutsche Lage'“, in: Nikola Doll; Ruth Heftrig; Olaf Peters u.a. (Hg.): *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn*, Köln 2006, (Reihe ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3), S. 165–182. [Wedekind 2006].

<sup>134</sup> Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1954. [Haftmann 1954].

<sup>135</sup> Werner Haftmann: „Einleitung“, in: *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*, Museum Fridericianum in Kassel, München 1955, S. 15–25, hier S. 25. [Kassel 1955].

<sup>136</sup> Wend Fischer: „'documenta'. Kunst unseres Jahrhunderts“, in: *werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes* 8 (1955), S. 1 f., hier S. 2. [Fischer 1955].

<sup>137</sup> Gezeigt wurden Arbeiten u. a. von Baumeister, Barlach, Beckmann, Dix, Gris, Kandinsky und Matisse.

<sup>138</sup> Werner Haftmann: „Einleitung“, in: Kassel 1955, S. 15–25, hier S. 24.

<sup>139</sup> Straka; Suermann 1983, S. 303.

verkörpere die „Idee einer Weltkultur“, erlaube „eine unmittelbare Kommunikation“ und könne daher als „erster Modellfall von Menschheitskultur“ gelten.<sup>140</sup>

## DIE GROßEN VORBILDER FRANKREICH UND AMERIKA

Paris florierte in den Nachkriegsjahren und wurde beliebter Treffpunkt von Künstlern aus aller Welt, die sich dort dauerhaft niederließen, wodurch die von jeher bedeutende Kunstmetropole Angelpunkt einer sich neu formierenden internationalen Szene wurde. Das dortige kulturelle Leben war durch den Krieg kaum beeinträchtigt worden, Institutionen setzten ihre Tätigkeit ungehindert fort, die meisten Künstler arbeiteten während der vierjährigen Besatzung kontinuierlich weiter. Nach der Befreiung, 1944, entstanden viele Galerien, die sich den neuesten künstlerischen Tendenzen widmeten.<sup>141</sup> Speziell zur Förderung aktuellster Entwicklungen begründete Veranstaltungen, wie der *Salon des Réalités Nouvelles*<sup>142</sup> (ab 1946), fanden großen Zuspruch und trugen zur Internationalisierung bei. Neben der *Nouvelle École de Paris*, die kubistische Anklänge aufgriff, existierte eine geometrisch-rationale sowie eine surrealistische Elemente verarbeitende Strömung, ferner der sogenannte *Miserabilismus*, eine von Bernard Buffet begründete Sonderform gegenständlicher Malerei.<sup>143</sup> Die sich zeitgleich rasch in ganz Europa verbreitende lyrisch-gestische Malerei – als *art informel*, *tachisme* oder *abstraction lyrique*<sup>144</sup> benannt – leitete den Bruch mit dem bisherigen Bildbegriff ein. Ihre Werke waren

---

<sup>140</sup> Werner Haftmann: „Einführung“, in: *Il. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, Museum Fridericianum in Kassel, Köln 1959, S. 12–19, hier S. 14. [Kassel 1959].

<sup>141</sup> Die bekanntesten Pariser Galeristen der Nachkriegszeit waren: Denise René, Colette Allendy, Jean Robert Arnaud, René Drouin und Lydia Conti.

<sup>142</sup> 1946 hervorgegangen aus der 1931 begründeten Gesellschaft *Abstraction-Création*; 1956 umbenannt in *Réalités Nouvelles. Nouvelles Réalités*. Vgl. Dominique Viéville: „Sagten Sie geometrisch? Der 'Salon des Réalités Nouvelles' 1946–1957“, in: *Paris. Paris. 1937–1957*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Paris, München 1981, S. 263–281. [Paris 1981].

<sup>143</sup> Die *École de Paris* wurde begründet anlässlich der Ausstellung *Vingt jeunes peintres de tradition française* (Mai 1941), Galerie Braun, Paris. Der unscharfe Begriff, oft fälschlicherweise mit dem französische Informel gleichgesetzt, wurde ursprünglich für die zwischen den 1920er und 1950er Jahren in Paris tätigen ausländischen Künstler eingeführt; vgl. Wilhelmi 1996, S. 164–171. Nach 1945 wurde er allgemeiner und nicht mehr für Künstler fremder Nationalität verwendet. Es war eine lose Verbindung Pariser Maler, deren Werke als 'bonne peinture' zwar beliebt waren, jedoch als oberflächlich galten. Bernard Schultze: „Im Zeichen des Informel. Rückblick auf die fünfziger Jahre“, in: Bonn 1989, S. 98–103, hier S. 98. [Schultze 1989].

<sup>144</sup> Dieser Begriff beruhte auf Mathieus Vorschlag, eine im Dez. 1947 in Paris stattfindende Ausstellung mit *Vers l'Abstraction Lyrique* zu betiteln. Vgl. Jürgen Claus: *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 24. [Claus 1965]. Sie sollte Künstler zeigen, die sich vom Kubismus, Konstruktivismus und Surrealismus distanzieren; vertreten waren jedoch neben Mathieu, Hartung, Wols, Bryen, Riopelle auch Picasso, Arp und der Surrealist Brauner. Vgl. Cor Blok: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900–1960*, Köln 1975, S. 89. [Blok 1975].

weder gegen- noch ungegenständlich, sie verzichteten als gänzlich unbestimmte, form-lose, noch nicht geformte Gebilde einer in ihrer vollen Plastizität hervortretenden Materie auf kompositorische Elemente und vermittelten keinerlei Sinngehalt.<sup>145</sup> Die hierunter subsumierten Künstler beriefen sich nicht auf Theorien, sondern strebten gemeinsam nach einer betont anderen Kunst, einer *Art autre*, wie sie der Kritiker Michel Tapié in seinem 1952 erschienenen gleichnamigen Buch bezeichnete.<sup>146</sup>

Neben dem Impuls aus Frankreich spornte die jungen Deutschen vor allem das an, was sie über die amerikanische Kunst erfuhren: Die in den Journalen abgebildeten, rahmensprengenden Leinwände von Pollock, de Kooning, Motherwell und Tobey galten in ihrer vollkommen ungewohnten, radikalen Machart des 'Dripping', des dynamischen Übergießens und Betropfens, den rasch gesetzten Pinselstrichen und gespachtelten Farbmassen als absolute Neuheit – sie verkörperten die für die deutschen Maler noch nicht selbstverständliche grenzenlose Freiheit künstlerischen Schaffens.

In den späten 1940er Jahren kam es in Paris erstmals zur Begegnung französischer und amerikanischer Künstler, wobei deutlich wurde, dass ohne gegenseitiges Wissen auf beiden Kontinenten, hier unter prägendem Einfluss von Wols, jenseits des Atlantiks unter dem von Pollock, vergleichbare Wege eingeschlagen worden waren: Gemeinsamer Bezugspunkt war eine gesteigerte Form des vom Surrealismus abgeleiteten psychischen Automatismus.

In der Folge fanden in Paris mehrere Ausstellungen zur modernen amerikanischen Malerei statt.<sup>147</sup> Erst ab 1955 konzentrierte sich, vor allem im Zuge der größeren Mobilität, die Aufmerksamkeit auf die New Yorker Kunstszene.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Georges Mathieu schrieb: „Wir haben uns mit der 'Nicht-Form' und dem, was ich 'Noch-nicht-Form' genannt habe, beschäftigt, nicht nur aus der bloßen Freude am Widerspruch gegen traditionellen und gegenwärtigen Formalismus, sondern auch aus der Absicht, die Tür für alle möglichen Entwicklungen neuer und noch unbekannter Strukturen offen zu halten.“ In: Eduard Trier: „Zur Plastik des Informel“, in: Ulrich Schneider (Hg.): *Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt 1987, S. 283–294, hier S. 284. [Trier 1987].

<sup>146</sup> Michel Tapié: *Art Autre – où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952. Er war Freund und Berater des Galeristen René Drouin und Promotor der neuen Bewegung. Seine Ausstellungen trugen zur Verbreitung des Informel bei: *Signifiants de l'Informel*, 1951, Studio Paul Facchetti, Paris (hier etablierte sich der Begriff Informel); *Peintures non-abstraites*, 1951; *Un art autre*, 1951.

<sup>147</sup> *Regards sur la peinture américaine*, Galerie de France, Paris, Feb./März 1952 (jüngere Amerikaner, wie u. a. de Kooning, Gorky, Kline, Matta, Motherwell, Pollock, Tobey). *Jackson Pollock 1946–51*, Studio Paul Facchetti, Paris, März 1952 (Erste Einzelausstellung; Leitung: Michel Tapié). *L'œuvre du XXe siècle*, Musée National d'Art Moderne, Paris, Mai/Juni 1952 (Duchamp, Matta, Lam). *12 peintres et sculpteurs américains contemporains*, Musée National d'Art Moderne, Paris (Gorky, Pollock), Frühj. 1953. *American painters in France*, Galerie Craven, Paris, April/Mai 1954.

## KUNSTSZENE IN WESTDEUTSCHLAND: DÜSSELDORF UND FRANKFURT

In Westdeutschland verlagerte sich zu Beginn der 1950er Jahre das Kunst- und Kulturgeschehen auf mehrere Städte: Neben München und Frankfurt, das sich mit der seit 1949 betriebenen Zimmergalerie Franck zu einem wichtigen Zentrum junger Kunst entwickelte,<sup>149</sup> wurde das Rheinland zu einer kulturell aktiven und von einer Vielfalt an künstlerischen Manifestationen geprägten Region. Vor allem Düsseldorf erwies sich durch die Grenznähe als „geographisch wichtiges Kontaktzentrum“<sup>150</sup>. Ruhrberg erinnert sich, dass die Stadt schlagartig „Vorort der Avantgarde“<sup>151</sup> wurde. Bis in die frühen 1950er Jahre entwickelte sich die Kunst innerhalb der nationalen Grenzen relativ isoliert; erst 1953, nach Aufhebung der Visumpflicht für Deutsche und der gleichzeitigen Liberalisierung der Einfuhr von Druckerzeugnissen, kam ein regerer internationaler Austausch zustande.

Daher war es für die jungen Künstler wichtig, Persönlichkeiten zu kennen, die als Vermittler eintraten, etwa Édouard Jaguer, Schriftsteller, Poet und Begründer internationaler Kunstbewegungen, der Kritiker John A. Thwaites, die Kunsthistoriker Ludwig Grote, Will Grohmann und Franz Roh. Eine besondere Rolle spielte der Galerist und Übersetzer Jean-Pierre Wilhelm, der durch das Beschaffen von Reisevisa den für Künstler geradezu obligatorischen Paris-Aufenthalt ermöglichte. Seine 1957 mit Manfred de la Motte in der Privatwohnung in der Kaiserstraße 22 in Düsseldorf eröffnete Galerie 22 wurde „Anlaufstelle für durchreisende Maler, Musiker, Literaten oder andere Genies bisher unbekannter Kunstgattungen“<sup>152</sup> und „Schaltstelle der internationalen Informellen“<sup>153</sup>. Ausgehend von der Frankfurter Zimmergalerie Franck und der dort 1952 begründeten

---

<sup>148</sup> Eine der ersten großen Ausstellungen amerikanischer Kunst war *50 ans d'art aux États-Unis*, Musée d'art moderne, Paris, 1955. Hier wurde deutlich, dass Paris seine Stellung auf dem internationalen Kunstparkett verlieren würde. Parallel organisierte René Drouin *Peintures et sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*, Cercle Volney, Paris (Apr./Mai 1955), anschl. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf (Juni–Aug.1955) (Götz, Sonderborg, Thieler, Baumeister, Schultze, Meistermann, Nay, Winter u. a.), die zeigte, dass auch die Deutschen wieder Anschluss gefunden hatten.

<sup>149</sup> Franck stellte ab den frühen 1950er Jahren Künstler aus Frankreich, den Niederlanden, England, Österreich, Italien, Schweden, Japan aus. Vgl. Kat. *Tachismus in Frankfurt: Quadriga 52. Kreutz, Götz, Greis, Schultze*, hg. v. Ludwig Baron Döry. Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt a. M. 1959, S. 45. [Frankfurt 1959].

<sup>150</sup> Helga Meister: *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979, S. 7. [Meister 1979].

<sup>151</sup> Karl Ruhrberg: „Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren“, in: Kat. *Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, hg. v. Klaus Schrenk. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1984, S. 86–128, hier S. 87. [Ruhrberg 1984]. Förderlich wirkten auch die von Werner Doede, Leiter des Kunstmuseums, nach Kriegsende in Düsseldorf organisierten Ausstellungen v. a. mit Künstlern aus Frankreich und Amerika: *Meisterwerke der französischen Kunst*, Hetjens-Museum, 1947; *Französische Kunst 1938–1948. Malerei und Plastik*, Ehrenhofmuseum, 1950; *Henri Matisse*, Hetjens-Museum, 1951.

<sup>152</sup> Winfried Gaul: „In Memoriam Jean-Pierre Wilhelm“ (1986), in: Gaul 1987, S. 46.

<sup>153</sup> Meister 1979, S. 8.

ersten deutschen Tachisten-Vereinigung Quadriga<sup>154</sup>, verbreitete sich auch im Rheinland das seit Beginn der 1950er Jahre in der französischen Kunst vorherrschende Informel, das auf den deutschen Emigranten Wolfgang Schulze (Wols) und dessen legendäre Ausstellung in der Pariser Galerie René Drouin im Jahre 1947 zurückging.<sup>155</sup> „Die Isolierung war durchbrochen, man war wieder Avantgarde, wenn auch noch nicht aus eigenem Antrieb“<sup>156</sup>, lautete der Kommentar der Kunstkritik. Als Vorbilder galten Fautrier, Dubuffet, Mathieu, Riopelle und der emigrierte Hartung. Das Informel bildete, wie später auch ZERO, keinen einheitlichen Stil, es gab viele Varianten: Leitprinzipien waren das Irrationale und Zufällige. Zur Geltung kommen sollten die der Materie, Farben und Formen eigenen Kräfte. Charakteristisch waren die während der Bildentstehung zutage tretende Einheit aus Spontaneität und Kontrolle und die Offenheit der Struktur; an Stelle der Komposition traten die „Desorganisation und Dekomposition“<sup>157</sup>. Die Bilder waren geprägt von 'Übergängen', sie verharrten im Zwischenstadium von Werden und Auflösung. Schulze umschrieb das Informel als „Therapeutikum“<sup>158</sup>, Götz sah in seinen Werken und denen der Kollegen eine „Verzweiflungstat“<sup>159</sup>, in der sich die Ungewissheit der zeitlichen Gegebenheiten widerspiegelte.

---

<sup>154</sup> Zur Quadriga gehörten Heinz Kreutz, Bernard Schulze, Karl Otto Götz, Otto Greis.

<sup>155</sup> Die erste Begegnung mit Wols' Arbeiten hinterließ bei vielen bleibende Eindrücke. Georges Mathieu schildert den Moment in seinem Buch *Au-delà du Tachisme*, 1963. Auszugsweise wiedergegeben in: Jürgen Claus: *Malerei als Aktion. Selbstzeugnisse der Kunst von Duchamp bis Tàpies*, Frankfurt a. M., Berlin 1986, S. 110. [Claus 1986].

<sup>156</sup> Hannelore Schubert: „Nachkriegsgeneration in Düsseldorf. Anmerkung zur heutigen künstlerischen Situation“, in: *Das Kunstwerk 4* (1957), S. 28–34, hier S. 28. [Schubert 1957].

<sup>157</sup> Klaus J. Fischer: „Was ist Tachismus?“, in: *Das Kunstwerk 5* (1955/56), S. 17–21, hier S. 18. [Fischer 1955/56].

<sup>158</sup> Schulze 1989, S. 101.

<sup>159</sup> Karl Otto Götz, in: Georg-Wilhelm Költzsch: *Deutsches Informel. Symposium Informel*, hg. v. Galerie Georg Nothelfer Berlin, Berlin 1986, S. 60/61. [Költzsch 1986].



## KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE

Trotz des zu Beginn der 1950er Jahre einsetzenden allgemeinen Wohlstands war es für junge, noch nicht etablierte Künstler noch immer schwierig, sich zu behaupten: Die beiden Maler Heinz Mack und Otto Piene mussten daher 1953 nach Beendigung des Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie vorerst diverse Nebentätigkeiten aufnehmen und konnten, dank des zusätzlich absolvierten Pädagogik- und Philosophiestudiums, ihr finanzielles Auskommen mit Zeichen- und Kunstunterricht sichern. Beide traten 1956 zusammen mit ihrem Kommilitonen Hans Salentin der Gruppe 53 bei, einer als Künstlergruppe Niederrhein 1953 e.V. in Düsseldorf begründeten Organisation, die sich 1955 in Gruppe 53, Künstlerverein e.V. umbenannt hatte. „Sie [die Künstler] bilden keine Kampfgruppe und haben kein 'Programm'; was sie zusammenführt, sind die gemeinsamen bitteren Sorgen um die Existenz und die Tatsache, daß sie bisher an keine der bestehenden Künstlergruppen Anschluß gefunden haben“,<sup>160</sup> schrieb Anna Klapheck angesichts der Entstehung des Vereins, der aus heutiger Sicht eine der Hauptgruppierungen des deutschen Informel war. Er sollte laut Satzung dem Zweck von „Veranstaltungen von Kunstausstellungen nach künstlerischen Gesichtspunkten sowie Geselligkeit“<sup>161</sup> dienen und wandte sich an „begabte junge Kräfte, die in den traditionellen Künstlervereinigungen keine geistige Heimat finden konnten“<sup>162</sup>.

Ab 1954 beteiligten sich an den Ausstellungen durch Vermittlung von Jean-Pierre Wilhelm wiederholt Pariser Maler, wodurch sich die tachistische Malweise stärker durchsetzte.<sup>163</sup> Die Gruppe war aufgrund eines fehlenden gemeinsamen Programms sehr heterogen und stilistisch kaum greifbar; zudem wanderten laufend Künstler zu und ab. Für die meisten war die Mitgliedschaft nur eine Übergangslösung, was sich in einer mangelnden Geschlossenheit und einer fehlenden künstlerischen Reife zeigte. Thwaites sprach von „einem Sammelbecken für Talente und einem Podium für Proteste gegen die Zustände, unter denen die jungen Künstler arbeiten mußten“; die Mitgliedschaft diente vor allem dazu, „durch das Schlupfloch zu kommen“<sup>164</sup>. Anna Klapheck erkannte den „letzten

---

<sup>160</sup> Anna Klapheck: „Nachwuchs stellt sich vor. 'Künstlergruppe Niederrhein 1953'“, in: *Rheinische Post*, 9.4.1954. [Klapheck 1954].

<sup>161</sup> Satzungen *Künstlergruppe Niederrhein 1953 e.V.* in Düsseldorf (§ 2), in: Kat. *Auf dem Weg zur Avantgarde - Künstler der Gruppe 53*, Museum der Stadt Ratingen, Heidelberg 2003, S. 194 f. [Ratingen 2003].

<sup>162</sup> Götz Adriani: Text auf einem Faltblatt zur 'Gruppe 53', Eindhoven 1958. Abgedruckt in: Ebd., S. 150.

<sup>163</sup> Jährlich fanden zwei bis drei Ausstellungen statt, Ausstellungsorte waren in Düsseldorf die Kunsthalle, Der Malkasten, das Weinhaus Bettermann sowie Buchhandlungen.

<sup>164</sup> John A. Thwaites: „Deutschland und die Kunst 1955–1966“, in: Thwaites 1967, S. 297–306.

Wellenschlag<sup>165</sup> einer von Amerika und Paris ausgehenden Bewegung, deren Anfänge bereits über ein Jahrzehnt zurücklägen. Trotz der Kritik wurde die Vereinigung rasch „zu einem bedeutenden Faktor im Kunstleben der Stadt Düsseldorf und auch weit darüber hinaus.“<sup>166</sup>

Auch Mack und Piene schlossen sich der Gruppe an, weil sie die Chance witterten, an die Öffentlichkeit treten zu können. Beide beschäftigten sich tatsächlich vorerst mit der Bildsprache des Informel: Bereits bei der ersten Teilnahme an einer Ausstellung war in der Zeitung zu lesen, beide hätten sich zu „nahezu 'reinen' Tachisten“<sup>167</sup> entwickelt. Ihre Arbeiten zeugten von „erstaunlicher malerischer Intensität“ und seien, trotz einer noch nicht vollständigen Reife, die „eigentliche Überraschung der Schau“ gewesen, da sie ein geschlosseneres, vom Pariser Vorbild erstmals stärker losgelöstes Auftreten der Gruppe unterstützten. Thwaites resümierte: „Mack und Piene wirkten in diesem Augenblick vielleicht am wenigsten. Jedoch in diesem Jahr schafften sie am meisten für sich und für die Situation der neuen Generation in Deutschland.“<sup>168</sup>

## ABEND AUSSTELLUNGEN

In der Zwischenzeit hatten in Düsseldorf zwar einige Galeristen ihre Tätigkeit (wieder-) aufgenommen, sie konzentrierten sich meist jedoch auf Künstler der ersten Jahrhunderthälfte und ließen die jüngsten Tendenzen unbeachtet. Mack und Piene fassten daher den Entschluss, sich privat zu engagieren und ein eigenes Forum für ihre Belange zu schaffen – Dieter Honisch spricht von einem „Selbsthilfeprogramm“<sup>169</sup>:

Am 11. April 1957 fand ihre erste von insgesamt neun *Abendausstellungen* statt: Veranstaltungsort waren die ab 1955 gemeinsam angemieteten Ateliers im Hinterhaus der Gladbacher Straße 69. Pienes Atelier, der größere der beiden Räume mit rostigem, undichtem Dach, wurde nun alle ein bis zwei Monate für jeweils einen Abend zur 'Galerie'. Piene sprach wegen der nur wenige Stunden währenden Länge von einer „Eröffnung ohne dauernde Ausstellung“<sup>170</sup>.

---

<sup>165</sup> Anna Klapheck: „Tachismus – Ende oder Anfang. Zur Ausstellung der 'Gruppe 53' in der Kunsthalle Düsseldorf“, in: *Rheinische Post*, 30.1.1957. [Klapheck 1957 (a)].

<sup>166</sup> Unbekannter Autor: „Fritz Bierhoff und die 'Gruppe 53'“, in: *Der Malkasten. Blätter des Künstlervereins Malkasten* 7 (1960), S. 12. [Malkasten 1960].

<sup>167</sup> Klapheck 1957 (a).

<sup>168</sup> John A. Thwaites: „Deutschland und die Kunst 1955–1966“, in: Thwaites 1967, S. 297–306.

<sup>169</sup> Dieter Honisch: „Essay“, in: Ders.: *Mack. Skulpturen 1953–1986*, Düsseldorf [u. a.] 1986, S. 8–27, hier S. 10. [Honisch 1986].

<sup>170</sup> Piene (1964) 1974, o. S.

Die ungezwungene Atmosphäre trug dazu bei, „daß die Maler auch Arbeiten zeigen können, die mehr experimentellen Charakter tragen und die nicht in sich abgeschlossen und im eigentlichen Sinne ausstellungsreif sind“<sup>171</sup>, so eine Kunstkritikerin.

Die genaue Werkauswahl ist heute nicht mehr zu rekonstruieren, allerdings belegen die Einladungskarten, dass anfangs das Informel überwog. Die Tatsache, dass für die Einführungsreden einflussreiche Persönlichkeiten wie der Informationsästhetiker Max Bense gewonnen werden konnten, aber auch das Presse-Echo beleuchten<sup>172</sup>, dass die private Initiative zunehmend Anerkennung fand.

Selbst der eher zur Kritik neigende Thwaites zeigte sich positiv überrascht:

„Das Originelle, vor allem das Exklusive an diesen Ausstellungen genügte, in Düsseldorf Erfolg zu haben. Man mußte dabei gewesen sein. Diese Ein-Abendausstellungen haben vielleicht mehr getan als die Gruppenausstellungen selbst [die der Gruppe 53; A.d.V.], um die neue Generation zu publizieren – und das Interesse an den Sezessionisten, 'alten' und 'neuen', endgültig verschwinden zu lassen.“<sup>173</sup>

Diese Ausstellungen wurden, vermutlich durch die noch stark informelle Prägung, zunächst unmittelbar in Verbindung mit der Gruppe 53 gebracht. Noch 1964 bezeichnete Thwaites ZERO als einen „Zweig der Gruppe 53“<sup>174</sup>, erkannte jedoch später das Verdienst der Veranstaltungen und deren Eigenständigkeit an:

„Und sie schafften das, woran die Gruppe [Gruppe 53] gescheitert war. Sie verwandelten die künstlerische Atmosphäre. Die Epoche der Rheinischen Sezession war weggewischt. Eine künstlerische Bewegung war geschaffen, die zum ersten Mal nicht vom Ausland übernommen worden war, und Künstler wie Hermann Goepfert, Oskar Holweck und Almir Mavignier fanden sich dazu. [...]. Zum ersten Mal war Deutschland an der Entstehung einer internationalen Bewegung maßgeblich beteiligt. [...]. Nur von den deutschen Museen und den

---

<sup>171</sup> Hannelore Schubert: [Ohne Titel], in: *Das Kunstwerk* 10 (1958), S. 34–39, hier S. 35. [Schubert 1958].

<sup>172</sup> Anna Klapheck: „Den neuen Galerien, den Buchhandlungen, die den jungen Malern gern gelegentlich ein Räumchen überlassen, gesellt sich nun ein weiteres originelles Unternehmen hinzu, das sich wachsenden Zuspruchs erfreut: die 'Abendausstellung.'“ In: Dies.: „Neuer Treffpunkt 'Abendausstellung'. Max Bense zu Gast“, in: *Rheinische Post*, 8.12.1957. [Klapheck 1957 (b)].

<sup>173</sup> John A. Thwaites: „Geschichte der 'Gruppe 53'“ (1958), in: Ratingen 2003, S. 152–169, hier S. 166.

<sup>174</sup> John A. Thwaites, zit. n.: Yvonne Friedrichs: „Apotheose des Nachwuchses. J. A. Thwaites über die junge Malerei in Düsseldorf“, in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 15.1.1964. [Friedrichs 1964].

offiziellen Vertretern wurde die Entwicklung genauso resolut ignoriert, wie die schöpferischen Elemente der vorigen Generation.“<sup>175</sup>

Den in relativ kleinem Rahmen veranstalteten Abenden folgte eine Belebung des Ausstellungsbetriebs in Düsseldorf: Kurz nachdem Jean-Pierre Wilhelm im Mai 1957 seine nur für drei Jahre bestehende Galerie 22 eröffnet hatte, begann Alfred Schmela in einem winzigen Ladenlokal in der Hunsrückstraße sein Galeristen-Dasein. Auf Anraten von Norbert Kricke entschied er sich, Werke von Yves Klein zu zeigen, angeblich, ohne zuvor eines der Bilder gesehen zu haben. Während einige Düsseldorfer Klein von Erzählungen kannten (manche waren ihm bereits in Paris begegnet), hatte das breite Publikum wohl keine Vorstellung, was sie am Eröffnungsabend erwartete, zumal es dessen Premiere in Deutschland war. Klein stieß damals auch in Paris keineswegs auf Akzeptanz; nachdem ihm 1955 die Teilnahme am Salon des Réalités Nouvelles verweigert worden war, hatte er erfolglos in einigen Pariser und Mailänder Galerien ausgestellt. Der risikofreudige Schmela – „vom ersten Tag an der Händler der künstlerischen Welt-Avantgarde in Deutschland“<sup>176</sup> – vertrat alles, was auf dem Sektor Kunst „neu, jung und progressiv“ war, ohne sich festzulegen: Vor allem in den ersten Jahren stellte er auch wiederholt ZERO-Künstler aus, weshalb seine Galerie ein wichtiges Zentrum wurde.

Schon im Folgejahr kam Kleins 'monochromer' Einfluss zum Tragen: Mit einer roten Karte kündigten Mack und Piene für den 24. April 1958 ihre *7. Abendausstellung: Das Rote Bild* an.<sup>177</sup> Waren an den ersten sechs Veranstaltungen hauptsächlich informelle Künstler aus dem näheren Umkreis der Gruppe 53 beteiligt, so überwog nun erstmals der Anteil 'Unbekannter'. Viele der eingeladenen 44 Künstler hatten Mack und Piene über die Galerie Schmela kennen gelernt.

Das hierzu erscheinende Magazin *ZERO 1*, in dem bekannte Persönlichkeiten, wie unter anderem Roh, Gehlen und Sedlmayr, zu Wort kamen, und für das Mack, Piene und Klein jeweils einen Text verfassten, gab der zukünftigen Bewegung zugleich ihren Namen, der „für eine Zone des Schweigens und neuer Möglichkeiten“<sup>178</sup> stand.

Die folgende *8. Abendausstellung*, die wieder von einem Magazin, *ZERO 2*, begleitet wurde, fand unter dem Motto der *Vibration* statt. Die Künstler wurden nun gezielt nach ihren Prinzipien ausgewählt: Mittelpunkt bildeten die Elemente 'Dynamik' und 'Bewegung',

---

<sup>175</sup> John A. Thwaites: „Deutschland und die Kunst 1955–1966“, in: Thwaites 1967, S. 297–306.

<sup>176</sup> Hans Strelow: „Abschied von der Ära Zero. Ausstellungen in Düsseldorf und Bonn“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.12.1966, S. 14. [Strelow 1966].

<sup>177</sup> Der Titel bezog sich auf ein auf der ersten Seite der Publikation abgedrucktes Zitat von Georg Wilhelm Friedrich Hegel: 'Rot ist die konkrete Farbe schlechthin'.

<sup>178</sup> Piene (1964) 1974, o. S.

hervorgerufen durch eine Gliederung der Bildfläche mittels Reihungen, Rastern und Strukturen. Vertreten waren Heinz Mack, Almir Mavignier, Otto Piene, Adolf Zillmann und Oskar Holweck. Auch diese Ausstellung verwies indirekt auf Yves Klein, der nicht nur durch die Farbreduktion, sondern auch die jegliche subjektive Geste unterdrückende Machart seiner Bilder und die aus ihnen sprechende „Purifikation“<sup>179</sup> eine Vorreiterrolle einnahm.

Der mechanische Herstellungsprozess und die hieraus resultierenden gleichförmigen, die Bildgrenzen sprengenden Strukturen waren wichtig für eine Konzentration auf die Phänomene Licht und Bewegung, Raum und Zeit, und damit für ein stärkeres Einbeziehen des rezipierenden und sich zugleich kreativ einbringenden Betrachters.

Mack und Piene kündigten im September 1959 ihre Mitgliedschaft bei der Gruppe 53 auf, woran deutlich wurde, dass die bereits etablierten *Abendausstellungen* inzwischen mehr Zukunftsperspektiven versprachen. Der Zerfall der Gruppe 53 war symptomatisch für den Stand der informellen Malerei im Allgemeinen.

## ZERO INTERNATIONAL

Durch die Eigenleistung der Künstler, aber auch dank der Initiative einiger Galerien und weniger Museen festigte und erweiterte sich zwischen 1959 und 1961 das internationale ZERO-Netzwerk. Erheblichen Anteil daran hatte Schmela, der viele Einzelausstellungen organisierte, aber auch ausländische Künstler einlud, die sich ZERO anschlossen oder von denen neue Impulse ausgingen. Im Laufe der Zeit kristallisierten sich neben Düsseldorf weitere europäische ZERO-Zentren heraus: Antwerpen, Mailand, Kopenhagen, Frankfurt und Amsterdam.

Eine Schlüsselrolle kam der ersten offiziellen ZERO-Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision*, 1959, im Hessenhuis, Antwerpen, zu, da die Mehrzahl der Beteiligten hier erstmals mit der Tatsache konfrontiert wurden, dass Monochromie, Struktur, Bewegung und Licht nicht mehr nur individuelle Einzellösungen darstellten, sondern bereits in ganz Europa weit verbreitet waren. Dies führte zu Spannungen, ließ andererseits aber, so Uecker, ein „Kollektivbewußtsein“<sup>180</sup> entstehen. Ab diesem Zeitpunkt intensivierte sich der Kontakt zwischen Uecker, Mack und Piene. Durch die Teilnahme von Künstlern aus Belgien, Italien, Frankreich und Deutschland erweiterte sich der Kreis: Mack und Piene lernten die Belgier

---

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Günther Uecker im Interview mit Freddy de Vree: „Zero – rückblickend“ (1972), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 142–146, hier S. 143. [Uecker (1972) 1979].

Pol Bury und Jef Verheyen kennen, andere Künstler konnten bereits bestehende Verbindungen vertiefen.

Über den Mailänder Piero Manzoni ergab sich der Kontakt mit weiteren Italienern: Dadamaino, Piero Dorazio, Enrico Castellani, Arnaldo Pomodoro, Francesco Lo Savio und vor allem mit Lucio Fontana. Manzoni und Castellani gaben ab September 1959 die nur zwei Nummern umfassende Zeitschrift *Azimuth* heraus, deren erste Ausgabe Megert als das „wichtigste Dokument für die Anfänge einer neuen europäischen und amerikanischen Kunst“<sup>181</sup> bezeichnete, da sie den Übergang „von der Malerei, vom Bild, von der Fläche weg zum Objekt“<sup>182</sup> veranschaulichte. Das zweite Heft *Die Neue Künstlerische Konzeption* informierte mit dreisprachigen Texten von Manzoni, Castellani, Piene und Kultermann über den aktuellen künstlerischen Ansatz der beiden Herausgeber sowie der Künstler der 8. *Abendausstellung*. Deutlich wurde, dass sich hinsichtlich formaler und intentionaler Gesichtspunkte europaweit unabhängig voneinander große Parallelen abzeichneten. Mit der von Manzoni und Castellani im Dezember 1959 in Mailand eröffneten kurzlebigen Galerie Azimut<sup>183</sup> entstand ein erster wichtiger ZERO-Stützpunkt in Italien.<sup>184</sup> Manzonis Verbindungen reichten bis nach Dänemark zu Arthur Køpcke, einem als 'Köpcke' in Hamburg geborenen, nach Kopenhagen ausgewanderten Künstler, der dort 1958–1963 eine Galerie betrieb, die der „nördlichste Punkt“<sup>185</sup> der ZERO-Achse war.

Das 1961 unter dem Motto 'Dynamo' erschienene letzte und zugleich umfangreichste Magazin *ZERO 3*, an dem die Künstler bereits seit 1959 arbeiteten, widmete sich in erster Linie den Möglichkeiten einer Verknüpfung der drei Pole Natur, Technik und Kunst. 31 Künstler aus neun Nationen lieferten Text- und Bildbeiträge, wodurch der inzwischen stark internationale Charakter der Bewegung zur Geltung kam.<sup>186</sup> Bei den vorgestellten Projekten stand weniger das tatsächlich realisierte Werk im Mittelpunkt, sondern die künstlerische Idee und die damit verbundene Intention: Die Mehrzahl der Stellungnahmen beschäftigte

---

<sup>181</sup> Christian Megert, (Typoskript, Düsseldorf 1979), Archiv Megert, zit. n.: Anette Kuhn: *Christian Megert. Eine Monographie*, Bern 1997, S. 16. [Kuhn 1997].

<sup>182</sup> Christian Megert im Gespräch mit Susanne Müller-Hanpft und Reiner Bentmann, Bern, 25.6.1972 (Typoskript), Archiv Sammlung Lenz Schönberg, S. 41. [Megert 1972]

<sup>183</sup> Unklar ist, weshalb unterschiedliche Schreibweisen gewählt wurden. Barbara Spahn: *Piero Manzoni: (1933–1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*, München 1999, S. 6 f., Fußnote 9. [Spahn 1999].

<sup>184</sup> Dadamaino deutete die Galeriegründung als Rebellion Manzonis gegen Kunstkritik und -markt, da sie seine nicht-standardisierten Werke kaum beachteten. Vgl. Dadamainos Gespräch mit Reiner Bentmann und Susanne Müller-Hanpft, Schönberg, 14.5.1973 (Typoskript), Archiv Sammlung Lenz Schönberg, S. 5. [Dadamaino 1973].

<sup>185</sup> Megert 1972, S. 18.

<sup>186</sup> Beteiligt waren: Fontana, Klein, Tinguely, Piene, Mack, Arman, Castellani, Manzoni, Spoerri, Uecker, Bury, Kage, Aubertin, Rainer, Holweck, Diter Rot, Soto, Dorazio, Pomodoro, Lo Savio, Mavignier, Salentin, van Hoeydonck, Ira Moldow, Pohl, Peeters, Schoonhoven, Kleint, Breier.

sich mit Zukunftsvisionen. Es zeigte sich, welch breites Spektrum künstlerischer Realisationen ZERO abdeckte. Zwischen die Einzelbeiträge eingestreute Photos schlugen die Brücke zwischen Kunst, Technik und Natur. Anlässlich des Erscheinens des Magazins (5. Juli 1961) fand eine große Veranstaltung: *ZERO Edition, Exposition, Demonstration* in und vor der winzigen Galerie Schmela statt.

## ZENIT UND ENDE

ZERO hatte seinen Zenit erreicht: Die vorgestellten Projekte umrissen die in den drei zurückliegenden Jahren vollzogene Entwicklung; sie markierten gleichsam den Abschluss einer von allen mehr oder weniger zeitgleich durchlebten Phase des Erprobens neuer Werkformen und Materialien. Die Spuren des Informel waren endgültig getilgt, klare, zentrale Grundsätze hatten sich herauskristallisiert, die nun in konzentrierter Form vorgestellt wurden. Das ZERO-typische Ideal einer Verbindung von Kunst und Leben, von Kunst und Natur erfuhr in den in *ZERO 3* erläuterten Werken erstmals eine deutlichere Umsetzung: Diese sollten selbst Teil der Natur, des menschlichen Lebensraumes werden.

ZERO verfügte mittlerweile durch die vielen erfolgreichen internationalen Aktivitäten über einen hohen Bekanntheitsgrad und bestärkte Künstler in ganz Europa zum Zusammenschluss mit Gleichgesinnten. Piene umschrieb das Verhältnis zwischen ZERO und den neuen Gruppierungen als konkurrierendes, von einer Art „Haß-Liebe“<sup>187</sup> geprägtes: In Italien entstanden bereits 1959 die Gruppo T in Mailand, 1961 die Gruppo N (enne) in Padua, ab 1961 bezog in Holland die nul-groep Position gegen abstrakt-expressionistische Tendenzen.

Da nun Museen und Galerien zunehmend Interesse an der ZERO-Bewegung zeigten, fanden in der Folge viele Ausstellungen, auch in London und New York, statt, die für allgemeine Anerkennung sorgten. Trotz, oder gerade wegen des wachsenden Erfolgs warf das Ende frühzeitig seine Schatten voraus: Unter den Künstlern entwickelte sich teilweise große Konkurrenz. Zur engeren Zusammenarbeit war es im Grunde innerhalb der ZERO-Bewegung ohnehin niemals gekommen, sie hätte, wie Piene befand, den Verlust einer „subtileren Individualität“ bedeutet und somit die Qualität der Werke verringert.<sup>188</sup> Uecker erkannte dies schon frühzeitig: „So haben sich einfach Impulsträger ganz verschiedener Erscheinungen zusammengefunden, die später [...] gereift sind und ihren persönlichen Ausdruck gefunden haben.“<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Piene (1964) 1974, o. S.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Uecker, zit. n.: Strelow 1966.

ZERO sollte das Schicksal vieler anderer Gruppierungen des 20. Jahrhunderts teilen: Die ungezwungene Offenheit des künstlerischen Experimentierens verlor sich mit dem wachsenden Erfolg. Die Anerkennung von außen führte dazu, dass man danach trachtete, das Erfolgversprechende festzuhalten und weiter auszubauen.

1964 war ein Jahr des Abschieds und Aufbruchs: Wichtige Galerien schlossen, und die ZERO-Bewegung, die sich jetzt immer stärker auf die Düsseldorfer Mack, Piene, Uecker konzentrierte, suchte, nachdem die ZERO-Idee Europa erobert hatte, in weiter Ferne nach neuen Herausforderungen: „In Amerika ist das Bett schon gemacht“,<sup>190</sup> verkündete Piene. Das Land unbegrenzter Möglichkeiten, das Sorglosigkeit und Wohlstand versprach und sich allem Innovativen öffnete, schien ideal für einen absoluten Neubeginn. Doch auch dort blieben Probleme nicht aus. Im Herbst 1964 zog Piene bereits ein Ende von ZERO in Erwägung:

„Es besteht kein Zweifel, daß die freiwillige Integration auch die freiwillige Auflösung, daß die Rücksicht auf das Gemeinsame andererseits die Rechte des Einzelnen bewußt einschließt. Wie Zero entstanden ist, kann es auch verschwinden, ohne von Institutionen oder 'Institutionalität' zum Bleiben genötigt zu werden.“<sup>191</sup>

Nach zwei weiteren konflikt-, dennoch aber auch erfolgreichen Jahren<sup>192</sup> verabschiedete sich ZERO am Abend nach der Eröffnung der letzten gemeinsamen, ausschließlich durch die drei Düsseldorfer organisierten Ausstellung *Zero in Bonn* mit einem großen, heiteren Fest *Zero ist gut für Dich* im nahegelegenen Bahnhof Rolandseck.<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Otto Piene. Brief an Rochus Kowallek, Düsseldorf, 03.07.1964. Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (ZADIK), Köln, A18 V 1, 82–83. [Piene/Kowallek 1964].

<sup>191</sup> Piene (1964) 1974, o. S.

<sup>192</sup> 1966 fanden allein zehn Veranstaltungen zu ZERO und dem näheren Umkreis statt.

<sup>193</sup> *Zero in Bonn*, Städtische Kunstsammlungen Bonn, Eröffnung am 25.11.1966.



## V. DER ASPEKT DER IMMATERIALITÄT IN DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS

Mit einer bis dahin ungekannten Intensität widmeten sich Künstler im 20. Jahrhundert in ihren Werken den Zusammenhängen von Materialität und Immaterialität und den damit unmittelbar verbundenen Aspekten von Realität und Virtualität, Zeit und Raum, was sich in einer großen Spannweite von Konzepten niederschlug. Trotz der Unterschiedlichkeit der Werkauffassungen zeichneten sich übereinstimmende gemeinsame Tendenzen ab, allem voran ein grundlegend neues Verhältnis von Werk und Umraum und die generelle Abkehr von der Vorstellung vom Kunstwerk als einem festen, dauerhaften Gegenstand. 'Raum' war in den Augen der Künstler nicht mehr nur starrer Behälter für geformte Masse, sondern wurde elementarer, struktureller Bestandteil der Arbeiten, er war Medium, das sich aktiv gestalten ließ. Vergleichbar dem Grundsatz, dass das Subjekt seine eigene Umgebung hervorbringt, hatte auch das Kunstwerk keine raum-verdrängenden Eigenschaften mehr, sondern leistete einen wichtigen Beitrag zur Entstehung von Räumen, eines neuen Raumgefühls. Damit näherte sich die bildende Kunst der raumerzeugenden Architektur an, die ihrerseits eine grundlegend neue Haltung dem Raum gegenüber einnahm. Moholy-Nagy schrieb, die Architektur müsse in erster Linie „raumgestaltung, nicht baumaterialgestaltung“<sup>194</sup> sein; Baumaterial sei nur Hilfsmittel, um ein „raum-erlebnis“ zu erzeugen, auf dem das „körperliche und seelische wohlbe finden“<sup>195</sup> der Bewohner beruhe. Udo Kultermann erkannte in der modernen Architektur, wie in der Kunst allgemein, eine Tendenz zum Elementaren; der Bauprozess sei nicht mehr statisch, sondern dynamisch.<sup>196</sup> Martin Heidegger definierte, ausgehend von diesem neuen Raum-Empfinden, das Schaffen des Plastikers als „ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten und mit diesen ein Eröffnen von Gegenden möglichen Wohnens der Menschen, möglichen Verweilens der sie umgebenden, sie angehenden Dinge.“<sup>197</sup>

Hierzu parallel zeigte sich bei den Künstlern ein ausgeprägteres Interesse an allem, was entgrenzend wirkte: an den Phänomenen des Lichts, der Transparenz, der Bewegung. In der Malerei ließ sich ein schrittweises Verlassen der zwei-dimensionalen Fläche beobachten, in der Plastik eine intensivere Suche nach neuen, optisch sensiblen Materialien, die eine Öffnung des Volumens und eine stärkere Durchdringung mit dem Raum erlaubten. Im Zuge

---

<sup>194</sup> Laszlo Moholy-Nagy: *Vom Material zu Architektur*, Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Mainz, Berlin 1968, (Reihe Neue Bauhausbücher), S. 211. [Moholy-Nagy 1968].

<sup>195</sup> Laszlo Moholy-Nagy: „Az ember és a háza; inKorunk“, 1929, NR. 4, 298 f, in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Übersetzung d. ungarischen Originalausgabe von 1982, Weingarten 1986, S. 236 f., hier S. 237. [Passuth 1986].

<sup>196</sup> Udo Kultermann: *Dynamische Architektur*, München 1959, S. 71. [Kultermann 1959].

<sup>197</sup> Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen 1969, S. 13. [Heidegger 1969].

dessen veränderte sich auch der Stellenwert des Betrachters: Variable Konstellationen durchspielende Kunstwerke leiteten ihn an zum 'neuen Sehen', zur Ausbildung einer neuen Sensibilität. Vermehrt aufgegriffen und in der Folge intensiver diskutiert wurde die Bedeutung dieser Aspekte in der Kunst und Kunsttheorie ab den späten 1950er Jahren, als sich Kinetik bzw. Lichtkinetik, Op Art und Kybernetik als eigenständige künstlerische Positionen herauskristallisierten. Erste Anzeichen einer Relativierung des Materiellen und einer stärkeren Sublimierung der Masse ließen sich jedoch bereits in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts ausmachen. Als frühes Zeugnis einer veränderten Materialeinstellung und eines modernen gestalterischen Umgangs mit dem Raum gilt das 1918 entstandene Weiße Quadrat in Weiß von Kasimir Malewitsch.<sup>198</sup>

Laszlo Moholy-Nagy sah in ihm die Schaffung des „idealen Schirms“ für die aus der Umgebung auftreffenden Licht- und Schatten-Effekte: „Das gleiche, was der große Bruder des kleinen manuellen Bildes: die Filmleinwand – verwirklicht.“<sup>199</sup> Alfred Kemény deutete den Suprematismus als Endform der Malerei auf der Schwelle zu einer neuen kinetischen Lichtkunst, die das Elementare visualisiere.<sup>200</sup>

Malewitsch, der bei der Gestaltung des Bühnenbilds für eine futuristische Oper zum Suprematismus vordrang, verkündete: „Ich habe das Unterfutter des farbigen Himmels überwunden (...) und die Farben in den aus ihm gemachten Sack gesteckt und ihn zugeknotet. Schwebt! Die weiße Tiefe, die freie Unendlichkeit liegt vor Euch.“<sup>201</sup>

Die Farbe Weiß verkörperte für ihn das Immaterielle, das Unendliche.<sup>202</sup> Seit 1915 propagierte er die Dematerialisierung der Kultur, alles Materielle sollte sich in reine Energie auflösen<sup>203</sup>:

---

<sup>198</sup> Vgl.: Michael Schwarz (Hg.): *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1998, S. 35. [Schwarz (Hg.) 1998].

<sup>199</sup> Moholy-Nagy 1968, S. 90.

<sup>200</sup> Alfred Kemény in seinem Text „Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute“ (*Das Kunstblatt* 8 (1924), S. 245–248), hier zit. n.: Anne Hoormann: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003, S. 56. [Hoormann 2003].

<sup>201</sup> Kasimir Malewitsch: *Suprematism*, urspr. im Katalog der 10. Staatlichen Ausstellung, Moskau, Frühjahr 1919, wiederabgedruckt in: Harrison; Wood (Hg.) 2003, S. 327 ff., hier S. 329. [Malewitsch (1919) 2003].

<sup>202</sup> „Der weiße Suprematismus kennt nicht mehr den Begriff des Materials, wie er für die Durchschnittsmenschheit immer noch gilt. Seine Formen sind Erscheinungen, die sich nach den neuen Beziehungen der Erregung ordnen. Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen.“ Kasimir Malewitsch: „Suprematismus“ (Teil II), in: Werner Haftmann (Hg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus: die gegenstandslose Welt*, Köln 1989 [zuerst 1962], S. 176. [Haftmann (Hg.) 1989].

<sup>203</sup> Hubertus Gaßner: „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, in: Ders.; Karlheinz W. Kopanski (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992, (Schriftenreihe des Documenta-Archivs 1), S. 48–68, hier S. 50. [Gaßner; Kopanski (Hg.) 1992].

„Das Material verschwindet in der Bewegung, die Farbe auch. Alles kommt zum weißen Zustand, zur höchsten Geometrie des Bewußtseins. Der Suprematismus ist die Formeinheit, das heißt; er ist das, worin ich die Einheit vermute. Alles ist zum einheitlichen Weiß gelangt.“<sup>204</sup>

Materie umschrieb er als das „Zusammenwirken rhythmischer Bewegung“:<sup>205</sup> „... Alles das, was Material in sich enthält, ist ein durch die Erregung hervorgerufener Bewegungszustand. Alles das, was wir unter Form oder Körper verstehen, ist Gedanke.“<sup>206</sup>

Eine veränderte Einstellung gegenüber Materie und Raum hatte sich vorher bereits im Kubismus, vor allem aber im Futurismus abgezeichnet: Die sich zu den Seiten hin öffnende Bildfläche wurde betrachtet als ein mit seinen Energien in den Raum ausstrahlendes Kraftfeld, das mit dem Betrachter interagierte. Für die Futuristen, so Boccioni, seien die Abstände zwischen den Dingen keine leeren Räume, sondern Übergänge der Materie in eine andere Intensität.

„Das ist der Grund, warum es auf unseren Bildern nicht Gegenstände und leeren Raum gibt, sondern nur eine mehr oder weniger große Intensität und Festigkeit des Raumes.“<sup>207</sup>

Im Technischen Manifest der futuristischen Malerei von 1910 rückten die Unbeständigkeit der festen Materie und die Wechselwirkung der Werke mit dem Raum ins Zentrum: „Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit“. Deshalb müsse der Künstler nicht nachbilden, sondern die „Atmosphäre muß wiedergegeben werden.“<sup>208</sup>

In der Folge entstanden stark reliefierte Oberflächen, die weit in den Betrachterraum vordrangen und in denen nicht mehr allein die Farbe, sondern unterschiedlichste aufeinandergeschichtete Materialien, wie Holz, Metalle, Kartons etc., zum Einsatz kamen. In ihnen manifestierte sich endgültig der Bruch mit der klassischen Werkform des Bildes: nachdem der Bildgegenstand aufgelöst und das Bild in seine Einzelbestandteile zerlegt worden war, sollte nun an Stelle des Bildraumes der Realraum treten.

In noch stärkerem Maße wurde das neue Raum- und Materieempfinden im Bereich der Plastik sichtbar: Definierte sich diese traditionell als fester, schwerer und in sich ruhender Körper, so trat bereits im späten 19. Jahrhundert vor allem in den Werken von Auguste

---

<sup>204</sup> Kasimir Malewitsch: „Suprematismus“ (Teil II), in: Haftmann (Hg.) 1989, S. 190.

<sup>205</sup> Kasimir Malewitsch: „Suprematismus“ (Teil I), in: Haftmann (Hg.) 1989, S. 158.

<sup>206</sup> Kasimir Malewitsch: „Suprematismus“ (Teil II), in: Haftmann (Hg.) 1989, S. 173.

<sup>207</sup> Umberto Boccioni: „Die bildnerische Grundlage der futuristischen Malerei und Plastik“ (1913), in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 110 ff., hier S. 111. [Boccioni (1913) 1972].

<sup>208</sup> „Technisches Manifest der futuristischen Malerei“ (1910). Unterzeichnet von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 40–43, hier S. 40. [Boccioni; Carrà (1910) 1972].

Rodin, Edgar Degas und Medardo Rosso eine Auflockerung der Oberflächen ein, was die Arbeiten skizzenhaft erscheinen ließ. Das Licht wurde verstärkt einbezogen, zugleich wurde die Masse reduziert, so dass die Körper lebendiger, vor allem aber, da die Konturen verschwammen, weniger greifbar wirkten. Auch hier richtete sich der künstlerische Akt nicht mehr vorrangig auf die Formung des Materials, sondern auf die des neu entdeckten Gestaltungsmittels Raum. Wegweisend für die weitere Entwicklung der Plastik, zumindest in der Theorie, waren wiederum die Futuristen: Sie hielten die aus unterschiedlichsten Materialien gefertigte „Umwelt-Plastik“<sup>209</sup> für die einzig zeitgemäße Form; durch sie würde „die Atmosphäre, von der die Dinge umgeben sind, modelliert.“<sup>210</sup>

Die Geschwister Antoine Pevsner und Naum Gabo übten in ihrem Realistischen Manifest<sup>211</sup> von 1920 zwar Kritik an den Futuristen, weil diese, entgegen ihren Forderungen, niemals wirklich mit der Masse und der Statik brachen,<sup>212</sup> griffen andererseits aber selbst deren Ideen auf, indem sie Raum und Zeit zu den einzigen Formen ernannten, in denen sich das Leben aufbaute, und sich daher auch die Kunst aufbauen müsste.<sup>213</sup> Die Masse, ebenso das Volumen, das vorgab, etwas im Grunde Unbestimmbares zu erfassen, hätten in der Plastik keine Bedeutung mehr; an deren Stelle träten die „kinetischen Rhythmen“<sup>214</sup>. Zeit, Licht, Luft und Raum würden die neuen Materialien der Plastik, die mit dem Raum über das Medium Licht eine Einheit bilde: „im Werk von Gabo und mir dringen Licht und Schatten bis ins Innerste der Plastik, die sie absorbiert wie ein Schwamm“<sup>215</sup>. Die Plastik äußere sich – als rein visuelles Raumvolumen – über die Koordinaten Bewegung, Energie, Geschwindigkeit und Instabilität. Das oberflächliche Element Farbe werde eliminiert, herkömmliche Werkstoffe ergänzt durch transparente und reflektierende Materialien, um

---

<sup>209</sup> Boccioni forderte den Einsatz kunstfremder Stoffe, denn nur „durchsichtige Flächen, Gläser, Metallplatten, Drähte, elektrische Außen- und Innenbeleuchtungen [könnten] die Ebenen, die Tendenzen, die Töne und die Halbtöne einer neuen Wirklichkeit anzeigen.“ Ders.: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (11.4.1912), in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 66–73, hier S. 71. [Boccioni (1912) 1972].

<sup>210</sup> Ebd., S. 69 und S. 73.

<sup>211</sup> Erstmals auf Deutsch in: *G-Material zur elementaren Gestaltung*, hg. v. Hans Richter, Redaktion: Werner Graeff, El Lissitzky, Hans Richter, Heft 1, Berlin, Juli 1923.

<sup>212</sup> Ballà und Depero forderten in ihrem Manifest *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915) den Einsatz aller Materialien, auch von Licht und Motoren, schufen selbst aber rein statische Konstrukte.

<sup>213</sup> Antoine Pevsner; Naum Gabo: „Das Realistische Manifest“, in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 190 f., hier S. 190. [Pevsner; Gabo 1994].

<sup>214</sup> „Wir lehnen in der Skulptur die Masse als plastisches Element ab. Es ist jedem Ingenieur bekannt, daß die statischen Kräfte eines festen Körpers und seine materielle Stärke nicht von der Masse abhängig sind.“ Ebd., S. 191.

<sup>215</sup> Antoine Pevsner in einem Interview mit Rosamonde Bernier (1956). Zit. n.: Eduard Trier (Hg.): *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971, S. 84. [Trier (Hg.) 1971].

gleitende Übergänge zu erreichen, so dass Materielles gleichberechtigt neben Immateriellem stand. Laszlo Moholy-Nagy bezog sich in seinem 1922 mit dem Kunstkritiker Alfred Kemény verfassten Manifest unmittelbar hierauf, als er das „dynamisch-konstruktive Kraftsystem“<sup>216</sup> als neue Kunstform forderte. Der spätere Bauhaus-Lehrer, demzufolge „das Zukunftsproblem der optischen Gestaltung [...] die Gestaltung des direkten Lichtes“<sup>217</sup> bildete, experimentierte über einen Zeitraum von fast zehn Jahren an seinem „Licht-Raum-Modulator“, einer sich über einem Rundsockel erhebenden rotationsfähigen Apparatur, die nicht mehr nur die Gestaltung des Lichtes zuließ, sondern auch den Raum als aktives Medium einbezog. Da ihre Bestandteile unterschiedliche Grade von Transparenz aufwiesen, ergaben sich zusammen mit dem Licht<sup>218</sup> vielseitige optische Effekte, die sich auf das Umfeld übertrugen, so dass sich, wie Moholy-Nagy schrieb, alle festen Formen in Licht auflösten.<sup>219</sup> Der Künstler betrachtete diesen vollkommen neuen Werktypus, der sich als Einheit aus Modulator, Projektion und Projektionsbild offenbarte, aus materieller Substanz und immateriellen Sensationen, als Vorboten einer zukünftigen, sich vom Statischen lösenden, dynamischen Kunst, bei der der Betrachter „selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte“<sup>220</sup> würde, und bei der Material als Fänger der aus dem Raum einwirkenden Kräfte diene, als „träger von bewegungen, der durch diese bewegungen zu schaffenden virtuellen (volumen-)beziehungen“<sup>221</sup>. Hier wechselte „das ursprüngliche fänomen [!]: von der plastik = material + massen-beziehungen zur auf-gelockerten, im höchsten maße vergeistigten form: plastik = volumenbeziehungen“<sup>222</sup>.

Eine weitere Möglichkeit, die Schwerkraft zu überwinden, eine freie Beziehung zum Raum aufzubauen, erkannten Künstler in einer schwebenden bzw. hängenden Anordnung ihrer

---

<sup>216</sup> Alfred Kemény; László Moholy-Nagy: „Dynamisch-konstruktives Kraftsystem“, urspr. in: *Der Sturm* 13, 12, Berlin 1922, S. 186, wiederabgedruckt in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit* 2003, S. 411 f. [Kemény; Moholy-Nagy (1922) 2003].

<sup>217</sup> László Moholy-Nagy (1929), zit. n.: Heinz Gappmayr: „Licht als Kunst: Konzepte und Werke im 20. Jahrhundert“, in: *Noëma. Art journal* 28 (1990), S. 36–45, hier S. 38. [Gappmayr 1990].

<sup>218</sup> Das Requisit wurde von 70 farbigen, an eine Zeitschaltuhr gekoppelten, in zweieinhalbminütigen Intervallen aufleuchtenden Glühbirnen von je 15 Watt bestrahlt. Vgl. Davis 1975, S. 31.

<sup>219</sup> Laszlo Moholy-Nagy: „Szenario zum Film 'Lichtdisplay, schwarz und weiß und grau'“ (1930), in: *Kat. Fast Nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart Berlin, Berlin, Köln* 2005, S. 164. [Moholy-Nagy (1930) 2005].

<sup>220</sup> Kemény; Moholy-Nagy (1922) 2003, S. 411. Für Moholy-Nagy war Kunst „indirektes Erziehungsmittel“, „Schleifstein der Sinne, der das Auge, den Verstand und die Gefühle schärft.“ Moholy-Nagy 1968, S. 15.

<sup>221</sup> Ebd., S. 115.

<sup>222</sup> Ebd., S. 155.

Objekte. Als erste Versuche können Vladimir Tatlins *Konterreliefs*<sup>223</sup> gelten, die, nur an wenigen Punkten über Drähte und Metallgestänge an der Wand fixiert, quer über die Ecke hinweg gespannt, gegenüber herkömmlichen Reliefbildern stark entmaterialisiert waren und einen aufgelockerten Wandbezug aufwiesen.<sup>224</sup> Weniger das Objekt und die hierfür kombinierten, damals noch kunst-untypischen Werkstoffe waren von Interesse, sondern die hierdurch erreichte Umsetzung eines energetisch geladenen Zustands. Zwar machte sich hier ein schon sehr freier Umgang mit dem Raum bemerkbar, der Rezipient musste allerdings weiterhin einen fast frontalen Standpunkt einnehmen, so dass hier von einer gesteigerten 'Raumerfahrung' nur begrenzt die Rede sein konnte.

Alexander Rodschenkos Anfang der 1920er Jahre entstandene Serie der *Hängenden Konstruktionen* – aus schmalen, über transparente Fäden verbundenen Pappe- oder Holzringen gebildete Konstrukte, die an einer Schnur befestigt, scheinbar gewichtlos unterhalb der Decke schwebten – lösten sich hingegen nahezu vollkommen vom festen Raumbezug. Materiell auf ein Minimum reduziert, machten diese durch ihre gerüstartige Beschaffenheit und den weißen Farbüberzug, der nicht verfügbares Leichtmetall vortäuschte,<sup>225</sup> Raum und Licht zu ihren elementaren Bestandteilen. Da sie nur an einem Punkt fixiert waren, rotierten sie frei um die eigene Achse, so dass sich ihr Erscheinungsbild durch die auf der Oberfläche auftretenden Schatteneffekte wandelte. Einen ähnlichen Weg beschritt Alexander Calder mit seinen ab 1932 gefertigten, zunächst motorisch, später allein durch den Luftzug bewegten Objekten aus Drahtseilen, bunten Metallteilen und Holz, für die Duchamp den Begriff des „Mobile“<sup>226</sup> prägte. Die an einer Drahtkonstruktion befestigten, ausgeschnittenen Blechelemente kreisten wie auf unsichtbaren Bahnen, vom Zufall gelenkt. Der Eindruck verstärkte sich dadurch, dass die Gestänge teils farblich an den weißen Hintergrund angeglichen waren, wodurch lediglich „die sich bewegenden Elemente, ihre Formen und Farben, ihre Umlaufbahnen, Geschwindigkeiten und Beschleunigungen sichtbar“<sup>227</sup> wurden. Die auf äußere Einflüsse sensibel und individuell reagierenden Einzelelemente bewegten sich in unterschiedlichen Tempi und Richtungen;

---

<sup>223</sup> Auf die Erweiterung in den Raum wies das 'Konter-/'/contre-' im Werktitel hin. Vgl. S. K. Issakow: „Über Tatlins Konterreliefs“, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hg.): *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin*, Weingarten 1987, S. 359 ff. [Shadowa (Hg.) 1987].

<sup>224</sup> Tatlin präsentierte seine Werke in der legendären Letzten futuristischen Ausstellung 0,10 in St. Petersburg, 1915/16, an der u. a. Malewitsch, Puni, Kljun und Menkow beteiligt waren. Malewitsch hängt sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, das er als „Nackte, ungerahmte Ikone [s]einer Zeit“ bezeichnete, ebenfalls über Eck an die Stelle, wo traditionell russische Ikonen angebracht wurden, vgl. Haftmann (Hg.) 1989, S. 17.

<sup>225</sup> Szymon Bojko: „Rodschenkos frühe Raumkonstruktionen“, in: Kat. *Von der Fläche zum Raum. Rußland 1916–24*, Galerie Gmurzynska, Köln, Köln 1974, S. 16–24, hier S. 16. [Bojko 1974].

<sup>226</sup> Alexander Calder, zit. n.: H. Harvard Arnason: *Calder*, Paris 1971, S. 25. [Arnason 1971].

<sup>227</sup> Alexander Calder., ebd., S. 29.

sie traten in unterschiedliche Konstellationen, um danach in ihre labile Ausgangslage zurückzukehren. Durch den Verzicht auf eine feste Form erwiesen sich die Mobiles umso reaktionsfähiger gegenüber der Atmosphäre und den Energien im Raum; Sartre spricht von „Resonanzkörpern“ und „Fallen“<sup>228</sup> für den Luftzug.

Constantin Brancusi integrierte Licht, Bewegung und Raum über eine starke Reduktion und zugleich höchste Vervollkommnung der Oberfläche: Auf seinen blank polierten Ovoiden aus Metall oder Marmor spiegelte sich die Umwelt und wurde auf diese Weise selbst Teil der Plastik. Indem Brancusi die Körper auf reflektierende Edelstahlplatten legte, verstärkte er, trotz einer ausgeprägten Materialität, den Eindruck des Immateriellen, der Schwerelosigkeit: Die sonst nicht sichtbare Unterseite wurde so durch Spiegelung präsent, der Auflagepunkt war optisch nicht mehr auszumachen. Starke Lichtreflexionen sorgten für ständig wandelnde Eindrücke, die Grenzen zum Umraum verschwammen aufgrund der zugleich licht-sammelnden und -ausstrahlenden Eigenschaft der Oberflächen. Durch die mit jeder Bewegung im Umraum entstehende Veränderung auf der Werkoberfläche floss auch die Zeit als wichtiger Faktor mit ein. Eine zusätzliche Steigerung der Wirkung wurde durch das Montieren der Arbeiten auf rotationsfähige Plattformen erreicht.<sup>229</sup>

Bei Alexander Archipenko waren die zentralen Punkte ebenfalls Licht, Raum und deren Erschließung als 'Material'. Er widerlegte die traditionelle Auffassung, dass die Skulptur da anfing, wo das Material den Raum berührt, und dass Raum eine Art Einrahmung der Masse sei: „Ich erklärte, daß Skulptur da beginnen könne, wo der Raum vom Material eingeschlossen ist. In solchen Fällen ist es das Material, das zum Rahmen um eine Raumform wird.“<sup>230</sup>

Wie Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Jean Arp, Henry Moore<sup>231</sup> und viele andere Zeitgenossen, die sich mit der Gleichwertigkeit von geformter Materie und Hohlraum auseinandersetzten, rhythmisierte auch er seine Oberflächen über die Nebeneinanderstellung konvexer und konkaver Formen, um den Raum greif- und erlebbar zu machen: er versah sie mit Durchbrüchen und tiefen Höhlungen, so dass sich Licht-

---

<sup>228</sup> Jean-Paul Sartre: *Situationen, Essays*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 30. [Sartre 1965].

<sup>229</sup> Friedrich Teja Bach: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987, S. 17 und S. 23. [Bach 1987].

<sup>230</sup> Alexander Archipenko: „Erläuterungen zu meiner Arbeit“, in: *Das Kunstwerk* 9 (1959), S. 15 ff., hier S. 16. [Archipenko 1959].

<sup>231</sup> Henry Moore: „Ein Loch kann an sich ebenso viel Formbedeutung haben wie eine feste Masse. Plastik in Luft ist möglich: der Stein umfaßt bloß den Hohlraum, welcher die eigentlich beabsichtigte 'gemeinte' Form ist.“ Zit. n. Trier 1971, S. 56.

Schatten-Effekte abzeichneten.<sup>232</sup> Er hatte frühzeitig durchsichtige und reflektierende Materialien, wie Glas und Spiegel, verarbeitet; die intensive Suche nach Werkstoffen führte ihn in den 1940er Jahren zu Kunststoffen, aus denen er transparente, durch in den Sockel integrierte Lampen erhellte Plastiken formte.<sup>233</sup> In den Leuchtplastiken hob sich die Polarität zwischen Innen und Außen auf, ins Bewusstsein trat eine sich räumlich ausbreitende reine Lichterscheinung.

Als Pionier des um die Jahrhundertmitte sich neu entwickelnden Teilbereichs der Lichtkinetik gilt Lucio Fontana. Dieser forderte, dass sich aufgrund einer entwicklungsgeschichtlich bedingten psychischen Veränderung des Menschen auch die Kunst umfassend erneuern müsse. Dies geschehe über eine Synthese bisher getrennter Gattungen; es entstünde eine raumbezogene, wandelfähige und universelle Kunst, die den Bedürfnissen des neuen Geistes entspreche<sup>234</sup>:

„Zeit und Raum, die sich zu einer psycho-physischen Einheit integrieren, Farbe als räumliches Element, Klang als zeitliches Element und Bewegung, die sich in Zeit und Raum entfaltet, sind die Grundformen der neuen Kunst, die die vier Dimensionen des Daseins umfaßt.“<sup>235</sup>

Ab Ende der 1940er Jahre perforierte bzw. schlitze er die Leinwände, um deren Öffnung in eine Dimension jenseits des Bildes zu erreichen.<sup>236</sup> Mit seiner Forderung nach „Fortentwicklung der künstlerischen Mittel“<sup>237</sup> berief er sich auf den Ansatz der Futuristen. Eingegliedert würden moderne Technologien, wie Radio und Fernsehen, und Materialien,

---

<sup>232</sup> Informationen zu den *Sculpto-Peintures*, frühen Assemblagen aus Holz, Drähten, Metallen, Glas und Gips, mit denen er den Übergang von der planen Fläche zur raumgreifenden Gestaltung vollzog, finden sich in: Karen Straub: „Geformte Farbe und farbige Form – Alexander Archipenkos Reliefs und Skulpto-Malereien“, in: Kat. *Alexander Archipenko. Retrospektive*, Saarlandmuseum Saarbrücken, München 2008, S. 21–25. [Straub 2008].

<sup>233</sup> Alexander Archipenko: „Von 1946 an führte ich ein vollkommen neues ästhetisches Element ein, das der modernen Skulptur neue Wege eröffnet, ich gebrauche durchsichtiges Plastik-Material (Plexiglas, Lucite) und 'modelliere' das Licht. Dieses Material ist von innen erleuchtet, es hat ein innerliches Strahlen, das von der Form kontrolliert wird.... Dieses neue Ausdrucksfeld bietet große und vielfältige Möglichkeiten. Es gehört nicht zur Kunst von heute oder morgen; es enthält große geistige Wahrheiten, die zeitlos sind, erzeugt durch ein neues Material und LICHT.“ Zit. n.: Kat. *Alexander Archipenko. Plastik Malerei Zeichnungen Druckgraphik*, Darmstadt, Mannheim, Recklinghausen 1955, (unpag.), o. S. (Umschlag, Innenseite). [Darmstadt 1955].

<sup>234</sup> Fontana (1946) 2003, S. 781.

<sup>235</sup> Ebd., S. 784.

<sup>236</sup> Weitere Aussagen Fontanas hierzu in: Lonzi 2000, S. 267.

<sup>237</sup> Lucio Fontana: „Technisches Manifest des Spazialismo. Wir setzen die Evolution der künstlerischen Mittel fort“, in: Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971, S. 228–231, hier S. 230. [Ballo 1971].



die einen Aufbruch der Kunst in die vierte Dimension erlaubten.<sup>238</sup> 1949 präsentierte er ein erstes Ambiente spaziale mit ultraviolettem Licht in der Galleria del Naviglio<sup>239</sup> und wenig später, 1951, anlässlich der 9. Mailänder Triennale, sein Ambiente spaziale al neon<sup>240</sup>, ein aus 200 Metern Neonröhren bestehendes unterhalb der Decke schwebendes Lichtgebilde. Diese architekturgebundenen Ansätze einer modernen Lichtkunst gingen in die Kunstgeschichte als Vorform des Environments ein.<sup>241</sup>

Eine extreme formale und materielle Reduktion vollzog Norbert Kricke mit seinen Ende der 1940er Jahre<sup>242</sup> entstehenden Drahtplastiken: „Bewegung und Raum, nicht Figur und Masse sind mein Anliegen: Gleichzeitigkeit ohne oben und unten', nur Richtung und rhythmischer Wechsel“<sup>243</sup>. Raum veranschaulichte sich durch die Ausdehnung von potentiell ins Unendliche fortsetzbaren Linien, die Kricke als „Zeichen von Raum-Zeit“<sup>244</sup> verstand: einzelne, direkt am Boden entlanglaufende Drähte, die plötzlich senkrecht in die Höhe schießen, oder auch auf Sockel montierte, zu Bündeln zusammengelötete dünne Stahlrohre, deren Enden sich dynamisch auffächern und in alle Richtungen ausstrahlen, ohne dass Überschneidungen zustande kommen. Dieter Honisch bezeichnete sie als „eigentümlich körperlose und immaterielle Raum-Zeit-Gebilde“.<sup>245</sup> Um die Arbeiten neutraler erscheinen zu lassen, beließ Kricke zunächst alle Plastiken weiß, bis er entdeckte, dass Farben den Eindruck von Geschwindigkeit in unterschiedlicher Weise unterstützen konnten<sup>246</sup>: Verfolgt das Auge die wie Pfeile den Raum durchheilenden Linien, so entstehen Bewegungseindrücke.

Dieser nicht auf Vollständigkeit angelegte Abriss sollte veranschaulichen, dass – selbst wenn von einem künstlerischen ‚Nullpunkt‘ die Rede ist, der eine Zäsur mit allem Vorangehenden bedeutete –, auch die ZERO-Werke in eine lange Tradition eingereiht werden können. Die Besonderheit lag nicht in den durch die jungen Künstler formulierten

---

<sup>238</sup> Lucio Fontana: „Eine neue Kunst muß sich des Lichts und der Television bedienen, und nur der schöpferische Künstler kann diese Techniken in Kunst umsetzen“, in: Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971, S. 121.

<sup>239</sup> Galleria Il Naviglio, Mailand, 05.-11.2.1949. Nach Ausstellungsende wurde das Ambiente zerstört. Später entstanden Rekonstruktionen, u. a. im Palazzo Reale, Mailand (1972).

<sup>240</sup> Original zerstört; Rekonstruktion im Museo del Novecento, Mailand.

<sup>241</sup> Günter Aust, in: Kat. *Hommage à Fontana*, Kunst- und Museumsverein Wuppertal. Wuppertal 1969, o. S. [Wuppertal 1969].

<sup>242</sup> Zur Fragwürdigkeit der Datierung seiner Werke vgl. Katia Blomberg: „Zur Plastik des Informel in Deutschland“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 23 (1993), S. 43–54, S. 46. [Blomberg 1993].

<sup>243</sup> Norbert Kricke, zit. n.: Trier 1971, S. 66.

<sup>244</sup> Norbert Kricke in einem Gespräch vom 9.11.1982. Kat. *Fragile Skulpturen - Linie und Raum in der Plastik nach 1945*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 1982, S. 30. [Marl 1982].

<sup>245</sup> Dieter Honisch: „Informelle Skulptur“, in: Kat. *1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, hg. v. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 132–137, hier S. 132.

<sup>246</sup> Vgl. Norbert Kricke in einem Gespräch vom 9.11.1982, in: Marl 1982, S. 30.

Idealen, sondern in der Beharrlichkeit, mit der sie diese verfolgten, und der Begeisterung, mit der sie gänzlich neue, bis dahin unbekannte Gestaltungsmittel und Methoden für deren Umsetzung ausfindig machten. So unterschiedlich die oben beschriebenen künstlerischen Ansätze einer frühen Licht- und Raumkunst sein mögen, sie alle lassen sich als Konsequenzen einer erweiterten Wirklichkeitserfahrung, einer dynamischen Lebensauffassung interpretieren, die zu einer Relativierung bzw. Umkehrung herkömmlicher Verhältnisse führten: Das Interesse galt nicht mehr (allein) der Gestaltung und Formung der Masse, sondern dem Ziel, die Umgebung mit all ihren Faktoren stärker ins Bewusstsein des Betrachters zu rufen. Kunst sollte das Immaterielle, sonst Unsichtbare vor Augen führen – den Raum und seine Energien Licht und Luft. Die Umsetzung der vorgestellten Konzepte erfolgte über die gezielte Wahl des Materials bzw. über dessen spezifische Behandlung, über die farbliche Gestaltung sowie die besondere Art der Präsentation der Werke im Raum. Konnte man in der Malerei zwar durch eine Polyperspektivität oder durch optische Täuschungen hervorgerufene Bewegungseindrücke, durch eine farbliche und formale Reduktion, durch eine Transparenz im Farbauftrag oder eine stärkere Plastizität der Oberflächen den neuen Wirklichkeitserfahrungen Nachdruck verleihen, so blieb es doch immer nur bei einer Darstellung des Raumes und seiner Energien. In der Plastik hingegen boten sich weit mehr Möglichkeiten, die entsprechenden Realitätsfaktoren wirklich zu modulieren: Licht und Raum konnten hier mittels polierter Oberflächen zur Geltung gebracht werden oder durch einen Farbüberzug, der mit dem Licht korrespondierte bzw. dieses reflektierte, schließlich durch eine starke Reduktion des Materials selbst: Fragile, überlängte Formen, die Betonung des Linearen statt des Massigen sowie das Durchbrechen der geschlossenen Form in der sogenannten „Lochplastik“ trugen hierzu bei. Was die Materialwahl anbelangt, so erlaubten transparente und spiegelnde Stoffe fließende Übergänge zwischen Innen und Außen. Der vermehrte Einsatz von integrierten bzw. von außen einwirkenden Lichtquellen unterstützte ebenfalls den Eindruck des Leichten und Ephemeren; die Licht-Schatten-Effekte übertrugen die Bewegungen auf den Umraum. Selbstbewegte, motorisierte oder durch den Betrachter in Bewegung versetzte Arbeiten und mitten im Raum frei hängende oder vor der Wand schwebende Plastiken entwickelten vielfältige Raumbezüge, bei schneller Rotation der Objekte kam es zu einer gänzlichen optischen Auflösung des Materials. Die Mehrzahl der angesprochenen Werke verstand sich als Demonstration eines Wandlungsprozesses.

## VI. ANALYSE EINZELNER WERKPHASEN

Das künstlerische Vorgehen der meisten ZERO-Vertreter wersetzt sich einer strengen Chronologie: Obgleich sich die Arbeiten gewissen Stadien zuordnen lassen, kehrt eine begrenzte Anzahl an Themen und Formen durchgängig in variierter Art und Weise wieder, so dass mehrere Werkphasen im Nebeneinander existieren.

Für den folgenden Überblick soll dennoch eine chronologische Vorgehensweise gewählt werden; es stellt sich die Frage nach den jeweiligen Schritten von einem zum nächsten Werktypus, wenngleich darauf hingewiesen werden muss, dass die einzelnen Werkformen infolge einer sukzessiven Erweiterung der Materialpalette und einer hieraus resultierenden Veränderung der Licht- und Raumbezüge im Grunde zeitgleich weiterentwickelt wurden. Das Augenmerk richtet sich weniger auf die vom einzelnen Künstler in seinem Œuvre individuell vollzogene Entwicklung als auf das jeweilige Werk, das gezielt im Hinblick darauf untersucht werden soll, ob und inwiefern sich in ihm die Gewichtung der Materie zugunsten immaterieller Faktoren verändert. Zur Erläuterung der hiermit in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Faktoren Licht und Materialwirkung, die werkübergreifende Charakteristika darstellen, bietet sich eine in drei Etappen voranschreitende Analyse an: Ausgehend von frühen, für eine Präsentation an der Wand konzipierten Arbeiten, die sich noch unter der Kategorie 'Bild' fassen lassen, werden in einer zweiten Etappe dreidimensionale, für die Aufstellung im Raum geschaffene Objekte betrachtet, die teilweise eine Ausweitung zu ganzen Raumensembles erfuhren. Im dritten Abschnitt rücken Entwürfe für Gestaltungen des Stadtraums bzw. der Landschaft, also nicht mehr für den geschlossenen Raum vorgesehene Werktypen, ins Blickfeld, bei denen die Werkgenese durch ephemere Faktoren, wie Windkraft, Sonne, Wasser, bestimmt wurde.

Anhand von exemplarisch herausgegriffenen Arbeiten unterschiedlicher Vertreter der ZERO-Bewegung, die diesen Kategorien bzw. deren Unterkategorien zugeordnet werden, soll die veränderte Einstellung gegenüber Materie, Raum und Licht bzw. die Tragweite des Immateriellen erläutert werden. Die Beschreibung des jeweiligen Werkes erfolgt auf dem Hintergrund des Gesamtœuvres des Künstlers, so dass sich dem Leser dennoch ein differenzierter und kontextbezogener Einblick bietet.

Bei der Anordnung der Werke haben 'phänotypische' Merkmale Vorrang gegenüber der strengen Chronologie, das heißt, die Anordnung der innerhalb der Werkanalyse behandelten Arbeiten entspricht nicht zwangsläufig deren Entstehungsfolge.

Die Untersuchung ist zum einen diachron angelegt: Sie nimmt, der Zeitleiste folgend, bestimmte Merkmale, deren Entwicklung und Steigerung im Laufe der Jahre in den Blick,

andererseits aber auch synchron, da sie Einschnitte macht und sich auf zeitgleiche Erscheinungen konzentriert und so Parallelen zwischen den künstlerischen Konzepten aufzuzeigen vermag.

Durch diese künstler-übergreifende Analyse werden – mehr oder weniger 'kollektiv' vollzogene – Phasen dargestellt: Deutlich wird, dass sich, trotz aller individueller Eigenheiten der Künstler, gemeinsame künstlerische Grundprinzipien herauskristallisierten, die wiederum zu miteinander vergleichbaren Werktypen führten.

Betrachtet man die während der aktiven Zeit der Bewegung 1957–1966 geschaffenen Werke, so entsteht der Eindruck, dass der Aspekt der Immaterialität – im Sinne einer optischen oder auch tatsächlichen Aufhebung des Materiellen zugunsten einer Transformation in unterschiedliche Formen von Energie – mit den Jahren zunehmend an Bedeutung gewann, was durch die gleichzeitig verfassten Stellungnahmen der Künstler tatsächlich Bestätigung findet.

Der Schwerpunkt liegt im Folgenden auf dem oben genannten Zeitintervall von den Anfängen bis zur Auflösung der ZERO-Bewegung. Darüber hinaus sollen nur einige wenige nach 1966 entstandene Werke Berücksichtigung finden, die als 'Bündelung' der im Laufe dieser knapp zehn Jahre entwickelten künstlerischen Anschauung gelten können, etwa das 1961 schriftlich ausgearbeitete, aber erst 1968 in Teilen ausgeführte *Sahara-Projekt* von Heinz Mack sowie das 1966/67 konzipierte Gemeinschaftsprojekt *ZERO on Sea* für den Pier von Scheveningen. Beiden Projekten liegen Ideen zugrunde, die die Künstler bereits seit der Publikation des dritten *ZERO*-Magazins, 1961, konsequent verfolgten.

## WANDFIXIERTE ARBEITEN

Die Mehrzahl der ZERO-Künstler hatte sich im Rahmen der Ausbildung an der Akademie mit klassischer, gegenständlicher Malerei auseinandergesetzt und schuf zeitgleich oder im Anschluss daran – vor allem unter Berufung auf Klee, Kandinsky und Miró – abstrakte oder halbabstrakte Kompositionen, oder wandte sich dem Informel, dem Tachismus oder einer der zahlreichen Varianten zu. Bei fast allen zeichnete sich jedoch Mitte der 1950er Jahre das Verlangen nach einem eigenen künstlerischen Standpunkt ab.

Die Unzufriedenheit mit der vorherrschenden Situation, die befürchten ließ, wie eine Journalistin 1957 schrieb, dass „die nahe Zukunft überhaupt nicht mehr als ein – nahezu eklektisches – Ausschöpfen der zu Beginn des Jahrhunderts gemachten Erfahrungen bringen sollte“<sup>247</sup>, spornte die Künstler dazu an, einen radikalen Schlussstrich zu ziehen,

---

<sup>247</sup> Schubert 1957, S. 28.

was sich nicht nur als Revolte gegen althergebrachte Konventionen verstehen ließ, sondern auch gegen das eigene bisherige Schaffen: Frühe, aus einer völligen Orientierungslosigkeit heraus unternommene Versuche galten als Ausdruck einer düsteren, pessimistischen Weltsicht und sollten nun abgelöst werden von einer hellen, von positiver Einstellung zeugenden 'eigenen' Kunst. Das deutsche Informel, der Tachismus sowie die vielen hierunter subsumierten Ausläufer wurden von den ZERO-Künstlern vermutlich nicht allein wegen des impulsiven, subjektiven Charakters oder der dunklen, erdigen Farbgebung abgelehnt, sondern vor allem, weil die deutschen Vertreter des Informel und Tachismus in ihren Augen lediglich als Nachahmer bzw. Mitläufer eines von außen gesteuerten Prozesses galten. Ihre Werke verkörperten eine noch kriegsbedingte Unselbstständigkeit und Passivität; sie wurden nicht von innen heraus frei entwickelt, sondern unter dem Einfluss einer sich rasch verbreitenden, ganz Europa ergreifenden Modewelle.

Wie hatten nun aber Werke auszusehen, die sich als Zeichen des neu gewonnenen Mutes, des Selbstvertrauens und Glaubens in das eigene Vermögen verstanden?

Einer Auflösung des klassischen Tafelbildes – hier tatsächlich im materiellen Sinne verstanden – ging zunächst als Basis für einen Neuanfang eine Entleerung der Bildflächen voraus. Da die Künstler ausnahmslos als Maler ausgebildet waren, lag die Konzentration zunächst auf der Farbe in ihrer reduzierten, reinen Form und den ihr eigenen Qualitäten. Purismus und Leere signalisierten Bereitschaft für Veränderung, sie kennzeichneten Ende und Anfang gleichermaßen. Die neuen, zunächst weiterhin auf die Wand bezogenen Werke verbargen nichts 'unter der Oberfläche', sie öffneten sich zum Raum hin und reagierten auf ihre Umgebung. Schon Jahre zuvor hatte Baumeister in seiner Schrift formuliert: „Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.“<sup>248</sup> Auch der ZERO-Künstler Oskar Holweck baute seine Grundlehre auf der Annahme auf, erst unter stärkster Einschränkung könne eine „grösstmögliche Freiheit“ empfunden werden. Auf diesem Wege erfahre der Schaffende das bis dahin „Unbekannte“.<sup>249</sup> Hermann Goepfert, der, wie viele seiner Kollegen, sein Frühwerk durch Übermalung fast vollständig zerstörte<sup>250</sup> – eine befreiende Tat, die den geistigen und künstlerischen Neuanfang besiegelte, resümierte:

---

<sup>248</sup> Baumeister 1988, S. 138.

<sup>249</sup> Oskar Holweck: „Grundlehre an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken“, in: Kat. *Sehen - Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken*, hg. v. Mark Buchmann. Kunstgewerbemuseum Zürich, Zürich 1968, S. 6 –61, hier S. 61. [Holweck 1968].

<sup>250</sup> Vgl. Beate Kemfert: *Hermann Goepfert (1926–82). Nachkriegskunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1999, (Reihe Studien zur Frankfurter Kunstgeschichte 43), S. 110. [Kemfert 1999].

„Der Spalt, durch den der Durchbruch zur Befreiung möglich schien, war so schmal, daß nur eine rigoros reduzierte Konzeption hindurchfand. So begann alles mit der Reduktion, die, an sich nicht neu, so doch vor neue Motivationen und Bedingungen gestellt, die Befreiung zum Neuen erbrachte.“<sup>251</sup>

Ähnlich erinnerte sich Heinz Mack rückblickend: „Alle meine Experimente versetzten mich in eine unsichere Lage und eines Tages sagte ich mir dann fast programmatisch: Nun sollst Du versuchen, ganz von neuem anzufangen. Also buchstäblich mit einer weißen Leinwand.“<sup>252</sup> Für François Morellet, der seit 1952 jeglichen individuellen Duktus unterdrückte, indem er auf Liniennetzen und geometrisierten Formen beruhende Kompositionen schuf, verkörperten Schwarz und Weiß ebenfalls das Eindeutige und die maximale Reduktion, seine Werke bezeichnete er als „presque rien“<sup>253</sup>. Auch Adolf Luther strebte nach einem absoluten Neubeginn:

„... Die Zukunft lag für uns in noch konkreteren Bereichen, im Raum. Die Arbeiten von gestern mußten bald überwunden werden, vergessen werden, um den besseren Platz zu machen; es war eine Zeit des Anfangs, es zählte das Morgen und die genauere Ausformung in neuen Bildern. Wer dachte schon retrospektivisch.“<sup>254</sup>

### *Lichtwert der Farbe*

Zunächst strebten nahezu alle Künstler danach, ausgehend von der tendenziell einfarbigen Farbfläche, den Raum zu erkunden und Lichtwirkungen zu erzielen: Farbe sollte losgelöst von der Bindung an einen Gegenstand, einen Körper oder an die Materie, also nicht als Oberflächenfarbe, sondern als Lichtfarbe, als schwebende Phänomenalität zur Geltung kommen. An Stelle der Komposition rückte ein gleichmäßig die Fläche überziehendes, aus gleichwertigen Elementen gebildetes Netz; die Mehrzahl der Bilder verfügte über keinen eindeutigen 'Mittelpunkt' mehr. Die ab den späten 1950er Jahren entstehenden Werke

---

<sup>251</sup> Hermann Goepfert: „Zero, ein Akt der Befreiung“ (Antwerpen 1979), in: Beate Kemfert: *Hermann Goepfert (1926–82). Nachkriegskunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1999, (Reihe Studien zur Frankfurter Kunstgeschichte 43), S. 421–424, hier S. 422. [Goepfert (1979) 1999].

<sup>252</sup> Mack. Zit. n.: Dieter Honisch: „Essay“, in: Ders. 1986, S. 8–27, hier S. 10.

<sup>253</sup> François Morellet, in: Alexandra Reininghaus: „François Morellet“, in: *Du. Die Zeitschrift für Kultur* 12 (1989), S. 56–64, hier S. 57. [Reininghaus 1989].

<sup>254</sup> Adolf Luther: „Zum Datierungsproblem bei Zangs“ (1.4.1975), in: Kat. *Herbert Zangs. Werkmonographie*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl; Städtische Galerie Lüdenscheidt; Leopold-Hösch-Museum, Düren, u. a., Essen 1996, S. 166 f., hier S. 166. [Luther 1996].

zeugten alle von ähnlichen Grundsätzen: Farblich bewegten sie sich zwischen Schwarz, Weiß und verschiedenen Graustufen. Durch unterschiedliche anonymisierte Verfahren entstanden relativ gleichmäßige Strukturen, die die Oberflächen teilweise optisch in Bewegung versetzten und deren materielle Grenzen aufhoben. Die Bilder wirkten in der Mehrzahl wie beliebig herausgegriffene Ausschnitte aus einer auf Wiederholung gleichförmiger Elemente beruhenden, richtungslosen Textur, die über das Bild hinausreichte und somit potentiell unendlich war, so dass eine Ambivalenz zwischen materiellem Objekt und visueller Erscheinung zustandekam: Es zeichnete sich ansatzweise eine Entwertung des materiellen Aspekts ab, die Bildfläche als festes Gegenüber löste sich auf. Die erste große hier zu behandelnde Kategorie von Arbeiten war zwar noch als Wandbilder im herkömmlichen Sinne konzipiert, sie thematisierte allerdings bereits Fläche und Raum gleichermaßen. Die Entstehung der besprochenen Werke reicht in den fortgeschrittenen Zeitraum der *Abendausstellungen*.

#### Otto Piene: *Rasterbilder, Rauchzeichnungen und -bilder* (1957)

„Meine künstlerischen Absichten richten sich auf die Erschließung des Lichtes als Sphäre der Farbe und im Zusammenhang damit auf eine mehr oder weniger streng rhythmisierte Bewegung. Im Gegensatz zu den Tachisten bemühe ich mich um Reinheit der Farbe und Klarheit des Bildes“<sup>255</sup>,

erklärte Piene in einem Brief von 1958. Von Anfang an konzentrierte er sich auf die Phänomene Licht und Bewegung, und auf den Raum. Zunächst erfolgte die Umsetzung dieser Faktoren mit den herkömmlichen Mitteln der Malerei. Bilder sollten das Dynamische verkörpern, Energie aufnehmen und zugleich abgeben. „Was ist reine Energie?“, fragte daher der Künstler in einem Text von 1959 und gab selbst die Antwort: „das reine Kontinuum, die Unaufhörlichkeit, die Unauslöschbarkeit des Lebendigen. Was ist das alles, Bild, Farbe, Licht, Vibration, reine Energie? Leben. Leben in Freiheit.“<sup>256</sup>

Farbe und Fläche konnten über die Bewegung eine Aufhebung erleben, sich verräumlichen; unter 'Raum' verstand Piene „so etwas, wie eine sichtbare, von Licht definierte Luft [...]. Ja,

---

<sup>255</sup> Otto Piene, 23.2.1958 (Archiv Otto Piene). Zit. n.: Gerhard Storck: „Aus dem Leben eines Künstlers...“, in: Kat. *Otto Piene*, Kölnischer Kunstverein, Josef-Haubrich-Hof, Köln 1973, S. XIV-XXI, hier S. XVI. [Storck 1973].

<sup>256</sup> Otto Piene (1959), urspr. im Kat. zur Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision*, Hessenhuis Antwerpen 1959, wiederabgedruckt in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S. [Düsseldorf 1973].

dass zwischen Bild und Betrachter so etwas wie ein Lichtraum entsteht.“<sup>257</sup> Raum sollte sich somit über einen Dialog zwischen Werk und Betrachter entwickeln. Hierzu musste die Farbe in ihrer reinsten Form, in der des Lichtes, zur Geltung gebracht werden:

„Die Reinheit des Lichts, die die reine Farbe schafft, die wiederum Ausdruck der Reinheit des Lichts ist, erfaßt den ganzen Menschen mit ihrem Kontinuum des Flutens, des rhythmischen Hin- und Herströmens zwischen Bild und Betrachter, das unter bestimmten formalen Bedingungen zum zwingenden Pulsschlag, zu einer totalen Vibration wird. [...]. Die Energie des Lichts verwandelt sich auf rätselhafte Weise über dem Felde des Bildes in vitale Energie des Sehenden.“<sup>258</sup>

Farbe konnte dann zur Lichtquelle werden, wenn sie sich kontinuierlich in Bewegung befand, sich dem Definitiven entzog, also nicht an stabile Formen gebunden war. Es galt, diese in Vibration zu versetzen, Energiefelder zu erzeugen, weshalb Piene wichtige Experimente zu Farbe und Struktur und deren Wertigkeiten unternahm. Hieraus resultierten die drei Werkgruppen der Rasterbilder, Rauchzeichnungen und -bilder, die im Folgenden besprochen werden sollen.

In seinem frühen Text „Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen“<sup>259</sup> (1958), setzte sich Piene bereits intensiv mit der Bedeutung von Farben und deren jeweiliger Funktion auseinander: Er differenzierte zwischen Ordnungs-, Unterscheidungs- und Zeichenwert – rationalen Werten, die zur Bildung bestimmter Kategorien beitragen, die der Orientierung dienen. Hiervon zu trennen sei der emotional gefärbte Stimmungswert, der teilweise symbolisch aufgeladen sein konnte. In der Kunst treffe man auf den Schmuckwert, den Gestaltwert, der auf einem Farb-Form-Nexus beruhe, und den Imitationswert, der sowohl Materialien als auch Raumsituationen vortäuschen könne. Ihre eigentliche Sphäre erreiche die Farbe aber erst, wenn ihr Lichtwert im Vordergrund stünde. Zu unterscheiden sei hier wiederum zwischen Beleuchtungswert, Energiewert und Bewegungswert. Beim Energiewert könne es sich um statische oder um kinetische Energie handeln. Die Farbe besitze dann einen höheren Bewegungswert, wenn ihr Raumwert gering sei, was vor allem bei den

---

<sup>257</sup> Otto Piene im Interview mit Heinz-Norbert Jocks: „Das Gold namens Licht“, in: Anna Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Das Ohr am Tatort: Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gotthard Graubner, Heinz Mack, Roman Opalka, Otto Piene, Günther Uecker*, Ostfildern 2009, S. 91–116, hier S. 97. [Lenz; Bleicker-Honisch (Hg.) 2009].

<sup>258</sup> Otto Piene: „Über die Reinheit des Lichts“, in: *ZERO 2*, Düsseldorf 1958, S. 24–27, hier S. 27. [Piene *ZERO 2* 1958].

<sup>259</sup> Otto Piene: „Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen“, in: *ZERO 1*, Düsseldorf 1958, S. 17–19. [Piene *ZERO 1* 1958]



Farben Weiß, Gelb, Silber, Gold zutrefte. Je geringer die räumliche Dimension der Farbe, je weniger sie gebunden sei, desto mehr könne sie dynamisch vibrieren, strahlen. Insbesondere Pienes in leuchtendem Gelb und in Weiß gehaltene Arbeiten wecken - teilweise auch unterstützt durch die Titelgebung - Assoziationen zum gleißenden Sonnenlicht.

Das 1958 entstandene Rasterbild *gelbgelbweißheißschnell*<sup>260</sup>, das er bei der unter dem Motto Vibration veranstalteten 8. *Abendausstellung* gezeigt hatte, lässt den Einsatz eines halb-mechanischen Verfahrens erkennen: Für die Anfertigung verwendete Piene ein rechteckiges Lochblech von ca. 95 x 70 cm, dessen Ausstanzungen zwei gegenüberliegende angeschnittene Halbkreisformen andeuteten, die von kleinteiligeren, relativ regelmäßigen Lochstrukturen umgeben wurden. Da diese Rasterschablone kleiner war als das Bildfeld, musste sie mehrmals nebeneinander angesetzt werden, wodurch zwischen den Punktstrukturen deutliche Schneisen hervortraten. Piene positionierte das Lochraster nicht beliebig: er richtete dieses niemals diagonal, sondern immer parallel zu den Bildrändern aus. Bei genauerer Betrachtung der Struktur fällt auf, dass sich die auf dem Bildfeld gegenüberliegenden Rasterpartien symmetrisch oder spiegelverkehrt zueinander verhalten. Im Zentrum der Leinwand grenzen zwei Schablonenabdrücke so aneinander, dass die beiden Halbkreise zu einer Rundung verschmelzen, in deren Mittelpunkt, zugleich auch der Bildmitte, die helle, fast weiße Grundierung als kleines längliches Oval stehen bleibt. Seitlich wird das Bild von einer umlaufenden, ca. 10–12 cm breiten Rasterzone umfassen. Durch die warme, teilweise schon ins Orange gehende Gesamtfarbgebung erinnert der helle Punkt im Zentrum an eine Flamme und wirkt für das übrige Bildfeld wie eine Lichtquelle – ein Eindruck, der durch die radiale Anordnung der erhabenen Rasterpunkte unterstrichen wird. Die Dichte des Rasters nimmt von der Mitte nach außen zu, so dass es an den Rändern zu einer stärkeren optischen Vibration kommt. Das Bild lässt sich als direkte Umsetzung der für die ersten beiden ZERO-Magazine verfassten Texte Pienes deuten, in denen er unter anderem den kinetischen Wert der Farbe, den 'Lichtwert', erläuterte, der eine Öffnung des Bildes und dessen gleichzeitige Wandlung in ein Kraftfeld bewirke, das umso stärker werde, je heller und reiner die verwendeten Farben seien, weshalb sich insbesondere Silber, Weiß, Gold und Gelb eigneten. Der Lichtwert, der das eigentliche Sein der Farbe ausmache, könne sich nur entfalten, wenn die Farbe von jeglicher Bindung an die Form, von ihrer rein imitativen, beleuchtenden Funktion

---

<sup>260</sup> Otto Piene: *gelbgelbweißheißschnell*, 1958, Öl auf Leinwand, 127 x 162 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 43.

befreit würde. Erst dann könne sie als Energie zur Geltung kommen und eine Öffnung des Bildfeldes zum Raum hin bewirken, was Piene wie folgt beschrieb:

„Je reiner die Farbe ist, desto sensibler wird sie die feinsten Schwingungen aufnehmen und weitergeben können. Das körperhafte Formgebäude [...] kann nun verabschiedet werden. An seine Stelle tritt der artikulierende Rhythmus, der 'Puls' der Farbe. Das Bild wird zum Schwingungsfeld, zur Erscheinung reiner Energie. [...] es ist offen, weit. Farbraum, ganz nah und ganz fern zugleich.“<sup>261</sup>

Um ihre maximale Freiheit bewahren zu können, durfte die Farbe lediglich durch „das notwendige Minimum formaler Disziplin“<sup>262</sup> gebunden werden, weshalb sich eine einfache, reizlose Punktstruktur anbot.

Die Aufgabe der Kunst, so Piene, bestünde in der „Bewältigung der Dimension Zeit“<sup>263</sup>, wofür das Werk fortwährend Energie aufnehmen und abgeben müsse, erst dann könne es den „ganzen Menschen erlangen“ und „seine ästhetische Empfindlichkeit als Zugang zu seinem ganzen Geist vorfinden.“<sup>264</sup> Während in dem oben besprochenen Bild die Rasterstrukturen bis an den Rand reichten, und die angeschnittenen Kreisformen auch über die Grenzen hinaus potentiell fortsetzbar schienen, war das wenig zuvor, ebenfalls unter Einsatz von Lochsieben entstandene Werk *Bronze by Gold* (1957)<sup>265</sup> noch weit stärker auf das Bildzentrum ausgerichtet: Das aus relativ regelmäßig angeordneten, kreisrunden, leicht vertieften Elementen aufgebaute Raster überzieht nicht die gesamte Fläche, sondern beschränkt sich auf ein dem Bild eingeschriebenes, querrrechteckiges Feld. Der hiervon ausgesparte Bereich, ein mehrere Zentimeter breiter Rand, setzt sich sowohl farblich als auch über die Beschaffenheit der Oberfläche ab. Während bei der zentralen Bildpartie das Gold neben einigen schwarzen, silberfarbenen bzw. grauen Farbsprenkeln überwiegt, bleibt die durch horizontale feine Rillen strukturierte Randzone in ein farblich undefinierbares, zwischen Schwarz, Grün, Blau und Gold changierendes Dunkel getaucht. Die Übergänge zwischen lichter und dunkler Zone sind gleitend: Das Helle bricht aus dem Schwarz hervor. Insofern verdeutlicht sich hier ein von Piene für ZERO als typisch umschriebenes Charakteristikum:

---

<sup>261</sup> Piene (1960) 2000.

<sup>262</sup> Piene ZERO 1 1958, S. 18.

<sup>263</sup> Ebd., S. 19.

<sup>264</sup> Piene ZERO 2 1958, S. 27.

<sup>265</sup> Otto Piene: *Bronze by Gold*, 1957, Öl auf Hartfaser, 60 x 80 cm, Abb in: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 26.

„...wir bemühen uns, zum Ausdruck zu bringen, daß Ordnungen aus Unordnungen resultieren, Licht von Dunkelheit abhängig ist, das Leben sich vor dem Hintergrund des Todes abspielt. [...]. Wir verstehen unsere Arbeiten als dialektische Prozesse – nicht als Ergebnisse, die auf vorherbestimmbaren Prinzipien aufbauen.“<sup>266</sup>

Die dunkle Randzone sollte nicht abschließender 'Bilder-Rahmen' sein, sondern lichtgenerierend wirken, indem sie das Mittelfeld in eine Art 'Schwebezustand' versetzte. Zentrales Thema in den ab 1957 entstehenden Rasterbildern war die Umwandlung von Farbe zu Licht: Farbe war nicht als Pigment von Bedeutung, sondern als verbindendes Medium zum Betrachter, das in seiner entstofflichten Form erlebbar wurde: als immaterielle Erscheinung, als Licht-Frequenz.

Bereits bei diesen frühen, gemalten Bildern, spielte die Einbindung des Betrachters eine große Rolle, sie waren auf mögliche Erfahrungswerte hin konzipiert. Piene definierte das Bild als „ein Kraftfeld, Arena der Begegnung von Energien des Autors, geschmolzen, gegossen in die Bewegungen der Farbe, empfangen aus der Fülle des Universums, geleitet in die Kapillaren der offenen Seele des Betrachters.“<sup>267</sup> Der Sehende sollte Teil des pulsierenden, energetischen Kontinuums werden, das sich zwischen ihm und der Werkoberfläche aufbaute. Die Bilder suggerierten keine tiefenräumlichen Dimensionen, sondern thematisierten den tatsächlichen Raum, den Raumvollzug des Betrachters. Piene schrieb hierzu:

„Das Licht der Farbe auf Bildern in seinem Scheinen flutet zwischen dem Bild und dem Betrachter und erfüllt den Raum, der zwischen ihnen liegt. Dieser Raum ist unwägbar, weil das Bild in seiner räumlichen Beschaffenheit irrational ist.“<sup>268</sup>

Die 'Unwägbarkeit' dieses Raums besteht darin, dass die 'Verräumlichung' des Bildes, das, was aktuell an ihm in Erscheinung tritt, durch den Dialog zwischen Bild und Betrachter zustande kommt, dessen Intensität nur bedingt beeinflusst werden kann.

---

<sup>266</sup> Otto Piene: „ZERO and the Attitude“ (März 1965), zit. n.: Storck 1973, S. XVI.

<sup>267</sup> Otto Piene: „Was ist ein Bild?“ (1959), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 126. [Piene (1959) 2000].

<sup>268</sup> Piene ZERO 2 1958, S 27.

Aus den Rasterbildern gingen ab 1959 die *Rauchzeichnungen*<sup>269</sup> hervor, bei denen die Punktstruktur zwar erhalten blieb, sich nun aber weitgehend entmaterialisierte: Das Licht spielte hier nun in anderer Form eine Rolle, es wurde zum gestaltenden Element. Diese Werke markierten einen wichtigen Schritt im Versuch, „eine Kraft wie das Licht noch souveräner wirken [zu] lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.“<sup>270</sup> Ein ähnliches Verfahren mit Rauch bzw. Ruß als Gestaltungsmittel verwendete bereits in den 1930er Jahren der österreichische Surrealist Wolfgang Paalen in seinen Rußzeichnungen, den sogenannten *Fumagen*. Der Einsatz von Rauch und Feuer war weit verbreitet; auch Yves Klein, Bernard Aubertin, Hans Bischoffshausen, Uli Pohl und Gerhard von Graevenitz führten Experimente durch; der Italiener Alberto Burri versah seine Collagen mit Ruß. Einerseits war der hierdurch eingeleitete starke Veränderungsprozess der Materialien reizvoll, andererseits wurde, alternativ zur Malerei mit Farbe, eine größere Distanznahme zum Werk möglich.

Pienes Rauchgraphiken waren gegenüber seinen vorangehenden Arbeiten weit stärker anonymisiert – individuelle Entscheidungen, wie Farbwahl oder Art der Strukturierung, stellten sich hier nicht mehr. Piene führte eine Kerze oder Öllampe an einem horizontal über seinem Kopf hängenden Bildträger entlang<sup>271</sup>, der durch den aufsteigenden Rauch geschwärzt wurde und somit als Rußfänger diente. Teils schob er Lochbleche als Filter dazwischen, deren Stanzung ausschlaggebend wurde für die sich auf dem Papier oder der Leinwand abzeichnenden Strukturen. Teils 'malte' er auch mit der Rauchquelle aus freier Hand, oder er montierte über „Batterien von Kerzen“<sup>272</sup> ein Metallsieb und legte Papierbögen darüber. Zur Festigung des Rußes trug er abschließend Fixativ auf.

Piene betrachtete das Arbeiten mit Rauch als „Möglichkeit, Malen wie das Werden in der Natur als dirigierten, selbsttätigen Vorgang geschehen zu lassen.“<sup>273</sup> Bei seinen mit frischem Ruß gezeichneten, pulsierenden Punktstrukturen sei das Auge wichtiger als die Hand: „Das Licht ist selbst als gestaltende Kraft eingesetzt, ich schaffe nur die Situation, in

---

<sup>269</sup> Vgl. hierzu bspw. Otto Piene: *ohne Titel* (Rauchzeichnung), 1959, Rauch auf Papier, 49,8 x 65 cm Museum Morsbroich, Leverkusen, Abb. in: Kat. Retrospektive Otto Piene. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof. Köln 1996, S. 76.

<sup>270</sup> Otto Piene über seine „Rauchzeichnungen“, in: Piene (1960) 2000.

<sup>271</sup> Der Vorgang wurde in dem 33-minütigen Film *0 x 0=Kunst* festgehalten, den Gerd Winkler für den Hessischen Rundfunk produzierte; erstmals ausgestrahlt am 27.6.1962 um 21:05 Uhr im Ersten Programm des Deutschen Fernsehen.

<sup>272</sup> Otto Piene im Interview mit Barbara Engelbach, in: Kat. *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, hg. v. Barbara Engelbach. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen 2003, S. 36–44, hier S. 37. [Piene 2003].

<sup>273</sup> Otto Piene: „Jetzt“ (Düsseldorf, 31.8.1963), in: Kat. *Piene. Ölbilder und Gouachen*, Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o. S. [Piene 1963].

der es wirkt: durch 'Lichtsiebe' fällt es auf das lichtempfindliche Papier.“<sup>274</sup> Der Künstler 'ließ' geschehen – lediglich „eine gesteigerte Wachheit, d.h. Sensibilität“<sup>275</sup> musste er aufbringen. Diese Haltung lässt Bezüge zur fernöstlichen Philosophie erkennen, wie sie Eugen Herrigel in seiner damals weit verbreiteten Schrift *ZEN in der Kunst des Bogenschießens* erläuterte: Nur im Zustand der „geistigen Wachheit“<sup>276</sup> erreiche man einen inneren Einklang, in dem „(n)ur der Geist [...] gegenwärtig [sei], eine Art von Wachheit, welche gerade nicht die Tönung des 'Ich selbst' aufweist und daher um so schrankenloser alle Weiten und Tiefen 'mit Augen, die hören und mit Ohren, die sehen' durchdringt.“<sup>277</sup>

In Abhängigkeit davon, wie lange der aufsteigende Ruß auf die Bildfläche einwirkte, ergaben sich innerhalb des Rasters unterschiedliche Intensitäten: Hellere Punkte schienen flüchtig und wichen optisch zurück, dunklere traten plastisch hervor. Da die einzelnen Elemente nicht streng voneinander abgegrenzt waren, sondern sich gegenseitig überlagerten, in ihren Konturen verschwammen, entstand der Eindruck des Vibrierens. Piene erklärte die Zusammenhänge:

„Verschiedene Strukturen sind [...] auf wechselnde Weise eingesetzt. Die Größe der Einheiten – 'points' – steht in wechselndem Verhältnis zum Abstand der Einheiten der wiederum abhängig ist von der Größe des 'Feldes' (Blattes), d.h. die 'Frequenz' wechselt und damit die 'Schnelligkeit' oder Dichte der Vibration.“<sup>278</sup>

Die Punktstrukturen waren zwar nicht erhaben, wie in den frühen Rasterbildern, sie suggerierten dem Betrachter jedoch durch ihr Pulsieren den Eindruck, unentwegt in den Raum vorzudringen. Das dauerhaft fixierte Ephemere des Lichtes bzw. des Rauches wurde übersetzt in eine optisch bewegte Erscheinung. Das Schwarze trat wiederum als belebender Gegenpart zum Weißen auf:

„Die freibleibenden Partien eines Blattes gilt es zu aktivieren. Sie sollen ebenso stark 'aufgeladen' sein wie die bezeichneten, die die leeren 'mitreißen'. Auch hier ist die Vibration eine Erscheinungsform von Bewegung, die den Vorzug hat,

---

<sup>274</sup> Piene 1962, o. S.

<sup>275</sup> Otto Piene über seine „Rauchzeichnungen“, in: Piene (1960) 2000.

<sup>276</sup> Eugen Herrigel: *ZEN in der Kunst des Bogenschießens*, Bern [u. a.] 1989 [zuerst 1951], S. 48. [Herrigel 1989].

<sup>277</sup> Ebd., S. 56/57.

<sup>278</sup> Piene (1960) 2000.

ohne nachweisbaren Anfang und ohne Ziel zu sein. Sie ist nicht gerichtet, weil sie dauert.“<sup>279</sup>

Ließ sich die Bewegung der farbigen Rasterbilder als Schwingung beschreiben, so machte sich an den Rauchzeichnungen ein Pulsieren bemerkbar, Piene sprach von der „Atmung“, einer „ästhetischen Form von Energie“<sup>280</sup>.

Eine weitere Konzentration der Mittel führte schließlich zu den Rauchbildern, teilweise komplett mit schwarzem Ruß bedeckten Flächen, „die die Dunkelheit benutzen, um Licht zu provozieren“<sup>281</sup>, und die sich als 'Negative' zu den hellen Licht-Bildern auslegen ließen. In der Mehrzahl handelte es sich hierbei um Bildflächen mit einer zentralen Kreisform auf weißem Grund, deren Entstehung der Künstler selbst wie folgt beschrieb:

„Wenn man sich einen Punkt aus den Rasterbildern herausgelöst denkt, diesen einen Punkt isoliert und dann visuell atmen läßt, entsteht ein solches pulsierendes Gebilde [...], das die Sonne oder die schwarze Sonne oder das Sonnennegativ, das Nachbild der Sonne assoziieren läßt, das uns oder mich das Nachbild der Sonne sehen läßt.“<sup>282</sup>

In Pienes quadratischem *Rauchbild*<sup>283</sup> von 1961 wird ein im Zentrum der Bildfläche liegender tiefschwarzer Kreis allseitig von einem ebenfalls mit Ruß gezeichneten Ring so umschlossen, dass zwischen beiden ein Freiraum von ca. 5 cm bleibt, in dem die helle Grundierung der Leinwand hervortritt. Die Konturen der Kreise sind weich und fließend, auf der umliegenden, weißen Fläche zeichnet sich ein zarter, flaumartiger 'Rauchschleier' ab. Piene hatte dieses Bild aus freier Hand über Kopf 'gezeichnet'.

Der Kontrast von Hell und Dunkel erzeugt den Eindruck von Räumlichkeit: Das schwarze Zentrum des Bildes weitet sich, sobald sich der Blick auf den weißen Ring konzentriert. Ändert der Betrachter die Einstellung, indem er den dunklen Kreis fixiert, so dehnt sich hingegen der eingeschlossene weiße Ring aus, während sich das schwarze Mittelfeld zusammenzieht. Je nach Perspektive treten zwei gegensteuernde Effekte ein, das Bildfeld 'atmet', wobei beide Werte miteinander gekoppelt sind, denn die eine Konstellation lässt die andere nicht vollständig verschwinden, selbst wenn das Auge versucht, die weiße oder

---

<sup>279</sup> Otto Piene: Ebd.

<sup>280</sup> Otto Piene: „Jetzt“ (Düsseldorf, 31.8.1963), in: Piene 1963, o. S.

<sup>281</sup> Otto Piene, in: Wulf Herzogenrath (Hg.): *Selbstdarstellungen. Künstler über sich*, Düsseldorf 1973, S. 134. [Herzogenrath (Hg.) 1973].

<sup>282</sup> Otto Piene, in: Ebd.

<sup>283</sup> Otto Piene: *Rauchbild*, 1961, Öl und Rauch auf Leinwand, 111 x 111 cm, Abb. in: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 108.

schwarze Fläche zu fokussieren. Es entsteht der Eindruck des Schwebens und des Pulsierens; das Bild erscheint als ein raum-zeitliches Kontinuum, die Oberfläche wirkt entmaterialisiert.

#### Almir Mavignier: *Durchdringungen, Interferenzen* (1959)

Auch der Brasilianer Almir Mavignier – ehemals Schüler von Max Bill –, auf den an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll, baute seine Arbeiten in der Mehrzahl auf Punktstrukturen und hierdurch erzeugten Licht- und Bewegungseffekten auf. Seine anfangs vollkommen planen Raster gewannen zunehmend an Plastizität, da Mavignier die Elemente mit zähflüssiger Ölfarbe dick auf den stets monochrom grundierten Träger auf tupfte.<sup>284</sup> Waren diese Elemente zunächst relativ beliebig angeordnet, so dass sich die Bildfläche über unregelmäßige Licht- und Schatteneffekte gliederte, so verteilte Mavignier die Farbpunkte bald darauf nach einem regelmäßigen Schema und ließ sie in ihrer Größe kontinuierlich an- und abschwellen, wodurch die einzelnen Elemente eine unterschiedliche optische Aktivität entwickelten. Wechselnde Farb- und dadurch zugleich auch Lichtintensitäten ließen den Betrachter das Bild räumlich wahrnehmen: Zonen mit kleineren Rasterelementen wirkten dunkler und wichen weiter zurück, während die Stellen mit größeren Einheiten lichte Zonen bildeten, die optisch nach vorne traten. Besonders eindrücklich wird dies an den schwarz-weißen Bildern<sup>285</sup>: Das Auge des Betrachters springt zwischen den unterschiedliche Helligkeitswerte aufweisenden Elementen, so dass durch den schnellen Übergang zwischen den gering voneinander abweichenden Struktureinheiten ein optisches Flimmern eintritt, was Mavignier durch den Einsatz von hellen Farben vor dunklem Hintergrund zu steigern vermochte; die Bildfläche scheint sich hier aufzulösen. Thwaites bezeichnete die Werke aufgrund ihrer Tendenz zur Verräumlichung und Verzeitlichung als „serielle Klangstrukturen“, die wie „eine visuelle Verwirklichung der modernen Musik“<sup>286</sup> anmuteten. Mavignier wies auf den instabilen Charakter seiner Raster hin, indem er ganze Serien als konvex-konkav bzw. vorn und hinten benannte; tatsächlich lösen durch ein ständiges Umspringen der Seheindrücke beide Lesarten einander ab. Den auf den Bildflächen eintretenden kinetischen Effekt umschrieb der Künstler als 'Durchdringung' – die Mehrzahl der entsprechenden Arbeiten ist auch so betitelt –, da der Übergang von Verdichtung und Auflösung der Struktur scheinbar auf einem stetigen,

---

<sup>284</sup> Almir Mavignier: *Sechs Quadrate*, 1957, Öl auf Leinwand, 50 x 75 cm, Sammlung Mavignier, Abb. in: Kat. mavignier 75. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Hamburg 2000, S. 56.

<sup>285</sup> Almir Mavignier: *konvex-konkav I*, 1962, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Sammlung Mavignier, Abb.: Roh, Juliane: *Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik*. München 1971, S. 158

<sup>286</sup> John A. Thwaites: „Der Geist der Wüste stirbt“, urspr. in: *Deutsche Zeitung*, 29.3.1962, wiederabgedruckt in: Ders. 1967, S. 146 ff.

fließenden Ineinander-Gleiten der aus Farbpunkten zusammengesetzten geometrischen Felder beruhte, was sich in seinen mehrfarbigen Strukturen direkt nachvollziehen lässt. Piene und Mack hatten Mavignier im Herbst 1958 zu ihrer unter dem Motto Vibration stattfindenden 8. *Abendausstellung* eingeladen, die Werke zeigte, deren Oberflächen über Reihungen, Raster und Strukturen bewegt schienen. Den Text zu Mavignier für das begleitend erscheinende Magazin *ZERO 2* hatte Max Bense verfasst.

Durch die besondere Beschaffenheit der Bildelemente konnte bei diesen Arbeiten das Licht als konstitutiver Faktor miteinbezogen werden: Die stark pastos aufgetragene Farbe und das aus dem Raum einfallende Licht traten in Wechselwirkung, es ergaben sich Licht-Schatten-Effekte, Lichtreflexe leuchteten auf den kleinen Farbkegeln. Mavignier sprach von einer „optische[n] Mischung von Farbe und Licht und Schatten, deren Wirkung sich verändert, wenn das einfallende Licht seine Richtung oder Intensität wechselt.“<sup>287</sup>

Die sich auf den Bildern einstellenden Effekte ließen sich durch die Anordnung der Elemente, die Intensität und den Einfallswinkel des Lichtes sowie durch die Farbgebung steuern. Jedes Bildelement dokumentierte das Zusammenwirken von Berechnung und individueller, unplanbarer Handbewegung: Der Farbauftrag erfolgte mit Hilfe eines Nagels, den Mavignier kopfüber an einer Reißfeder befestigte. Der in Farbe getränkte Nagelkopf wurde auf den Untergrund aufgesetzt, und dann senkrecht nach oben weggezogen, so dass sich durch die zähflüssige Konsistenz der Farbe spitz zulaufende Tupfen bildeten. Ähnlich wie Piene, der seine Bilder als pulsierende Energiefelder betrachtete, die sich ganz von der zugrunde liegenden Fläche lösten, um in den Raum zu treten, strebte auch Mavignier nach „komplexe[n] formen [...], die keine illusionen sind sondern wirkungen.“<sup>288</sup> Nach Mavignier ging es „in der malerei nicht um das, was wir sehen, sondern gerade um das, was wir nicht sehen können. das wichtigste ist die idee, die konzeption. das bild ist nur die spur, ein moment dieser idee. aber die gute idee reicht noch nicht aus [...].“<sup>289</sup>

### Heinz Mack: *Dynamische Strukturen* (1956–58)

Der als Maler ausgebildete Heinz Mack arbeitete anfangs ebenfalls noch mit Leinwand und Farbe; seine Dynamischen Strukturen deuteten jedoch bereits, wie Margit Staber feststellte, den Übergang von der Malerei zur Kinetik an.<sup>290</sup> Mack erschloss ein weites Feld neuer Ausdrucksmöglichkeiten, indem er seine Strukturen mit unterschiedlichsten Techniken, wie

---

<sup>287</sup> Almir Mavignier, in: Kat. *almir mavignier*, Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 1968, S. 8. [Hannover 1968].

<sup>288</sup> Almir Mavignier in einem Gespräch mit Eberhard Fiebig (Frankfurt, 25.5.1973), in: *heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift* 2, Juli-August 1973, S. 19 ff., hier S. 19 f. [Fiebig 1973].

<sup>289</sup> Almir Mavignier: Ebd.

<sup>290</sup> Margit Staber (Hg.): *Heinz Mack. Eine Monographie*, Köln 1968, S. 21. [Staber 1968].



Frottage, Collage, Federzeichnung, Kreideabreibung, Prägedruck sowie durch Spritzverfahren, umsetzte.<sup>291</sup> Die mit gleichem Titel versehenen Werke beruhen alle auf dem Grundschema vertikal zur Bildfläche angeordneter, durch mechanische Abläufe erzeugter Elemente auf schwarzem oder weißem Grund.

Die Fläche von *Dynamische Struktur Weiß auf Weiß* (1959)<sup>292</sup> gliedert sich über vier horizontal übereinandergelagerte serielle Reihungen aus gleichförmigen Streifen, die sich durch ihre insgesamt eher zart ausfallende farbliche Gestaltung zwischen Weiß, hellerem und dunklerem Grau voneinander abheben. Die parallele Ausrichtung der Einzelemente innerhalb einer Reihe kam zustande, indem Mack zunächst schwarze Kunstharzfarbe auf dem Träger verteilte und danach über den Einsatz einer Gummirakel teilweise wieder abtrug, ohne dabei das Werkzeug von der Oberfläche abzusetzen. Die Streifen selbst sind nicht einheitlich, sie unterscheiden sich in der Farbintensität und Breite, aber auch die Abstände der Streifen variieren. Zwischen den vier Reihungen tritt die weiße Grundierung in Form einer schmalen Linie hervor; links und rechts sind die Reihen angeschnitten, sie ließen sich jenseits der Bildfläche fortsetzen.

Das drei Jahre später entstandene Werk *Weiß dynamische Struktur auf Schwarz* (1962)<sup>293</sup> unterscheidet sich von der vorigen Struktur durch einen weit kräftigeren Farbauftrag. Wie der Titel besagt, handelt es sich um eine weiße Struktur auf einem schwarz grundierten Träger. Die fischgrätartig angeordneten Elemente gehen wiederum auf den Einsatz einer Rakel zurück; an beiden Enden bildeten sich spitz zulaufende, allerdings nicht mehr so streng parallel ausgerichtete Strukturen. Auch hier gliedert sich die Fläche über jetzt drei horizontale Reihen, die jedoch nicht bis an den oberen und unteren Bildrand reichen, da der Künstler dort die Fläche rahmenartig mit zwei schwarzen Balken abschloss bzw. die dunkle Grundierung stehenließ. Die einzelnen Elemente innerhalb der Reihen lagern nun nicht mehr getrennt nebeneinander, sondern verschmelzen in ihrem mittleren Abschnitt zu einer durchgängigen Fläche, wodurch an einigen Stellen der Bildoberfläche weiße, sich weitende Zonen hervorstechen. Teilweise entsteht der Eindruck, im Zentrum der jeweiligen Struktur befände sich eine Lichtquelle, die die umliegende Zone überblendet, wodurch sich im Betrachterauge Irradiationseffekte<sup>294</sup> einstellen. Zu den Rändern hin drängen sich die

---

<sup>291</sup> Karin Thomas: *Heinz Mack*, Recklinghausen 1975, S. 8. [Thomas 1975].

<sup>292</sup> Heinz Mack: *Dynamische Struktur Weiß auf Weiß*, 1959, Kunstharz auf Leinwand, 80 x 95 cm, Abb.: Kuhn 1991, S. 128.

<sup>293</sup> Heinz Mack: *Weiß dynamische Struktur auf Schwarz*, 1962, Kunstharz und Titanweiß auf Nessel, 130 x 170 cm, Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Abb.: Kuhn 1991, S. 154.

<sup>294</sup> Überstrahlungseffekte treten dann ein, wenn eine Farbe über ihre flächenmäßige Begrenzung hinaus ausstrahlt; gewöhnlicherweise erscheinen hellere Flächen größer als dunkle, vgl. Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, (3. Aufl.) Berlin, New York 2000, S. 27. [Arnheim 2000].

Elemente dichter, was der Struktur eine ausgeprägt plastische Wirkung verleiht, als wölbte sie sich seitlich nach hinten. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast führt zu einer Rhythmisierung; die Oberfläche scheint – in weit stärkerem Maße als in dem früheren Strukturbild – zu schwingen. Da die hellen und dunklen Bildpartien nicht in ein eindeutiges Figur-Grund-Verhältnis zueinander treten, springt das Auge zwischen verschiedenen Einstellungen: Die Partien, auf die sich der Blick richtet, treten an die Oberfläche, während der nicht-fixierte Teil des Sehfeldes den Grund bildet. Einmal steht daher die schwarze Struktur im Vordergrund, dann wieder die weiße – das Sehen erfährt eine Irritation, es ergeben sich verschiedene Eindrücke. Eine ähnliche Reaktion ließ sich bereits im Rauchbild von Otto Piene beobachten. Da bei der Betrachtung von Darstellungen, wie Arnheim unter Berufung auf Karl Duncker darlegte, in der Regel die 'Figur', also das durch den Blick fixierte Objekt, bewegt erscheint<sup>295</sup>, empfindet man im vorliegenden Fall einmal die weiße, dann wieder die schwarze Fläche als die bewegtere von beiden.

Während die Mehrzahl der Künstler ihre frühen Bilder als rein monochrome Werke, unter Konzentration auf eine Farbe und zumeist mittels einer gleichzeitigen, durch unterschiedliche Methoden erreichten Oberflächenstrukturierung schufen, gliederte Mack die Fläche über eine Abfolge von Weiß, Schwarz sowie dazwischenliegenden Grautönen.

Die aus gleichwertigen Einheiten aufgebauten Texturen unterliegen keiner hierarchischen Ordnung: Durch Einbindung in ein dichtgefügt, harmonisches System verlieren die einzelnen Elemente ihre Autonomie, kompositionelle Relationen sind ausgeschlossen. Somit verwundert es, dass Mack selbst im Hinblick auf seine Strukturen von 'Monochromen' spricht, obwohl es sich hier eher um Ergebnisse des Verzichtes auf Farbe durch den Einsatz der Nichtfarben Schwarz und Weiß handelt und nicht um strikt einfarbige Flächen. Erläuterte er in seinem Text „Die Neue Dynamische Struktur“ (1958), dass die Farbe ihre „größte Intensität“ erreiche, wenn sie „bei sich sei“, während der „Kontrast zu einer zweiten Farbe“ eine Form der Abhängigkeit mit sich bringe und somit die Freiheit der Farbe einschränke, so sticht ein Widerspruch zwischen theoretischer Formulierung und eigener praktischer Umsetzung hervor. Erklärung gibt einer der Folgesätze, in dem er schreibt, man könne „alle Farben mit einer Farbe“ ausdrücken:

„Dieser Satz ist nur sinnvoll, weil es möglich ist, eine Farbe so in Aktion zu bringen, daß sie sich selbst in vollständiger Weise genügt. Diese Intensität der Farbvibration erreichen wir durch das Kontinuum der Abweichung von einem

---

<sup>295</sup> Ebd., S. 381.

idealen Monochrom, bzw. durch das Kontinuum der Annäherung an ein solches.“<sup>296</sup>

Weiß stehe für das 'Licht' und dessen Energie, während Schwarz, Inbegriff der Negation sowohl der Farbe als auch des Lichtes, das Erzeugen von Lichterscheinungen unterstützen könne. 'Weiß' als eine „allgemeinere Farbe, aus der alle spezielleren zu stammen scheinen“<sup>297</sup>, erreiche in ihrer Vibration, also im Wechsel mit Schwarz bzw. Grautönen, ihre volle Freiheit und zugleich ihre „eigentliche Energie“<sup>298</sup>. Schwarz, bzw. Grau sind hier nicht als Farben zu betrachten, sondern wirken rein strukturierend: Sie lassen die Farbe Weiß in ihrer „Reinheit“ und „Vitalität“ erscheinen. Ziel war letztlich die bildliche Umsetzung von Licht, Energie und Raum: Wember stellt fest, dass Mack, wie viele andere Künstler aus dem ZERO-Kreis, „beim besten Willen nicht als Künstler der Monochromie“<sup>299</sup> gelte, selbst wenn er Arbeiten schuf, deren Gesamtwirkung von einer Farbe beherrscht würde.

Durch den Wechsel von Hell und Dunkel stellt sich der Eindruck an- und abschwelliger Lichtwerte ein, als ob das Bild eigene Lichtimpulse aussendete. An den hellen Zonen der Bildfläche, vor allem in der beschriebenen Struktur von 1962, bricht das Licht durch die Materie hindurch, das Schwarz weicht hingegen weiter zurück. Diese durch Interaktion ausgelöste Dynamik wirkt entmaterialisierend. Bereits diese (zwar noch gemalten) Bilder, darauf verweist Eberhard Roters, ließen sich somit als „imaginäre Lichtreliefs“<sup>300</sup> bezeichnen.

Mack erstrebte die Abschaffung des „Bildes im Bild“, die Befreiung von der Bindung an die Komposition und eine Aufhebung der „Autorität der isolierten Einzelformen“<sup>301</sup>. Er benannte seine Werke als „dynamisch“, da das eigentlich Wichtige für ihn das serielle Moment war, das eine optische Vibration der Bildoberfläche und beim Betrachter eine ruhig-bewegte, „reine und stetige bildnerische Bewegung“<sup>302</sup> auslöste, was dazu beitrug, die Ebene des

---

<sup>296</sup> Heinz Mack: „Die Neue Dynamische Struktur“, in: *ZERO 1*, Düsseldorf 1958, S. 15–16. [Mack *ZERO 1* 1958].

<sup>297</sup> F. Meyer. Zit. n.: Udo Kultermann: „Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß“, in: *Quadrum 20. Revue Internationale d'Art Moderne. International Magazine of Modern Art. Rivista Internazionale d'Arte Moderna. Internationale Zeitschrift für Moderne Kunst* (1966), S. 7–30, S. 27. [Kultermann 1966].

<sup>298</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 15.

<sup>299</sup> Paul Wember: „Von der Ein-Stimmung der Farbe bis zur Einfarbigkeit. Gedanken zur Monochromie der 50er und 60er Jahre“, in: *Pantheon 32* (1974), S. 162–165, S. 163. [Wember 1974].

<sup>300</sup> Eberhard Roters: „Strukturierung des Lichts oder die Erscheinungsweise der Engel“, in: *Kat. Mack. Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters, Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972, S. 10 f., hier S. 11. [Roters 1972].

<sup>301</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 15.

<sup>302</sup> Ebd., S. 16.

„kognitive[n] Denkens zu überholen, zu transzendieren.“<sup>303</sup> Die Oberflächenstrukturierung ruft einen aktiven Anschauungsprozess hervor, bei dem die eigene Wahrnehmung bewusst erlebbar wird, ohne dass die auf emotionaler Ebene ausgelösten Reaktionen gesteuert werden könnten: Aufgrund fehlender kompositorischer Fixpunkte, die ein kontinuierliches, ordnendes Erfassen der Struktur erlaubten, ruft jede Begegnung mit dem Bildfeld auch neue Seherfahrungen hervor. Die Bewegungseindrücke intensivieren sich durch die links und rechts über die Bildfläche hinausdrängende Bildstruktur sowie das unentwegt abwechselnde optische Vor- und Zurücktreten der helleren und dunkleren Partien. „Die einzelnen Parallelzonen verändern sich von Zone zu Zone gradweise, halten aber zugleich ihren bestimmten und gemeinsamen Charakter durch; damit geraten sie in Vibration“<sup>304</sup>, umschreibt der Künstler selbst das eintretende optische Phänomen. Waldenfels hält eine „Beunruhigung des Blicks“ für den „Ausgangspunkt der Bilddynamik“<sup>305</sup>: „es ist die Unruhe, die den Spalt zwischen sehendem und gesehenem Bild offenhält“<sup>306</sup>. Auch Gottfried Boehm liefert eine mögliche Erklärung, worin der Motor derartiger Arbeiten liegen könnte: „Erst wenn die Schwelle unserer sinnlichen Adaptionenfähigkeit überschritten wurde, z. B. im Falle einer Blendung des Auges, erfahren wir die Welt als dynamisches Ereignis und nicht als distanzierte Gegebenheit.“<sup>307</sup>

### *Struktur Lichtwert und Reallicht – Bilder aus Licht und Schatten*

Mit der farblichen Reduktion verlagerte sich die Konzentration umso mehr auf die Möglichkeiten der Farbbehandlung und, darüber hinaus, auf die Suche nach Materialien, die eine plastische Artikulation der Oberflächen erlaubten: durch Anreicherung mit Feststoffen, wie Gips, Spachtelmasse, PVC, Sand usw., bekam die Farbe eine festere Konsistenz, was zu einer Steigerung der seriellen und strukturellen Momente führte. Die Erhöhungen oder Vertiefungen ermöglichten ein Einbeziehen des Lichtes als aktives Gestaltungsmittel: Das Zusammenspiel von plastisch strukturierter Oberfläche und variablem Lichteinfall ließ das Werk, je nach Lichtintensität und -farbigkeit, verändert erscheinen. Das, was auf den Bildern zu sehen war, war somit zum Großteil auf das Einwirken des Lichtes zurückzuführen. In Abhängigkeit vom Betrachter-Standpunkt entwickelten sich wechselnde Licht-Schatten-Eindrücke. Die Bildfläche selbst fungierte

---

<sup>303</sup> Heinz Mack, in: Uwe Rütth; Ute Mack: *Mack – Skulpturen. 1986–2003*, Greven 2003, S. 11. [Rütth; Mack 2003].

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Waldenfels 2010, S. 123.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Boehm 1996, S. 153.

nicht mehr nur als Träger für ein vom Künstler individuell Dargestelltes, sondern sie wurde Schauplatz eines aktuellen Geschehens, das sich aus der Substantialität des Reliefs heraus über die Wechselwirkung mit dem Licht und dem Raum ergab.

#### Heinz Mack: *Gipsreliefs* (1957)

Der sich aus den vorangehend beschriebenen *Dynamischen Strukturen* heraus entwickelnde, zahlenmäßig kleine Werktypus der Gipsreliefs ist insofern von Interesse, als Mack mit ihm den Schritt weg vom traditionellen Tafelbild vollzieht, indem er nicht nur über eine erhabene Struktur den Raum integriert, sondern auch das Reallicht als konstitutiven Faktor zur Geltung kommen lässt. Sprach aus den Dynamischen Strukturen noch die traditionelle und informelle Malerei, – zumal sie, wie herkömmlich, mit Farbe gefertigt und oben und unten teilweise rahmenartig mit Balken versehen waren, wodurch sich, laut Thwaites, im Bild „zwei tote Stellen“ (Thwaites 1967: „Empfehlung, nachzudenken“, DZ, 1.12.1969, S. 52-54, hier 53) bildeten, die die Wirkung beeinträchtigten –, so konzentrieren sich die nun entstehenden Werke auf das im Umraum vorhandene Licht.

In dem querrchteckigen, einheitlich monochrom gestalteten Gipsrelief *Weißer Vibration* von 1958<sup>308</sup> bleibt, ähnlich wie in den beschriebenen frühen Werken, der obere und untere Rand von der Struktur ausgespart und daher vollkommen glatt, während sich im mittleren Teil die gitterartige Struktur, die etwa zwei Drittel der Gesamtfläche einnimmt, horizontal bis an die äußeren Kanten des Reliefs hinwegzieht. Die Struktur, die sich genau genommen nicht wirklich als Gitter beschreiben lässt, da die Senkrechten weit stärker hervortreten, die tieferliegenden Vertikalen sich indes nur ganz leicht abzeichnen, beruht ebenfalls auf dem seriellen Prinzip. Die Strukturelemente der rechten und linken Relief-Enden verlaufen nahezu parallel, zur Mitte hin sind sie hingegen fächerartig gerafft. Die Vertiefungen wurden mit einem kammartigen Werkzeug in die Gipschicht gezogen, da an den äußeren Enden nur horizontale Furchen vorhanden sind, während die senkrechten Grate sich durch ein ruckartiges Stoppen und ein somit erfolgtes Anhäufen der Masse ergaben. Beim erneuten Ansetzen wurde der Kamm teilweise etwas schräger ausgerichtet, so dass sich leicht diagonale Formationen ausbildeten.

Beim Auftreffen des Lichtes treten die erhabenen Senkrechten hell hervor, während die benachbarten Furchen dunkel verschattet liegen. Der Hell-Dunkel-Effekt wird gesteigert durch die einheitlich weiße Oberfläche; der Lichtwert der Farbe kommt voll zur Geltung. War in den vorherigen Strukturen eine Farbabstufung notwendig, um der Bildfläche einen

---

<sup>308</sup> Heinz Mack: *Weißer Vibration*, 1958, Kunstharz, Gips auf Holz, 31 x 71 x 4 cm, Abb.: Wieland Schmied (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, S. 155. [Schmied (Hg.) 1998].

rhythmischen Gesamtausdruck zu verleihen, so übernehmen nun die dreidimensionalen Bildstrukturen diese gliedernde, dynamisierende Funktion. Die Gipsreliefs thematisieren einerseits den Lichtwert der Farbe, zum anderen machen sie das Licht anhand der sich an der unteren glatten Reliefzone ausbildenden Schlagschatten, die je nach Einfallswinkel und Beschaffenheit des Lichtes verändert erscheinen, als sich bewegende Energie erfahrbar. Zeittypisches Merkmal im Allgemeinen ist hier die Erweiterung des klassischen zweidimensionalen Bildträgers in eine in den Raum ausgreifende Werkkonzeption.

Die Gipsreliefs markieren den Übergang in einen neuen Werkabschnitt: Einerseits liegt bei ihnen die Konzentration auf der optisch-materiellen Erscheinung, andererseits verwandeln sie sich in entmaterialisierte Resonanzfelder des Lichtes. Von der Konzeption sind sie bereits Instrumente, die dazu dienen, Licht als partiell auf der Materie aufleuchtendes Moment sichtbar zu machen.

Mack bemüht sich bei deren Anfertigung um Neutralität, indem er mit – für ihn als Maler – vollkommen neuen Materialien arbeitet, die den Einsatz entsprechender Werkzeuge notwendig machen. Die traditionelle hierarchische Komposition wird, noch stärker als in den *Dynamischen Strukturen*, in serielle Reihungen gleichartiger Elemente aufgelöst. Die daran anschließenden Werkphasen zeigen, dass der Gesichtspunkt der Lichtwirkung von nun an im Vordergrund steht, und somit der ästhetische Eigenwert der Arbeiten zugunsten einer uneingeschränkten Lichtformung bzw. -umsetzung in konsequenter Weise zurücktritt. Ein ähnliches Prinzip wird sich für Goepferts Weißbilder, Schoonhovens Pappmaché-Arbeiten oder auch Castellanis *Superficie* und Ueckers Nagelbilder aufzeigen lassen, da hier ebenfalls einerseits die strukturierte Oberfläche zutage tritt, zugleich aber auch das Licht als im Raum befindlicher, beweglicher Energiestrom bewusst wird, der verändernd in das Werk eingreift und die eigentliche Bildwirkung erzeugt.

### Hermann Goepfert: *Weißbilder* (1959)

Hermann Goepfert gehörte zum Künstlerkreis der Zimmergalerie Franck in Frankfurt und war bei der Gründung der Frankfurter Gruppe (neu) beteiligt.<sup>309</sup> Nach dem Besuch der Abendschule und der Hochschule am Städel beschäftigte er sich ab 1956 intensiv mit den Techniken der Wand- und Glasmalerei und wirkte an der Ausschmückung mehrerer Kirchen im Frankfurter Raum mit. Der Umgang mit dem Medium Glas weckte bei ihm vermehrtes

---

<sup>309</sup> Die Frankfurter Gruppe (neu) wurde 1958 in der Galerie Franck begründet. Ausstellungen: *frankfurter projekt 1: gelb dominiert* (18.4.1958), Zimmergalerie Franck; *frankfurter projekt 2: triptychon* (1958), Städel, Frankfurt, (vgl. Kemfert 1999, S. 98); *frankfurter projekt 3: extremes format* (1959), Karmeliterkloster Frankfurt. Begleitend erschien das Magazin *frankfurter projekt*. Vgl. hierzu Wilhelmi 1996, S. 130 f.

Interesse für das Licht, und war somit entscheidend für sein weiteres Arbeiten. Ende der 1950er Jahre trat er mit seinen Stereos an die Öffentlichkeit – mit Spachtelmasse versteiften, in Leim getränkten, große Falten werfenden Leinwänden, die ursprünglich farbig gefasst waren und nachträglich von Goepfert monochrom weiß übermalt wurden.<sup>310</sup> William Simmat erkannte in ihnen Umsetzungen der Möglichkeit, „den 'räumlichen Sinn', den die Farbe in der Malerei gewinnt, wahrhaft zum künstlerischen Gestaltungsprinzip zu machen. [...] Sie sind der Versuch, die der Farbe innewohnenden Energien aus der Fesselung an die zweidimensionale Bildebene zu befreien.“<sup>311</sup> Er beschrieb letztere als „verschiedenartig plastisch geformte, farbige Gebilde aus geleimter Leinwand, die in gewisser Weise an Reliefs erinnerten.“<sup>312</sup> Da sie quer über Wände und Decke gehängt wurden, wiesen sie – gegenüber traditionellen Wandarbeiten – einen erweiterten Raumbezug auf. Mit diesen plastischen Werken verließ Goepfert die Fläche als Bildfeld, es handelte sich in gewisser Hinsicht um Raum-Malereien. Ab 1959 schuf er die formal und auch von der Wirkung her mit den Gipsreliefs von Heinz Mack vergleichbaren *Weißbilder*, die zwar weiterhin für eine Hängung an der Wand vorgesehen waren, sich allerdings als Ergebnis einer radikalen Bereinigung und damit als Ausgangspunkt für ein von Grund auf neues Gestalten offenbarten. Bereits seine Stereos ermöglichten dem Betrachter mit ihrer porösen Oberfläche Licht-Schatten-Erlebnisse. Goepfert versuchte bei seinen Weißbildern eine Steigerung dieses Aspekts zu erreichen: Das Licht sollte dazu gezwungen werden, „bildnerische Konfigurationen zu erzeugen.“<sup>313</sup> Um im Auftreffen des Lichtes eine Gliederung der Fläche durch unterschiedliche Licht-Schatten-Effekte, aber auch durch farbige Eindrücke aufgrund der Lichtbrechung auf der Oberfläche zu erzielen, versah er eine monochrom weiß gespachtelte Leinwand mit reliefartigen Erhöhungen. Die Farbeffekte lassen sich darauf zurückführen, dass es sich beim natürlichen Sonnenlicht um eine Bündelung von Energien mit unterschiedlichen Wellenlängen handelt, das verschiedenfarbige Spektren enthält. Auch Goepfert ernannte das Licht zum „Akteur des Bildvorganges“<sup>314</sup>; es hatte für ihn mehr als nur eine beleuchtende Funktion. Anders als seine Künstlerkollegen sprach er nicht von Monochromie, sondern prägte hierfür beim gemeinsamen Arbeiten mit Manzoni den Begriff 'Achromie'. Hierunter verstand er eine Malerei,

---

<sup>310</sup> Schwarzweißfoto der noch farbigen Stereos: Kiefert 1999, S. 99.

<sup>311</sup> William Simmat: „Hinweise zur Theorie der Stereos des Malers Hermann Goepfert. frankfurter projekt 4, 1960“. Zit. n.: Kat. *Goepfert-Hölzinger. Integration*, Kunstverein Frankfurt, Frankfurt a. M. 1972, S. 16. [Frankfurt a. M. 1972].

<sup>312</sup> William Simmat, in: Kat. *Hermann Goepfert*, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 1960, o. S. [Wiesbaden 1960].

<sup>313</sup> Hermann Goepfert, zit. n.: Frankfurt a. M. 1972, S. 16.

<sup>314</sup> William Simmat, in: Ebd., S. 17.

„die Farbinhalte hat, die nicht erzeugt werden durch das Aufbringen eines farbigen Körpers, der eine andere Lichtbrechung reflektiert, sondern daß Malerei entstehen kann durch ein Instrumentarium, das durch eine bestimmte Art des Einfallwinkels und eine bestimmte Art der Formung Farbinhalte hat, die im Spektrum enthalten sind, die aber nicht darauf angewiesen sind, daß sie mit Farbkörpern gemacht werden.“<sup>315</sup>

Achrome waren folglich dynamische, sich stets wandelnde Bilder. Goepferts Ansinnen bestand fortan darin,

„Instrumente zu bauen, die das dann deutlicher und immer deutlicher darstellten und diesen Effekt erreichten, ohne daß man immer vorher einen Vortrag dazu halten mußte oder erklären mußte, daß das [die Farb-Erscheinung; A.d.V.] überhaupt da war. [...]. Es fehlt das Bewußtsein, daß es außer den Pigmentfarben, d.h. daß ein physikalischer Körper Rotwellen reflektiert, Blauwellen oder Gelbwellen, daß es eine Farbigkeit darüber hinaus gibt. [...] Diese Entwicklung ging dann ganz schnell, weil man das gefundene Instrumentarium ausbauen wollte, um dieses Phänomen noch deutlicher wahrnehmbar zu machen, als es in dem Moment der Entdeckung war.“<sup>316</sup>

Auch Goepferts Vorgehen ist mehr experimentell denn künstlerisch; es zielte auf die Entwicklung von Medien ab, die einer Modifizierung, einem bewussteren Erleben zuträglich sein sollten.

In dem 1958 entstandenen *Weißes Strukturbild*<sup>317</sup> ordnete Goepfert auf einer Leinwand aus Pappmaché geformte, an ihrem Rücken spitz zulaufende Grate unterschiedlicher Länge an, die sich von der rechten oberen Ecke diagonal zur Bildmitte hin erstrecken. Anschließend überzog er die gesamte Oberfläche mit weißer Ölfarbe. Da die Stege nicht gleichermaßen erhaben sind und zudem nicht parallel verlaufen, sondern sich teils überschneiden, kommen bei idealer Beleuchtung mannigfaltige Licht-Schatten-Eindrücke zustande, während die restliche Bildfläche strahlend weiß bleibt. Stellte zwar die Bezeichnung Weißbilder die farbliche Eigenschaft der Werke in den Vordergrund, so ging es auch hier nicht um die Einfarbigkeit an sich, sondern um deren Bedeutung im Hinblick auf

---

<sup>315</sup> Hermann Goepfert, Gespräch mit R. Bentmann und S. Müller-Hanpft (25.3.1973), in: Kat. *Das Städel zeigt Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg*, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt, Frankfurt a. M. 1974, o. S. [Goepfert (1973) 1974].

<sup>316</sup> Hermann Goepfert, in: Ebd.

<sup>317</sup> Hermann Goepfert: *Weißes Strukturbild*, 1958, Pappmaché und Farbe auf Leinwand, 85 x 120 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 35.



Licht, Energie, Materie und Struktur. Gegenüber den im Vorjahr entstandenen, auf Mischtechnik basierenden Strukturbildern, die noch stark informell wirkten, da ihre Erhebungen wie mit raschen Handbewegungen geformte Kleckse erschienen, wiesen seine über gezielt gesetzte diagonale Stege gegliederten Weißbilder mit ihrem geglätteten Bildgrund eine sehr klare Organisation auf.

Das mit der jeweiligen Werknummer und der Jahreszahl versehene Kürzel W deutet auf die serienmäßige Schaffung hin. Die Arbeiten dieses Werktypus trugen alle durchgängig den Titel *Weißbilder*; sie waren Zeugnisse eines sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden künstlerischen Durchgangsstadiums auf der Suche nach Neuem. Sie konnten als erster Versuch gewertet werden, mittels minimaler formaler Gestaltung und einer starken materiellen Reduktion neutral wirkende Bilder zu schaffen, die einem stetigen Wandel unterlagen und dem Licht Möglichkeit gaben, mit den ihm eigenen Farben zu 'malen' und diese zur Darstellung zu bringen.

#### Adolf Luther: *Materiebilder, Entmaterialisierungen* (1959)

Adolf Luther, der sich seit 1958 ebenfalls intensiv mit Licht, Materie und Raum beschäftigte, lässt sich vom Ansatz her sehr gut mit Mack und Goepfert vergleichen. Er selbst bezeichnete seine Tätigkeit als „Recherche“, die von einer „Unvorhersehbarkeit des Resultats“<sup>318</sup> ausging: Licht war für ihn nicht nur als ästhetische Kategorie von Bedeutung, sondern stellte in erster Linie ein physikalisches Phänomen dar. Als „energetische Seite der Realität“, so seine grundlegende These, ließ es sich bildlich nicht darstellen<sup>319</sup>, weshalb er eine schrittweise „Überwindung der Fläche“<sup>320</sup>, schließlich eine Aufhebung der Kategorie Bild verfolgte. Radikaler als seine Künstlerkollegen, die zwar eine Reduktion des Materials anstrebten, dieses aber, zumindest lange Zeit, als notwendigen Ausgangspunkt ihrer Kunst beibehielten, vollzog Luther dessen systematische Zerstörung, um im Gleichzug eine umso intensivere Lichterscheinung zu erreichen.

Durch Sichtbarmachung der immateriellen Energie des Raumlichtes würden neue Formen der Wirklichkeitserfahrung möglich; es ginge darum, ein neues Verhältnis zur Natur aufzubauen:

„Natur ist nicht einfach das, was wir mit unseren Augen wahrnehmen. [...]. Wir wissen von der Natur, von der Materie, vom Licht, vom Atom und von den wunderbaren Kräften, die hinter der Natur verborgen sind. [...]. Die

---

<sup>318</sup> Luther 1984, S. 49.

<sup>319</sup> Seine 1984 publizierten Gedanken betitelte er daher auch mit *Das Licht kann kein Bild sein*.

<sup>320</sup> Luther 1984, S. 49.

nachdenkliche Begegnung mit der Natur hat zu einer neuen Faszination geführt: Natur, gesehen nicht als statisches Sosein, sondern als Funktion, als Produkt des Zusammenwirkens vieler Kräfte.“<sup>321</sup>

Auch Luther begann als Maler; über die Auseinandersetzung mit dem Kubismus, dann, ab Mitte der 1950er Jahre, mit dem Informel, kam er jedoch zur Erkenntnis, dass traditionelle Bildmittel und Darstellungsweisen den Anforderungen der Zeit nicht mehr genügen konnten: „Die Wirklichkeit ist total, sie ist nicht darzustellen“. Die Kunst müsse daher „Antennen“ entwickeln, mit denen sich „die größte Wirklichkeit“ aufzeigen ließ, die „jenseits der Wahrnehmbarkeit, jenseits der Sinne“<sup>322</sup> existierte. Luther legte seinem Schaffen ein neues Wirklichkeitsverständnis zugrunde, demzufolge die Realität „polar“ sei, also nicht mehr mit dem Auge fassbar, sondern nur durch das Wissen. Folglich müsse man die „Malerei von Anfang an verlassen, um einen ganz anderen Stil jenseits der Malerei zu finden.“<sup>323</sup> Auf dieser Basis entstanden ab 1957 zunächst reliefartig gestaltete Farbfeldbilder: mit pastosem Gemisch aus Kreide, Öl und Pigment gespachtelte, über farblich abgesetzte, an den Rändern angeschnittene trapezförmige Felder gegliederte Flächen, die Luther auch als Dynamische Formen bezeichnete.<sup>324</sup> Die sich dazwischen hell abhebenden Linienverläufe verlängerte er über die Bildgrenzen hinweg, indem er an den Rändern in den Raum hinausreichende Latten befestigte. In dieser, die klassische Bildkategorie sprengenden Werkform erkannte er eine Möglichkeit, das Umfeld in die Gestaltung zu integrieren. Der zunächst materialbetonte Charakter seiner Arbeiten öffnete ihm den Blick für die Wirkweisen des Lichtes. „In der Malerei erstrebe ich die Immaterialität. Das ist die Darstellung eines Gegenstandes ohne oder sogar gegen eine Wiedergabe seines stofflichen Äußeren. Über die Gründe müßte ich noch nachdenken“<sup>325</sup>, schrieb er bereits 1952 in sein Tagebuch. In seinem darauf aufbauenden Typus der *Materiebilder* diente Farbe in erster Linie als Materie für die Bildung stark plastischer, mit sichtbaren Spachtelrieben aufgetragener, beliebig erweiterbarer Strukturen: Die Bildfläche erfüllte lediglich die rein instrumentelle Aufgabe, Licht einzufangen. Insofern bildet diese Werkkategorie ein Pendant zu den Gipsreliefs Macks und Goepferts, aber auch zu denen

---

<sup>321</sup> Luther 1984, S. 20, 21.

<sup>322</sup> Ebd., S. 52.

<sup>323</sup> Ebd., S. 61.

<sup>324</sup> Adolf Luther: „Es entsteht ein Bild reiner Bewegung, das sich einzig und allein aus trapezartigen Formen und einigen wenigen Farben entwickelt. Hier wird die Welt endgültig nicht mehr zentrisch, fixierend, als Bild gesehen, vielmehr als etwas Umfassendes, als ein Kontinuum, als eine lebendige, dynamische Struktur.“ In: Dieter Honisch (Hg.): *Adolf Luther. Licht und Materie. Eine Übersicht über das Lebenswerk mit Selbstzeugnissen des Künstlers*, Recklinghausen 1978, S. 39 f. [Honisch (Hg.) 1978].

<sup>325</sup> Tagebuch-Eintrag (1952). Zit. n.: Magdalena Broska: „Adolf Luther - Vom Material zum Licht“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 24, München 1993, S. 3. [Broska 1993].

von Bartels und Bischoffshausen. Als Luther kurze Zeit später bei Betrachtung der schwarzen, krustigen Oberfläche eines seiner Bilder spontan eine intensive Lichterscheinung wahrnahm – von ihm rückblickend wie eine Vision geschildert –,<sup>326</sup> entschied dies über sein weiteres künstlerisches Vorgehen: Ab 1959 entstanden nur noch einfarbig schwarze Materiebilder, auf denen sich, gemäß Luther, die „wechselseitige Bedingtheit von Licht und Materie“<sup>327</sup> am deutlichsten offenbarte. Mehr als zuvor galten seine Experimente nun dem Ziel einer Verringerung bzw. Destruktion lichtleitender Materialien, um das Licht maximal zur Geltung zu bringen.<sup>328</sup> Seine Werke entzogen sich den gängigen Kategorien, sie verstanden sich weder als Malerei noch Bildhauerei, denn „es sollten nicht nur keine Strukturen entstehen. Es sollte nichts entstehen, das Nichts“<sup>329</sup>; Luther sprach vom „Entmaterialisieren“ bzw. „entmaterialisierenden Tun“<sup>330</sup>: Er versuchte fortan eine weitere Reduktion der materiellen Bestandteile, eine Vereinfachung und Anonymisierung der Bildstruktur zu erreichen, indem er Werkzeuge wie Kämmen, Stöcke und Rollen einsetzte. Stärker zerklüftete, das Licht mehr zur Geltung bringende Flächen entstanden durch die Technik der „Zerreißung“, bei der dick mit zäher Farb- bzw. Materialmischung bestrichene Hartfaserplatten aufeinandergepresst und anschließend auseinandergerissen wurden.<sup>331</sup> Die durch minimales Einwirken entstandenen Kraterlandschaften lösten bei Lichteinfall aufgrund der starken Plastizität nicht nur auf dem Werk selbst, sondern auch auf der umliegenden Wand Licht-Schatten-Effekte aus. Eine Steigerung erzielte Luther, indem er drehbar gelagerte Entmaterialisierungen schuf, die sich, an ihrer Ober- und Unterseite mittig an einer frei im Raum stehenden Rahmenkonstruktion fixiert, vertikal um die eigene Achse bewegen ließen. Des Weiteren legte er einigen Arbeiten eine nicht plane, sondern eine konvex geformte, in den Raum gewölbte Platte zugrunde, worin sich bereits seine späteren Raumbliquen ankündigten.

---

<sup>326</sup> Vgl. das Zitat Adolf Luthers in: Heiner Stachelhaus: *Luther*, Stuttgart 1979, (Reihe Kunst heute 27), S. 24. [Stachelhaus 1979].

<sup>327</sup> Adolf Luther, in: Klaus Honnef: „Konkreter Realismus: Adolf Luther“, in: *Kat. Licht und Materie (Adolf Luther)*, Zentrum für aktuelle Kunst Aachen, Mülheim a. d. Ruhr 1970, o. S. [Honnef 1970].

<sup>328</sup> „Ich beabsichtige keine totalen Auslöschungen, selbstverständlich, ich will sie nicht, sie scheitern an der schließlichen Undurchdringlichkeit der Materie. Aber es entstehen Annäherungen.“ Adolf Luther in einem Gespräch mit Rochus Kowallek, Bazon Brock, Daniel Spoerri, urspr. in: *Kat. Luther*, Galerie numero, Rom, Mailand, 1963/64, hier zit. n.: Honisch (Hg.) 1978, S. 10 f., hier S. 11.

<sup>329</sup> Luther, in: Ebd., S. 53.

<sup>330</sup> Luther 1984, S. 44. Später fasst er die beiden Werkkategorien der Entmaterialisierungen und der Dynamischen Formen bzw. Strukturen zusammen unter der Bezeichnung 'Licht + Materie'. Vgl. John Matheson: „Es gibt mehr Licht als Ihr meint oder: Adolf Luther. Ein kommentierter Lebenslauf“, in: *Kat. Adolf Luther, Licht + Materie. Retrospektive aus Anlaß des 75. Geburtstages*, Kunsthalle Bremen, Stuttgart 1987, S. 48–56, hier S. 51. [Matheson 1987].

<sup>331</sup> Vgl. hierzu: Adolf Luther: *Entmaterialisierung, Zerreißung*, 1961, 80 x 160 x 12 cm, Abb.: Ralph Merten: *Adolf Luther - Am Anfang war das Licht*. Stuttgart 1987, S. 141.

Nicht mehr nur dick angerührtes Farbgemisch sollte fortan zur plastischen Oberflächengestaltung dienen; sein ebenfalls in diese Phase der großen Lichtversuche hineinreichendes Werk *Struktur für Licht* (1962)<sup>332</sup> bezeugt seine Experimentierfreude hinsichtlich neuer Materialien: Er ordnete auf einem dick mit Gipsmasse bestrichenen, rechteckigen Holzuntergrund (84 x 36 cm) etwa 150 Hühnereierschalen nebeneinander an und überzog anschließend die Oberfläche einheitlich weiß. Die Schalen lagen relativ regelmäßig in Reihen, allerdings steckten sie unterschiedlich tief und in abweichenden Neigungswinkeln im Gipsbett. Vor allem in der unteren Hälfte des Werks ragten mittig einige weit heraus, als lägen sie nur lose auf, so dass ihre Rundung hell aufleuchtete, während die angrenzenden Schalen und der Untergrund umso stärker verschattet waren. Andere hingegen versanken so weit in der Gipsmasse, dass sich nur noch eine kleine Erhöhung abzeichnete. Die Oberfläche gliederte sich durch Licht-Schatten-Zonen, und dadurch gebildete Farbübergänge, die von Weiß über verschiedene Grautöne reichten. Insofern wurden hier die sich mit der Zeit wandelnden Zusammenhänge von Licht und Materie erfahrbar.

Ähnlich in der Konzeption und auch in der Wirkung sind die Werke, bei denen Luther metallene Lochplatten in einen weichen Untergrund presste, so dass danach Rundungen stehen blieben. Eine weitere Möglichkeit, in den Raum vorzurücken, die Materie aufzubrechen, intensivere Lichterlebnisse zu evozieren und dem „Gegenüber“, der „Natur“, Gelegenheit einzuräumen, „ihre Seele zu zeigen“<sup>333</sup>, erkannte Luther im Anhäufen von Gebrauchsgegenständen<sup>334</sup> auf der Oberfläche, die er teilweise mit Nitroverdünnung anzündete, um die Materie weiter zu reduzieren. Er musste jedoch feststellen, dass auch diese 'Totalverbrennungen' von Gegenständen nicht zur Entmaterialisierung führten, da der Betrachter noch immer vorrangig die durch den Künstler gestaltete Materie wahrnahm und nicht das Licht. Die Lösung lag daher in einer gezielten Suche nach neuen Materialien und Verfahren, die ein noch weiteres Abrücken von der klassischen Bildform erlaubten und mit denen sich „Instrumente für das Licht“<sup>335</sup> realisieren ließen. Welche Mittel er hierfür ausfindig machte, soll in einem späteren Kapitel aufgezeigt werden.

---

<sup>332</sup> Adolf Luther: *Struktur für Licht (Licht und Materie)*, 1962, Eierschalen, Gips, Holz, 84 x 36 cm; Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 119.

<sup>333</sup> Luther 1984, S. 10.

<sup>334</sup> Lockenwickler, Wäscheklammern, halbierte Garnspulen, Metallstreifen und Streichhölzer.

<sup>335</sup> Luther 1984, S. 45.

## Jan Schoonhoven: Pappmaché-Reliefs (1957)

Vergleichbar mit den vorher besprochenen Gips- und Weißbildern, aber auch mit Luthers Entmaterialisierungen sind die Arbeiten des 1914 geborenen Niederländers Jan J. Schoonhoven, der erst Mitte der 1950er Jahre als Künstler aktiv wurde und als „halber Zeroist und ein halber Informeller“<sup>336</sup>, wie er selbst sagte, unter den holländischen Nul-Vertretern am konsequentesten eine mit den Idealen von ZERO übereinstimmende Position vertrat. Seine weißbemalten, wabenartigen Pappmaché-Werke gliederten sich über aneinandergereihte, gleichmäßig geformte Rechtecke oder Quadrate, die eine gleichmäßige Struktur ausbildeten. Während seine Kollegen die feuchte Papiermasse zur Modellierung einzelner Partien einsetzten, schuf Schoonhoven hieraus ganze Objekte. Der Werkstoff hatte den Vorteil, leicht formbar zu sein und auf billigen, überall verfügbaren Materialien zu beruhen.

Das 1962 entstandene, hochformatige Relief *R 62-1*<sup>337</sup> lässt sich als eine aus 20 x 8 gleich großen, per Hand aus vertikalen und horizontalen aneinandergereihten Stegen modellierten, querrrechteckigen Vertiefungen gebildete Gitterstruktur beschreiben, die auf den ersten Blick an einen Setzkasten<sup>338</sup> erinnert. Als tragende Grundfläche dient eine Holzplatte, die das Objekt seitlich überragt. Die einzelnen Kästchen sind vollplastisch ausgeformt, so dass sich im Falle seitlicher Lichteinwirkung in den Vertiefungen starke Verschattungen bilden, während sich auf vorderster Ebene, auf den Stegen, das Licht sammelt, das sich dann als 'Licht-Gitter' deutlich vom dunklen Hintergrund abhebt und gleichsam vor dem Bild zu schweben scheint. Das Werk weist gegenüber den späteren, relativ exakt ausgeführten Arbeiten noch Unregelmäßigkeiten auf: Die Breite der Stege variiert, an den Kreuzungen von Horizontalen und Vertikalen bilden sich Materialverdickungen, die Oberfläche des Reliefs ist an vielen Stellen uneben. Die Arbeit reicht in die Zeit der Neuorientierung: Noch 1958–60 hatte Schoonhoven mit Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters und Kees van Bohemen in der gemeinsam begründeten Nederlandse informele groep abstrakt-expressionistische Tendenzen vertreten. Die Gruppierung benannte sich 1961 unter dem Vorbild von ZERO in nul-groep<sup>339</sup> um und wandte sich ebenfalls gegen die gestisch-informelle Malerei, und damit zugleich gegen die

---

<sup>336</sup> Jan J. Schoonhoven. Zit. n.: Hanno Reuther: „Über Jan J. Schoonhoven. Das gerasterte Weiß oder: Eindeichung der Emotion“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1990, S. 3. [Reuther 1990].

<sup>337</sup> Jan J. Schoonhoven: *Weißes Strukturrelief R 62-1*, 1962, Farbe und Pappmaché auf Holz, 100 x 80 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 125.

<sup>338</sup> Der Vergleich mit Setzkästen bzw. Backmodellen stammt von Hanno Reuther, vgl. Reuther 1990, S. 7.

<sup>339</sup> Zur nul-groep gehörten: Schoonhoven, Armando, Henderikse, Peeters.

eigenen künstlerischen Anfänge. Spricht aus den noch kurz vorher entstandenen Arbeiten, etwa *Laurentius*<sup>340</sup> von 1959, mit ihren stark zerklüfteten, amorphen Oberflächen eine informelle Sichtweise, so trägt die vorliegende Arbeit bereits die für das weitere, neue Schaffen typischen Merkmale der Monochromie, Wiederholung und Serialität. Der ohnehin schon anonyme und neutrale Charakter der mit einfachen Mitteln aufgebauten Reliefs verstärkte sich durch die einheitliche Weißfärbung. Weiß verkörperte für Schoonhoven das „Maximum“<sup>341</sup>, allein deshalb, weil es, wie keine andere Farbe, Licht und Schatten zur Geltung brachte. Der gleichbleibenden Wirkung seiner Arbeiten zuliebe forderte der Künstler ausdrücklich restauratorische Nachbesserungen der verschmutzten Oberflächen seiner Werke mit weißer Latexfarbe.<sup>342</sup> Diese Maßnahmen führten dazu, dass die Handschrift des Künstlers getilgt wurde, denn nach Schoonhoven bestand, ähnlich wie Luther und herman de vries es vertraten, die Aufgabe des Künstlers allein darin, durch minimale Eingriffe Wirklichkeit auf intensivere Weise erlebbar zu machen, was er in die kurze Formel fasste:

„Die Übernahme von Dingen – so wie sie sind – unter Verzicht auf jede Veränderung aus persönlichen Antrieben, es sei denn aus der Notwendigkeit, die Realität auf intensivere Weise sichtbar zu machen. Veränderungen also nur zur Isolierung und Konzentration von Teilen der Wirklichkeit.“<sup>343</sup>

Der Übergang von einer anfangs subjektiv geprägten zu einer stark rationalen Schaffensweise stand vermutlich unter dem Einfluss Manzoni, dem Schoonhoven bei der gemeinsamen Beteiligung an einer Ausstellung im Jahre 1959 begegnete.<sup>344</sup>

Erfolgte bei dem vorher betrachteten Werk die dreidimensionale Gliederung in eine vordere und hintere Ebene auf noch recht einfache Weise, so zeigen seine in den Folgejahren entstandenen Reliefs eine stärkere Rhythmisierung, was sie im Hinblick auf das Licht reaktionsfähiger werden ließ. Das quadratische Bildfeld des relativ spät entstandenen

---

<sup>340</sup> Jan J. Schoonhoven: *Laurentius*, 1959, Pappe, Gaze, Leinen, Dispersions- und Ölfarbe, 46,5 x 58,5 cm Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Abb.: Kat. *Jan J. Schoonhoven – retrospektiv*, hg. v. G. Finckh, Museum Folkwang Essen, Düsseldorf 1995, S. 83.

<sup>341</sup> Jan J. Schoonhoven im Gespräch mit Kornelia von Berswoordt, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 9, München 1990, S. 14 f., hier S. 14. [Berswoordt 1990].

<sup>342</sup> Diese Information stammt vom Restaurator Konrad Laudenbacher, Doerner-Institut München.

<sup>343</sup> Jan J. Schoonhoven (1964), in: Düsseldorf 1973, o. S.

<sup>344</sup> *Zero*, 1959, Rotterdamse Kunstkring (van Bohemen, Dahmen, Manzoni, Pieters, Romijn, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Tajiri, Wagemaker) bzw. *Zero O-Groupement international de l'art d'aujourd'hui*, Rotterdam; Galleria appia antica, Rom (van Bohemen, Dahmen, Manzoni, Motz, Pieters, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Wagemacher, Tajiri). Beide waren nur dem Titel nach ZERO-Ausstellungen, in Wirklichkeit zeigten sie, ausgenommen die Werke Manzoni, ausschließlich informelle Arbeiten.

Reliefs *R-IX*<sup>345</sup> (1968) baut sich beispielsweise aus fünf horizontalen Reihen gleicher Höhe auf, die sich wiederum über eine gleichmäßige Abfolge lamellenartiger Einzelemente gliedern. Auch diese Arbeit beruhte auf einer Wiederholung gleichartiger Elemente, allerdings nach genauem Schema, was zu stärkeren Licht-Schatten-Effekten führte: jeweils vier Lamellen weisen in die eine, die vier anschließenden in die entgegengesetzte Richtung. Den Wechsel der Elemente ordnete Schoonhoven von Reihe zu Reihe versetzt an. Da es sich hierbei nicht um plane, sondern keilförmige bzw. dreieckige Einheiten handelt, tritt bei Betrachtung des Reliefs von oben bzw. im Querschnitt und auch bei seinem Schattenwurf eine Zick-Zack-Struktur hervor. Durch die unterschiedliche Neigung der Elemente entstehen starke Hell-Dunkel-Gegensätze. Bei weniger extremen Lichtverhältnissen bilden sich gleitende Übergänge zwischen helleren und halbverschatteten Zonen, die unterschiedliche Grautöne aufweisen. Die Arbeiten sind in ihrer Ausrichtung nicht festgelegt, sie können beliebig gedreht werden, wodurch sich jeweils andere Licht-Schatten-Effekte ergeben. In den Werken hob sich alles Gegensätzliche auf, Schoonhoven selbst schrieb hierzu 1964 in einer Stellungnahme:

„Das Aufeinanderfolgen eines Motivs, eines Dinges, eines Objektes, eines Teiles isolierter Realität durch Wiederholung enthält außer Rhythmus und Zeit zugleich durch das Prinzip der Wiederholung die Suggestion der Abwesenheit von Zeit, der Zeitlosigkeit. Diese Antithetik infolge des Elementes der Reihung erzeugt bei aller Monotonie zugleich die größtmögliche Spannung.“<sup>346</sup>

Die Reliefs verkörperten das Unendliche, ähnlich wie die Achromes von Manzoni: Sie ließen sich an ihren Seiten beliebig fortsetzen, zumal die Rahmenstrukturen nicht der Abgrenzung des Werkes zum Umraum dienen sollten<sup>347</sup>, sondern in erster Linie technisch bedingt waren: Pappmaché braucht einen stabilisierenden Rückhalt, der resistent ist gegen Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen.<sup>348</sup> Daher wurden die Arbeiten mit einer Holzplatte hinterlegt, die an den Seiten, gleichsam eine Art Rahmen bildend, überstand.

---

<sup>345</sup> Jan J. Schoonhoven: *Relief R-IX*, 1968, Weißpigment und Pappmaché auf Holz, 104 x 104 cm, Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 172.

<sup>346</sup> Jan J. Schoonhoven (1964), in: Düsseldorf 1973, o. S.

<sup>347</sup> Imdahls Aussage: „In den Reliefs Schoonhovens gehören die Rahmen unverzichtbar zu deren Bestand“, ist inzwischen widerlegt. Max Imdahl: „Schoonhovens weiße Reliefs und Zeichnungen“, in: Kat. *Jan J. Schoonhoven – retrospektiv*, hg. v. G. Finckh, Museum Folkwang Essen, Düsseldorf 1995, S. 43–48, hier S. 44. [Imdahl 1995].

<sup>348</sup> Walter Kambartel: „Jan J. Schoonhoven“, in: Kat. *Jan J. Schoonhoven*, Städtisches Museum Mönchengladbach 1972, S. 12. [Kambartel 1972]. Vgl. hierzu auch Berswoordt 1990, S. 14.

„Auf unpersönliche Weise die Wirklichkeit als Kunst zu fundieren: das ist das Ziel“<sup>349</sup>, so Schoonhoven über seine Arbeiten und die seiner Nul-Kollegen. Die Reliefs waren dazu bestimmt, dem Betrachter immaterielle Realitäten, wie Zeit, Raum, Licht, nahezubringen. Der Künstler spricht vom „Präsentieren des Essentiellen der Wirklichkeit“.<sup>350</sup> Wie bei den beschriebenen Werken von Mack, Goepfert und Luther, traf hier ebenfalls bewusst Konstruiertes auf unberechenbare natürliche Faktoren. Auch hier ließen sich gewisse Unregelmäßigkeiten durch die erforderliche Bearbeitung per Hand bei der Ausformung der Strukturen und im Farbauftrag nicht vermeiden. Schoonhoven betrachtete einerseits eine „intuitive“<sup>351</sup>, ungezwungene Arbeitshaltung als notwendige Voraussetzung für eine „poetische“ und lebendige Wirkung seiner Reliefs<sup>352</sup>, andererseits sollte durch die betont neutrale, rationale Gestaltungsweise eine große Distanz zum traditionellen Verständnis vom Künstler als Schöpfer zum Ausdruck kommen.

Der Sehende fühlt sich, trotz des relativ einfachen, leicht durchschaubaren Schemas der Arbeiten, aufgefordert, unterschiedliche Standorte einzunehmen, um die sich verändernden Eindrücke zu sammeln und das Werk auf jeweils andere Weise zu entdecken; er ist damit in das Geschehen eingebunden. Imdahl prägte für Schoonhovens Reliefs die Bezeichnung des „Seh-Dinges“ und verwies damit auf deren Abhängigkeit von der schauenden Tätigkeit des Betrachters. Sie seien „Instrument des Sehens“ und „Bedingung einer Phänomenalität, welche das Sehen sowohl thematisiert als auch sensibilisiert und überhaupt nur dem Sehen zugänglich ist“<sup>353</sup>.

#### Oskar Holweck: *Reißreliefs, Gerissenes Papier* (1958)

Mit Oskar Holweck soll ein Künstler besprochen werden, der dadurch, dass er in dem seinerzeit von Frankreich verwalteten Saargebiet beheimatet und vom eigentlichen Zentrum des Geschehens, dem Rheinland, weit entfernt war, im Zusammenhang mit ZERO häufig nur am Rande Erwähnung findet. Er gehörte der 1957 mit Boris Kleint und dessen ehemaligem Schüler Kilian Breier begründeten Vereinigung Neue Gruppe Saar an, von der sich die vom Kunstgeschehen im restlichen Land fast gänzlich abgeschnittenen Künstler, denen das Studium an einer deutschen Hochschule verwehrt blieb,<sup>354</sup> eine breitere

---

<sup>349</sup> Jan J. Schoonhoven (1964), in: Düsseldorf 1973, o. S.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> „Eine schlichte Abweichung von dem, was eigentlich 'normal' wäre. Das hat mich sehr interessiert.“  
Schoonhoven in: Berswoordt 1990, S. 15.

<sup>352</sup> Jan J. Schoonhoven, ebd., S. 15.

<sup>353</sup> Imdahl 1995, S. 45.

<sup>354</sup> Wilhelmi 1996, S. 258. Holweck hatte das Glück, die Isolation durch ein Stipendium in Frankreich (1949–51) durchbrechen zu können.



Akzeptanz erhofften. Ein erster Kontakt Holwecks mit den Düsseldorfern hatte sich im Frühjahr 1958 ergeben. Mack und Piene, die sich, was die Teilnehmer ihrer *Abendausstellungen* anbelangte, sehr kritisch zeigten, waren überzeugt, dass Holwecks künstlerisches Konzept mit ihrem eigenen übereinstimmte. Mack erinnerte sich rückblickend:

„...das, was wir von ihm damals sahen, war ZERO sehr nahe; es war ganz neu, also innovativ, es reagierte sehr sensibel auf das Licht, artikulierte es, machte es sichtbar und hatte immaterielle Erscheinungsqualität bei gleichzeitiger materialgerechter, materialimmanenter Technik. Es war elementar, einfach, logisch und erklärbar, und zugleich war es von großer Poesie.“<sup>355</sup>

Ab der 8. *Abendausstellung* im Oktober 1958 beteiligte sich Holweck regelmäßig an ZERO-Veranstaltungen.<sup>356</sup> Durch sein Studium beim Itten-Schüler Boris Kleint an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken war er vertraut mit den Bauhaus-Gedanken, was sich bei seinen eigenen Unterrichtsmethoden,<sup>357</sup> insbesondere aber in seiner 1963–68 verfassten *Grundlehre Sehen* niederschlug, in der er ein Konzept zur Sensibilisierung der Wahrnehmung – vor allem für die Beschaffenheit der Materialien und deren situationsbedingte Wirkung – entwickelte. Er selbst umschrieb sie als „Lehre von sichtbaren Bildelementen, ihrer systematischen Ordnung und ihrer Anwendung im Bild, wobei Bild als Gebilde zu verstehen ist.“<sup>358</sup> Seine damaligen Graphiken können als experimentelle Umsetzungen der Theorie gelten: Holweck reduzierte ab Mitte der 1950er Jahre die Bildmittel, was sich vor allem in einem gänzlichen Verzicht auf Farben äußerte. Anfänglichen Versuchen nur mit Wasser auf Papier folgten solche, bei denen er Tinte mit Pipetten und anderen Hilfsmitteln auf Papierbögen tropfte, ohne diese zu berühren. Nicht das Ergebnis war für den Künstler ausschlaggebend, sondern die Art des Umgangs mit Materialien: Der Schaffende solle zunächst „strenge Rhythmus- und Bewegungsstudien“

---

<sup>355</sup> Heinz Mack in einem Brief an Marco Bertazzoni, in: Marco Bertazzoni: *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung*, Saarbrücken 2004, S. 90. [Bertazzoni 2004].

<sup>356</sup> Er war bereits zur 7. *Abendausstellung* geladen, hatte die Beteiligung vermutlich deshalb ausgeschlagen, weil er sich mit dem Motto Das rote Bild nicht identifizieren konnte, weshalb er Boris Kleint und andere Vertreter der Neuen Gruppe Saar: Clüsserath, Engert, Erb, Spieß und Steilen nach Düsseldorf schickte. Mack und Piene waren enttäuscht von deren dort präsentierten Arbeiten.

<sup>357</sup> Er unterrichtete dort seit 1951 und leitete ab 1955 in der Nachfolge von Boris Kleint die Grundlehre. Parallel hierzu führte er Anfang der 1950er Jahre Aufträge v. a. für den Sakralbereich aus: Deckengemälde, Glasfenster, Bauschmuck und Ausstattungsgegenstände für Kirchen und Kapellen, daneben gestaltete er Fassaden und Wände in öffentlichen und privaten Gebäuden.

<sup>358</sup> Holweck 1968, S. 7.

durchführen, „ohne das optische Ergebnis formal zu fixieren“<sup>359</sup>, die Dingform müsse in dieser frühen Phase noch außer Acht bleiben. Abgesehen von einigen frühen expressiv anmutenden Arbeiten, bei denen er die Farbe ohne erkennbare Strategie und mit Vehemenz quer über das Blatt schleuderte, gliederten sich seine ab 1957 entstehenden Tuschezeichnungen über annähernd parallele vertikale oder horizontale Verläufe, die er durch den Neigungswinkel des Papiers und die Fallhöhe der Farbtropfen nur geringfügig zu beeinflussen vermochte. Zeugte die Bildentstehung bereits von Anonymität, so verzichtete Holweck darüber hinaus auch auf einen Werktitel, indem er lediglich den Entstehungszeitpunkt (Tag, Monat, Jahr) vermerkte, so auch in der Zeichnung *18/V 57*<sup>360</sup> von 1957: An ihr manifestieren sich bereits recht deutlich die für die späteren Papierwerke leitenden Prinzipien. Die in der oberen Blatthälfte noch relativ dichte Struktur dünnt nach unten zunehmend aus. Dort überwiegen die durch das Herabfließen der überschüssigen Farbe entstandenen Linien, die bis zum Blattende durchlaufen, wohingegen das obere Bildende frei bleibt. Holweck ging 'Zeile für Zeile'<sup>361</sup> vor, und folgte somit dem in seiner Lehre unter der Kapitelüberschrift „Schematische Experimente“<sup>362</sup> erläuterten Verfahren. Seine zeitgleich entstehenden stärker reduzierten, rhythmisierten, ja fast staccato-haften Zeichnungen lassen sich ebenfalls als Umsetzung seiner Theorien auslegen; sie bauten sich aus Punkt- bzw. Strichelementen auf und erinnerten dadurch rein optisch an konkrete Dichtungen oder auch an Notenpartituren der Neuen Musik. Mit einigen Werken dieser Art war Holweck in der 8. *Abendausstellung* vertreten; das Blatt *2 I 58*<sup>363</sup> war im begleitenden Magazin *ZERO 2* abgebildet. Betrachtet man die zeitgleich, allerdings, wie die Künstler versicherten, vollkommen unabhängig voneinander entstandenen Graphiken mehrerer *ZERO*-Vertreter, etwa Macks frühe Blätter, z. B. *Dynamische Struktur*<sup>364</sup> (1957) und *Zeichnung mit Schatten* (1958) oder Günther Ueckers *Optische Partituren* bzw.

---

<sup>359</sup> Ebd., S. 8.

<sup>360</sup> Oskar Holweck: Tuschezeichnung *18/V 57*, 1957, schwarze Tusche auf Papier, 65 x 50 cm, Abb. Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 29.

<sup>361</sup> „Der Eingriff in das Papiermaterial geschieht meist unter strenger Beibehaltung metrischer Bewegungsabläufe in Form von Zeilen, Reihen und Rastern – gelegentlich auch ohne die Auswirkungen optisch unmittelbar zu verfolgen“. Oskar Holweck: „Gedanken zu meiner Arbeit“, in: Kat. *ZERO – eine europäische Avantgarde*, hg. v. Galerie Heseler, München; Galerie Neher, Essen, Oberhausen 1992, S. 36. [Holweck 1992].

<sup>362</sup> Holweck 1968, S. 9–13.

<sup>363</sup> Oskar Holweck: Tuschezeichnung *2 I 58*, 1958, Tusche auf Papier, 65 x 50 cm, Abb.: Jo Enzweiler; Sigurd Rompza (Hg.): *Oskar Holweck. Werkverzeichnis der Zeichnungen 1956-1980*, Zweibrücken 1986, S. 39.

<sup>364</sup> Heinz Mack: *Dynamische Struktur*, 1957, Tusche auf Papier, 97,5 x 65 cm, Abb.: Kat. *Schauwerk Sindelfingen. 100 Künstler 100 Werke 100 Positionen*, Köln 2010, S. 69.

*Permutationen*<sup>365</sup> von 1959, ebenso die frühen *Rauchzeichnungen* von Otto Piene, so zeigen sich große Übereinstimmungen.

Noch im selben Jahr (1958) kam es zu einem entscheidenden Einschnitt: Sieht man von künstlerischen Faltechniken, wie dem japanischen Origami, der Collage oder dem bereits oben erwähnten Pappmaché-Technik ab, so war Papier bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunst lediglich neutrales Trägermedium. Holweck entwickelte eine Methode, die es ihm erlaubte, das Papier durch eine dauerhafte Oberflächenveränderung zum alleinigen Werkstoff für das Kunstwerk zu erheben. Auch hier wurde Serialität zum bestimmenden Prinzip, allerdings in stark entmaterialisierter Form: Durch das Einreißen des Papierbogens mit dem Zeichenstift, mit spitzen Metallwerkzeugen oder häufig auch nur mit den Händen bewirkte er eine Öffnung der Fläche zum Raum. Damit hatte er, ähnlich wie Fontana, ein Verfahren ausgemacht, das sich wesentlich von herkömmlichen künstlerischen Gestaltungsprinzipien unterschied. So wie auch seine Kollegen die Farbe aus einer rein dienenden Funktion befreiten und ihren ästhetischen Eigenwert herausstellten, gelang es Holweck, das sonst als neutrales Medium für anderes, für die 'eigentliche' Kunst, verwendete Papier auf neue Weise einzusetzen und zu bewerten: Es sollte sich „dank seiner Beschaffenheit selbst äussern“<sup>366</sup>, indem es verschiedenen „zerstörerischen Einflüssen“ ausgesetzt oder selbst zerstört würde.<sup>367</sup> Dabei berief er sich auf die vor allem in der Plastik immer wieder vertretene These, die natürliche Materie trage die spätere Gestalt bereits in sich, welche der Künstler freilegen solle, ohne etwas hinzuzufügen oder darzustellen.<sup>368</sup>

Holweck verlieh dem sonst formlosen Papier eine zarte Gestalt, indem er es auffaserte, verräumlichte und somit für Luft und Licht angreifbar machte. Auch die Methode des Zer- oder Aufreißens ließ sich als Veranschaulichung seiner Lehre interpretieren:

„Die besondere Schulung von Tast- und Gehörsinn unterstützt dabei die Absicht, sehen zu lernen. Zum Sehen bedarf es des Lichtes. Licht breitet sich im Raum aus und zeichnet sich auf Oberflächen, in Hohlräumen und durch die Materialbeschaffenheit bedingt in einer veränderten Form ab.“<sup>369</sup>

---

<sup>365</sup> Günther Uecker: *Optische Partitur II*, 1959, Tusche auf Papier, 70 x 61 cm, Abb.: Kat. Uecker, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein, Heidelberg 1987, S. 54. [Ludwigshafen 1987].

<sup>366</sup> Holweck 1968, S. 31.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> Oskar Holweck: „Ich dringe in das Material ein, ich verändere weiter nichts, bringe nur zum Vorschein, was in dem Material selbst ist.“ In: Kat. *Papier=Kunst*, hg. v. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Jesuitenkirche, Aschaffenburg 1991, (Reihe Forum Aschaffenburg 1), S. 62. [Aschaffenburg 1991].

<sup>369</sup> Holweck 1968, S. 7.

Ließ sich Holweck bereits bei der rhythmischen Abfolge der graphischen Elemente in seinen frühen Tuschezeichnungen von der Musik inspirieren<sup>370</sup>, so werden auch bei seinen Papierreliefs wiederum Parallelen zur Musikwelt deutlich: Nicht nur optisch, sondern auch von ihrer Anfertigung her zeigen sie große Ähnlichkeit mit den über das neue Verfahren der 'Visible Speech' hergestellten Spektrogrammen der elektronischen Musik. Wie Herbert Eimert, Leiter des Studios für elektronische Musik des WDR, Köln, in dem Artikel „Musik – sichtbar gemacht“ erklärte, dokumentierten Spektrogramme elektronische Musik als zeitliches, „lebendiges Geschehen“: Schallvorgänge würden elektrisch auf einem rotierenden Papier mit einer Nadel eingeritzt. Das weiße Papier wird verletzt, und der darunterliegende schwarze Untergrund freigelegt: „Der Grad der Schwärze entspricht der Lautstärke der klanglichen Struktur. [...] graphisch erscheint genau das, was das Ohr aufzunehmen vermag.“<sup>371</sup> Elektronische Musik lasse sich als „abstrakte Strukturmusik“ bezeichnen. Eimert selbst verwies in diesem Zusammenhang auf Parallelen zwischen Spektrogrammen und zeitgenössischer Graphik.

Das 1959 entstandene Reißrelief 5 VIII 59<sup>372</sup> kann als Übertragung des vordem für die Tuschezeichnungen angewandten seriellen Prinzips (vgl. Tuschezeichnung 29/III 58)<sup>373</sup> in die neue Technik gedeutet werden: Holweck perforierte die Bildfläche unter Aussparung breiter Blattränder, wiederum 'Zeile für Zeile' nach regelmäßigem Schema voranschreitend, mit einem scharfen Gegenstand. Das durch die halbkreisförmigen Öffnungen gelöste Papier bog er im Anschluss etwas nach oben, wodurch sich darunter schwarze Schatten abzeichneten, während das darüber sich abhebende, leicht nach vorne in den Raum gewölbte Papier bei Beleuchtung heller hervortrat als die umliegenden Regionen. Es kam so zur Bildung kleiner 'Lichtdächer'. Holweck entwickelte für seine Perforationen weitere Varianten: Eine regelmäßiger Struktur entstand beispielsweise, wenn das auf einem weichen Untergrund liegende Blatt mit einem spitzen Metallstift durchstoßen wurde, so dass sich auf der Gegenseite ein Raster aus runden Erhöhungen mit mittiger punktförmiger Öffnung abzeichnete. Eine andere Möglichkeit, das Licht stärker einzubeziehen, indem man ihm mehr Angriffsfläche bot, bestand darin, das Papier mit langen, horizontalen Rissen zu versehen, die fast die gesamte Blattbreite durchzogen, und diese langen Blattzungen wiederum oben und unten vertikal einzureißen. Die zerklüfteten, fasrigen Kanten stehen leicht hoch, so dass sich vor allem bei seitlichem Lichteinfall ein Wechsel von stark gezahnten dunkel verschatteten und hell aufleuchtenden Stellen ergibt. Diese neue

---

<sup>370</sup> Bertazzoni 2004, S. 49.

<sup>371</sup> Herbert Eimert: „Musik – sichtbar gemacht“, in: *werk und zeit*, 3 (1956), S. 2. [Eimert 1956].

<sup>372</sup> Oskar Holweck: Reißrelief 5 VIII 59, 1959, Papier, gerissen, 50 x 65 cm, Abb.: Bertazzoni 2004, S. 223.

<sup>373</sup> Oskar Holweck, 29/III 58 (Tuschezeichnung), 1958, 65 x 50 cm; Abb.: Bertazzoni 2004, S. 218, Nr. 110) bzw. A 31 III 58 (Tuschezeichnung), 1958, 50 x 65 cm; Abb. 111, in: Ebd., S. 219.

Bearbeitungsform hatte Holweck – ähnlich wie Piene, Mack oder auch Ferdinand Spindel ihre innovativen Methoden – einer zufälligen Begebenheit zu verdanken: Beim Verrücken schwerer Gegenstände entstanden im Papier, das die Arbeitsfläche bedeckte, Risse, die die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich zogen.<sup>374</sup>

Die materielle Einschränkung eröffnete eine große Variationsbreite: Für die Mehrzahl seiner Werke verwendete Holweck einfaches weißes Schreibmaschinenpapier, das auf unterschiedliche Art mit der Hand bearbeitet wurde, wobei er seinen Katalog an Techniken stetig erweiterte, oft auch mehrere Verfahren miteinander kombinierte: „Biegen, Knicken, Knüllen, Falten, Knittern, Drücken, Pressen, Stauchen, Strecken, Ritzen, Durchstoßen, Reißen, Schlitzen, Schneiden, Kleben, Klopfen, Schlagen, Bohren, Sägen usw. bis Sengen, Erhitzen, Brennen.“<sup>375</sup> Unterschiedliche Werkzeuge oder auch Papiersorten mit anderen Eigenschaften hinsichtlich Lichtdurchlässigkeit und Reißfestigkeit, beispielsweise Transparentpapier oder faserreicher Karton, sowie eine mehrlagige Schichtung von Papieren führten zu jeweils anderen Ergebnissen. Hinzu kamen die durch Wärme und Feuchtigkeit hervorgerufenen Materialveränderungen. All diese Arbeiten reagierten durch ihre mehr oder weniger ausgeprägte Plastizität sehr empfindlich auf die Lichtsituation, unterstützt durch das weiße, lichtreflektierende Material. Holweck entwickelte eine große technische Souveränität: Auf den ersten Blick ließ sich häufig der Werkstoff als solcher nicht mehr identifizieren. Vor allem seine ab den 1970er Jahren entstehenden Buchobjekte<sup>376</sup>, in denen die Einzelblätter wellenartig geschwungen liegen und sich luftig auffächern, wie von einem Windhauch bewegt, bekommt das Material einen sehr weichen und immateriellen Charakter. Wichtigster Gesichtspunkt seines Schaffens war stets, Materialien und deren Eigenschaften seh- und fühlbar zu machen. Zudem weckte das intensive Studium Boris Kleints Lehre *Der sehende Mensch* bei ihm das Interesse für Licht und dessen Stofflichkeit, für Dinge, die sichtbar, aber materiell nicht greifbar sind, sowie für die verschiedenen „Materiegrade“<sup>377</sup> von Stoffen. Papier gewann durch die spezielle Bearbeitung neue Eigenschaften: Es wirkte gewichtlos und schwebend, wie Wolken, Federn oder hauchdünne Textilien. Durch das zeilenweise voranschreitende Vorgehen und die hieraus resultierende regelmäßige Abfolge gleichartiger Elemente, die das Auge in Bewegung versetzten, wurde der Faktor Zeit thematisiert. Der Künstler selbst definierte

---

<sup>374</sup> Vgl. Bertazzoni 2004, S. 92.

<sup>375</sup> Oskar Holweck: *Stellungnahme (1980/81)*, in: *Kat. ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 190. [Holweck (1980/81) 2000].

<sup>376</sup> Oskar Holweck: *Reißobjekt 27 III 83*, 1983, Schreibmaschinenpapier, gerissen, 70,5 x 56 x 56 cm Abb.: *Kat. Oskar Holweck. Arbeiten mit Papier. Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken*. Hg. v. Georg-Wilhelm Költzsch. Dillingen 1986, S. 103.

<sup>377</sup> Boris Kleint: *Bildlehre. Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt*, Basel 1969, S. 40. [Kleint 1969].

seine Werke als „seismographische Aufzeichnungen über Entstehungszeit, äußere Gegebenheiten und meine eigene Konstitution.“<sup>378</sup> Sein ab den späten 1950er Jahren entstandenes Œuvre ist geradezu beispielhaft für konzentriertes Arbeiten unter starker Rücknahme der Materie, deren Möglichkeiten er bis aufs äußerste ausschöpfte. Nur vereinzelt verwendete er andere Stoffe, so etwa für seine wenigen Reliefs aus verleimtem Holz, folgte aber auch hier ähnlichen Prinzipien, indem er die Oberfläche partiell abtrug, einritzte und -kerbte, sowie für mehrere, zumeist für konkrete Architekturzusammenhänge geschaffene kinetische Metallarbeiten.<sup>379</sup>

### Günther Uecker: *Nagelfelder* (1957) und *Prägedrucke* (1960)

Während Mack, Goepfert, Schoonhoven und der hier nicht vorgestellte Hermann Bartels eine Strukturierung des Lichtes mit Hilfe plastisch hervortretender Materialanhäufungen zu erreichen versuchen und Luther und Holweck über eine Öffnung der Materie bzw. deren Reduktion, entdeckte Uecker frühzeitig ganz andere Methoden. Auch er hatte zunächst mit Farbe in ihrer materiellen Präsenz experimentiert. Erste Strukturierungen traten 1957 in seinen relativ kleinformatigen Kohlezeichnungen (15–20 cm) auf, den *Vertikalen* bzw. *Horizontalen Reihen*, *Parallelstrukturen* und *Regen-Zeichnungen*, in denen Linienstrukturen, teils ergänzt durch Punktstrukturen, das gesamte Bildfeld überzogen und die Bildränder fluteten.<sup>380</sup>

Auch Uecker arbeitete zu diesem Zeitpunkt mit einer stark reduzierten Farbpalette, neben einigen roten Bildern entstanden vor allem Arbeiten in Weiß, Silber, Grau, Schwarz und erdigen Tönen. Der Künstler strukturierte seine Oberflächen, indem er mosaikartig quadratische Kartonplättchen, Abschnitte von Papprollen und Korke, ausgestanzte Papier-Konfetti oder auch Silberfolie auf die zumeist monochrom gehaltenen Flächen collagierte. Bereits hier zeigte sich die Vorliebe für Kreis-, Spiral- und Ovalformen: Meist wurden die unterschiedlich proportionierten Einzelelemente nicht beliebig angeordnet, sondern so, dass die Größe und Streudichte von innen nach außen zu- bzw. abnahmen, was den Strukturen Plastizität verlieh. Die Elemente schlossen hierbei nicht alle auf gleicher Höhe ab, sondern konnten, wie in seiner *Formationsauflösung* (1958)<sup>381</sup>, auch zur Bildmitte hin immer tiefer in den Grund einsinken, schließlich ganz verschwinden.

---

<sup>378</sup> Holweck 1992.

<sup>379</sup> Vgl. hierzu Bertazzoni 2004, S. 123 ff.

<sup>380</sup> Günther Uecker: *Leerer Kreis im 'Rasterfeld' III, Dritte Ebene*, 1957, Kohle auf Papier, 24,7 x 27 cm, Abb.: Ludwigshafen 1987, S. 51.

<sup>381</sup> Günther Uecker: *Formationsauflösung*, 1958, Papprolle, Kunstharz auf Leinwand, 100 x 100 cm; Abb.: Ebd., S. 63.

1957 entdeckte Uecker ein Medium, das sein ganzes Schaffen fortan begleitete und zum individuellen Merkmal seiner Kunst wurde: Verwendete er Nägel bzw. aus ihnen angefertigte 'Nagel-Bürsten' bis dahin als Werkzeuge, so wurden sie nun zum eigenständigen Gestaltungsmittel. Abgesehen von gelegentlich selbst gefertigten, verwendete Uecker meist industriell hergestellte, genormte Nägel. Seine frühen Nagelbilder waren noch informeller Natur: unregelmäßige, teilweise auch mit Gips angereicherte, jedoch schon einheitlich monochrom weiße Strukturen. Der Einsatz des Nagels ermöglichte es, ohne eine direkte Berührung des Bildfeldes relativ gleichmäßige dreidimensionale Strukturen zu erzeugen, die, je nach Lichtverhältnissen und Standpunkt, verändert erschienen. Variationen ergaben sich in diesen Reliefs nicht aufgrund unterschiedlicher Größen der Einzelemente, sondern durch deren Neigungswinkel und die jeweilige Einschlagtiefe.<sup>382</sup> Uecker erweiterte sein Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten durch zahlreiche Varianten in der Art des Nagelns. Im späteren Werktypus der Durchnagelungen, die er zumeist mit dem Zusatz aggressiv betitelte, ging er sogar dazu über, die Nägel von der Rückseite aus durch die Platte zu treiben, so dass dem Betrachter die bedrohlichen Spitzen entgegentraten.

Dem Licht kam in diesen Werken eine konstitutive Bedeutung zu, die Nägel wurden zu Lichtfängern. Sie gingen im fließenden Kontinuum der Gesamtstruktur auf, ihre weit in den Raum vordringenden Köpfe reagierten empfindlich, so dass sich bei bestimmter Beleuchtung deren Materialität optisch auflöste, sich die Objektgrenzen aufhoben. Die Arbeiten wurden fortan bestimmt von der Polarität zwischen Hell und Dunkel, zwischen Materialität und Immaterialität. Uecker wollte, wie er selbst erklärte,

„keinen Illusionsraum, [...] kein Fenster [schaffen], wie man es in der Malerei tut, wo man versucht, eine jenseitige Welt durch ein Loch darzustellen, um dieser jenseitigen Welt zu begegnen. Meine Dinge richten sich direkt auf den Raum, in dem sie sich befinden.“<sup>383</sup>

Seine Strukturen waren in den Raum verlegt, die rückwärtige Bildfläche diente zur Fixierung der Nägel, andererseits war sie Projektionsfeld für das lebhaftes Licht-Schatten-Spiel. Seine

---

<sup>382</sup> Günther Uecker erläuterte den Vorgang des Nagelns: „Mein Körper spielte für die Proportionen meiner Arbeiten von Anfang an eine Rolle. Die Abstände der Nägel zum Beispiel, die ich je als Lichtartikulationsmittel benutze, hatten ihren Ursprung in den Verhältnissen meiner Hände. Die Dicke meiner Finger waren die Abstände meiner Nägel. Der Zwischenraum war die Proportion meiner Hand.“ Günther Uecker im Interview mit Freddy de Vree: „Die Transmutation der Immer-Gleichen“ (Okt. 1977), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 163-167, hier S. 167. [Uecker (1977) 1979].

<sup>383</sup> Günther Uecker, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 188.

in den Raum ragenden 'Nagelkissen' stellten auf diese Weise, wie Uecker schrieb, eine „räumliche Realität, eine Zone des Lichtes“<sup>384</sup> dar. Das Nagelrelief wurde Auslöser einer sich auf die umliegenden Wandflächen übertragenden Licht-Schatten-Wirkung. Besonders intensive Effekte ließen sich bei den gerade in der frühen Werkphase entstehenden einheitlich weißgefassten Bildobjekten beobachten. Der Nagel als Medium drang in den konkreten Raum vor und überwand den Raum des Tafelbildes. Für seine *Kreisformation*<sup>385</sup> von 1959 überspannte Uecker einen Holzreif mit einem Durchmesser von 105 cm mit grober Leinwand, verstärkte die Fläche von hinten mit Gips und montierte sie auf einen schmalen Holzreif mit minimal größerem Durchmesser. Die Scheibe schloss in ihrem Zentrum ein kreisrundes Nagelfeld von ca. 55 cm Durchmesser ein. Der Holzrahmen und die Fläche samt Nägeln waren mit dicker weißer Dispersionsfarbe überzogen. Bei frontaler Betrachtung werden die Nägel auf den ersten Blick nicht als solche erkenntlich, da sie tief in die Bildplatte eindringen und die Oberfläche kaum überragen. Abgesehen von einigen wenigen, deren flacher Kopf vollständig versenkt ist, bleibt die Mehrzahl von ihnen jedoch so weit erhaben, dass sich bei seitlichem Lichteinfall ein kleiner Schatten auf dem Untergrund abzeichnet; die Hell-Dunkel-Wirkungen werden durch die einheitlich weiße Fassung verstärkt. Die Anordnung der dicht gesäten Nägel folgt keiner bestimmten Regel, zum Rand hin vergrößern sich die Abstände zwischen ihnen. Rückseitig trägt ein Holzkreuz aus zwei Latten zur Stabilisierung bei, dahinter durchbohren die ungeschützten etwa 2 cm langen spitzen Nagelenden die Leinwand. Wie seine Künstlerkollegen, allerdings mit für die Kunst neuen Mitteln, unternahm auch Uecker Experimente, um das Werk mit dem Raum, und damit mit dem Betrachter in stärkere Wechselwirkung treten zu lassen. Das Auge springt zwischen den Elementen, durch die Kreisform ergeben sich Bewegungseindrücke. Welchen Stellenwert Uecker selbst dieser frühen Arbeit einräumte, wird daran ersichtlich, dass er sie drei Jahre später, 1962, in der für ZERO wichtigen *Nul*-Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam präsentierte.

Eine Steigerung der in der *Kreisformation* angedachten Möglichkeiten einer Erweiterung in den Raum erzielte Uecker in einem im selben Jahr angefertigten *Weißes Objekt*<sup>386</sup>: Er

---

<sup>384</sup> Günther Uecker: „Die Mechanik als Gestaltungsmittel“ (1960), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 103. [Uecker (1960) 1979].

<sup>385</sup> Günther Uecker: *Kreisformation*, 1959, Nägel, Farbe und Gips auf Sackleinwand auf Holz, Ø 105, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 59.

<sup>386</sup> Günther Uecker: *Weißes Objekt*, 1959; Abb.: Dieter Honisch: *Uecker*, Stuttgart 1983, S. 47. [Honisch 1983], bzw. *Symmetrische Struktur, räumlich*, 1959; Abb.: Kat. *Goepfert und Zero, Zero und Goepfert*, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt, Frankfurt a. M. 1987, S. 154, Nr. 101. [Frankfurt 1987].



versah eine mit Gips bestrichene, über einer längsrechteckigen, an den Seiten hochgewölbten Holzplatte angebrachte Leinwand vollständig mit einer dichten Nagelstruktur und montierte diese dann auf einen Holz-Untergrund. Die Seiten des Objekts hoben gleichsam von der Wand ab und standen in den Raum. Anders als im vorangehenden Werk waren die hier deutlich längeren Nägel nach akkuratem Schema in regelmäßigen Abständen angeordnet und auf gleicher Höhe in die Platte getrieben, so dass sie fast vollständig herausragten. Der einzelne Nagel trat hier in seiner Dinghaftigkeit zurück, er war eines von vielen Strukturelementen. Bei idealen Lichtverhältnissen ließen sich die tatsächlich vorhandene Materie und der durch sie hervorgerufene Schatten optisch nicht mehr unterscheiden; der Untergrund schien von einem feinen Netz überzogen.

Nicht nur durch das Auftragen von Substanz auf eine Grundfläche ließ sich Plastizität erreichen bzw. durch partielles Abtragen von Material durch Einritzen, Perforieren oder Aufschlitzen der Oberfläche, sondern auch durch Prägung. Uecker machte mit dem Farblos- bzw. Blinddruck ein handwerklich herausforderndes, anonymisiertes Verfahren ausfindig, um mit einem Minimum an Materie Werke mit stark haptischen Qualitäten zu fertigen. Derartige papierverarbeitende Techniken wurden traditionell bis dahin weniger im künstlerischen, sondern im dekorativen Bereich angewandt.<sup>387</sup> Ulrike Eichler erläutert in ihrem Beitrag zur Geschichte des Prägedrucks die unterschiedlichen Verfahren und weist darauf hin, dass diese Technik sich in der Kunst vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg größerer Beliebtheit erfreute.<sup>388</sup> Bemerkenswert sei hierbei, dass die Mehrheit der Künstler auch die Prägeplatten selbst als eigenständige Kunstwerke betrachtete. Auch bei Uecker führte der Weg vom Nagelfeld zu den Papierarbeiten, die genaugenommen als Nebenprodukt entstanden waren: Früheste Werke dieser Art reichen in die Zeit um 1960, als er bereits drei Jahre konsequent mit dem Nagel gearbeitet hatte. Besaßen seine Nagelobjekte, trotz der zumeist einheitlich weißen Fassung, noch einen stark materialbetonten Charakter, so war den Papierarbeiten von Natur aus eine leichte und zarte, fast transparente Wirkung eigen, zumal sie, bis auf einige wenige farbige Prägedrucke, monochrom weiß waren. Eine Verräumlichung erfolgte hier nicht durch eine Absetzung von Bildgrund und Bildelementen, sondern infolge eines Wechsels von Hell und Dunkel. Die harten Nägel waren im Papier materiell nicht mehr greifbar, sie wandelten sich in weiche, fließende Formen. Durch die leicht unterschiedliche Winkelstellung der

---

<sup>387</sup> Sie wurden für die Vortäuschung edlere Stoffe verwendet, z. B. an Stelle geprägter Ledertapeten etc.

<sup>388</sup> Ulrike Eichler: „Prägedrucke“, in: Kat. Günther Uecker. *Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum 'Parsifal'*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976, S. 47–52. [Eichler 1976]. Sie erläutert die Verfahren: Farblos- und Blindprägung, Linienpräge-, Trockenpräge-, Flächenprägedruck und Naturselbstdruck.

Nagelköpfe ergibt sich bei Beleuchtung der Graphiken ein belebtes Licht-Schatten-Spiel. Die hervortretenden Strukturen lösten sich vom Substanziellen, sie schienen zu schweben. Die Bearbeitung der Oberflächen durch das Einschlagen von Nägeln, vor allem aber die hiervon abgeleiteten Prägedrucke entsprachen der Vorstellung eines möglichst anonymisierten Herstellungsverfahrens. Das Betrachterauge fühlt sich unentwegt herausgefordert, die Punktformen zu größeren, übergeordneten Einheiten zu bündeln, wodurch die Struktur optisch in Bewegung gerät, es kommt fortwährend zu Umgruppierungen und damit zu einer Entstofflichung der Oberflächen.

### Enrico Castellani: Oberflächen-Reliefs (1959)

Für den 1930 geborenen Italiener Enrico Castellani war der Nagel ebenfalls essenziell, blieb allerdings, anders als bei Uecker, stets im Verborgenen. Nach einem 1954 absolvierten Architekturstudium in Brüssel unternahm Castellani ab 1956 erste Malversuche, indem er, unter dem Einfluss des Informel, vor allem aber inspiriert durch Mark Tobey<sup>389</sup>, „die Leinwand mit immer dichterem, entpersönlichten Zeichen zu füllen“<sup>390</sup> begann. Über eine gleichzeitige stärkere farbliche Reduktion gelangte er schließlich zur Monochromie:

„An einem bestimmten Punkt ist mir dann bei dieser Art von Vorgehen klargeworden, dass die einzige Möglichkeit, der einzig konsequente Endpunkt dieser Richtung nur das vollkommen weiße Bild sein konnte, und so weit zu gehen, fehlte mir der Mut. [...]. An dem Punkt ist mir eingefallen, dass das technische Mittel, das mein Problem lösen konnte, darin bestand, der Leinwand eine andere Dimension zu verleihen, als das mit Pinsel und Spachtel, den traditionellen Mitteln der Malerei, möglich war.“<sup>391</sup>

Ab 1959 brachte er daher neue Materialien ins Bild ein und erprobte auf unterschiedliche Weise eine stärkere Plastizität zu erreichen. Bei der noch tachistisch anmutenden *Superficie spruzzata*<sup>392</sup> von 1959 ordnete Castellani auf einer durch vier schmale, untergelegte Wattewülste teilweise erhöhten Leinwand einen Faden in unregelmäßigen, länglichen, sich überlagernden Schlaufen an. Die Fläche grundierte er mit heller Ölfarbe

---

<sup>389</sup> Enrico Castellani hatte dessen Werke 1956 auf der Biennale in Venedig gesehen.

<sup>390</sup> Enrico Castellani, in: Lonzi 2000, S. 158.

<sup>391</sup> Enrico Castellani, in: Ebd., S. 159.

<sup>392</sup> Enrico Castellani: *Superficie spruzzata*, 1959, Öl auf Leinwand, Bindfäden, Watte, 80 x 100 cm Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 45.

und verrieb dann an einigen Stellen, sehr sparsam dosiert, vor allem entlang des Fadens schwarze, mittelblaue und rotbraune Farbe. Abschließend bespritzte er das Bild – daher der Titel – insbesondere an den Randzonen mit schwarzer Farbe. Der kreisende Verlauf der Schnur und der dynamische Farbauftrag sorgten für einen Ausdruck von Bewegtheit. Die partiellen Erhöhungen – Erweiterungen des herkömmlichen Bildraums – weisen bereits auf sein künftiges Vorgehen hin. Das Gestisch-Expressive, das bis dahin seine Arbeiten prägte, wich einem geordneten, zunehmend exakteren Bildschema. Die Mehrzahl der in der Folge entstehenden Werke war monochrom; wie viele seiner Künstlerkollegen durchlief auch Castellani eine Phase der schwarzen Bilder.

Das Werk *Superficie argento*<sup>393</sup> (1959) ist ein frühes Beispiel seiner Beschäftigung mit neuen räumlichen Dimensionen im Bild. Im Vergleich zu seinen späteren, über eine regelmäßige Abfolge von Elementen strukturierten Arbeiten zeigen sich hier noch deutlich Spuren gestisch-abstrakter Malerei. Andererseits kommen bereits Prinzipien zur Anwendung, die zentral sind für die weitere Entwicklung, weshalb das Werk am Übergang in eine neue Schaffensperiode steht, die der Klärung der Probleme Raum, Licht und Schatten galt. Ähnlich wie bei der tachistischen Komposition fehlt hier noch die Strenge der späteren Werke. Castellani griff wiederum auf vertikale Gliederungselemente zurück, setzte diese allerdings mit anderen Mitteln um: Er legte die mit Silberpigment überzogene Leinwand an einigen Stellen in Falten übereinander, so dass mehrere vom oberen zum unteren Bildrand reichende, plastisch hervortretende schmale Stränge das Bildfeld unterteilen. In der rechten Bildhälfte zeichnen sich, leicht bogenförmig, in regelmäßigen Abständen untereinander angeordnet, sechs relativ spitz zulaufende Erhöhungen ab, die sich durch das Spannen der Leinwand über in die hölzerne Rückwand eingeschlagene, mit Watte überpolsterte Nägel ergaben. Durch die Silberfarbe reagierte die Oberfläche sehr empfindlich auf äußere Einflüsse, je nach Lichtstärke und Einfallswinkel entstanden unterschiedliche Reflexe, die zur Entstofflichung beitrugen. Das durch die Nägel gebildete Relief belebte die Fläche. An den wie Lichtfänger wirkenden Erhöhungen ergaben sich wechselnde Licht-Schatten-Effekte. Fast alle seine zu diesem Zeitpunkt entstehenden Arbeiten wiesen vertikale, mal stärker, mal schwächer hervortretende Strukturen auf. Sie ergaben sich durch Faltung bzw. Raffung der Leinwand, wodurch an den Stellen der Vertiefungen die Bildfläche teils dunkel verschattet lag. Die Oberflächendifferenzierung erfolgte nicht mehr mittels Farbe, sondern durch die jeweilige Lichtbrechung bzw. -reflexion. Dieser Werktypus zeigte große Parallelen zu Manzonis zeitgleich entstehenden weißen

---

<sup>393</sup> Enrico Castellani: *Superficie argento*, 1959, Holz, Leinwand, Watte, Nägel, 60 x 80 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 44.

*Achromes* (1957–63) – in Kaolin, Leim und Farbe getränkten Leinwänden, die der Künstler in großen vertikalen bzw. horizontalen Falten anordnete, so dass nach dem Trocknen des Materials die Oberfläche stark plastisch hervortrat.

In der Folge verzichtete Castellani vollständig auf eine Längsgliederung und strukturierte die Oberflächen stattdessen über Hebungen und Senkungen, die er mit einer hierfür eigens entwickelten Methode herstellte: Er schlug Nägel in ein aus Latten gebildetes Gerüst, spannte eine Leinwand oder Folie darüber, wattierte die Fläche aus und fixierte dann die Leinwand, die Spannung haltend, mit einer weiteren Reihe von Nägeln, die er im Bildgrund versenkte. Durch Wiederholung dieses Ablaufs nach vorher genau festgelegtem Raster-Schema entstand eine regelmäßige Positiv-Negativ-Abfolge, die sich als äußerst lichtsensibel erwies. Teils erstreckte sich dieser Wechsel von Hebungen und Senkungen über die gesamte Bildfläche, teils nur über einzelne Bereiche. Der abschließende vereinheitlichende Farbauftrag verlieh den Oberflächen einen Glanz, so dass dort, wo das Gewebe straff über die Nägel gespannt war, helle Lichtpunkte aufleuchteten. Die Nägel traten hier nicht, wie bei Uecker, unmittelbar, sondern verborgen und indirekt, als strukturierende, lichtmodulierende Elemente in Erscheinung. Durch das stark anonymisierte Vorgehen waren die Werke frei von persönlicher Prägung, bei einigen von ihnen hatte Castellani sogar auf den Farbauftrag verzichtet, da er statt Leinwand gefärbtes oder plastikbeschichtetes Gewebe verwendete. Bei einem Werk von 1961 wählte er beispielsweise einen blau-weiß-gestreiften Stoff, der zwar keine direkten Lichtreflexe zuließ, durch die Hell-Dunkel-Abfolge jedoch optisch vibrierte und zusammen mit den strukturbedingten Licht-Schatten-Effekten zur Verräumlichung der Fläche beitrug.

Das Individuell-Künstlerische war bei diesen Monochromen gegenüber den Frühwerken auf ein Minimum zurückgenommen, das Stoffliche stark reduziert. Der Künstler bemühte sich, Oberflächen zu schaffen, die „möglichst immateriell“<sup>394</sup> wirkten und Licht und Raum umso stärker hervortreten ließen. Der Pinsel kam nur noch für den gleichmäßigen Farbauftrag zum Einsatz; der malerische Vorgang war ersetzt worden durch das Falten und Spannen der Leinwand. Die reflektierende Metallfarbe brachte das über die sanften Höhen und Vertiefungen gleitende Licht stärker zur Geltung, wodurch das Bild, wie der Künstler es ausdrückte, optisch verschwand.<sup>395</sup> Die Einfachheit der Struktur und die geregelte Art der Herstellung erlaubten, so Castellani, die Schaffung

„einer ständig im Werden begriffenen, aber zugleich potentiellen Kunst, deren Rezeption ebenso rasch wie konstant und unmittelbar stattfindet und in den

---

<sup>394</sup> Enrico Castellani: „Lo spazio dell'immagine“ (1967), in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S. [Castellani (1967) 1973].

<sup>395</sup> Enrico Castellani, in: Lonzi 2000, S. 210.

Stand versetzt, Dialoge jenseits des intimistischen Monologs zu führen und Werte jenseits des kurzichtigen Subjektivismus zu begründen.“<sup>396</sup>

Durch die leicht variierende Dichte der Nägel entstand der Eindruck einer Wölbung bzw. starken Vertiefung der Struktur. Bewegungseindrücke ergaben sich durch den Wechsel von Helligkeit und Dunkelheit. Auch Castellani sah keine Notwendigkeit, Kunst für die Ewigkeit zu schaffen; für ihn zählten die Momente, in denen die Materie eine Aufhebung erfuhr und das Unendliche erlebbar wurde. Apollonio beschrieb die Wirkung der Bilder als ein „kontinuierliches Pulsieren ohne jeden Widerstreit“ – sobald Licht auf die Oberflächen falle, entstünde ein „geschmeidiger, flüchtiger Körper.“<sup>397</sup>

### Zusammenfassung

In den besprochenen Werken überwog das Plastische gegenüber dem Malerischen; trotz der Konzentration auf die hervortretende, geformte Materie entstand allerdings kein Eindruck von Schwere, zumal die farbliche Angleichung von strukturierten Elementen und Bildgrund durch die zumeist monochrome weiße Fassung, vor allem aber eine rhythmische Wiederholung der Elemente für einen visuellen Zusammenhalt sorgten. Strukturierung erfolgte nicht mehr durch farbliche, vom Künstler festgelegte Kontraste, sondern eine einzige Farbe erfuhr allein durch das Licht – durch die gleitenden Übergänge zwischen verschatteten, tieferen und hell aufleuchtenden höheren Partien – eine Differenzierung. Rückblickend lassen sich folgende Werktypen festhalten: Reliefs mit aus der Bildfläche heraus entwickelten partiellen, zumeist steg- oder wulstartigen Materialerhöhungen, wie die Serien der Weißbilder von Hermann Goepfert und die (hier nicht besprochenen) *Weißes Bilder* von Hermann Bartels. Des Weiteren solche, die von vornherein als stark gegliederte, dreidimensionale Objekte mit mehreren Bildebenen konzipiert waren, also in ihre Oberfläche Hohlräume einschlossen und dadurch ein größeres Volumen besaßen als die erste Kategorie, etwa die Pappmaché-Reliefs von Jan J. Schoonhoven und einige Gipsreliefs von Heinz Mack. Schließlich Arbeiten, in denen durch eine partielle Öffnung der Oberflächen vielseitigere Hell-Dunkel-Effekte erzielt wurden. Eine letzte große Gruppe bildeten die durch das Integrieren von Gegenständen aus anderen bildfremden Bereichen, z. B. der Nägel bei Uecker und Castellani, der Eierschalen bei Luther, entstandenen Reliefs, die ebenfalls stärker in Wechselwirkung mit ihrer Umgebung zu treten vermochten.

---

<sup>396</sup> Enrico Castellani: „Kontinuität und Neues“ (Azimuth 2, 1960), in: Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1995, S. 159. [Castellani (1960) 1995].

<sup>397</sup> Umbro Apollonio: „Die Mobilität unserer Welt“, in: *Jahresring*, 1964/65, S. 146–172, S. 146–172, hier S. 170. [Apollonio 1964/65].

## *Struktur, Licht – reflektiertes, geformtes, in Bewegung versetztes Licht*

Mit diesen, zum Raum hin offenen Konzepten war gedanklich bereits ein Schritt weg von der herkömmlichen Form des Tafelbildes vollzogen, zumal die Konzentration nicht mehr allein auf der Gestaltung der Oberflächen lag, sondern auf den außerhalb des Bildes liegenden Realitäten: Raum, Licht und Betrachter. Die im letzten Kapitel behandelten Werke bezogen sich insofern auf etwas, das auf ihren Oberflächen nicht unmittelbar gegeben war. Die Entdeckung, dass über einen neuen Umgang mit Materialien vielfältige Farbreflexe, Licht- und Schatten-Effekte erzeugt werden konnten, war Auslöser für weitere Experimente, die sich als Zwischen- und Übergangsformen von der Wand in den Raum deuten lassen. In einem weiteren Schritt ging es nun darum, mit bislang für die Kunst unüblichen Werkstoffen das Medium Licht in verstärktem Maße miteinzubeziehen, so dass dieses nicht mehr nur in seiner Eigenschaft als modulierendes, beleuchtendes Element durch Licht-Schatten-Effekte zur Geltung kam, sondern erstmals in seiner reinen Form Umsetzung erfahren konnte. Die Künstler suchten gezielt nach Wegen, die aus dem Bereich des gemalten Bildes hinausführten.

### Heinz Mack: *Lichtreliefs* (ab 1959)

„Die sich fast zufällig ergebende Entdeckung, daß Kunst sich unerwartet einstellt, irritiert unser naives Bewußtsein und läßt es kritisch werden“<sup>398</sup>, kommentierte Mack den Moment, als er während der Arbeit an den monochromen Relief-Strukturen die wechselnden intensiven Lichteffekte auf der Oberfläche eines Stücks Aluminiumfolie bemerkte, wodurch für ihn der Übergang von der Malerei zur Skulptur eingeleitet war. Stachelhaus schrieb, Mack hätte erkannt, „daß das Relief des Metalls nun ein Relief des Lichts bildete und dieses Licht als etwas darstellt, was es faktisch auch ist, aber was künstlerisch noch darzustellen war: eine immaterielle Struktur.“<sup>399</sup> Standen in Macks in *ZERO 1* veröffentlichtem Text die Themen Dynamik, Struktur, Reinheit und Freiheit im Zentrum – Merkmale, die sich ohne Zweifel auch mit der Erscheinungsweise des Lichtes in Verbindung bringen lassen, so sollte nun tatsächlich an Stelle der Farbe das Licht treten. Bis dahin spielte Licht in Macks Werken nur indirekt und insofern eine Rolle, als der Helligkeitswert der Farbe an sich, andererseits der Beleuchtungseffekt des auftreffenden Lichtes thematisiert wurden. Die nun entstehenden Arbeiten konzentrierten sich hingegen auf die reine Lichterscheinung: „Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte“, so

---

<sup>398</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 15.

<sup>399</sup> Vgl. hierzu: Heiner Stachelhaus: *ZERO - Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf 1993, S. 68. [Stachelhaus 1993].

Mack, „benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben.“<sup>400</sup> Diese Fähigkeit verlieh ihnen die industriell gefertigte Metallfolie, die sich dem Licht gegenüber als besonders sensibel erwies. Bereits bei seinem Ersten Lichtrelief von 1958 trat der künstlerisch individuelle Charakter stark in den Hintergrund: Mack versah die auf Hochglanz polierte Folie durch Prägung mit einem Metallstift und Lineal mit unterschiedlich tiefen Linien- und Dellenstrukturen und zog sie im Anschluss zur Stabilisierung auf eine Hartfaserplatte auf. Schon bei leichtem Lichteinfall geriet die Oberfläche in Schwingung, so dass durch die starke Reflexion die eigentliche materielle und auch formale Beschaffenheit optisch kaum erfasst werden konnte. Den entmaterialisierenden Effekt beschrieb Mack in *ZERO 2* wie folgt: „Die Unruhe der Linie: sie möchte Fläche werden; die Unruhe der Fläche: sie möchte Raum werden...“<sup>401</sup> Die Form des Werkes hatte keinen eigenständigen Ausdruckswert mehr, sondern wirkte als materieller Widerstand, um lichtkinetische Energie im Raum aufzuzeigen und diese mittels strukturierter Oberflächen zu artikulieren, um ein 'Relief des Lichtes' zu erzeugen.

Das von seiner Beleuchtungsfunktion befreite Licht wurde als reine, richtungslose Strahlungsenergie zum eigentlichen Ereignis: Künstliches wie natürliches Licht trat an der Werkoberfläche gebündelt und konzentriert in Erscheinung. Mack ging bei der Gestaltung nicht exakt gleichförmig, sondern nach Augenmaß und mit Druckausübung per Hand vor, um eine Belebung des Reliefs zu erreichen. Betonte er bereits im Zusammenhang mit seinen *Dynamischen Strukturen*: „[...] bei ihrer Entstehung gebe ich dem Zufall eine Chance [...]“<sup>402</sup>, so versuchte er auch bei den *Lichtreliefs*, eine regelmäßige Struktur zu vermeiden, da diese „mechanisch und dekorativ“ war und ihre Bewegung dementsprechend „gleichgültig und langweilig“<sup>403</sup> wirkte. Variationen in der Lichterscheinung ergaben sich dadurch, dass die Hauptlinien der Struktur einmal mehr horizontal, dann vertikal, strahlenförmig oder auch in leichten Wellen verliefen. Thwaites interpretierte die „Punktsysteme“ als Instrumente, mittels derer Licht 'dirigiert' werden konnte, da es beim Auftreffen auf der Oberfläche in unterschiedlichen Graden reflektiert wurde.<sup>404</sup> Bei starkem Lichteinfall war die Intensität der Strahlung so groß, dass man nur noch ein vor der Reliefoberfläche schwebendes Lichtfeld wahrnahm, das sich, je nach Standpunkt, wandelte. Mack selbst hielt seine Eindrücke fest:

---

<sup>400</sup> Heinz Mack: „Die Ruhe der Unruhe“, in: *ZERO 2*, Düsseldorf 1958, S. 20–23, hier S. 23. [Mack *ZERO 2* 1958].

<sup>401</sup> Ebd.

<sup>402</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 16.

<sup>403</sup> Mack *ZERO 2* 1958, S. 23.

<sup>404</sup> John A. Thwaites: „Empfehlung, nachzudenken“, in: *Deutsche Zeitung*, 1.12.1960, wiederabgedruckt in: Thwaites 1967, S. 52–54, hier S. 53.

„Ich sah [...] nicht mehr das Metallrelief, sondern statt dessen eine flirrende, vibrierende Rasterstruktur aus Licht, und diese Struktur schien über dem Metallrelief zu schweben, sie hob sich von ihm ab, so wie bei starker Sonneneinstrahlung die Lichtreflexe auf dem Meer zu zittern beginnen wie ein Lichtteppich aus tanzenden Lichtreflexen.“<sup>405</sup>

Das 1959/60 entstandene Werk *Licht-Vibration* gliedert sich aus zwei nahezu quadratischen übereinandergesetzten Aluminiumplatten. Im unteren Abschnitt reihen sich die Elemente in parallelen Bahnen relativ gleichmäßig aneinander, während die Stränge oben strahlenförmig gefächert sind und sich die Struktur dort auflösen scheint: Unterstützt wird dieser Effekt durch den zunehmend größeren Abstand der Elemente und deren weniger starke Prägung. Das Photo lässt die intensive Lichtwirkung erahnen, die an Sonnenstrahlen denken lässt. Durch Bewegungen des Lichtes verändern sich die Hell-Dunkel-Zonen gleitend; sie werden nun nicht mehr als Abfolge von Licht und Schatten, als Niederschlag konkreter Reliefformen, sondern als Stellen extremer oder weniger starker Lichtreflexion empfunden. Korrespondierend zu seiner Bewegung vor dem Relief, nimmt der Betrachter auch eine Regung der Lichterscheinung in der Fläche wahr. Indem die Arbeiten das Licht in den Raum zurückwerfen, thematisieren sie die Dialektik von Immaterialität des Lichtes und Materialität der umgebenden Welt.

Eine Variante zur Metallfolie als Werkstoff stellte ab 1961 das sogenannte honeycomb<sup>406</sup> dar, Aluminiumgitter aus der Flugzeug- und Raketenindustrie, das schon bei kleinsten Fehlern des Gewebes als Ausschussware zur Verfügung stand. Die sehr resistente, nach dem Prinzip einer Wabe aus regelmäßigen Sechsecken geformte Struktur ließ sich per Hand ziehen oder raffen, wobei jede Umstrukturierung, wie Margit Staber feststellte, in sich harmonisch wirkte.<sup>407</sup> Auf diese Weise konnten mit geringem Aufwand zarte, transparente Netzgebilde geformt werden, die der Künstler als Flügel oder Fächer bezeichnete und die fortan zusätzlicher Grundstoff für die Lichtreliefs und -stelen wurden. In dem Werk *Der Garten Eden*<sup>408</sup> für das Foyer im Schauspielhaus Düsseldorf, 1966, ordnete der Künstler auf einer acht Meter langen Spiegelwand aus Edelstahl verschiedenst geformte Lichtflügel an und schützte die Vorderseite durch eine Plexiglasscheibe, wodurch der Eindruck eines 'gläsernen Gartens' entstand. Mack bildete die Flügel, indem er die untere Gitterhälfte

---

<sup>405</sup> Heinz Mack, in: Yvonne Schwarzer (Interview /Redaktion): *Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten. Ein Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Heinz Mack*, Witten 2005, (Reihe KUNST Portrait), S. 15. [Schwarzer 2005].

<sup>406</sup> Kuhn 1991, S. 69.

<sup>407</sup> Staber 1968, S. 16.

<sup>408</sup> Heinz Mack: *Der Garten Eden*, 1966, Aluminium, Stahl, Holz, Plexiglas, 300 x 800 x 15 cm (zerstört), Abb.: Kat. *Heinz Mack. Early Metal Reliefs 1957-1967*, Hg. v. Galerie Sperone Westwater, New York 2011, o. S.



zusammendrückte und gleichzeitig die Oberseite auseinanderzog, so dass baumähnliche Gebilde entstanden. Manche Gitter beließ er gerade und gabelte sie oben, ein Blätterdach andeutend, andere schnitt er spitz zu. Das Material weckte durch die filigrane Beschaffenheit, unterstützt durch den Titel, Assoziationen zarter Blüten; die zellenartige Gitterstruktur erinnerte an Blattgeäder. Der reflektierende Hintergrund verstärkte den Effekt des materiell nicht Greifbaren, er warf das auf die Wand fallende Licht durch die Strukturen hindurch zurück und diente gleichsam als rückwärtige Beleuchtung. Bewegte sich der Betrachter vor der Spiegelwand, so schienen auch die materialbedingt welligen Gittergebilde leicht zu vibrieren. Anders als in den Lichtreliefs gab hier bereits das Rohmaterial das serielle Prinzip vor, wodurch das verändernde Einwirken durch den Künstler von vornherein reduziert war.

#### Hermann Goepfert: *Aluminiumreflektoren* (1963)

Einen ersten Schritt zur Überwindung des Tafelbildes vollzog Goepfert mit seiner kleinen Gruppe der *Weißreflektoren* – vom Prinzip her weiße Monochrome, in die der Künstler senkrecht zur Bildoberfläche Metallfoliensegmente integrierte, so dass sich, sobald Licht auf sie fiel, auf der hellen Bildfläche zarte, leicht zitternde Lichtformationen ergaben. Hierauf aufbauend entwickelte er ab 1963 seine sogenannten *kinetischen Reflektorenobjekte*<sup>409</sup>, die ausschließlich auf Aluminium bzw. Edelstahl beruhten und sich damit in besonderer Weise auf das Licht konzentrierten.<sup>410</sup> Licht sollte in diesem Werktypus, den er, ähnlich wie seine vorangehend beschriebenen Weißbilder, nach einem durchgängigen Prinzip aufbaute, nicht mehr nur reflektiert, sondern auch in Bewegung versetzt werden: Vor ein meist konkav gebogenes, auf eine schwarz grundierte Holzplatte aufgezogenes, gebürstetes Aluminiumblech hängte Goepfert ein an der oberen und unteren Bildmitte mit Hilfe eines Fadens oder einer Feder befestigtes, somit beweglich gelagertes, individuell geformtes Aluminiumobjekt: aus breiten, gebogenen Metallstreifen zusammengesetzte runde oder längsovale Hohlkörper, die in ihrem Inneren unregelmäßig geformte Elemente, wie beispielsweise Metallspäne-Locken, einschlossen, oder flache, aus aufgerolltem Metallband geformte Spiralen, Metallscheiben oder -stücke, die auf einen Stab aufgezogen waren. Diese manuell in Rotation bzw. in Aufwärts- und Abwärtsbewegung zu versetzenden Objekte fingen das im Umraum vorhandene bzw. durch die spiegelnde

---

<sup>409</sup> Er versah diesen Werktypus durchgängig mit dem Kürzel *AR* (*Aluminium-Reflektor*).

<sup>410</sup> Hermann Goepfert: *Aluminiumreflektor d III*, 1964, Kinetischer Reflektor/ Holz (schwarz), Aluminiumrückwand gebürstet, Aluminiumband (gestaucht), Metallrundstab, Spiralfedern, Nylonfäden, 155 x 81,5 x 20 cm, Nachlass Goepfert, Abb.: Kat. Jef Verheyen and Friends. Langen Foundation, Neuss, Brüssel 2010, S. 108.

Rückwand reflektierte Licht auf und warfen es in Form sich verändernder Licht-Figurationen auf die Objekt-Rückwand bzw. in den offenen Raum zurück. Die Objekte, so umschrieb es der Kunstkritiker Fritz Usinger, „wollen nur spiegeln, reflektieren, was tatsächlich da ist, nämlich Licht, nichts als nur Licht.“<sup>411</sup> Diese Fähigkeit gewannen sie dadurch, dass Goepfert nun nicht mehr die weiße Leinwand als Grundfläche verwendete, sondern das spiegelnde Aluminiumblech, welches er, um die Lichtwirkung zu verstärken, in breitflächigen, vertikal, horizontal bzw. diagonal verlaufenden Bahnen bürstete oder auch unmittelbar hinter dem Reflektorobjekt kreisförmig berieb. Bei sehr starker Lichteinwirkung trat nicht mehr vorrangig der eigentliche Reflektor bzw. dessen sich auf der Rückwand abzeichnender Schatten ins Bewusstsein, sondern reflektiertes, in Schwingung versetztes Licht, das sich je nach Reflektorform anders konfigurierte. Durch die polierten, lichtempfindlichen Materialien multiplizierte sich die Wirkung, es kam zu einem dynamischen Lichtspiel: Das vom bewegten Metallobjekt aufgefangene Licht traf auf die Rückwand und wurde dann wieder auf den Reflektor rück-projiziert, wobei sich in diesem Zusammenhang die konkave Wölbung der Platte positiv auswirkte. Durch die flexible Hängung reagierten die Reflektoren auf äußere Einflüsse sehr empfindlich, vor allem aber auf Berührung. Jede Bewegungsänderung des Reflektors spiegelte sich in den Lichtprojektionen wider. Eine leicht variierte Form mit gesteigerter Lichtwirkung schuf Goepfert, indem er nicht nur ein Reflektor-Objekt anbrachte, sondern mehrere, in sich verdrillte, relativ dicht nebeneinander angeordnete, oben und unten mit Nylonfäden befestigte Aluminiumelemente vor die Rückwand hängte. Da die Aluminiumbänder nicht glatt, sondern verdreht waren, ergaben sich auf ihren Oberflächen unterschiedliche, fortwährend veränderte Lichtreflexe, die dafür sorgten, dass sich auch im Moment des Stillstands bereits Bewegungseindrücke einstellten.<sup>412</sup> Durch die unsichtbare Befestigung entstand die Vorstellung schwebender Lichtwellen oder eines Lichtregens. Ähnlich wie bei Macks Lichtreliefs, wurde auch bei Goepferts Reflektoren nicht mehr in erster Linie das vom Künstler gestaltete Objekt wahrgenommen, sondern das Licht, das hier, im Gegensatz zu den Weißbildern, nicht mehr allein durch unterschiedliche Grade von Absorption, sondern in unterschiedlicher Intensität und vor allem: als in Bewegung versetztes, aktiviertes und oszillierendes Licht in Erscheinung trat. Bereits bei leichter Erschütterung gerieten die Metallstreifen in Vibration bzw. Drehung; die bewegte Luft und damit auch der vor dem Objekt Stehende nahmen Einfluss auf die Erscheinungsweise. Während bei Macks

---

<sup>411</sup> Fritz Usinger: „Die Idee des Klassischen“, in: Adam Seide (Hg.): *Egoist* 9, Sonderheft zu Hermann Goepfert, Frankfurt a. M. (o. J., 1966), S. III–V, hier S. IV. [Usinger 1966].

<sup>412</sup> Hermann Goepfert: *Ohne Titel (Kinetischer Reflektor)*, 1969, Holzkasten mit Aluminium verkleidet, Aluminiumbänder, Nylonfäden, 100 x 200 x 10 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 186.

Lichtreliefs der Schauende lediglich insofern einbezogen wurde, als er bei seiner Bewegung durch den Raum unterschiedliche Lichtreflexe auf der Oberfläche wahrnahm, bot sich bei Goepferts Arbeiten, ähnlich wie bei denen von Adolf Luther und Rafael Soto, durch die flexibel gelagerten Elemente die Möglichkeit eines verändernden Eingreifens.

#### Adolf Luther: *Konkave und konvexe Raumbliquenden* (1961)

Adolf Luther entwickelte die einzelnen Werktypen durch systematische Erweiterung, so dass sich ein geradliniger Entwicklungsstrang abzeichnet: Auch bei ihm sollte der Faktor Licht immer reiner und intensiver zur Geltung kommen. Der Hang zum Experiment war bei ihm stärker ausgeprägt als bei den anderen hier besprochenen Vertretern. Laut Dieter Honisch war in keinem anderen Fall die Grenzziehung zwischen künstlerischer und naturwissenschaftlicher Erkenntnis so schwierig wie bei Luther.<sup>413</sup> Aus den vorher bereits angesprochenen konvex gewölbten Platten entstand in einem weiteren Schritt eine ganz neue Werkkategorie: Die aus gespannten Aluminiumlamellen oder gewalztem Aluminiumblech gefertigten *Raumbliquenden*<sup>414</sup> (ab 1961) ließen sich als direkte Fortführung bzw. Übertragung der Entmaterialisierungen in ein anderes Medium deuten. Vom Prinzip sind diese Arbeiten mit den Reflektoren Goepferts vergleichbar, zumal auch sie als raumgreifende Lichtfänger dienten und auf dem gleichen Material beruhten. Luther beschränkte sich jedoch, um die künstlerische Handschrift möglichst zurückzunehmen, allein auf eine gebogene Blende und verzichtete auf individuell gestaltete Elemente. Während die von ihm bislang eingesetzten Werkstoffe das Licht teilweise absorbierten, lenkte das Metall dieses ohne größere Verluste um und machte es in seiner Eigenschaft als bewegte Energie erfahrbar.

Für die einfachere, (noch) statische Ausführung seiner Raumbliquenden befestigte er quadratische oder rechteckige Aluminiumbleche neben- bzw. übereinander auf einer Stange bzw. einem Gitter, so dass teilweise ganze Spiegelwände entstanden. Die Seiten bzw. die diagonal gegenüberliegenden Ecken dieser mit Walzen bearbeiteten Metalle wölbten sich in den Raum. Auf den polierten Oberflächen spiegelte sich zwar die Umgebung, allerdings kam es durch die konvexe Form der Blenden zu starken Verzerrungen, so dass sich keine Einzelheiten erkennen ließen: Wechselnde Licht-Farbverläufe zeichneten sich ab, die auf jeder Platte aufgrund der unterschiedlichen Wölbung und der abweichenden Winkelstellung anders erschienen. Luther entwickelte hiervon zahlreiche Abwandlungen: Einmal setzte er polierte, dann wieder matte Metalle ein,

---

<sup>413</sup> Dieter Honisch: „Einführung“, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 7 ff., hier S. 8.

<sup>414</sup> Adolf Luther: *Raumbliquende*, 1964, konkave Aluminiumbleche, 75 x 70 x 12 cm, Abb.: Kat. Luther. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1974, o. S. (mit falschen Maßangaben).

kombinierte Platten identischer oder ganz verschiedener Größen miteinander, ordnete sie nebeneinander auf einer Ebene an oder auch gestaffelt hintereinander, wodurch sich diese teilweise überlagerten. Zusätzliche Variationen innerhalb eines Werkes ergaben sich durch das Einbringen der Bewegung: In seiner *Raumblende*<sup>415</sup> von 1964 spannte Luther vor einer hölzernen Rückwand zwischen zwei senkrecht am oberen und unteren Ende der Platte angebrachte Metalle nebeneinander vier längliche gleichgroße Aluminiumlamellen ein. Er befestigte diese mit Hilfe dünner Metallstäbe, auf die die Aluminiumstreifen aufgefädelt wurden: Die Lamellen wölbten sich konkav in den Raum, wodurch, je nach Umfeld und Lichtsituation, auf den Oberflächen unterschiedliche Lichtreflexe entstanden. Einmal erschien der obere Abschnitt der Metalle heller, dann wieder der untere. Die als Achsen dienenden Metallstifte erlaubten eine horizontale Drehung der Blenden um 180 Grad, die somit in eine konvexe Stellung gebracht werden konnten: Durch die veränderte Wölbung kehrte sich dann das Verhältnis zwischen Hell und Dunkel auf der entsprechenden Lamelle genau um. Luther erzielte eine Steigerung der Lichtwirkung, indem er als Rückwand ebenfalls eine Aluminiumplatte einsetzte. Die *Raumblenden* dienten – material- und formbedingt – als reine Lichtfänger. Dieser Werktypus unterschied sich von den vorangehenden insofern, als hier der Rezipient erstmalig aufgefordert war, 'Hand anzulegen'. Luthers Ideal, der Aufnehmende solle „sich nicht mehr wie früher in das Bild hineinversenken, sondern das Bild benutzen“<sup>416</sup>, fand hier seine Entsprechung, während der Künstler als Schöpfer weiter zurücktrat.

Anders als Heinz Mack und Hermann Goepfert, denen es in erster Linie darum ging, Licht als lebendiges, ästhetisches Medium vor Augen zu führen, konzentrierte sich Luther darauf, Instrumente herzustellen, die eine Loslösung des „transoptischen“<sup>417</sup> Phänomens Licht von seiner Materialgebundenheit erlaubten und mit denen sich aufzeigen ließ, dass „neben der illusionistischen Farbwelt eine unentdeckte Lichtwelt“<sup>418</sup> existierte. Es sollte deutlich werden, dass Licht zwar immateriell ist, dennoch aber strukturelle Eigenschaften besitzt, wodurch es sich an Stelle der Farben als Medium einsetzen ließ. In der Folge reduzierte bzw. vereinfachte Luther die Materialität seiner Objekte zunehmend.

---

<sup>415</sup> Adolf Luther: *Raumblende*, 1964, gespannte Aluminiumlamellen, Holzplatte, 100 x 51 x 25 cm, Abb.: Magdalena Broska: *Sehen ist schön. Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst außerhalb des Bildes*, hg. v. Adolf-Luther-Stiftung Krefeld, Stiftung für konkrete Kunst, Ostfildern 1993, S. 41

<sup>416</sup> Luther 1984, S. 39.

<sup>417</sup> Ebd., S. 19.

<sup>418</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 46.

## Christian Megert: *Materialbilder* (1958) und *Scherbenobjekte* (1961)

Reflektiertes Licht und Bewegung waren auch zentrale Themen für den in Düsseldorf lebenden Schweizer Christian Megert, der nach einer Phase informeller Malerei ebenfalls zunächst farblich stark eingeschränkte *Materialbilder* schuf: Kunstharz-Binder (Caparol bzw. Herbol) erlaubten eine Anreicherung der Farbe mit Feststoffen, wie Gips, Sägespäne und Sand, so dass die Oberflächen mit spitzen Gegenständen strukturiert werden konnten; sie wurden dadurch aber auch matter, wodurch Licht-Schatten-Effekte stärker zur Geltung kamen. Um eine Steigerung des Reliefs zu erzielen, collagierte Megert wenig später auch Spiegelscherben in seine Bilder, die er teilweise wieder übermalte, so dass durch die Farbschicht hindurch leichte Lichtreflexionen eintraten. In diesen frühen Werken waren Spiegel noch von geringerer Bedeutung, zumal dem Künstler nur Scherbenreste aus der Fabrik zur Verfügung standen.<sup>419</sup> Im Weiteren verzichtete Megert bei seinen Bildern dann fast ganz auf den Farbauftrag und schuf stattdessen aus unterschiedlich großen Spiegelstücken, die er mit Hilfe kleiner Holz-Unterkonstruktionen in leicht gekippter Stellung auf schwarzem Grund arrangierte, neue Formeinheiten, hauptsächlich Quadrate und Kreise. Jeder Spiegel reflektierte durch seine jeweilige Winkelstellung etwas anderes, so dass die Licht- und Farbwerte innerhalb eines Bildes variierten. In Erscheinung trat ein fragmentiertes Wirklichkeitsbild; auch der vor dem Bild stehende Betrachter sah sich selbst bruchstückhaft. Die Objekte waren zwar statisch angelegt, befanden sich jedoch durch die Spiegelung in fortwährendem Wandel: Insofern flossen Bewegung, und somit der Faktor Zeit, indirekt ins Werk mit ein. Die Werke stellten, für sich betrachtet, nichts dar, sondern konzentrierten sich vielmehr auf das Licht und ihre räumliche Umgebung, die sie auf ihren Oberflächen facettenreich aufgesplittert reflektierten, wodurch eine starke Tiefenwirkung zustande kam.<sup>420</sup>

### Zusammenfassung

Dieser erste große Werkabschnitt wandbezogener Arbeiten – mit Bildern im herkömmlichen Sinne, Reliefs von unterschiedlich stark ausgeprägter Plastizität sowie ersten weit in den Raum vordringenden, jedoch noch wandfixierten Bildobjekten – hatte für die meisten Künstler die Bedeutung der Grundlagenforschung. Wichtige, im Zuge dieser Frühphase

---

<sup>419</sup> Er holte die Spiegelabfälle mit dem Fahrrad von einer Spiegelfabrik am Stadtrand von Bern; Megert im Gespräch mit der Autorin, Düsseldorf, 8.6.2010.

<sup>420</sup> Vgl. hierzu Christian Megerts Stellungnahme: *Warum arbeitet Christian Megert mit nichts als Spiegeln?* Bern 1973. [Megert 1973 (a)].

entdeckte Methoden und Prinzipien bestimmten das weitere Vorgehen: die Tatsache, dass sich über die serielle Reihung ein Bewegungsmoment erzeugen ließ, das eine Öffnung zum Raum über die Bildgrenzen hinweg erlaubte, des Weiteren die Möglichkeit, das Licht nicht nur als Lichtwert der Farbe, sondern als raumfüllende Energie zur Anschauung zu bringen, und schließlich die Feststellung, dass die Wirkung nicht mehr an die Oberfläche gebunden sein musste, sondern dass durch Lichtreflexion eine in den Realraum reichende, 'energetische Stofflichkeit' vor der materiell nicht mehr greifbaren Bildfläche entstehen konnte.

#### DIE EROBERUNG DES REALRAUMES – RAUMOBJEKTE

Die im Folgenden vorgestellten Arbeiten markierten den Übergang in eine neue Werkkategorie; sie resultierten aus einer Suche nach Möglichkeiten, Raum, Zeit, Licht, Stille, Bewegung und Energie zum eigentlichen Material der Kunst werden zu lassen und Flüchtiges und Augenblickliches erfahrbar zu machen. Die Werkformen entwickelten sich durch eine schrittweise Erweiterung aus dem Vorangehenden: Der Weg führte von der virtuellen zur realen Bewegung, von der indirekten Lichtwirkung zum direkten Einsatz des (Kunst-)Lichtes, von einer optischen Verräumlichung zur tatsächlichen Raumgestaltung, von der passiv schauenden Betrachterhaltung zur aktiven Beteiligung. Das Bild wurde gleichsam von der Wand in den Raum verlegt, wodurch es mit seiner Umgebung in ganz anderer Weise kommunizieren konnte: Licht, Raum kamen weit stärker zum Tragen, die materielle Struktur der Werke löste sich teilweise vollständig auf. Das bis dahin relativ festgelegte Verhältnis zwischen Werk und Betrachter lockerte sich; nicht mehr nur die visuelle, sondern auch die räumlich-körperliche Wahrnehmung wurde angeregt.

#### *Licht, Reflexion, Transparenz, Geräusch und Raum*

Heinz Mack: *Kuben* (1955) und *Stelen* (1958)

Mack hatte bereits mit seinen *Lichtreliefs*, deren Oberfläche sich optisch in eine reine, von der Wand abhebende Lichtfläche auflöste, eine starke Öffnung zum Raum erreicht. Sie zeichneten sich gegenüber den vorangehenden Arbeiten durch eine vollständige Konzentration auf das Medium Licht aus. Warum sollte man diese Reliefs nicht auf dreidimensionalen Trägerformen anbringen, die inmitten des Raumes frei aufgestellt werden konnten?

Was vielleicht zunächst als einfache Abwandlung des Dagewesenen erscheint, stellte für Macks Schaffen eine wichtige Neuerung dar: Das den Raum durchdringende Licht vermittelte zwischen den nun als Objekte zu bezeichnenden Werken und dem im Raum stehenden Betrachter. Letzterer rückte dadurch stärker ins Zentrum des künstlerischen Konzepts, er wurde Teilhaber einer umfassenden Raumgestaltung. Macks Arbeiten sollten weniger als optische, denn als emotional prägende Ereignisse wirken. Wichtige Voraussetzung hierfür war eine Aufhebung des strengen Gegenübers von Werk und Beschauer und eine Verringerung der Distanz, die sich hierdurch zwischen Betrachter- und Kunstraum aufbaute. Das Licht blieb nun nicht mehr an die Bildoberfläche gebunden, sondern wurde, ausgehend von den als Reflektoren wirkenden Objekten, allseitig aufgenommen und zurückgeworfen, so dass auch der Umraum mit einbezogen werden konnte.

„Im allgemeinen entscheide ich mich gleich zu Anfang für eine Grundform, innerhalb der alle komplizierten Strukturen und Ideen quasi ihren Raum, ihre dynamische Beziehung und ihre tektonische Funktion finden müssen, wobei diese Grundform nur selten aufgegeben wird“<sup>421</sup>,

kommentierte der Künstler selbst sein Vorgehen. Er konzentrierte sich im Folgenden auf eine begrenzte Anzahl an Formtypen und Konstruktionsprinzipien, zumal nicht die Gestaltung des Trägers an sich ausschlaggebend war, sondern die von der Oberfläche ausgehende Lichtwirkung: Es entstanden vor allem Stelen in unterschiedlichen Varianten, daneben Kuben und etwas später auch motorisierte Rotoren. Darüber hinaus ließen sich einige Zwischenformen, Übergangserscheinungen vom Wandbild zum raumbezogenen Objekt, verzeichnen.

Während in der Anfangszeit für die Herstellung der Raumobjekte ausschließlich die durch Frottage strukturierte Aluminiumfolie verwendet wurde, kam es ab 1960 zu einer Erweiterung der Materialpalette um optische Linsen, Plexi- und Spiegelglas, Edelstahl und hochindustrielle Rohstoffe, die sich als stark lichtempfindlich erwiesen. Gegenüber den aus Aluminiumreliefs gefertigten Objekten wurde das Licht hier nun nicht nur durch Hell-Dunkel-Abfolgen bzw. Reflexion, sondern, dank der Eigenschaften dieser Werkstoffe, auch durch Bündelung, Brechung und Streuung erfahrbar. Über die Kombination verschiedener Materialien innerhalb eines Werkes oder durch das Nebeneinander mehrerer Objekte ließ sich die Wirkung zusätzlich steigern.

---

<sup>421</sup> Heinz Mack, zit. n.: Eberhard Roters: „Heinz Mack und die Realität des Lichtes“, in: *Kat. Mack - Farbe, Raum, Licht. Von Zero bis heute*, Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Cottbus 1994, S. 11–14, hier S. 13. [Roters 1994].

Die Kuben, die überwiegend in den Jahren zwischen 1955 und 1966 entstanden<sup>422</sup>, gehören zu einer Werkkategorie, von der, verglichen mit den anderen Arbeiten, nur eine relativ kleine Anzahl existiert, vermutlich, weil sie kaum Variationsmöglichkeiten boten.<sup>423</sup> Das Interesse für diese Werkform begründete sich in dem starken Raumbezug, der sich schon von vornherein aufgrund des im Koordinatensystem aufgespannten Volumens ergab. Eine Positionierung direkt auf einer spiegelnden Trägerfläche oder knapp über Bodenniveau, wie im Lichtkubus *Kaaba*<sup>424</sup> von 1958, führte dazu, dass sich im abgedunkelten Raum die Lichtreflexe nicht nur auf Wänden und Decke abzeichneten, sondern auch auf dem um- bzw. darunterliegenden Boden, was die Werke schwerelos erscheinen ließ. Für Karin Thomas artikulierten die Kuben „das vielschichtige environmentale Wirkungsverhältnis zwischen Licht und Raum.“<sup>425</sup> Die allseitig angebrachten Aluminiumreliefs verwandelten das Objekt unter optimalen Lichtverhältnissen in einen schwebenden Lichtkubus, dessen Konturen für den Betrachter schwer zu fassen waren. Die transparente Plexiglas konstruktion, auf der der Kubus an Stelle eines festen Unterbaus ruhte, unterstützte diesen Eindruck. Mack selbst konstatierte für die Kubenform den Ausdruck einer „komprimierten, ruhenden Energie.“<sup>426</sup> Eine vielfach gesteigerte Lichtwirkung erzielte er in seinem 1960 in der Berliner Galerie Diogenes gestalteten Kubenraum<sup>427</sup>: Der Künstler ordnete auf engem Raum allseitig mit *Lichtreliefs* versehene Kuben unterschiedlicher Höhe so an, dass die Besucher sich „durch eine Stadt aus Lichtblöcken zwängen“<sup>428</sup> mussten. Ergänzend wurden an der Wand *Lichtreliefs* angebracht, die, wie die Kuben, auf Licht und Farben aus der Umgebung reagierten. Bewegte man sich durch den Raum, so schienen die Strukturen fortwährend gewandelt. Mack erreichte hiermit eine Vorstufe zum späteren *Salon de lumière*, einer Lichtinstallation, die Mack, Piene und Uecker mit hohem technischen Aufwand anlässlich verschiedener ZERO-Ausstellungen zwischen 1962 und 1965, so auch 1964 für die Kasseler *documenta* 3, realisierten.

Dass zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr die Objektgestaltung im Zentrum stand, sondern die des begehbaren Kunstraumes, in den der Besucher vollständig eintauchen konnte, verdeutlichte die bei Eröffnung der obigen Berliner Ausstellung zusätzlich im

---

<sup>422</sup> Honisch 1986, S. 16.

<sup>423</sup> Ihre Höhe überschritt nie 100 cm. Vgl. ebd., S. 16.

<sup>424</sup> Heinz Mack: *Kaaba*, 1958, Aluminium, Holz, Plexiglas, ca. 40 x 40 x 40 cm, WVZ 171 (verschollen), Abb.: Honisch (Hg.) 1986, S. 167.

<sup>425</sup> Thomas 1975, S. 11.

<sup>426</sup> Zit. n.: Honisch 1986, S. 173.

<sup>427</sup> Abb.: Kat. Mack. *Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters. Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972, S. 47. [Berlin 1972].

<sup>428</sup> Kuhn 1991, S. 79.



Untergeschoss inszenierte Lichtinstallation *1. Hommage à Georges de la Tour*: Auf einem in der Raummitte liegenden, großen Spiegel verteilte Mack 200 Kerzen. Von der Decke hing ein Phosphorkarussell – bestehend aus phosphorgetränkten Mullbinden, die der Künstler am Ende seiner Demonstration entflammete. An die Wand hatte er mit Phosphorfarben ein Bild gemalt, das erst im UV-Licht in Erscheinung trat. Die Fläche, an die das Gemälde Auffindung des Heiligen Sebastian von Georges de la Tour projiziert werden sollte, war ebenfalls mit Phosphorfarbe vorbehandelt, so dass die gemalte Kerzenflamme tatsächlich hell aufleuchtete.<sup>429</sup>

Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre verlagerte sich bei den Kuben die Konzentration auf transparente Materialien wie Glas, vor allem Plexiglas in geschliffenem, strukturiertem oder planem Zustand, und Fresnellinsen – ursprünglich vor allem für Kameras in Weltraumkapseln und für Spezialprojektionen in der Filmtechnik eingesetzte hochindustrielle Produkte, die wie Lupen wirkten und das Licht in den Spektralfarben brachen.<sup>430</sup> Nachdem Mack seit Entstehung der *Dynamischen Strukturen* fast gänzlich auf Farbe verzichtet hatte, kam es hier erstmals erneut zum Farbeinsatz<sup>431</sup>: Ab 1967 entstanden transparente Kuben, in die weitere, aus farbigem Plexiglas oder auch aus anderen Materialien, wie Gitternetz, geschliffenem Glas oder Linsen, gefertigte Kuben integriert wurden. Neben dem Licht kam als weiteres natürliches Element Anfang der 1960er Jahre das Wasser hinzu: Ein gläserner Kubus ruhte auf einer Heizplatte, so dass an seinen Innenseiten durch die Hitze von unten aufsteigendes, kondensierendes Wasser abperlte und als Dunst das Glas beschlug oder Tropfen an der Decke bildete, wodurch das Objekt bzw. dessen Schatten sich in jedem Moment wandelte, ohne dass der Künstler hierauf Einfluss nehmen konnte. Rein formal betrachtet, zeigten sich Parallelen zu Hans Haackes ab 1963 entstehenden Kondensationswürfeln bzw. Wetterkästen – Acrylglaskuben, die unten ebenfalls mit Wasser befüllt wurden und in unterschiedlicher Weise auf die jeweiligen klimatischen Veränderungen im Umfeld reagierten. Haacke, der zeitweise in engerem Kontakt mit der ZERO-Bewegung stand<sup>432</sup>, versuchte anhand bestimmter sichtbarer Prozesse die Systemzusammenhänge zwischen seinen Objekten

---

<sup>429</sup> Vgl. Burkhard Leismann: „Mack. Lichtkunst“, in: *Kat. Mack – Lichtkunst*, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 180 f. [Leismann 1994].

<sup>430</sup> Berlin 1972, S. 87.

<sup>431</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>432</sup> Hans Haacke war an mehreren ZERO-Ausstellungen beteiligt: Group Zero, I.C.A., University of Pennsylvania, Philadelphia und Gallery of Modern Art, Washington, DC, 1964; Zero, New Vision Centre, London, 1964; 'nul', Stedelijk Museum, Amsterdam, 1965.

und unsichtbaren äußeren Faktoren, wie Luftzug, Temperatur, Lichteinfall, aufzuzeigen.<sup>433</sup> Laut Haacke überschritt das eigentliche Werk die Realmaße um vieles, „weil eben die Faktoren der Umgebung mitspielen. Die tatsächlichen Abmessungen der Arbeit sind nicht mehr anzugeben“.<sup>434</sup> Dieses Ineinanderwirken von Objekt und räumlich-atmosphärischer Umgebung thematisierte er in fast all seinen damaligen Werken. Mit ZERO verband ihn das Bestreben, etwas zu schaffen,

„das Erfahrungen und Erlebnisse hat, das auf seine Umgebung reagiert, sich verändert, unsolide ist [...], das immer anders aussieht, dessen Gestalt nicht präzise voraussagbar ist [...], das auf Licht- und Temperaturveränderungen reagiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft ausnutzt, [...] etwas machen, das in der Zeit lebt, den 'Betrachter' Zeit erleben läßt... NATÜRLICHES artikulieren.“<sup>435</sup>

Während Haacke sein Interesse eher auf die sachliche Darstellung physikalischer und systematischer Prozesse richtete, konzentrierte sich Mack, wie der Titel des oben erwähnten Werkes: *Licht, Regen, Schatten* (1962)<sup>436</sup> andeutete, auf die Veranschaulichung der aus einem Zusammenspiel von Licht und Wasser resultierenden ästhetischen Reize. Das transparente Element Wasser sollte hier in seiner lichttragenden Funktion zur Geltung kommen, zudem sorgte es für eine stetig veränderte Erscheinungsweise des Werks. Noch deutlicher wurde dies in den Kuben, die in ihrem Inneren einen Wasserwirbel einschlossen: Bei Beleuchtung wirkten sie wie reine Lichtstrudel.<sup>437</sup> Sie wurden „Behälter für Bewegungs- und Lichtspiele“<sup>438</sup>: Bei ihnen verlagerte sich der Schwerpunkt, wie Anette Kuhn treffend

---

<sup>433</sup> Der System-Begriff hatte bei Haacke zentrale Bedeutung; er selbst definierte 'System' wie folgt: „Ich meine, man sollte die Bezeichnung 'System' solchen Skulpturen vorbehalten, in denen – unabhängig von Interpretationen durch die Wahrnehmung – eine Umsetzung von Energie, Materie oder Information stattfindet.“ Haacke im Interview mit Jeanne Siegel (1970/71), in: Kat. *Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006*, Deichtorhallen Hamburg, Düsseldorf 2006, S. 252–256, hier S. 253. [Haacke (1970/71) 2006]: „Ich nenne 'System' nur Dinge, die [...] physikalische, biologische oder soziale Gegebenheiten sind, die ich für realer halte als Wahrnehmungsreize.“ Ebd.

<sup>434</sup> Hans Haacke, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 61.

<sup>435</sup> Hans Haacke, Köln, Januar 1965, (Ankündigung zur Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf, Mai 1965), in: Haacke (1970/71) 2006, S. 250.

<sup>436</sup> Heinz Mack: *Licht, Regen, Schatten*, ca. 1962, Aluminium, Wasser, elektrische Heizplatte, 100 x 100 x 100 cm, WVZ 182; Abb.: Honisch 1986, S. 158.

<sup>437</sup> Heinz Mack entwarf 1968 ein solches Werk (150 x 150 x 150 cm) für den Wettbewerb für den Platz vor der Frankfurter Hauptwache. Vgl. Thomas 1975, S. 11 f.

<sup>438</sup> Berlin 1972, S. 77.

bemerkte, „von der Gestaltung des Außen- auf die des Innenraumes“<sup>439</sup>. Von der Wirkung her erinnerten sie an Norbert Krickes seit 1956 entstandene zylindrische Wassersäulen, die die Bewegungen des an ihren Innenwänden herabfließenden Wassers thematisierten. Die Stelen bildeten schließlich die größte Werkgruppe Macks. Die Planung der ersten offiziellen Lichtstete ging auf das Jahr 1958 zurück und stand im Zusammenhang mit dem Entwurf zum *Sahara-Projekt*, in dessen Einleitung es heißt: „Die Idee eines artifiziellen 'Gartens' in der Sahara folgt dem Entwurf zu einer vibrierenden Lichtstete in einer Wüste.“<sup>440</sup> Diese Werkkategorie bot zahlreiche Variationsmöglichkeiten – allein im Hinblick auf die äußere Bauform ließen sich mehrere Typen ausmachen. Weiteres Unterscheidungskriterium war das für den Stelenkörper verwendete Material sowie die Oberflächenbearbeitung. Laut Werkverzeichnis waren bereits 1952 erste Stelen aus Stein entstanden. Die ursprüngliche und einfachste Form einer Lichtstete, die Mack 1959 erstmals in der Galerie Iris Clert in Paris präsentierte, ergab sich durch Übertragung der metallenen Aluminiumreliefs auf einen hochrechteckigen, freistehenden Korpus, weshalb Margit Staber von „in die Höhe gezogenen Lichtreliefs“<sup>441</sup> spricht. In den stark frontal ausgerichteten, für die Wüstenlandschaft vorgesehenen Objekten sah der Künstler „eine letzte Formulierung des Menschen, der aufrecht – mit Würde – im grenzenlosen Raum steht.“<sup>442</sup> In der Folge entstand eine Vielzahl solcher Stelen in unterschiedlichen Varianten, wie etwa die *Silberlicht-Stete* von 1964<sup>443</sup>, bei der sich über einem metallenen Fuß bis auf eine Höhe von über zweieinhalb Metern ein flacher, schmalrechteckiger Stelenkörper erhob, der oben in zwei Spitzen auslief und beidseitig mit Lichtreliefs versehen war. In deren strukturierten, stark rhythmisierten Oberflächen fing sich das auftreffende Licht und begann zu flimmern. Die Reflexion war teilweise so intensiv, dass der Betrachter den Metallständer nicht mehr wahrnahm, und nur noch ein schwebendes Lichtfeld vor sich zu haben glaubte. Eine starke Lichtsensation kam auch bei den gläsernen Stelen zustande, die in ihrem Inneren Stücke von Aluminiumnetz (honeycomb) einschlossen, das, wie vorher erläutert, beidseitig gleichartig strukturiert war. Das Licht wurde reflektiert und passierte zugleich das zarte Netz, wodurch sich der Eindruck eines glitzernden Bewegungsflusses ergab. Auch bei den Stelen verwendete Mack Fresnellinsen, indem er diese übereinander auf einem Plexiglasträger anordnete, so dass sie den Stelenkörper durch farbig

---

<sup>439</sup> Anette Kuhn: „Licht als immaterielle Qualität“, in: Kat. *Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Skulpturen, Reliefs, Handzeichnungen, Collagen, Fotos*, hg. v. Karl Ruhrberg, Galerie Neher, Essen, Stuttgart-Bad Cannstadt 1989, S. 79–85, hier S. 82. [Kuhn 1989].

<sup>440</sup> Heinz Mack: „Das Sahara-Projekt“, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S. [Mack ZERO 3 1961].

<sup>441</sup> Berlin 1972, S. 87.

<sup>442</sup> Heinz Mack, zit. n.: Honisch 1986, S. 51.

<sup>443</sup> *Silberlicht-Stete*, 1964, Aluminium und Edelstahl auf Holz, 254 x 40 x 4 cm, Besitz des Künstlers, WVZ 27, Abb. Honisch 1986, S. 86.

gebrochenes Licht überstrahlten. Eine Sonderstellung nahm der Typus der Flügelstelen mit einem kreuzförmigen Querschnitt ein, die durch Montage vier schmaler Lichtreliefs, Plexiglas- oder Aluminiumplatten entstanden.

Für die Entfaltung der Wirkung dieser industriell geprägten, für die Kunst eher untypisch erscheinenden Materialien war der Einsatz von künstlichem Licht notwendig, zumal die fast ausschließlich im geschlossenen Raum aufgestellten Objekte die Funktion von Lichtfängern ausüben sollten. Teilweise waren Glühbirnen, Neonröhren oder pulsierende Anlagen direkt ins Objekt integriert, etwa in einer Abwandlung der Stelen, den von der Decke herabhängenden Lichtketten bzw. Lichtregen, andere wurden lediglich von außen durch Strahler beleuchtet. Im Gegensatz zu Piene, der über weite Abschnitte seines Werkes künstliches Licht zum alleinigen Gestaltungsmittel erhob, versuchte Mack, der dem Kunstlicht gegenüber kritisch eingestellt war, auf dieses so weit wie möglich zu verzichten, um sich in der Folge verstärkt auf das natürliche Licht zu konzentrieren, das seiner Meinung nach, „stets ein 'richtiges', d.h. bestmögliches Verhältnis zu Raum und Zeit [hat]. Es ist einzig und nicht austauschbar.“<sup>444</sup> Auch bei den Stelen verstärkte Mack durch Kombination mehrerer Plastiken die Lichtwirkung im Raum. Hierauf beruhten seine erstmals 1966 in der Howard Wise Gallery, New York, realisierten Stelen- oder Lichtwälder: Angeregt durch Manhattans lichtdurchflutete Nachtsilhouette der Wolkenkratzer kombinierte er 20 sich durch unterschiedlichste Lichtwirkung auszeichnende Stelen zu einem Forest of Light.

### Günther Uecker: *Nagelobjekte* (1959)

Günther Uecker hatte 1957 zum Medium Nagel gegriffen, um, wie er selbst sagte, „aus der Fenstersituation des Bildes eine reale Raumsituation zu gestalten“<sup>445</sup>, so dass sein zwei Jahre später getroffener Entschluss, „das Bild von der Wand zu befreien“<sup>446</sup>, die Arbeiten direkt in den Raum zu stellen, sich lange vorher abgezeichnet hatte. Schon bei seinen noch für die Wand konzipierten Nagelbildern fand das eigentliche Geschehen im Raum und nicht mehr unmittelbar auf der Oberfläche statt; das Werk war im Grunde der durch die Nägel modulierte, sich stetig wandelnde Lichtraum. Die in diesen frühen Arbeiten noch als Rückwand dienende Holzplatte wurde nun Korpus eines rundherum bearbeiteten, dreidimensionalen Objektkörpers. Seitliche Umnagelungen hatte Uecker bereits bei einigen

---

<sup>444</sup> Heinz Mack: „Licht ist nicht Licht“ (1966), in: Mack 1967, o. S.

<sup>445</sup> Günther Uecker in einem Gespräch mit Rolf-Gunter Dienst: Die Einnagelung ins Bewußtsein (1970), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 126–134, hier S. 127. [Uecker (1970) 1979].

<sup>446</sup> Günther Uecker, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 189.

wandbezogenen Werken vorgenommen, bei denen sich eine Überwindung der Bildgrenzen ankündigte und die sich somit als erster Schritt zu einer stärkeren Verräumlichung deuten ließen.<sup>447</sup>

Als frühes Objektbeispiel soll die *Weißer Strukturzone*<sup>448</sup> von 1959 betrachtet werden, bei der Uecker den längsrechteckigen, an den Seiten abgerundeten Träger ringsum, auch an den Ober- und Unterkanten, mit einer regelmäßigen Struktur aus Nägeln versah, die alle auf gleiche Höhe eingeschlagen sind. Das Objekt ist auf ein einfaches mattlackiertes Metallgestänge montiert, das – zumal die Präsentation ja bevorzugt in abgedunkelten Räumen erfolgen sollte – nicht sichtbar war, wodurch das Werk, ähnlich wie Macks Kuben, frei im Raum zu schweben schien. Die Objektgrenzen sind durch die weit vordringenden Nägel aufgebrochen, hier fängt und artikuliert sich das Licht und löst eine optische Vibration aus, so dass diese 'Übergangszonen' wie eine immaterielle, lichte Hülle empfunden wird, die, je nach Blickwinkel des Betrachters, verändert erscheint. Der ganzheitlich weiße Farbüberzug trägt zur Entstofflichung bei, Hell-Dunkel-Effekte kommen hierdurch besonders gut zur Geltung. Umgebung und Licht werden unmittelbare Werkbestandteile. Uecker schrieb, er versuchte, „eine Integration von Licht zu erreichen, welche diese Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte“, so dass „ein freier, artikulierter Lichtraum“ entstand: „Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen.“<sup>449</sup>

Im Gegensatz zu Mack verwendete Uecker keine reflektierenden Materialien und arbeitete niemals mit dem direkten Licht, sondern brachte dieses in erster Linie über die weiße Farbe ins Spiel, was sich auch häufig in seinen Werktiteln widerspiegelte.

„Indem der Gegenstand nur ein Hilfsmittel ist, Licht einzufangen, und indem ich Licht die gleiche Intensität entgegenseetze, hebt sich Licht zu Licht auf, wird aber quantitativ das Doppelte, und trotzdem: es bleibt das gleiche. Wenn ich dem ein Medium entgegenseetze, das auch das Gegenteil von Licht deutlich macht, also Dunkelheit, dann habe ich damit ein optisches Sprachmaterial.“<sup>450</sup>

---

<sup>447</sup> Bekanntes Beispiel hierfür ist *Das gelbe Bild*, 1957/58, Öl/Leinwand, Nägel, 87 x 85 cm, eine quadratische, monochrom gelbe Tafel, die ringsum strahlenartig mit Nägeln versehen ist; Abb.: Ludwigshafen 1987, S. 65. Uecker kommentierte: „So wie Fontana ein Loch in die Leinwand geschnitten hat, so habe ich um den Rahmen herumgenagelt, so daß das Objekt ein reales Objekt im Raum selbst wurde.“ Uecker (1972) 1979, S. 145.

<sup>448</sup> Günther Uecker: *Weißer Strukturzone*, 1959, Nägel/Leinwand/Holz, 59 x 25 x 8 cm, Abb.: Ludwigshafen 1987, S. 12.

<sup>449</sup> Uecker (1961), in: *Kat. lenk, mack, pfahler, uecker. XXXV Biennale di Venezia 1970, Stuttgart 1970.* (Mappe Uecker), o. S. [Venedig 1970].

<sup>450</sup> Günther Uecker, in: Uecker (1970) 1979, S. 133.

Auch hier wurde mit der allseitigen Ausgestaltung der Objekte die strenge Frontalität früherer Werke durchbrochen und somit auch die Distanz zum Werk verringert; der Betrachter sollte das Objekt erkunden, während er sich durch den Raum bewegte. Je nach Blickwinkel und Lichteinfall ergaben sich wechselnde Überschneidungen der Nagelstrukturen, der durch die Nägel erzeugte Schattenwurf veränderte sich. Die Werke verfügten über keinen endgültigen Zustand, ihre Erscheinungsform wechselte beständig, das Licht trieb die optische Auflösung der Materialität voran.

Als weitere Grundformen für seine Objekte wählte Uecker vor allem die Säule bzw. Zylinder und Kugel. Waren die Strukturen bei den frühen Nagelobjekten noch sehr gleichmäßig gestaltet, so machte sich in der Folge eine immer stärkere Rhythmisierung bemerkbar, die Bewegungseindrücke hervorrief: Den Übergang markierten Arbeiten, in denen sich bereits erste Unregelmäßigkeiten abzeichneten, wie beispielsweise bei dem Objekt *Säule*<sup>451</sup> von 1959: Im oberen und unteren Bereich des Werkkörpers sind die Nägel nach exaktem Raster in gleichen Abständen eingeschlagen, in der Säulenmitte verdichtet sich die Struktur dann aber durch Einstreuung weiterer Nägel, was den Eindruck erweckt, der Zylinder würde in Rotation versetzt. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass das Betrachterauge versucht, die aus einer partiellen Anhäufung von Nägeln gebildete Struktur ordnend zu erfassen, indem es zwischen den einzelnen Elementen springt, was zu einem Verschwimmen der Konturen führt. Klar lesbare Strukturen werden hingegen generell eher als statisch empfunden.

Auch Ueckers Aufmerksamkeit richtete sich weniger auf das Objekt, sondern auf die Artikulation der Umgebung durch das Werk:

„Ich hatte nun ein Material, das in den wirklichen Raum eindringt – nicht in den illusionistischen Raum, der durch die Leinwand sichtbar wird. Und dieses Material, wie den Nagel, der in den Raum, in dem wir leben, hineinragt, so daß die Wirklichkeit, die sich in diesem Raum befindet, sich darin artikuliert durch Licht und Schatten, habe ich versucht, immer weiter zu entwickeln.“<sup>452</sup>

John A. Thwaites stellte angesichts der Arbeiten ebenfalls fest: „Die wirklichen Mittel sind nicht Nägel [...], sondern Licht und Bewegung. Licht schenkt Metamorphosen.“<sup>453</sup>

---

<sup>451</sup> Günther Uecker: *Säule*, 1959, Nägel und Graphit auf Leinwand auf Pappe, Leim, Höhe 70 cm, Ø 16 cm, Abb.: Kat. *ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern 2006, S. 239.

<sup>452</sup> Uecker (1972) 1979, S. 145.

<sup>453</sup> John A. Thwaites: „Form durch Bewegung und Licht. 'Zero' und die Ausstellungen von Manfred König und Günther Uecker in Düsseldorf“, in: *Deutsche Zeitung*, 17.7.1961. [Thwaites 1961].

Adolf Luther: *Lichtschleusen* (1962), *Linsen- und Hohlspiegelobjekte* (1965)

Luthers bisherige 'Entmaterialisierungen', die Ergebnisse einer intensiven Auseinandersetzung mit Materialien und deren lichtleitenden Fähigkeiten darstellten, erwiesen sich als nur begrenzt erfolgreich, zumal die Bindung an geformte Materie, an „Strukturen“, wie es der Künstler formulierte, bestehen blieb.<sup>454</sup> Daher konzentrierte er sich im Folgenden ausschließlich auf Medien, die das Licht hindurchtreten ließen: „Um die Immaterialität des Lichtes anschaulich nachzuweisen, brauchte ich ein immaterielles Material, einen Träger für Licht. Damals ahnte ich schon, daß der Ort des Lichtes der leere Raum ist.“<sup>455</sup> Seit Beginn der 1960er Jahre setzte er Glas ein, das sich als ideal erwies für das Aufzeigen von Lichtenergien – vor allem, wenn es fragmentiert war, da sich hier an den Kanten starke Lichtpunkte ergaben.

„Die Zusammenfassung meiner Glas- und Aluminiumerfahrungen ist durch das Sehen gekommen. Durch genaue Beobachtungen an kleinen Glasteilen wußte ich endlich von der Beschaffenheit des Lichts. Es besteht aus Bildern. Helligkeit und Beleuchtungseffekte sind nur Nebenwirkungen ein und derselben Erscheinung.“<sup>456</sup>

Luther musste sich nun eine Strategie ausdenken, um das in der glitzernden Masse der Glasscherben vorhandene Potential aufzeigen zu können und um das Licht als durch den Raum eilende Energie zu vergegenwärtigen. Mit Hilfe eines 'Zwischenglas-Prinzips' schuf er sogenannte *Lichtschleusen*, die sich vom Prinzip her mit den vorher besprochenen Lichtfächern bzw. Lichtflügeln von Heinz Mack vergleichen lassen: Aus Glasscheiben und Metallrahmen fertigte er im Raum aufstellbare, allseitig einsehbare 'Schaukästen', die er mit Glasfragmenten unterschiedlicher Herkunft und Beschaffenheit auffüllte – mit Scherben bzw. geschnittenen Glasstreifen, Glasfäden, Reagenzgläsern oder mit dem Schweißbrenner geschmolzenen Kristallglasabfällen. Beim Passieren des Lichtes traten, je nach Lichteinfall und -intensität sowie Blickwinkel des Betrachters, unterschiedliche optische Effekte auf: Lichtbrechung und -beugung, Spiegelung, die Ausbildung verschiedener Brennpunkte. Seine mit Brillengläsern oder geschliffenen Gläsern gefüllten Kästen, die er Optogone nannte, bündelten und streuten das Licht zugleich, sie reagierten auf Veränderungen des Lichtes bzw. den Standortwechsel des Schauenden mit starken

---

<sup>454</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 63.

<sup>455</sup> Adolf Luther, in: Kat. *Adolf Luther. Transoptische Realität. Ein Gespräch zwischen Werner Krüger und Adolf Luther*, hg. v. Galerie im Kunstverlag Weingarten, Weingarten 1980, S. 10–22, hier S. 10. [Weingarten 1980].

<sup>456</sup> Adolf Luther, in: Kat. *Luther*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1974, S. 24. [Düsseldorf 1974].

Verzerrungen und dadurch hervorgerufenen Bewegungseindrücken. Eine weitere Variante stellten diejenigen Lichtschleusen dar, bei denen Luther das Verbundglas des Kastens selbst durch Erhitzen zum Splintern brachte, so dass das Licht in dem netzartigen Liniengewirr aufleuchtete. Im Gegensatz zu Mack und Uecker, die bei ihren Werken noch persönlich Hand anlegten, den Werkstoff bewusst bearbeiteten und ihm Form verliehen, beschränkte sich Luther darauf, das jeweilige Material und die Füllhöhe festzusetzen – alles weitere entzog sich seiner Bestimmung –, die Objekte sollten schließlich „ein Optimum an Funktion zeigen“.<sup>457</sup> Eine noch größere Distanznahme und Reduktion erlaubte der Einsatz von Rauch, den Luther in seine Glaskästen einleitete, der sich langsam darin ausbreitete und an dem sich das Licht kurzzeitig materialisierte, was Uecker in seinen Aufzeichnungen beschrieb: „Das gleiche blieb sichtbar nicht das gleiche, es ging durch etwas hindurch und verwandelte sich.“<sup>458</sup> Viele Künstler fanden damals Gefallen an dieser immateriellen, äußerst flüchtigen Substanz Rauch. Vergleichbar mit Luthers Rauchsleusen sind die Mitte der 1960er Jahre entstandenen Smoke Boxes des Japaners Yutaka Ohashi, der in einem gläsernen Kasten Glasscherben bzw. -elemente anordnete, an denen sich einerseits das Licht brach, die zum anderen aber die Bewegung des in den Kasten eindringenden Rauches beeinflussten.

Eine Belebung der Wirkung und zugleich ein aktives Einbeziehen des Betrachters erreichte Luther, indem er diese Schleusen vertikal oder horizontal um die eigene Achse drehbar in eine Rahmenkonstruktion hängte, so dass die Ausrichtung der Glaselemente zum einfallenden Licht variiert werden konnte. Der Betrachter sollte bei diesem Werktypus in erster Linie das Licht als immaterielle Energie wahrnehmen, die Objekte sollten in ihrer Funktion als lichtfangende Medien aufgehen. Luthers Vorstellung von Kunst zeugte von maximaler Offenheit: Für ihn konnte selbst, wie er schrieb, „die Bewegung von Menschen im Licht“<sup>459</sup> Kunst sein.

### *Dynamik und Vibration, Raum und Zeit*

Hatten die dreidimensional angelegten Arbeiten den Betrachter bereits aufgefordert, sich in Relation zum Werk durch den Raum zu bewegen, so konnte eine weitere Steigerung dadurch erzielt werden, dass das Werk selbst in Bewegung versetzt wurde. Die reale Bewegung wurde bei einigen Arbeiten durch Intervention des Betrachters ausgelöst, etwa

---

<sup>457</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 72.

<sup>458</sup> Günther Uecker: „Besuch bei Adolf Luther 1961 und Betrachtungen heute“ (1974), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 138 f. [Uecker (1974) 1979].

<sup>459</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 72.



bei Luthers soeben beschriebenen Lichtschleusen, oder auch bei Goepferts auf einem konkav geformten, mit Silberfolie belegten Podest liegender Lichtwalze (1967), einem aus dünnen Aluminiumlamellen, einem Gestänge und zwei seitlichen Scheiben gebildeten, durchbrochenen Zylinderobjekt, das auf dem reflektierenden Untergrund ins Rollen gebracht werden konnte. Die Mehrzahl der Werke setzte sich durch einfache, ins Werkinnere integrierte Motoren in Bewegung. Da die Bewegung des Werkes und die des Betrachters beständig variierten und sich niemals in ein und derselben Weise wiederholten, kam es zu einer Vervielfachung möglicher Konstellationen. Bei den beweglichen Werken wurde Variabilität nicht mehr nur suggeriert, sondern das Werk schloss nun tatsächlich unendlich viele Realisationen ein. Der Rezipient und dessen Aktivierung rückten in den Mittelpunkt, ebenso die dadurch veränderte Beziehung zwischen Werk und Umgebung. Durch den Einsatz von Licht konnte die Bewegung auf den Umraum übertragen werden.

#### Heinz Mack: *Rotoren* (1959)

Jean Tinguelys radikale Position hinsichtlich einer Erneuerung der Kunst durch die Aufhebung statischer Gebundenheit, vor allem aber die Begegnung mit dessen gemeinsam mit Yves Klein für die Ausstellung *Vitesse pure et stabilité monochrome*<sup>460</sup> (Galerie Iris Clert) angefertigten kleinen blauen rotierenden Scheibenplastiken, die sich in ein „virtuelles, immaterielles Volumen“<sup>461</sup> auflösten, beeindruckten Mack und waren Anregung zur Motorisierung der eigenen Arbeiten. Schon im Folgejahr, 1959, entstanden daher seine *Rotoren*<sup>462</sup>: Kästen, deren Vorderseite mit einer strukturierten, transparenten Wellglasscheibe versehen war und in deren Innenraum sich eine ebenfalls strukturierte Glas- oder Aluminiumscheibe drehte, so dass sich kontinuierlich fließende, strömende Bewegungen ergaben, deren transparent-silbern glänzender Effekt teilweise durch integrierte elektrische Beleuchtung verstärkt wurde. Der relativ einfache Mechanismus der Bewegungsübertragung im Inneren bzw. auf der Rückwand des Werks beruhte auf dem Einsatz eines Keilriemens und blieb dem Betrachter verborgen. Die sich überlagernden unterschiedlichen Strukturen wirkten durch die rotierende Bewegung verzerrt; es schien, als löste sich das Innere der Kästen auf. Durch Variieren der Drehgeschwindigkeiten ergaben sich jeweils andere Eindrücke.

---

<sup>460</sup> Galerie Iris Clert, November 1958. Abb.: Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*. Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999, S. 100–106, 141 f. [Basel 1999].

<sup>461</sup> Heinz Mack: „Ein Besuch. November 1958, Paris“, 1999, in: Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999, S. 25 f., hier S. 25. [Mack 1999].

<sup>462</sup> Heinz Mack: *Lichtdynamo*, 1960, Holz, Glasplatte, Farbe, Elektromotor, Metallstruktur, 57 x 56 x 22 cm, Abb.: Kat. *ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern 2006, S. 166.

Im Grunde ließ sich dieser Werktypus als eine Zusammenfassung bzw. Staffellung der vorangehenden Experimente interpretieren: Optisch aktive vertikal und horizontal gegliederte Strukturen, wie sie bereits in seinen frühen Bildern und Reliefs zur Anwendung kamen, wurden hier auf transparente Glasplatten übertragen. Die Effekte seiner glitzernden metallenen Lichtreliefs integrierte Mack bei den Rotoren nun in das Innere der Kästen. Durch Hinzunahme motorisch erzeugter Bewegung erreichte er eine Steigerung der bisherigen Wirkung: „Der Effekt ist der von Wellenspielen, von silbrig schlagenden Herzkammern, von diffusen Goldfischteichen; das Licht, so scheint es, wird von den Rotoren in träger, qualliger Bewegung zur Seite geschaufelt, gleichsam verflüssigt“<sup>463</sup>, schilderte Hanno Reuther 1961 seine Eindrücke nach dem Besuch der Ausstellung *Die Ruhe der Unruhe* in der Frankfurter Galerie dato. Durch das Prinzip der gestaffelten Kombination von verschiedenartig strukturierten Materialien kam es zu wechselnden Lichterscheinungen.

Dieter Honisch bezeichnete die Rotoren-Form als „Signet der ZERO-Bewegung“<sup>464</sup>; für die jungen Künstler hatte die Drehbewegung den Anreiz, dass sie für eine fortwährende Änderung der Bezüge sorgte, und somit eine optische Dematerialisierung der Werke in idealer Weise unterstützte. Ihre Bedeutung gründete in erster Linie in dem gemeinsam durch die ZERO-Künstler gestalteten Lichtraum, dessen übergreifendes Thema die Rotation war: Alle sieben, in dieser Rauminstallation gezeigten Werke – Rotoren, Mühlen, Scheiben und Kugeln – schlossen als bestimmenden Faktor den der Drehung um die eigene Achse ein. Dadurch, dass die Werke teils durch integrierte Lichtquellen, teils durch externe Strahler beleuchtet wurden, übertrugen sich die an- und abschwellenden Hell-Dunkel-Reflexionen auf den umliegenden Raum und auf den Betrachter – ein Effekt, der sich auch bei dem bereits erwähnten *Licht-Raum-Modulator* Moholy-Nagys (1922/30) einstellte. Kernstücke des 1964 für die Kasseler *documenta 3* gestalteten, 1992 im Düsseldorfer Kunstmuseum rekonstruierten Raumes *Hommage à Fontana*<sup>465</sup> bildeten die unter Beteiligung aller drei Künstler geschaffenen Werke *Weißer Lichtmühle* und *Silbermühle*. Jeder leistete hierfür einen Beitrag: Mack fertigte Lamellenfelder aus Aluminium an, Uecker ein Nagelfeld, und Piene steuerte mit durchlöcherten Scheiben und Kugeln seine

---

<sup>463</sup> Hanno Reuther: „Macks unendliche Vibrationen. Lichtreliefs und Rotoren – Sensationelle Phänomene in der 'dato'-Galerie, Frankfurt“, in: *Frankfurter Rundschau*, 28.6.1961. [Reuther 1961 (b)].

<sup>464</sup> Honisch 1986, S. 16.

<sup>465</sup> Weitere Informationen hierzu in: Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Hg): *Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker. Lichtraum (Hommage à Fontana) 1964*, Berlin [u. a.] 1992. [Kulturstiftung der Länder; Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.) 1992].

Rasterstruktur bei. Mittels Zeitschaltung wurde die rhythmische Wiederkehr der Rotationsbewegungen und des Lichteinsatzes geregelt.<sup>466</sup>

Mack hatte auch schon bei einigen Stelen in die spiegelnden Rundsockel Elektromotoren integriert, die die Werke in schnelle Drehung versetzten, so dass sich deren Materie optisch aufhob. Im Gegensatz zu den bisherigen Werken konfrontierte er den Betrachter bei seinen Rotoren allerdings mit optischen Erscheinungen, die – im wahrsten Sinne des Wortes – gänzlich 'undurchschaubar' blieben. Die Bewegung setzte sich zwar fort bzw. erlebte eine Steigerung in der Wahrnehmung des Betrachters, ausgelöst wurde dieser Wahrnehmungsvorgang allerdings nicht allein durch die Sehaktivität, sondern vornehmlich durch die Eigenrotation der Objekte. Der nach außen abgeschlossene Charakter der Rotoren gegenüber dem Raum, aber auch gegenüber dem Betrachter, der durch diese Entwicklung eine passivere Rolle spielte, sorgte für Kritik. Thwaites, der von Kästen „mit einem 'Schaufenster' in welligem Glas“ sprach, hielt den Werktypus für wenig gelungen:

„Diesen Vorgang nimmt der Zuschauer als ein Flimmern durch das Glas wahr. Hier ist Mack in eine Sackgasse gestolpert, die von Josef Albers zu der Gruppe Denise René führt. [...]. Die geätzten Glasplatten von Vasarely, zum Beispiel, sind mit den Lichtdynamos fast identisch. Nur, daß die physische Bewegung durch das Vorbeigehen des Zuschauers entsteht und nicht durch Motorkraft hervorgebracht wird. Aber man kann nicht einfach durch Bewegung von statischen Formen, ob physisch oder illusionistisch, 'dynamische' Kunst entwickeln.“<sup>467</sup>

#### Günther Uecker: *Lichtscheiben* (1958)

Auch Günther Uecker erkannte die Möglichkeit, durch eine rotierende Bewegung eine fortwährende Veränderung, und damit den Faktor Zeit, in das Werk einzubringen und die Materie noch weiter aufzuheben. Als erstes kinetisches Werk kann sein Lichtglobus von 1958 gelten, eine an einem durchsichtigen Faden von der Decke herabhängende, rundum mit Nägeln bespickte, vollkommen weiß gefasste Holzkugel, die per Hand in Rotation versetzt werden kann. Bei diesen Lichtkugeln werden die Nägel, vor allem deren Köpfe, zu bewegten Lichtträgern: Je schneller die Drehbewegung, desto stärker verschwimmen die Konturen der Objektform, schließlich löst sie sich in eine weiße, nebelhafte, den

---

<sup>466</sup> Vgl. Tiziana Caianiello: *Der Lichtraum (Hommage a Fontana) und das Creamcheese im museum kunst palast*, [Diss., Univ. Köln, 2003] Bielefeld 2005. [Caianiello 2005].

<sup>467</sup> John A. Thwaites: „Empfehlung, nachzudenken“, in: *Deutsche Zeitung*, 1.12.1960, wiederabgedruckt in: Ders. 1967, S. 52–54, hier S. 54.

eigentlichen Werkkörper umhüllende Schicht auf. Die Wirkung des Werks, das, was in Erscheinung tritt, beruht auf einer Interaktion von Raum, Licht, Bewegung und deren sinnlicher Wahrnehmung.

Ab den frühen 1960er Jahren, fast zeitgleich mit Mack, setzte auch Uecker in seinen sogenannten *Lichtscheiben* motorisch erzeugte Bewegung und künstliches Licht ein. Es handelte sich hierbei vom Prinzip her um runde Nagelreliefs, die entweder flach im Raum lagen oder vertikal in aufrechtstehenden, weißen Kästen präsentiert wurden, die vorderseitig mit einer runden Öffnung versehen waren. Während die vorangehenden Werke in der Mehrzahl eine feste Ausrichtung zum Raum aufwiesen und ihre Dynamik lediglich aus den tageszeitlich wechselnden Qualitäten des Lichtes, den Körper- bzw. Augenbewegungen des Betrachters selbst resultierte, schienen die neuen, motorisierten Arbeiten durch ihre unentwegte Drehung um die eigene Achse und die gleichzeitige Beleuchtung schon von sich aus stets verändert. Spielte Bewegung bei Uecker bis dahin nur in Form optischer Reize, also als ein 'im' Betrachter ausgelöstes Phänomen, eine Rolle, so multiplizierten sich jetzt die Eindrücke; die Folge war nicht mehr nur ein leichtes Vibrieren der Oberflächen, sondern teilweise deren gänzliche Auflösung. Den Motor verbarg Uecker, ähnlich wie Mack bei seinen Rotoren, unmittelbar unter bzw. hinter den Lichtscheiben. Bei den aufrecht in Kästen angebrachten Nagelfeldern erfolgte die Beleuchtung durch zwei für den Betrachter nicht sichtbare, seitlich angebrachte Scheinwerfer, so dass das Licht in unterschiedlich langen, zwischen den Nägeln aufleuchtenden Schneisen auf die hell grundierte Platte fiel. Durch die Bewegung ergeben sich fortwährend andere Lichtbrechungen, die Struktur gerät in Fluss. Die Blickachse zwischen Rezipient und Werk ist durch die Einansichtigkeit der Kästen festgelegt, während die horizontal mit minimalem Abstand zum Boden liegenden, durch Lampen bestrahlten Nagelscheiben in eine stärkere Wechselwirkung mit dem Raum und dem Betrachter traten. Bei dunklen Raumverhältnissen gewinnt das Nagelrelief durch den seitlichen Lichteinfall eine ausgeprägte Plastizität; die gleichmäßig rotierende Bewegung löst starke Licht-Schatten-Effekte aus, und die Nagelköpfe werden zu schwebenden Lichtpunkten. Durch die Bewegung entsteht der Eindruck an- und abschwelliger Lichtintensität. Die Nägel bilden eine Übergangszone zwischen fester Materie und immateriellem Raum, sie thematisieren Zeitverläufe. Uecker selbst zog immer wieder Parallelen zum Prinzip der Sonnenuhr. Die Licht-Schatten- und vor allem Bewegungseffekte steigerten sich, je schräger die Nägel in die Platte getrieben waren. Von diesem Werktypus gibt es zahlreiche Varianten, in denen die Auswirkungen wechselnder Beleuchtung und Bewegung erprobt wurden: In der 1965

entstandenen *Torkelscheibe*<sup>468</sup> ist das Relief nicht mehr statisch auf dem Untergrund fixiert, sondern es kippt, wie der Titel besagt, beim Rotieren in der Horizontalen, wodurch die Objektgrenzen noch weniger fassbar werden. In einem anderen Werk von 1964 befestigte Uecker eine mit Motor versehene Nagelscheibe auf seiner alten Staffelei, wodurch er den Bruch mit dem starren Tafelbild noch deutlicher vor Augen führt.<sup>469</sup> Bei seinen Experimenten setzte er nicht nur die Objekte in Bewegung, sondern teilweise auch die Lichtquellen. In der Ausstellung *Bewogen Bewegung*, Amsterdam, 1961, erfolgte die erste Demonstration eines Nagelobjekts in horizontaler Lage mit umlaufender Lichtquelle.<sup>470</sup> Bewegten sich die Lichtquelle bzw. das Objekt, so gerieten auch die Schatten der Nägel in Fluss und überlagerten sich in unterschiedlicher Weise, erschienen einmal kürzer, einmal länger. Die motorisierten Arbeiten forderten das Auge unentwegt dazu heraus, die einzelnen Konstellationen der Elemente festhalten zu müssen – diese verloren sich jedoch schon im nächsten Moment wieder im Strudel der Rotation.

Das Motiv drehender Kreise und Scheiben – Verkörperung der Zeit, des Flüchtigen, des sich dem Endgültigen Entsagenden, Symbol des Lebens – durchzieht bis heute Ueckers Werk: Neben zahlreichen Lichtmühlen der soeben beschriebenen Art entstand sein wirbelnder *New York Dancer* (1965), und auch in den späteren *Aschebildern*, Sandspiralen und -mühlen kehrte das Thema wieder. Die Kreisform verdeutliche, dass Kunst der Wirklichkeit nichts hinzufügen könne, sondern „nur mehr sagbar und mehr sichtbar“<sup>471</sup> mache. Dies lasse sich, wie Uecker einmal konstatierte, darauf zurückführen „daß im Versuch das Hergestellte oder das Sichtbare in Frage zu stellen und damit auszulöschen, das Verwandte in immer wieder neuer Gestalt immer wieder neu auftaucht.“<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> Günther Uecker: *Torkelscheibe*, 1965, 320 x 150 cm; Abb.: Kat. *Günther Uecker. Zwanzig Kapitel*, Neuer Berliner Kunstverein, Ostfildern 2005, S. 56 f. [Berlin 2005].

<sup>469</sup> Günther Uecker: *Die Kunst dreht sich auf der Staffelei*, 1964, 298 x 159 x 80 cm; Abb.: Ebd., S. 55.

<sup>470</sup> Vgl. Günther Uecker, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 189; Jürgen Morschel: „Maschinen, Lärm und Spiel“, in: *Das Kunstwerk 10–11* (1961), S. 80 [Morschel 1961].

<sup>471</sup> Günther Uecker im Gespräch mit Gudrun Inboden und Stephan von Wiese: „Den Menschen von der Kunst erlösen“ (Februar 1976), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 149–158, hier S. 158. [Uecker (1976) 1979].

<sup>472</sup> Uecker (1977) 1979, hier S. 163.

## KUNSTRÄUME UND WERKE IM FREIEN RAUM

Mit den vorangehend beschriebenen Objekten hatten die Künstler eine Erweiterung und Ausdehnung der bisherigen Werkkonzepte in den Realraum hinein vollzogen. Die Frontalität zwischen Betrachter und Werk war aufgehoben: Die Werke kommunizierten mit dem Rezipienten nicht mehr nur visuell. Das Gewicht verlagerte sich von den im Raum befindlichen Gegenständen auf die räumliche, vom Materiellen losgelöste Gesamtatmosphäre, und damit auf das körperlich-sinnliche Empfinden des Rezipienten, der von den inzwischen zu 'Environments' anwachsenden Arbeiten vollständig umgeben wurde. Die als 'Apparaturen' fungierenden Werke gingen nahezu vollständig in ihrer Wirkung auf: Wahrgenommen wurden in erster Linie die von ihnen ausgehenden schwebenden, veränderlichen Lichtprojektionen.

### *Orte der Schwerelosigkeit*

#### Günther Uecker und Heinz Mack: *Schweben im Raum* (1962)

„...Da unsere Raumvorstellungen sich nicht auf der Erde, sondern im Himmel befinden, möchten wir in Stockholm einen Raum realisieren, der vom Betrachter nicht betreten werden kann, der ähnlich wie der Himmel aus dem Flugzeug nur gesehen werden kann“<sup>473</sup>, hieß es in einem Brief, den Uecker und Mack 1962 an Pontus Hultén, den damaligen Direktor des Moderna Museet in Stockholm, schrieben und in dem sie ihren gemeinsam ausgearbeiteten Entwurf für ihre Installation *Schweben im Raum* vorstellten: Hierfür benötigten sie einen ca. 10 x 10 Meter großen, vollkommen weiß getünchten Raum, der idealerweise über zwei Türöffnungen verfügte, die sie durch große phosphoreszierende rosafarbene und himmelblaue Farbgläser in prismatischer Form verschließen wollten. Auf dem Boden sollten Leuchtkörper verteilt werden, über die in entsprechender Höhe ein Gitter aus Maschendraht gespannt würde, das sie wiederum mit Glaswolle bedeckten, in der sich das von unten hindurchtretende Licht fing. Von der Decke herab hingen ihre beweglichen Objekte, drehten sich im Lichtschein und artikulierten das Licht: „Alles soll leicht sein, immateriell; eine poetische Erscheinung des Lichtes, des Raumes und der

---

<sup>473</sup> Günther Uecker: „Schweben im Raum. Aus einem Brief an Pontus Hultén“ (1962), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 59. [Uecker (1962 a) 1979].

Bewegung sein und eine Atmosphäre des Unberührbaren und Reinen zeigen.“<sup>474</sup> Beim Blick durch die farbigen Gläser in den Raum – das Betreten war (aus konzeptionellen Gründen) untersagt – entstände das Gefühl der Schwerelosigkeit, so dass man glaubte, über den vom Sonnenlicht durchbrochenen Wolken zu schweben.

Die Rauminstallation konnte in Stockholm zwar nicht umgesetzt werden, Mack griff das Konzept allerdings vier Jahre später in leicht abgewandelter Form anlässlich der letzten offiziellen ZERO-Ausstellung, *Zero in Bonn*, wieder auf <sup>475</sup>:

Auf dem Boden des relativ kleinen Raumes verteilte er silbrig glitzernde Glaswolle, unter der sich weiße und blaue Lichtstrahler verbargen. An einem Lattengerüst an der Decke brachte er kleine Motoren an und überzog sie mit weißem Gazestoff, so dass nur ihre Achsen sichtbar blieben. Hieran befestigte er an Nylonfäden zarte, nach oben spitz zulaufende Aluminiumstreifen, die durch die Motoren in unterschiedlicher Geschwindigkeit und gegenläufiger Richtung bewegt wurden. Durch die Spiegelflächen an den Wänden vervielfachte sich die Lichtwirkung, räumliche Grenzen hoben sich auf. Bei der Fertigung der hochtransparenten, filigranen Schilde kam wiederum das zarte Metallnetz aus der Raumfahrt zum Einsatz. Das durch die feinen Öffnungen brechende Licht schillerte auf der Oberfläche, es kam zur Entstofflichung. „Stille und entmaterialisierte Schönheit [...]. Hier hat nur das Auge Zutritt. Der Raum als Bild. [...] Unendliche Ruhe und entrückte Schönheit, Romantisches und Mystisches gehen mit kalkulierter Wirkung eine faszinierende Verbindung ein“<sup>476</sup>, beschrieb ein Kritiker seine Eindrücke. Der Raum sollte ein rein ästhetisches Erleben auslösen – Mack spricht rückblickend von einer „Art Choreographie des Tanzes“, einem „Licht-Reigen von großer Poesie“<sup>477</sup>.

Die Mehrzahl der zumeist ephemer angelegten, auf bestimmte Situationen zugeschnittenen Installationen verschwand nach Ausstellungsende unwiederbringlich und wurde zudem gar nicht oder nur mangelhaft dokumentiert. An den Bonner Raum erinnern heute nur noch ein einziges Schwarzweißphoto aus dem Archivbestand des Künstlers, das einen stark begrenzten Einblick in das Ensemble gibt, und einige Rezensionen aus der damaligen Presse. Die Installation sollte den – dank Kunst möglichen – harmonischen Einklang von Mensch, Natur und Technik veranschaulichen. Sie verdeutlichte darüber hinaus die Ideale der Ausweitung des Kunstbegriffs, der Auflösung des Materiellen und der Aufhebung der Raumgrenzen durch Bewegung und Licht, Leichtigkeit und Flexibilität. Mack, der

---

<sup>474</sup> Ebd.

<sup>475</sup> *Zero in Bonn*, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 22.11.–31.12.1966; Heinz Mack: *Schweben im Raum*. *Zero in Bonn*, Kunstmuseum Bonn, 1966, Foto im Archiv Heinz Mack, Mönchengladbach; Foto: Werner Kohn, Bamberg.

<sup>476</sup> Werner Schulze-Reimpell: „Kunst der Astronauten-Ära“, in: *Die Welt*, 12.12.1966. [Schulze-Reimpell 1966].

<sup>477</sup> Heinz Mack, Brief an Peter Weibel (14.7.2005), Archiv Mack, Mönchengladbach. [Mack/Weibel 2005]

wesentliche Bestandteile der Installation aufbewahrt hatte, konnte dieses Lichtambiente ein weiteres Mal 2006 bei der Ausstellung *Lichtkunst aus Kunstlicht* am Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, in leicht veränderter Fassung unter dem Titel *Zwischen Himmel und Erde* realisieren.

### *Licht und Dunkelheit, Stille und Geräusch*

#### Hermann Goepfert: *Optophonium* (1962)

Anfang der 1960er Jahre entwickelte Goepfert parallel zu seinen Weißbildern im Bestreben nach weiterer Reduktion den vorher bereits angesprochenen Werktypus der *Weißreflektoren*: Ausgangspunkt bildete auch hier die monochrome Fläche, die allerdings nicht mehr mit reliefartigen Strukturen versehen war, sondern mit im rechten Winkel aufgesetzten kleinen, individuell zugeschnittenen Metallfoliensegmenten. Beleuchtete man diese von oben mit einem Strahler, so zeichneten sich auf dem hellen Grund oberhalb des Aluminiums leicht zitternde, je nach Beschaffenheit der gewellten, gefalzten oder glatten, runden oder eckigen, unterschiedlich weit in den Raum ragenden Metallstücke, verschieden geformte Lichtfelder ab, während darunter dunkle Schatten entstanden. Eine Verstärkung dieser Licht-Schatten-Effekte erzielte Goepfert, indem er die Leinwand nach hinten leicht eindrückte. Das, was auf dem Bildfeld erschien, war nicht auf den Künstler zurückzuführen, sondern auf das Licht.

Goepfert selbst beschrieb die Konstellation wie folgt:

„reflektor, weisse leinwand, projektionsfläche. es herrscht eine statische, amorphe lichtsituation. eine in der bildabsicht vorgeformte, reflektierende zweite fläche wird rechtwinklig zu der projektionsfläche hinzugefügt. durch das rechtwinklige zueinanderordnen der flächen, stehen sich zwei gleiche statische potenzien gegenüber. die eine hat grössere ausdehnung und geringere qualität (projektionsfläche), die andere hat kleinere ausdehnung und grössere qualität (reflektor). der reflektor strahlt einen gewissen qualitätsüberschuß auf die projektionsfläche ab, die ihrerseits einen teil ihrer grösseren ausdehnung zur verfügung stellt. dieser ausgleich ist als lichtform sichtbar. malen mit licht,



ohne pigment. achrome malerei. neigt sich der einfallswinkel des lichtes so, daß ein totaler ausgleich stattfindet, entsteht keine figuration.“<sup>478</sup>

Goepfert übertrug dieses Prinzip auf die gesamte Wandfläche und schuf so sein *Optophonium*, bei dem, wie die Bezeichnung andeutete, optische und akustische Phänomene zu einer Erlebniseinheit verschmolzen.<sup>479</sup> Bereits in den 1920er und -30er Jahren beschäftigte sich eine Reihe von Künstlern mit den Zusammenhängen von Licht, Farbe und Klängen. Als Protagonisten können gelten: Der Däne Thomas Wilfred, der seit Beginn des Jahrhunderts mit farbigen Lichtprojektionen experimentierte, woraus 1921 sein *Clavilux*<sup>480</sup> hervorging und der Dadaist Raoul Hausmann, der 1920–35 sein *Optophon* entwickelte, das er erstmals 1927 realisierte: eine Apparatur, die ebenfalls eine Korrespondenz von Klängen und Lichteffekten aufzeigen sollte. Zu nennen sind des Weiteren das optophonische Klavier von Vladimir Baranov-Rossiné<sup>481</sup> und vor allem die am Bauhaus durchgeführten Farblichtspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack sowie die *Reflektorisches Lichtspiele*<sup>482</sup> von Kurt Schwerdtfeger. Auch Moholy-Nagy hatte eine Ergänzung seiner Licht-Spiele durch eine musikalische Komposition vorgesehen.<sup>483</sup>

Das *Optophonium* unterschied sich von Goepferts bisherigen Arbeiten allein schon durch die Situation, in der es sich dem Betrachter präsentierte: Es handelte sich nicht mehr um ein vom Umraum isoliertes, sondern sich gleichsam räumlich, akustisch ausbreitendes Objekt. Während seine Strukturbilder und auch die wenig später, ab 1963 entstehenden Aluminium-Reflektoren das im Raum vorhandene natürliche Licht auffingen und artikulierte, auf Berührung oder Luftzug empfindlich reagierten und sich der Kontrolle entzogen, war das *Optophonium* allein auf das künstliche, genau regulierbare Licht ausgelegt und erwies sich daher als ein in seiner Wirkung von vornherein weitestgehend bestimmbares Instrumentarium. Mittels Licht sollte dem Betrachter ein umfassend neues sinnliches Erleben offenbart werden: Goepfert beschichtete hierfür die Oberfläche einer Sperrholzwand mit weißen rechteckigen Kunststoffplatten und integrierte in die feinen

---

<sup>478</sup> Hermann Goepfert (Nov. 1961), in: Ursula Perucchi-Petri: „Zu den Bildvorstellungen von Zero“, in: Kat. *Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958-1964*, hg. v. Kunsthau Zürich, Zürich 1979, S. 41–88, hier S. 49. [Perucchi-Petri 1979].

<sup>479</sup> Hermann Goepfert: *Optophonischer Raum*, 1963-65, Frankfurt am Main, Abb.: Kemfert 1999, S. 289.

<sup>480</sup> Vgl. hierzu: Frank Popper: *Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*, Köln 1975, S. 63. [Popper 1975].

<sup>481</sup> Vgl. hierzu seinen unveröffentlichten Text „Die Optophonie“ (nach 1925), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 88 f. [Baranov-Rossiné (nach 1925) 1994].

<sup>482</sup> Hoormann 2003, S. 159–166.

<sup>483</sup> Sybil Moholy-Nagy: *experiment in totality*, Massachusetts 1969, S. 66. [Moholy-Nagy 1969].

Ritzen zumeist horizontal angeordnete, dünne Aluminium- bzw. Edelstahlplatten – halbkreisförmige, spitz zulaufende, länglich-rechteckige Segmente von unterschiedlicher Breite und Tiefe; bei späteren Ausführungen auch wellenförmig geschwungene Elemente. Diese Wand beleuchtete er nun mittels mehrerer im Umfeld angebrachter Lichtprojektoren, die, an eine Zeitschaltuhr gekoppelt, in bestimmter Abfolge nacheinander aufleuchteten und deren Helligkeit wiederum abhing von der elektronischen Musik, die eingespielt wurde, da das Tonbandgerät über ein Relais mit den Lautsprechern und Lampen verbunden war. Klänge bzw. Frequenzen wurden auf diese Weise über Impulse in unterschiedliche Lichtintensitäten übersetzt, wobei die Aluminiumsegmente je nach Musikstück beliebig ausgetauscht werden konnten. Für die Premiere am 26. Januar 1962 in der Galerie dato wählte Goepfert eine Komposition von Hermann Heiß und Erwin Walter, dem damaligen Leiter des Studios für elektronische Musik in Darmstadt. Laut Wieland Schmied wurde die Ausgangsspannung für die Lautsprecher – um einen zusätzlichen Spielraum für Variationen zu schaffen – auf ungefähr 12 Volt, die der Lampen jedoch auf etwa 20 Volt festgesetzt, so dass einige Amplituden nicht hörbar waren, andere hingegen nicht in Lichteffekte umgesetzt wurden.<sup>484</sup> An Stelle des Spontanen, nicht Voraussehbaren der frühen Reflektor-Objekte traten bei diesem Werktypus genauer berechenbare Regulationsmöglichkeiten. Dieser ersten, relativ einfach angelegten Umsetzung folgten Ausführungen, bei denen sich die Anlage über den gesamten abgedunkelten Raum erstreckte und durch weitere, nicht kalkulierbare Effekte bereichert wurde: Bei einer späteren Version, *Optophonium II* (1972), befestigte Goepfert zusätzlich vor der Reflektorenwand von der Decke herabhängende, frei drehbare metallene Objekte, die von einer statischen Lichtquelle beleuchtet wurden. Die wechselnden Lichtreflexe wurden wiederum über eine Photozelle in elektrischen Strom umgewandelt und an einen Verstärker abgegeben, der entsprechend den Stromimpulsen unterschiedliche Klangfrequenzen erzeugte. Die unbeweglichen Werkbestandteile, d.h. die mit den Metallreflektoren bestückte Wand, bestrahlte er mit einer von einem Motor in Bewegung versetzten Lampe: Auch hier nahm eine installierte Photozelle das durch die Metallsegmente artikulierte, reflektierte, bewegte Licht auf und wandelte es in Strom um, der an einen weiteren Verstärker abgegeben wurde. Die Lichtintensität und die Tonstärke standen somit in direkt proportionalem Verhältnis zueinander. Mit diesem Werktypus gelang die Umsetzung von einem immateriellen Medium in ein anderes: vom Licht in den Klang und umgekehrt, so dass es zu einer Visualisierung der im Raum vorhandenen Energien kam. Goepfert strebte danach, Instrumente zu entwerfen, die das Licht, den Ton,

---

<sup>484</sup> Wieland Schmied, zit. n.: Bernhard Kerber: „Bemerkungen zu Hermann Goepfert“, in: Kat. *Goepfert und Zero, Zero und Goepfert*, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1987, S. 22–26, hier S. 25. [Kerber 1987].

das magnetische Feld, „mit einem Wort, alle wellenförmige Natur, oder das energetische Material“ artikulierten, um diese „für das menschliche Sensorium, speziell für das Auge und das Ohr, wahrnehmbar zu machen.“<sup>485</sup> Künstlerisches Ziel war eine nachhaltige Verfeinerung der menschlichen Sinne, nicht nur durch visuelle, sondern eben auch akustische Reize: Der Betrachter sollte in „unmittelbarem Kontakt mit dem Bildwerk [treten] als Teilhabender am optischen Phänomen“<sup>486</sup> und nicht mehr nur die Rolle des Außenstehenden einnehmen. Im Laufe der 1960er Jahre erweiterte Goepfert seine in erster Linie für öffentliche Gebäude konzipierten *Licht-Klang-Wände*, er schuf unter anderem 1968 einen *optophonischen Raum* für eine Sehbehindertenschule und 1981 ein Großes *Optophonium* in der Alten Oper in Frankfurt am Main. 1972 erfolgte in der Kunsthalle Bielefeld eine choreographische Inszenierung, bei der die Tänzer durch reflektierende Kleidung in das Geschehen miteinbezogen wurden.

#### Adolf Luther: *Fokussierender Raum* (1967) und *Flaschenserschlagungsraum* (1961/68)

„Ende 1965, die Stunde der optischen Gläser ist gekommen, nachdem ich die Scheu vor den Kosten überwunden hatte. Das war zugleich ein Schnittpunkt künstlerischer und wissenschaftlicher Erfahrung“<sup>487</sup>, resümierte Luther rückblickend den Wendepunkt seiner künstlerischen Karriere. Die in der Folge entstehenden Linsenobjekte gehören heute zu seinen bekanntesten Werken: Verwendete er zunächst optische Linsen aus Plastik, die sich nebeneinanderreihen ließen, so entdeckte er mit dem Hohlspiegel 1966 ein Medium, bei dem, aus einem bestimmten Abstand betrachtet, ein vor dem Objekt schwebendes Bild sichtbar wurde. Für Luther lag hierin der Beweis, dass das Licht, wie er schon lange vermutet hatte, fähig war, Bilder zu transportieren: Im Brennpunkt der Linsen fingen sich unzählig viele kleine Bilder, die im Raum vorhanden waren, von ihm als Vor-Bilder bezeichnet.<sup>488</sup> „Daß die Hohlspiegelobjekte das Vorbild bringen können, war mir nicht bekannt, ich hatte nicht damit gerechnet. Ich war vom Anblick ganz überwältigt“<sup>489</sup>, erinnerte sich Luther.

Bei diesen Vor-Bildern handelte es sich um Erscheinungen, die frei waren von einer Bindung an die Oberfläche und gleichsam zwischen Linsenobjekt und Betrachter schwebten; es

---

<sup>485</sup> Hermann Goepfert (1963), zit. n.: Frankfurt a. M. 1972, S. 38.

<sup>486</sup> Goepfert (1979) 1999, S. 424.

<sup>487</sup> Adolf Luther, in: Düsseldorf 1974, S. 24.

<sup>488</sup> Vgl. bspw.: Adolf Luther: *Ohne Titel (Sphärisches Hohlspiegelobjekt)*, 1970, Hohlspiegel, halbtransparent, rund, konkav, Plexiglas, Sperrholz, 118 x 195 x 8 cm, Abb.: Anna und Gerhard Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch (Hg.): *Epoche ZERO. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*, Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 211.

<sup>489</sup> Adolf Luther, in: Düsseldorf 1974, S. 28.

waren 'Umkehrbilder' aus Licht.<sup>490</sup> Der Künstler selbst beschrieb sie als „rein immaterielle, quasi holografische Bilder, kinematografische also bewegliche Bilder, die jede Erscheinung von außen aufnehmen und zurückwerfen in die Augen der Betrachter.“<sup>491</sup> Laut Luther war in der Kunst die Zeit reif „für den Austausch der Gestalt durch die Energie als neuem Inhalt“<sup>492</sup>, weshalb seine Linsenobjekte „aus Energie, und sonst nichts“<sup>493</sup> bestehen würden. Aufgezeigt werden sollten nicht nur physikalische Phänomene, „sondern die Existenz einer polaren Wirklichkeit, vielleicht einer dialektischen Beschaffenheit der Welt“<sup>494</sup>.

Kunst stellte für Luther eine Form der „Grundlagen-“ und „Wirklichkeitserforschung“<sup>495</sup> dar. Seine Objekte widmeten sich dem Raum, dem Licht, den „Gestalten aus masselosen Teilchen“, die er für „die große Realität unserer Zeit“<sup>496</sup> hielt. Seinen Ansatz verstand er als eine Fortführung der Abstraktion, die sich nicht „in Reduktionen auf ein formales Minimum“ erschöpfte, sondern „auf eine Transparenz und den immateriellen Raum“ abzielte, „der sich aus sich selbst artikuliert, weil er Struktur hat, und wenn es auch nur eine energetische und von sonstigen Gesetzmäßigkeiten gekennzeichnete Struktur ist.“<sup>497</sup>

Die durch eine nahtlose Aneinanderreihung von runden oder eckigen Linsen gebildeten Objekte bewirkten durch Bündelung des Lichtes in ihren Brennpunkten eine Steigerung der Lichtintensität. Der Betrachter war aktiv in die Erzeugung des Bildes einbezogen, zumal dieser durch Spiegelung selbst unweigerlich Bestandteil des Objektes wurde. Je nach Spiegelart und Standpunkt ließen sich unterschiedliche optische Phänomene beobachten: Bei sphärischen Hohlspiegeln sah man sich vergrößert, solange man innerhalb des Brennpunktes stand. Außerhalb davon nahm der Schauende ein um 180 Grad gedrehtes und seitenverkehrtes Bild wahr. Bei konvexen Spiegeln kam es hingegen zu Verzerrungen. Die Werke waren zwar statisch angelegt, schienen allerdings durch sich auf ihren Oberflächen spiegelnde Veränderungen in der Umgebung bewegt. Da sich die Objekte in ihrer Funktion als 'Raum-Spiegel' laufend neu generierten, wurde jede Begegnung ein Ereignis; der Faktor Zeit spielte eine entscheidende Rolle.

Luther äußerte sich hierzu:

---

<sup>490</sup> Vgl. zum 'Vor-Bild' bei Luther: Dieter Honisch: „Adolf Luther – Anmerkungen zum Problem des 'Vor-Bildes'“ (1971), in: Ders: *Texte*, Stuttgart 1992, S. 411–414. [Honisch 1992].

<sup>491</sup> Adolf Luther, zit. n.: Honisch (Hg.) 1978, S. 99.

<sup>492</sup> Luther 1984, S. 81.

<sup>493</sup> Adolf Luther, zit. n.: Honisch (Hg.) 1978, S. 99.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Luther 1984, S. 76.

<sup>496</sup> Ebd., S. 78.

<sup>497</sup> Ebd.

„Ich hatte verschiedene Beobachtungen gemacht, die die Grenzen der Malerei deutlich werden ließen. Ich wollte versuchen, im Wege des Experimentes mehr aus der Malerei zu machen. Vor allem störte mich die 'Einperspektivität', die beim Bilde typisch ist. Sie macht den Künstler zum Doktrinär. Sie ist zugleich Ein-Zeitigkeit. Aber es gibt die Gleichzeitigkeit und ferner das Bedürfnis des Menschen nach der Bestätigung seines Wissens, das ihn Andersartigkeit und Wandelbarkeit der Realität kalkulieren läßt. 'Feste' Vorstellungen, wie sie durch den Blick von außen zustande kommen, waren mir zu wenig. Das Darinnensein war wichtiger. Jeder ist in den Prozeß einbezogen, lebt, spielt mit. Als visuelles Medium für diese konkrete Zeitdimension hatte ich das Licht in seinem energetischen Stadium, vor dem Auftreffen auf die Materie, gefunden. Es ist dann noch in Bewegung. Die Richtung kann noch durch den Begriff geeigneter Materialien geändert werden. Übrig geblieben sind visuelle Konstruktionen, die den Betrachter anregen, sich mit ihnen zu befassen.“<sup>498</sup>

Die materielle Komponente trat hier noch stärker in den Hintergrund; die industriell gefertigten Materialien verliehen den Arbeiten eine sehr viel neutralere Ausstrahlung gegenüber den vorangehenden Werken. Sie öffneten sich zum Raum, zum Betrachter und zum Licht. Mit dem Vor-Bild entstand eine immaterielle, nicht auf der Oberfläche befindliche, sondern vor dem Bild im Raum schwebende Erscheinung, die zugleich als vollkommen neues Medium der Interaktion zwischen Objekt und Betrachter fungierte. Diese Objekte dienten als Instrumente zur Sichtbarmachung sich räumlich ausbreitender Phänomene.

Luther realisierte große, in die Architektur integrierte Hohlspiegel-Wände<sup>499</sup>, die die Spiegelbilder in den Raum zurückwarfen und so, wie schon die kleinen Linsen-Objekte, eine Erweiterung, eine optische Vervielfachung von Wirklichkeit herbeiführten. Das Werk wurde damit zur Einheit aus Objekt, Licht, Raum, Betrachter.<sup>500</sup> Einerseits konzentrierten sie sich

---

<sup>498</sup> Adolf Luther, in: „A. Luther und R. Ruthenbeck in der Kunsthalle“, in: *Düsseldorfer Museen. Ausstellungen + Planungen + Aktivitäten + Projekte. Bulletin 1* (1974), S. 184 f. [Bulletin 1974].

<sup>499</sup> 1971 in der Mensa im Schloss Nordkirchen/ Münster (4 x 21 m), 1972 im Pressezentrum der Olympiade in München, in der Stadtparkasse Wuppertal (5 x 35 m) und 1973/74 in der Universität Stuttgart (2,4 x 6 m).

<sup>500</sup> Dieter Honisch erfasste den Charakter der Hohlspiegelwände Luthers über ein mehrstufiges Modell: „Das gesamte Environment besteht gleichsam aus drei Realitätsebenen: 1. der Betrachter in seiner Umgebung, 2. der Lichterscheinung des 'Vor-Bildes' und 3. der Spiegelung des Betrachters in seiner Umgebung. In der Gleichzeitigkeit dieser drei Ebenen besteht die innerhalb des Werkes besondere Stellung der Spiegelobjekte von Luther.“ Honisch (Hg.) 1978, S. 23. Ähnlich definierte auch Max Imdahl die Hohlspiegelflächen gleichermaßen als Objekte und Instrumente. Ders.: „Bemerkungen über Luthers Hohlspiegelobjekte“, in: Düsseldorf 1974, S. 5.

als einfach aufgebaute Instrumente ohne ästhetischen Eigenwert ganz auf den vor ihnen liegenden Raum, den sie durch Reflexion aufnahmen und vervielfältigten und den sie mit der in den Realraum hineinreichenden Phänomenalität des Vor-Bildes zugleich auch energetisch aufluden. Zum anderen ließen sie sich nach Imdahl aber auch als stets gleichbleibende, in ihrem Erscheinungsbild unveränderliche Objekte definieren, an denen sich zeitliche Vorgänge verdeutlichten.

Erste Experimente mit Rauch als lichttragendem Medium hatte Luther, wie erwähnt, bei seinen Lichtschleusen unternommen. Die verblüffenden optischen Effekte, die sich mit der schwebenden, formlosen und immateriellen Substanz und dem sich hieran materialisierenden Licht erzielen ließen, nutzte er ab 1967 für seine *Fokussierenden Räume*: Nach genauem Schema wurden mehrere rotierende Hohlspiegel auf dem Boden eines stark abgedunkelten Raumes angeordnet und von oben herab mit einem Projektor bestrahlt. Sobald sich Rauch ausbreitete – auch der Besucher wurde aufgefordert, Zigarettenrauch in den Raum zu pusten –, kam es zur Lichtbrechung: Das reflektierte, gebündelte und somit stärker konzentrierte Licht trat oberhalb der Spiegel durch den nun sichtbaren Brennpunkt in kegelförmigen, immateriellen 'Zelten' in Erscheinung; Luther sprach von einer „Energetischen Plastik“<sup>501</sup>. Hierin manifestierte sich die Zielsetzung, in die Kunst „die energetische Seite der Realität einzubeziehen.“<sup>502</sup> Durch den Rauch wurde das im Raum vorhandene Licht bewusst wahrgenommen. Die Hohlspiegel reflektierten hier nicht mehr ihren Umraum, sondern dienten allein der intensiveren Lichtwahrnehmung, dem Aufzeigen von Energien im Raum. Luther ging es nicht um eine Raumerweiterung, sondern er nutzte Spiegel ausschließlich als „Instrumente für das Licht“<sup>503</sup>.

Die Ausdehnung der Konzepte bis hin zur Gestaltung ganzer Räume führte zur Aktivierung des Besuchers:

„Heutige Räume sind nicht geeignet, jemanden zum Betrachten anzuregen; im Gegenteil, durch ihre ganze Anlage zielen sie darauf ab, das Publikum zu irgendeinem Tun, Mitmachen, zu Beobachtungen und Untersuchungen einzuladen, also eine weit über das Reflektieren und Meditieren hinausgehende andersartige Haltung einzunehmen. Nicht das gestalterische Moment spielt eine Rolle, auch auf die Proportionen des Raumes kommt es

---

<sup>501</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 120.

<sup>502</sup> Luther 1984, S. 49.

<sup>503</sup> Ebd., S. 45.

nicht an, was zählt, ist das Geschehen selbst und seine Qualität. [...]. Es kommt nicht auf den Raum an, sondern auf das, was darin passiert.“<sup>504</sup>

Das Konzept der Lichtprojektion mittels Hohlspiegel kam in zahlreichen architekturbezogenen Projekten zur Anwendung, so unter anderem in einer Installation in einem Gymnasium in Meerbusch, bei der an der Decke des Pädagogischen Zentrums 36 Hohlspiegel mit einem Durchmesser von jeweils 85 cm im Quadrat angeordnet waren, die durch Motoren in zueinander gegenläufige Drehung versetzt wurden. Die durch verdeckte Lampen von unten angestrahlten Spiegel bündelten das Licht und warfen es kegelförmig zurück, so dass sich kreisende Lichtpunkte auf dem Boden abzeichneten. Wirbelte Staub auf, so traten ähnliche Effekte ein wie oben beschrieben. 1970 erweiterte Luther das Konzept um das Medium Laser: Die diagonal durch den Raum eilenden Strahlen erschienen im Nebel als Lichtlinien.

Eine aktive Teilnahme am ästhetischen Prozess setzte auch der *Flaschenschlagungsraum* voraus, in dem der Besucher einen an einer Schnur befestigten Gegenstand aus hellem Glas gegen eine Eisenwand schleudern sollte. Durch die abgedunkelte Umgebung und die partielle Beleuchtung der Wand über zwei seitlich angebrachte Scheinwerfer würde sich der Moment der Materialisierung des Lichtes als Energie direkt nachvollziehen lassen. Dieses 1961 entstandene, ab 1968 an unterschiedlichen Orten verwirklichte Konzept verstand sich als unmittelbare Fortsetzung der *Entmaterialisierungen*<sup>505</sup>: Die ursprüngliche Form des Glases wurde zerstört, nur das auf das Material fallende, sich dort bündelnde und brechende Licht wurde wahrgenommen. Diese Werkform bedeutete eine endgültige Befreiung von der Problematik der formalen Gestaltung: „Nun weiß ich, daß die Gestalt nicht von mir, sondern von den Notwendigkeiten der Lichtobjekte bestimmt sein wird.“<sup>506</sup>

Licht und Raum waren konstitutiv; nicht mehr das vom Künstler in bestimmter Weise Geformte stand im Zentrum, sondern der Besucher wurde Teilhabender bzw. Schöpfer eines Ereignisses.

„Es sollte, das war der erste Einfall, dem Publikum höchstselbst überlassen sein. Nicht ich wollte das visuelle Ereignis auslösen, es sollte durch jeden

---

<sup>504</sup> Adolf Luther, in: *Kat. Räume und Environments*, hg. v. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Köln 1969, S. 76. [Leverkusen 1969].

<sup>505</sup> *Flaschenschlagungsaktionen* fanden u. a. statt: 1969 im Rahmen der Ausstellung *Räume und environments* am Städtischen Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen; am 28.4.1970 bei der Ausstellung *Jetzt. Künste in Deutschland*, Hof der Kunsthalle Köln; 1972 bei der Ausstellung *Szene Rhein-Ruhr 72*, Museum Folkwang Essen.

<sup>506</sup> Luther 1984, S. 183.

Beteiligten selbst erzeugt werden. Das war eine extreme Einschaltung eines Dritten in den künstlerischen Prozeß. [...]. Hier passiert sinnliche Wahrnehmung nicht mehr in der Stille der Betrachtung, sondern im Zuge eines vitalen, sehr unmittelbaren Aktionsablaufes von räumlichen Dimensionen.“<sup>507</sup>

Dieser Punkt rief andererseits jedoch auch Zweifel hervor, denn Luther interessierte nicht der zerstörerische Vorgang, sondern die hieraus resultierende Lichterscheinung. Er erwog daher, das Werk als rein gedanklich zu vollziehendes Konzept stehen zu lassen, indem er eine „besondere, schmerzvoll-unzerstörbare, vielleicht eine alte, unersetzliche Vase“<sup>508</sup> wählte, die niemand wagen würde zu zerschlagen.

### Otto Piene: *Lichtballett* (1959)

„Und die großen Häuser, in denen Theater, Oper, Film geboten werden – sollten sie nicht versuchen, etwas mehr als nur das kümmerliche Wenig von Bühne oder Leinwand zu erhellen? Sollten sie nicht überlegen (oder sich Vorschlägen öffnen), wie eine totale Raumerfüllung zu erreichen wäre für das Dargebotene [...]. Der Raum von Wirken und Bewegung, d.h. aber Leben, ist jedoch die Helligkeit. Das Dunkle und das Trübe sind Ausdruck des Menschen, der dunkel und trübe ist. Das Dunkle ist das falsche Absolute, schwarz und ohne Stufen. Die Helligkeit ist das Kontinuum, das stetem Wandel unterliegt, in sich und darum immer spürbar und beflügelnd.“<sup>509</sup>

Erfolgte bei der Mehrzahl der Künstler die Raumeroberung durch eine Übertragung der bisherigen Konzepte auf die Wandflächen, schließlich auf Objektkörper und somit über eine Ausweitung der Werke seitlich über die Bildgrenzen hinweg, so löste sich Piene mit seinem *Lichtballett* vollständig von jeglicher Bindung an die Materie. Der Betrachter sollte sich hier nicht mehr um ein Objekt herumbewegen, sondern gleichsam in das sich als Lichtreigen offenbarende, 'verflüssigende' Kunstwerk eintauchen, das ihn allseitig umgab, was Piene selbst anschaulich umschrieb: „Und das Licht ist da und dringt überall hin, und nicht ich male sondern das Licht“<sup>510</sup>.

Die Frühform des Lichtballetts, die er zur Eröffnung seiner ersten Einzelausstellung, *Otto Piene. Ölbilder, Lichtballett, Lichtmodelle*, in der Galerie Schmela im Frühjahr 1959 uraufführte, forderte noch Pienes eigenen Einsatz mit einfachen Taschenlampen und leicht

---

<sup>507</sup> Adolf Luther, in: Leverkusen 1969, S. 76 f.

<sup>508</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 64.

<sup>509</sup> Otto Piene: „Die Dunkelheit und die Helligkeit“ (Azimuth N° 2, 1960), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 249. [Piene (1960 a) 2000].

<sup>510</sup> Otto Piene, zit. n.: Zürich 1979, S. 56.



transportablen Lochschablonen aus Karton<sup>511</sup>, weshalb der Künstler selbst vom archaischen Ballett sprach. Beim wenig später präsentierten chromatischen Lichtballett waren mehrere Akteure einbezogen, so dass der ganze Raum 'bespielt' werden konnte, und das Gegenüber von Werk und Betrachter aufgelockert war. Ergänzend zu den Lichtprojektionen kamen nun auch die Farbe und der Ton hinzu, „keine Musik, sondern ein begleitendes und gelegentlich leitendes Geräusch, das u. a. die Aufgabe hat, eine erlesene Stille zu erzeugen, in der dann das Licht allein ist.“<sup>512</sup> Sein im Anschluss daran entwickeltes mechanisches Lichtballett war von weitaus anonymem Charakter, da die hierfür konstruierten Apparaturen – durchbrochene, von innen beleuchtete Lampen und motorbetriebene Raster – den Einsatz von Licht-Spielern überflüssig machten. Das Ballett konnte auf diese Weise in beliebiger Länge unter reibungslosem, gleichmäßigem Ablauf stattfinden. Dem Besucher war dabei vollkommen freigestellt, wann er kam und ging. Die Aufmerksamkeit richtete sich stärker auf die Lichtwirkung, da keine individuell agierenden Personen mehr beteiligt waren. Die von Piene hierfür geschaffenen, im stark abgedunkelten Raum stehenden Objekte wurden nur indirekt und insofern wahrgenommen, als die von ihnen ausgehenden Lichtprojektionen eine weitreichendere, umfassendere räumliche Wirkung hatten. Hanno Reuther schrieb anlässlich der Präsentation des *mechanischen Lichtballetts* in der Galerie dato (April 1961): „Dies Gerät verkörpert die ganze Theorie, demonstriert sie, erst in Bewegung gesetzt, in Reinheit. Diese Maschine ist sozusagen ein wortloser, gleichwohl überaus beredter Kommentar zu Pienes Bildern.“<sup>513</sup>

Äußerte der Künstler bereits im Hinblick auf seine Rasterbilder, das Licht der Farbe in seinem Schein flute zwischen Bild und Betrachter und erfülle den Raum, der zwischen ihnen liege<sup>514</sup>, so traf dies beim Lichtballett erst recht zu, das nun tatsächlich im Raum stattfand und neue, ständig fluktuierende Räumlichkeiten erzeugte. Piene zog sich bei diesem Werktypus weit zurück; nachdem er das Material perforiert hatte, war das Licht die „gestaltende Kraft“, die auch die eigentliche Raumsituation erzeugte. Das vom Besucher als eigentliches Werk Empfundene lässt sich am ehesten unter dem Begriff der Atmosphäre fassen, von der Gernot Böhme schreibt, sie sei nicht als „freischwebend“ vorzustellen,

---

<sup>511</sup> Otto Piene: „Die Rastersiebe für Rasterbilder und Lichtballett und für Rauchzeichnungen und Lichtgraphiken – stanze ich 1957 mit Locheisen aus Karton (ca. 100000 Löcher pro Tafel). Sogar das mit Personen und Handlampen gespielte erste Lichtballett beruhte damit auf 'Arbeiten aus Papier', und es war darum in großem Maße transportabel.“ In: Kat. *Otto Piene. Arbeiten auf Papier 1958–86*, Galerie Löhrl, Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986, S. 5 ff., hier S. 6. [Mönchengladbach 1986].

<sup>512</sup> Piene (1960) 2000.

<sup>513</sup> Hanno Reuther: „Otto Pienes ideale Strukturen. Eine erste Begegnung mit der neuen Frankfurter Avantgarde-Galerie 'dato', in: *Frankfurter Rundschau*, 21.4.1961. [Reuther 1961 (a)].

<sup>514</sup> Piene ZERO 2 1958, S. 27.

„sondern umgekehrt als das, was von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – [...] – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.“<sup>515</sup>

Durch Hinzunahme weiterer Projektionsapparaturen entstand in einem letzten Schritt die automatische Version des Balletts, mit der eine nochmalige Steigerung und Vervielfältigung der Wirkung erzielt wurde. Piene hatte genaue Vorstellungen hinsichtlich der idealen Präsentation und Rezeption:

„Der Raum ist möglichst groß und dunkel, die architektonische Struktur so einfach wie möglich, das Ideal die Kugel oder Halbkugel. Das Licht erscheint 'im Raum' als Projektion [...]. Die Wände verschwinden, weil das in ständiger Wandlung darüberstreichende Licht, das sich entfaltet und wieder versinkt, aufblüht und verlischt, alle 'Balken' überspielt. Der Betrachter sitzt bequem oder liegt, alles ist leise. Der Ton, der das Licht begleitet, unterstützt, ohne zu stören. Die Anspannung, die der Zwang zur Balance dem Menschen auferlegt, verschwindet. Er 'schwebt' (daher kommt die erotisch stimulierende Wirkung des Lichtballetts). Die Entspannung führt beim durchschnittlichen Betrachter (der 'immer müde' ist) dazu, daß er einschläft. Er schläft gut. Wir sollten ihn schlafen lassen. [...]. Er ist erfrischt. Seine Sinne sind jetzt in Ordnung.“<sup>516</sup>

Piene selbst schrieb, sein Lichtballett sei „in seiner gegenwärtigen Form in einem experimentellen Stadium. Es ist ein kleines Spiel, das, so hoffe ich, einmal zu einem großen Spiel werden wird“<sup>517</sup>. Das nur in seiner Vorstellung umgesetzte klassische Lichtballett würde, wie er in dem Text „Wege zum Paradies“ schrieb, untergebracht sein „in einer großen, vollkommenen Hohlkugel, jeder kann es sehen, machen oder verschlafen, aber ich

---

<sup>515</sup> Böhme 1995, S. 33 f.

<sup>516</sup> Otto Piene: Stellungnahme zum *Lichtballett*, in: „Das Theater der Maler“, in: *Theater heute* 5 (1965), S. 26 f. [Piene 1965].

<sup>517</sup> Piene (1960) 2000.

brauche noch viel Zeit, um so große Scheinwerfer zu bekommen“.<sup>518</sup> Manzoni hatte zu diesem Zweck ein „pneumatisches Theater“<sup>519</sup> für Lichtprojektionen und Tonübertragungen entworfen, das er im Magazin *ZERO* 3, 1961, präsentierte: Ein kugelförmiges „Placentarium“ mit einem Durchmesser von 18 Metern beherbergte 73 durch Trennwände voneinander abgeschirmte Sitzplätze für die Zuschauer. Als weitere „Idealsituation“ stellte sich Piene eine Präsentation im Freien vor, eine „Projektion an den Nachthimmel auf eine den großen Entfernungen angemessene Weise.“<sup>520</sup> Manzonis Zeichnung lässt starke Parallelen erkennen zu dem 1784 von Etienne-Louis Boullée konzipierten Newton-Kenotaph, einem Kugelbau, dessen Inneres durch unterirdische Gänge erreichbar sein sollte und auf dessen überdimensional großer Wölbung durch die feinen Öffnungen in der Schale durchbrechende Licht ein Sternenhimmel simuliert werden sollte.<sup>521</sup> Auch hier würde der Besucher der Schwerkraft erhoben und mit dem Gefühl des Unendlichen und der Unnahbarkeit konfrontiert; Boullée schildert ebenfalls den Eindruck einer Aufhebung des Materiellen.<sup>522</sup>

Pienes Lichtspiel sollte dem Besucher die Möglichkeit geben, sich auf „vernünftiger, d. h. lebendigere Weise zuerst entspannen, dann sensibilisieren, anschließend 'aufladen'“<sup>523</sup> zu können. „Es entsteht ein dynamisches Raumempfinden, in dem die Schwerkraft viel Macht verloren hat.“<sup>524</sup> Die Begegnung mit bislang unbekanntem Formen sinnlicher Wahrnehmung führe beim Erlebenden zu einer neuen Selbsterfahrung:

„Seine Verwandlung wird nachhaltiger sein als durch die gewohnten gegenständlichen Darbietungen, weil er sich mit niemand identifizieren muß, der er niemals wird. Die Übereinstimmung, die er erfährt, ist die mit dem

<sup>518</sup> Otto Piene: „Wege zum Paradies“, in: *ZERO* 3, Düsseldorf 1961, o. S. [Piene *ZERO* 3 1961, o. S.].

<sup>519</sup> Zur Beschreibung des Architekturprojektes siehe: Germano Celant: *Piero Manzoni, Catalogo Generale*, (2. Aufl.) Mailand 1989, S. 298 f. [Celant 1989].

<sup>520</sup> Piene (1960) 2000.

<sup>521</sup> „Ces astres sont figurés et formés par de petites ouvertures percées en entonnoir dans l'extérieur de la voûte, et qui, venant aboutir dans l'intérieur, prennent la figure qui leur est propre“ Étienne Louis Boullée: *Architecture - Essai sur l'art*, Paris 1968, S. 139. [Boullée 1968].

<sup>522</sup> Seine Entwurfszeichnung kommentiert Étienne-Louis Boullée wie folgt: „On verra un monument dans lequel le spectateur se trouverait, comme par enchantement, transporté dans les airs et porté sur des vapeurs de nuages dans l'immensité de l'espace. [...]. La forme intérieure est [...], celle d'une vaste sphère [...]. Voici l'avantage unique qui résulte de cette forme : c'est que, de quelque côté que les regards se portent [...], on n'aperçoit qu'une surface continue qui n'offre ni commencement ni fin, et que, plus on la parcourt, plus elle s'agrandit. Cette forme [...] est telle, par sa courbure, que le spectateur ne peut s'approcher de ce qu'il envisage ; il est obligé, comme par cent forces majeures, de se tenir à la place qui lui est assignée et qui, occupant le centre, le tient dans un éloignement propre à favoriser l'illusion des effets. [...]. Isolé de toutes parts, ses regards ne peuvent se porter que sur l'immensité du ciel. La tombe est le seul objet matériel.“ Boullée 1968, S. 139.

<sup>523</sup> Piene 1965, S. 26 f.

<sup>524</sup> Piene (1960) 2000.

Raum, der seine Dimension ist, jedoch hier als freier, unverstellter Raum; das Kontinuum, in das er eingeht, vermittelt ihm die reine Empfindung der Stetigkeit seiner eigenen Dynamik.“<sup>525</sup>

Mit dem Lichtballett hatte Piene den Raum als künstlerisches Material erobert, das Werk war unbegrenzt und in seinen Ausmaßen potentiell unendlich:

„Das Wichtigste ist die umfassende Raumerfüllung gegenüber den bekannten Schaukünsten Theater und Film. Das Licht ist nicht an den Raumausschnitt Bühne oder die Fläche Leinwand am Ende eines langen Raumes, in dessen Dunkel der Betrachter sitzt, gebunden. Es kann die meisten Orte des Raumes erreichen. Dadurch gewinnt der Erlebende den Eindruck, der Mittelpunkt des Geschehens zu sein, es 'geht durch ihn hindurch', er fühlt sich 'als Teil des Lichts' [...].“<sup>526</sup>

Die durch den Raum tanzenden Lichtpunkte, die als flüchtige, von jeglicher Bindung an eine Oberfläche befreite Wandprojektionen erfahren wurden, können als Inbegriff des entmaterialisierten Kunstwerkes gelten. Die auffällige Ähnlichkeit zwischen seinen frühen, mit Lochblechen erstellten Ölbildern und den Photographien der auf die Wände geworfenen Projektionen seiner Lichtballette<sup>527</sup> deutet auf eine Kontinuität seines künstlerischen Schaffens hin. Die Lichträume lassen sich als direkte Weiterführung der Rasterbilder verstehen, ergänzt und erweitert um das kinetische Moment und den Einsatz tatsächlichen Lichtes: reine Lichtartikulationen, vollkommen befreit von allem materiellen Ballast. Sie waren andererseits eine Vorstufe auf dem Weg zur Verwirklichung des „höheren Traums“, das Licht in den „großen Nachthimmel“ zu projizieren und das unberührte, von Hindernissen freie Universum mit dem Licht zu ertasten.<sup>528</sup> Mit seiner späteren *Sky Art* gelang Piene dann tatsächlich der Vorstoß in den Luftraum, „der dem Menschen fast unbegrenzte Freiheit bietet.“<sup>529</sup>

---

<sup>525</sup> Ebd.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Vgl. z. B. Abb. *Lichtballett*, 1960, in: *Das Kunstwerk* 10–11 (1961), o. S.

<sup>528</sup> Piene ZERO 3 1961, o. S.

<sup>529</sup> Ebd.

## *Aufhebung räumlicher Dimensionen - Räume der Unendlichkeit*

Enrico Castellani: *Ambiente bianco* (1967)

Bereits mit seinen *Superficie* hatte Castellani einen Werktypus geschaffen, der zur Verräumlichung tendierte, zumal sich die monochromen Flächen und deren auf regelmäßigen Hebungen und Senkungen beruhende Strukturierung über das Bildfeld hinaus beliebig fortsetzen ließen. Dieses Prinzip konnte ohne weiteres auch auf die Wände, schließlich auf den Raum als Ganzes übertragen werden, wie es erstmals 1967 bei der Ausstellung *Lo Spazio dell'immagine* im Palazzo Trinci, Foligno, geschah, bei der Castellani seine begehbare Rauminstallation *Ambiente bianco* zeigte. Schon im Vorfeld waren seine sogenannten *Superficie angolari*<sup>530</sup> entstanden, verschiedenfarbig monochrom gefasste Arbeiten, die sich im rechten Winkel über die Ecken hinweg erstreckten und auf diese Weise ein anderes Verhältnis zum Raum, aber auch zum Betrachter einnahmen: Es handelte sich um in der Vertikalen geknickte Bildfelder, deren Flächen wiederum nicht plan waren, sondern sich in den Raum vorwölbten, da Castellani die Leinwand über ein gebogenes Metall gespannt hatte. Betrachtete man das Objekt aus einiger Entfernung, so verunklärten sich die tatsächlichen räumlichen Gegebenheiten; es ließ sich nicht mehr mit Sicherheit sagen, ob die Flächen konkav oder konvex waren. Mit diesen Eckobjekten hatte Castellani einen ersten Schritt zur endgültigen Überwindung der herkömmlichen Form des Tafelbildes eingeleitet. Auf dieser Grundlage entwickelte er schließlich sein oben genanntes *Weißes Ambiente*<sup>531</sup>, für das er die Wände ringsum mit monochromen, durch die Technik des Spannens über Nagelköpfe plastisch rhythmisierten Reliefs bedeckte, während die Ecken mit gebogenen Leinwänden der soeben beschriebenen Art ausgekleidet waren. An der einen Wandseite brachte Castellani ein sich zur Raumecke hin perspektivisch verjüngendes Oberflächen-Relief an, das den Eindruck extremer Raumtiefe erzeugte. Boden und Decke waren ebenfalls weiß gehalten, die Beleuchtung erfolgte von oben durch verdeckt angebrachte Lampen. Wie bei den *Superficie* zeigte sich auch hier eine starke materielle Reduktion und eine Zurückhaltung des Künstlers bezüglich eines verändernden Eingreifens in die Materie: Die „einfachst mögliche Konfiguration einer Idee“,<sup>532</sup> das auf minimalen, präzise gesetzten Zeichen aufbauende Relief, modulierte sich selbst über das Einwirken

---

<sup>530</sup> Enrico Castellani: *Superficie angolare bianca n° 6*, 1964, 149,7 x 145 x 59 cm, Acryl auf Leinwand; Centre Georges Pompidou (Inv.: AM 1992-106), Abb.: <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&q=1> [23.09.2011].

<sup>531</sup> Enrico Castellani: *Ambiente bianco*, 1970, Abb.: Adachiara Zevi: *enrico castellani*, Mailand 1986, S. 4

<sup>532</sup> Enrico Castellani, in: Lonzi 2000, S. 92 f.

des Lichtes. Wahrgenommen werden sollte nicht die Oberfläche in ihrer materiellen Beschaffenheit, sondern die durch sie hervorgerufenen Licht-Schatten-Wechsel, die der Fläche eine stark dreidimensionale Wirkung verliehen – Ziel war die Erzeugung von Räumlichkeit mit minimalem Aufwand.<sup>533</sup> Seine Werke, die *Superficie*, wie *Ambienti*, sollten den Raum in seiner Unendlichkeit ins Bewusstsein rufen, wobei die Strukturen auf ihre Umgebung nicht determinierend und dauerhaft verändernd wirkten, sondern, wie Castellani stets betonte, von reversiblen Charakter waren:

„Höchstens ist es erlaubt, ihn [den Raum; A.d.V.] so zu strukturieren, daß er wahrnehmbar und empfindungsmäßig nutzbar gestaltet wird; der Raum an sich interessiert und beschäftigt uns, sofern er uns umgibt. Für diese Operation gebrauche ich monochrome Oberflächen, die möglichst immateriell sind; sie erhalten eine doppelte Wölbung und wiederholte Elemente: eine Aufeinanderfolge von vorstehenden und eingedrückten Punkten, von negativen und positiven Polen, eine Aufeinanderfolge minimaler Eingriffe. Sie können durch flache Membranen gebildet sein: das zu gestaltende Werk verändert dabei nicht die physischen Eigenschaften räumlicher Elastizität und Kontinuität (im Äußersten kann man sich gut vorstellen, daß es dort zu der primitiven und neutralen Dimension zurückkehrt, wo der formierende Eingriff aufhört). Den aus dieser Operation resultierenden Strukturen entsprechen andere gleiche und entgegengesetzte, die sich in der Ökonomie einer räumlichen Totalität auflösen. Auch die Realität hat stets eine Vorderseite und eine Kehrseite, die sich decken und gegenseitig aufheben.“<sup>534</sup>

Mit der Ausweitung seines Strukturkonzeptes auf den ganzen Raum veränderte sich das Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter grundlegend: Letzterer trat dem Werk nicht mehr frontal gegenüber, sondern erfuhr es räumlich, über den durch das Objekt erzeugten Raumeindruck. Die allseitig umgebende weiße Monochromie wirkte entgrenzend, die Materie schien sich zu verflüchtigen. Die für Castellani zentralen Aspekte der Kontinuität

---

<sup>533</sup> „Le mie superfici in tela o laminato plastico od altro materiale, plasticamente smaterializzate dalla mancanza del colore, in quanto elemento di composizione, tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili; la luce è ormai strumento di questa percezione: vi sono abbandonate nella sua accidentalità, forma ed intensità contingenti. Ma non facendo più parte del dominio della pittura o della scultura, e dell'architettura potendo assumere il carattere di monumentalità o ridimensionarne lo spazio, sono il riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni, cui tendiamo, e pertanto esistono, in quanto oggetti di istantanea assimilazione, la durata di un atto di comunione; prima che il tempo le confini nella loro materiale precarietà.“ Enrico Castellani: „Totalità nell'arte d'oggi“ (1958), in: ZERO 3, Düsseldorf 1961, o. S. [Castellani ZERO 3 1961].

<sup>534</sup> Castellani (1967) 1973, o. S.

und Unendlichkeit gewannen in den Rauminstallationen eine neue Gewichtung; sie sollten sich ganz „dem verwandelnden Einfluß der Zeit [...] öffnen, jener einzig denkbaren Dimension, die Maß und Rechtfertigung unseres geistigen Bedürfnisses ist.“<sup>535</sup> In seinem in *Azimuth* Nr. 2, 1960, veröffentlichten Text „Continuità e nuovo“ sprach er sich gegen eine eindeutige Festlegung der Elemente aus: Räume sollten nicht abgesteckt werden, sondern man müsste den Werken die Möglichkeit einer Weiterentwicklung geben, so dass sie das Prozessuale, das Unendliche verkörperten – Linie, Rhythmus, Monochromie brächten dies zum Ausdruck.

Mit dem Ambiente näherte er sich seinem Ziel,

„einen Raum zu schaffen, der so wenig physisch, so entmaterialisiert wie möglich sein sollte. Mit diesen Ecken ist mir das in einem gewissen Sinn auch gelungen, denn die Leute betasteten sie, weil sie den Abstand und die Dimensionen nicht einschätzen konnten. Worauf es mir ankam, war genau das Verschwinden der Dimension, das Vergessenlassen der physischen Dimension. Mir wurde übrigens auch vorgeworfen, daß man die Arbeiten nicht fotografieren könnte, dabei entsprach das genau dem, was ich wollte, das war mir geradezu eine Bestätigung.“<sup>536</sup>

Die „Konkretheit der Unendlichkeit“, die seine Werke ausstrahlen sollten, bezog sich jedoch weniger auf den tatsächlichen Raum, sondern war, laut Castellani, eher „Spiegel jenes inneren, unbegrenzten Raumes, der frei ist von Gegensätzen“.<sup>537</sup> Über die sinnliche Wahrnehmung sollte sich im Sehenden die Ahnung eines Unermesslichen einstellen und eine Weitung des geistigen Raumes eintreten. Castellanis Ideale decken sich in weiten Stücken mit Lucio Fontanas Vorstellungen von Unendlichkeit und Raum, aber auch, wie sich im Folgenden zeigen wird, mit denen von Christian Megert.

### Christian Megert: *Spiegel-Environments* (1960)

Ähnlich wie Uecker die Nägel oder Aubertin die Zündhölzer, so verwendete Megert fast seit Anbeginn seines Schaffens Spiegelglas in unterschiedlichen Größen. Waren Spiegel zunächst Mittel zur Gestaltung der Bildoberflächen, von der Bedeutung vergleichbar mit Farbe oder anderen collagierten Gegenständen, und damit in ihrer räumlichen Ausrichtung fixiert, so löst er diese nach und nach vom Bildgrund und stellte sie als eigenständige

---

<sup>535</sup> Castellani (1960) 1995.

<sup>536</sup> Enrico Castellani, in: Lonzi 2000, S. 209.

<sup>537</sup> „riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni“, Castellani ZERO 3 1961, o. S.

Gebilde in den Raum. Zunächst fertigte er kleinere Plastiken aus Spiegelscherben, die, auf Ständern befestigt oder liegend präsentiert, nicht mehr auf einen bestimmten Raumausschnitt festgelegt waren, sondern sich allseitig dem Raum, dem Betrachter gegenüber öffneten.

Aus der Überlegung heraus, dass Spiegel nicht nur ihre Umgebung wiederzugeben und optisch zu erweitern vermochten, sondern auch zur Entstehung unendlicher, virtueller Räume beitragen konnten, unternahm Megert Anfang der 1960er Jahre weiterführende Experimente: Zunächst schuf er 'Miniatur'-Spiegelräume, in ihrem Inneren mit Spiegelgläsern versehene, zum Teil verschließbare Zigarrenkisten, die, an der Wand befestigt, den Blick in eine neue Raumsituation boten.

Über Georges Kasper, Leiter der Galerie Kasper, Lausanne, in der Megert vertreten war, ergab sich der Kontakt nach Kopenhagen zu dem jungen Galeristen Arthur (Adi) Kørpcke, der sich anfangs dem französischen Tachismus zuwandte, sich jedoch ab 1960 auf Kunst mit aktionistischem Charakter konzentrierte, in erster Linie auf den Nouveau Réalisme und dessen Umkreis.<sup>538</sup> Piero Manzoni stellte dort beispielsweise im Sommer 1960 seine Achromes und Unendlichen Linien<sup>539</sup> aus, präsentierte im Folgejahr erstmals seine Merda d'Artista und veranstaltete die Aktion Lebende Skulpturen, bei der er die Besucher signierte.

Im September 1960 realisierte Adi Kørpcke zusammen mit Christian Megert und Silvano Lora<sup>540</sup> das Environment Gå ind i maleriet, was sinngemäß bedeutete: „geh in das Gemälde hinein“, bei dem die gesamte Galerie durch Gestaltung aller Wände in ein begehbare Bild verwandelt werden sollte. In einem Brief an einen befreundeten Künstler erläuterte der Galerist sein Vorhaben: „ausstellungen von bildern sind beinahe zum erbrechen langweilig – schon: allein dieses verdammte eingeengtsein: bild – dies verflucht statische – die handlung, der entstehungsprozess interessiert uns: nur –“.<sup>541</sup>

1961 schuf Megert anlässlich seiner dortigen Einzelausstellung *Manifest für Spiegel und Glas* eine erste Spiegelinstallation, für die er im größeren der beiden Räume übereck zwei Glas- bzw. Spiegelflächen so anordnete, dass der Eintretende mit dem verwirrenden Eindruck einer unendlichen Aufspaltung und Wiederholung des Raumes sowie seiner

---

<sup>538</sup> Vertreten waren Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Robert Filliou, Piero Manzoni und Dieter Rot.

<sup>539</sup> Piero Manzoni. *Milano* (10.6.–1.7.1960).

<sup>540</sup> Megert nutzte laut Anette Kuhn längere Zeit Silvano Loras Pariser Atelier. Kuhn 1997, S. 24.

<sup>541</sup> Arthur Kørpcke: Brief an Egon-Karl Nikolaus (13.1.1961). Archiv Marianne Nikolaus. Zit. n.: Susanne Rennert: *Arthur Kørpcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke*, München 1996, S. 55. [Rennert 1996].



eigenen Person konfrontiert wurde.<sup>542</sup> Es handelte sich um die praktische Umsetzung des zeitgleich verfassten Manifests „ein neuer raum“, das Megert den Besuchern als Kopie zusammen mit einem spiegelverkehrt signierten kleinen Spiegel aushändigte: Hierin kündigte er die Entstehung eines „neuen metaphysischen Raums“<sup>543</sup> an, der für alle möglichen Räume stehe – ein Raum, der selbst Kunst sei und jeden zum Experimentieren einlade, ein Raum, der diejenigen, die ihn betreten, „zu den grössten Künstlern unserer Zeit“<sup>544</sup> werden lasse.

Ab diesem Zeitpunkt entstanden wiederholt Spiegelräume bzw. -installationen von unterschiedlichen Dimensionen und Ausführungen:<sup>545</sup> Bei der Ausstellung *nul*, 1962, im Stedelijk Museum, Amsterdam, bildete sein Spiegelraum *salle de glace* Auftakt zu der als Rundgang angelegten Schau: Ein schmaler, vier Meter langer, an den Wänden vollkommen verspiegelter, durch einen zentralen Scheinwerfer grell beleuchteter Gang führte den Besucher in einen Raum, dessen eine Wandseite vollständig mit Spiegeln mit einer Fläche von 350 x 600 cm in variierenden Winkelstellungen und Abständen zur Wand bedeckt war,<sup>546</sup> während an den Seitenwänden kleinere Spiegel von jeweils 160 x 130 cm hingen. An der Stirnwand präsentierte Megert kleinere Zigarrenkisten-Objekte; im Raum selbst standen Spiegelobjekte. Im Januar 1963 konstruierte er für die Einzelausstellung *Unendliche Dimensionen* in der Galerie d eine halbrunde Spiegelwand aus über- und nebeneinandergereihten, hochrechteckigen Spiegeln, die er ebenfalls mit Spiegelobjekten im Raum kombinierte. Weitere Spiegelwände und -skulpturen entstanden 1964 für die Schweizerische Landesausstellung, im selben Jahr für die Ausstellung *Integratie 64* in Deurne bei Antwerpen, für die er eine große Wandinstallation aus 32 Spiegeln (450 x 250 cm) schuf, ergänzt durch einen von der Decke hängenden *Scherbenstab*. 1965 präsentierte er bei der Ausstellung *Cremer – Luther – Megert* im Halfmannshof, Gelsenkirchen, ebenfalls einen Spiegelraum, den er durch 17 von der Decke hängende, frei bewegliche Rundspiegel erweiterte, die, in langsame Drehung versetzt, auf ihren Oberflächen wechselnde Impressionen einfingen und dadurch eine Steigerung der Raumtiefe herbeiführten. Auf der *documenta 4*, Kassel, 1968, war Megert mit seinem

---

<sup>542</sup> Vgl. Kuhn 1997, S. 71.

<sup>543</sup> Christian Megert: „Ein neuer Raum“ (Kopenhagen 1961), in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S. [Megert 1973 (b)].

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Christian Megert berichtet, er griff bei der Mehrzahl der Spiegelräume aufgrund der hohen Transportkosten auf Leihspiegel zurück, weshalb die Werke nur solange existierten, wie die Ausstellung dauerte. Gespräch mit der Autorin im Atelier, Düsseldorf, 8.6.2010.

<sup>546</sup> Laut Christian Megert waren die 24 Einzelspiegel mittels einer Drahtschlaufen-Konstruktion so befestigt, dass sie vertikal in unterschiedlichen Winkeln und mit einer Distanz von bis zu 8 cm vor der Wand hingen. Internetquelle: [http://www.megert.de/images/MEGERT\\_ZERO.pdf](http://www.megert.de/images/MEGERT_ZERO.pdf) (20.6.2010). Hier findet sich auch eine Skizze des Raums.

legendären Spiegelraum vertreten, bei dem Decke und Boden – bis auf eine kleine Randzone – mit Spiegelflächen versehen waren, während die Wände weiß blieben. Dieser übertraf von der Wirkung her seine bisherigen Installationen, da der Besucher durch den sich nach oben und unten öffnenden, tiefen Raum vollkommen 'vereinnahmt' wurde und seinen festen Standpunkt zu verlieren glaubte.

In derartigen Spiegel-Environments war die reale Raumsituation vollends aufgehoben; sie verkörperten das Unendliche. Durch ihre reflektierende Eigenschaft schlossen sie unzählige viele potentielle Erscheinungsformen ein und wandten sich somit gegen die Vorstellung einer statischen, stabilen und dauerhaften Kunst. Derjenige, der den Raum betrat, wurde, wie Megert in seinem Manifest ankündigte, unweigerlich zum Mitschöpfer, indem er durch Spiegelung in die faktisch nicht begehbaren, immateriellen Räume ohne Anfang und Ende eintauchte. Der im Raum Stehende bestimmte auf diese Weise indirekt selbst, was er sah: Je mehr er agierte, desto stärker wurden die sich durch Spiegelung multiplizierenden Effekte: „der raum hat sich vervielfältigt und wir mit ihm. [...] im spiegelraum kann man sich selber begegnen wie einem fremden“,<sup>547</sup> stellte der Kritiker William Simmat fest.

Wie bei vielen anderen ZERO-Künstlern, zeichnete sich auch bei Megert ein Wandel des künstlerischen Selbstverständnisses ab: Er verzichtete auf eine individuelle Handschrift, indem er fast ausschließlich auf industriell vorgefertigtes Material zurückgriff. Im Laufe der frühen 1960er Jahre bezog Megert ebenfalls künstliches Licht mit ein und versah die Werke teilweise mit Motoren, was die Palette an Variationsmöglichkeiten erweiterte. Seine innen mit Spiegeln ausgekleideten, durch eine verborgene Lichtquelle erhellten Lichtkästen, die vorderseitig mit einem sogenannten Spionspiegel verschlossen waren, der von einer Seite aus transparent war, gaben Einblick in eine immense Tiefe.<sup>548</sup> Die Wirkung verstärkte sich, wenn Megert zusätzlich in das Kasteninnere rotierende Spiegel oder spezielle Spiegel mit Zoom-Funktion integrierte.<sup>549</sup> Anders als bei den vorangehenden Werken trat bei diesem Werktypus allerdings aufgrund der transparenten Spionspiegel keine Eigenreflexion des Betrachters ein; letzterer sollte sich auf die Tiefendimensionen konzentrieren können, weshalb man diesen Objekten eher eine meditative Wirkung zusprechen kann. Insofern lassen sie sich gut mit den vorangehend besprochenen Rotoren von Heinz Mack vergleichen. Meyer zu Eissen beschreibt Megerts Lichtkästen als „autonome räumliche Gefüge“, die „keinen Bezug auf die Umgebung des Betrachters“<sup>550</sup>

---

<sup>547</sup> William Simmat (Frankfurt 1963), in: o. A.: *texte von und über C. Megert, 1960–1965*, Bern 1965, o. S. [Megert 1965].

<sup>548</sup> Der Werktypus entstand ab 1963. Vgl. Kuhn 1997, S. 92 ff.

<sup>549</sup> Detaillierte Angaben hierzu: Ebd., S. 94–103.

<sup>550</sup> Annette Meyer zu Eissen: *Spiegel und Raum in der bildenden Kunst der Gegenwart*, [Diss., Univ. Bonn, 1978] Bonn 1980, S. 170. [Meyer zu Eissen 1980].

nehmen, zumal die Raumstrukturen in den Kästen unabhängig sind von denjenigen des Realraumes: „der Beschauer steht einem schachtförmigen Leerraum gegenüber, der sich perspektivisch zurückzieht und sich in einer verdunkelten Ferne aufzulösen scheint.“<sup>551</sup>

Die Spiegel-Environments rückten die Wechselbeziehung zwischen Betrachter, Objekt und Raum ins Zentrum. Der Künstler war nicht mehr Schöpfer eines vollendeten, sondern eines in fortwährender Erneuerung befindlichen, niemals identischen Werks. Megert verzichtete auf Vorgaben hinsichtlich einer 'richtigen' Rezeption, die Arbeiten sollten eigeninitiativ entdeckt werden, was auf eine Konfrontation mit der eigenen Person hinauslief. Daneben bestimmten auch Veränderungen in der Umgebung und die Lichtsituation das jeweilige Erscheinungsbild. Die gläsernen Spiegelwände lösten sich optisch vollständig auf, allein die Wirkung trat ins Bewusstsein: die Konfrontation mit unendlich tiefen, immateriellen, 'neuen Räumen'. Megert erklärte in seinem Manifest, Ziel sei nicht ausschließlich die Gestaltung des jeweiligen konkreten Raumes, sondern vielmehr die Bildung eines imaginären grenzen- und dimensionslosen, „metaphysischen“ Raumes, der überall sein konnte, in dem keinerlei Gegensätze vorherrschten – und der jeden als „Bewohner“ dulde. Sein „neuer raum“ lässt sich am ehesten als ein durch die Kunst hervorgebrachter Freiraum, als eine beim Betrachter hervorgerufene geistige Erweiterung verstehen, durch die auf lange Sicht Kunst überflüssig würde.<sup>552</sup> Auch hier stand die Sensibilisierung des Betrachters im Zentrum, ein neues Sehen jenseits aller Wahrnehmungsgewohnheiten.

### *Große Projekte unter freiem Himmel – Stadt und Natur als „Kunstraum“*

#### Lebensräume aus Licht und Luft – Utopische Stadtprojekte

Kriegsbedingte Zerstörungen und die hierdurch entstandene Wohnungsnot führten in den 1950er Jahren zu einem immensen Anstieg der Bauvorhaben. Kosteneffizienz und Verkehrsfreundlichkeit wurden hierbei die bestimmenden Faktoren, während das Befinden der Bewohner ins Hintertreffen geriet. Zahlreiche Veranstaltungen versuchten, das öffentliche Bewusstsein für die negativen Folgen einer zu stark in den Vordergrund

---

<sup>551</sup> Ebd., S. 169.

<sup>552</sup> Megert 1973, o. S.

gestellten Funktionalität zu wecken.<sup>553</sup> Alexander Mitscherlich gab in seiner Schrift *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* (1965) zu bedenken: „Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden von Facetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am sozialen Charakter der Bewohner mit.“<sup>554</sup> Die „Landzerstörung“ und „Stadtverwüstung“ durch einen sich horizontal, statt vertikal, in die Höhe, ausdehnenden Wiederaufbau führe schließlich zu einer absoluten Monotonie des Lebensraumes.<sup>555</sup> Das zweite *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum*<sup>556</sup>, an dem namhafte Vertreter aus Architektur und Philosophie teilnahmen, beschäftigte sich mit der Frage, inwiefern Baukunst bzw. bildende Kunst zur „Überwindung der Heimatlosigkeit“ beitragen konnte, „und zwar auch der leiblichen und geistigen Heimatlosigkeit“.<sup>557</sup> Martin Heidegger erläuterte in seinem Vortrag, dass, etymologisch betrachtet, „Bauen“ und „Wohnen“ Synonyme darstellten, was weitreichende Konsequenzen auf die Art des Bauens haben sollte, zumal er „Wohnen“ als „Grundzug des Seins“<sup>558</sup> definierte.

Den Gegenpol zu den trostlosen Einheitsbauten bildeten technisch und materiell aufwendige Entwürfe, die in der Mehrzahl repräsentativen Zwecken dienten.<sup>559</sup> Ihre ausladenden, kurvig-amorphen Formen und transparenten, von feingliedrigen Stahlgerüsten getragenen Glasfassaden durchbrachen die spießige Beschaulichkeit der Nachkriegszeit und verkörperten die Idee einer neuen, beschwingten Demokratie.

---

<sup>553</sup> Durch zahlreiche Diskussionen sollten die Öffentlichkeit aufmerksam gemacht werden auf Fragen und Probleme des Städtebaus und Verkehrs, z. B. Werkbund-Tagung, *Die große Landzerstörung*, Marl, 29./30. Oktober 1959, (Tagungsbericht und Beiträge in: *werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes*, 8. Jg., Heft 12 (1959), S. 1–14); *Die Stadt von morgen*, Deutscher Verband für Wohnungswesen, Städtebau und Raumgestaltung, Kassel, 1955; *Auswirkungen des Verkehrs auf Städtebau und Landesplanung*, Jahresversammlung der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung, Essen, 1956, sowie die Internationale Bauausstellung in Berlin, 1957, die ebenfalls unter dem Motto *Die Stadt von morgen* stattfand, (vgl.: *werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes*, 5. Jg., Heft 10 (1956), S. 1 und S. 6, Jg., Heft 3 (1957), S. 4 f.).

<sup>554</sup> Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt a. M. 1965, S. 9. [Mitscherlich 1965].

<sup>555</sup> Ebd., S. 11.

<sup>556</sup> *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum*, 4.–6.8.1951, Stadthalle Darmstadt. Beteiligt waren: Otto Bartning (Leitung), Otto Ernst Schweizer, Rudolf Schwarz, Sep Ruf, Martin Heidegger, Paul Bonatz, José Ortega y Gasset, Hans Scharoun, Alfred Weber, Hermann Mäckler, Wilhelm Kreis, August Hoff, Richard Riemerschmid, Rudolf Steinbach, Franz Schuster, Dolf Sternberger, Bruno E. Werner, Egon Eiermann, Alois Giefer, Hans Eckstein.

<sup>557</sup> Otto Bartning, in: Ders. (Hg.): *Mensch und Raum*, hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951 von Otto Bartning, Darmstadt 1952, S. 85. [Bartning 1952].

<sup>558</sup> Martin Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, in: Otto Bartning (Hg.): *Mensch und Raum*, hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952, S. 72–84, hier S. 83. [Heidegger (1951) 1952].

<sup>559</sup> Als Wahrzeichen einer neuen Baukultur galten Erich Schellings Schwarzwaldhalle in Karlsruhe mit hohem Glasanteil und paraboloidem Dach (1954–56) und Paul Schneider-Eslebens ab 1952 geplantes, 1956 fertiggestelltes Mannesmann-Hochhaus in Düsseldorf.

Eine ausgeprägte Technikbegeisterung, die Sensibilität für innovative Materialien und die weit verbreiteten Weltraum-Euphorien der späten 1950er Jahre ließen neue Vorstellungen von Urbanität reifen, in denen Fantastisches und tatsächlich Realisierbares verschmolzen. Es entwickelte sich eine Vorliebe für unterirdische bzw. in der Luft schwebende, sich ebenfalls an der Sonne orientierende Stadtentwürfe, deren Ausführung zumeist an noch nicht zu lösenden Detailfragen und dem hohen finanziellen Aufwand scheiterte.<sup>560</sup> Insgesamt machte sich ein stärkeres Interesse für die Natur und deren organische Formen bemerkbar. Der Architekt Frei Otto erhob Naturverbundenheit zu seinem Leitprinzip; er schuf eine anpassungsfähige Architektur, in der Natur, Mensch und Technik zu harmonischer Übereinkunft kamen und die auf die kontinuierlichen Veränderungen der Umwelt reagierte, sich aber auch langfristig auf die jeweiligen Bedürfnisse und die Entwicklung der Gesellschaft einstellen konnte.<sup>561</sup> Es entstanden zahlreiche Pläne für pneumatische, blasen- und kapselförmige Bauten, die dem Bewohner das Gefühl embryonaler Geborgenheit vermitteln, und mit denen neue Dimensionen erschlossen werden sollten. Leichte, transparente Gebilde, die die herkömmlichen Zusammenhänge von Tragen und Lasten unterliefen, ermöglichten ein neues Raumerleben. Statische Begrenzungen wurden vermieden, der Materialanteil reduziert, natürliche Elemente dafür umso mehr einbezogen. Kultermann legte in seiner Publikation *Dynamische Architektur* von 1959 dar, dass ein „stetig fortschreitender Zug zum Immateriellen, zum Dynamischen“ schließlich zu einer „völlig materielosen Bauweise“<sup>562</sup> führe. Die moderne Architektur verkörpere „die Geschichte einer stetig wachsenden Immaterialisierung, einer stetig größer werdenden Freiheit des unabhängigen Menschen und seiner Bewußtwerdung im Sinne dieser bislang nur gedachten Freiheit.“<sup>563</sup> Immer stärker setzte sich die Idee einer Architektur aus materielosen Baustoffen durch, aus Luft und Sonnenlicht.

Diese Entwicklungen stießen jedoch auch auf große Kritik: Hans Sedlmayr rügte in seiner bereits erwähnten Schrift *Verlust der Mitte* die zunehmende Labilität der Bauten, deren Öffnung zu den Seiten hin und die Tendenz zu schwebenden, dynamischen maschinenartigen Konstruktionen. Er erkannte hierin den Höhepunkt eines sich bereits seit

---

<sup>560</sup> Vgl.: Mechthild Schumpp: *Städtebau und Utopie. Soziologische Überlegungen zum Verhältnis von städtebaulichen Utopien und Gesellschaft*, [Diss., Univ. Göttingen, 1970], Göttingen 1970. [Schumpp 1970].

<sup>561</sup> Er war Begründer der Entwicklungsstätte für den Leichtbau (1957) in Berlin und seit 1964 Leiter des Instituts für Leichte Flächentragwerke an der Technischen Hochschule Stuttgart. Die aus einer genauen Beobachtung natürlicher Prozesse und Prinzipien entwickelten Netz- und Membranarchitekturen waren äußerst flexibel und stabil. Es entstanden auch Skizzen für eine sonnenbeschirmte Stadt in der Wüste und für Städte im Gebirge und in der Arktis.

<sup>562</sup> Kultermann 1959, S. 72.

<sup>563</sup> Ebd., S. 7.

Ende des 18. Jahrhunderts anbahnenden „Angriffs auf die Architektur“ und einen ersten großen Schritt hin zu deren Abschaffung.<sup>564</sup>

Das Bedürfnis nach Befreiung von materialbedingten Vorgaben und Aufhebung physikalischer Gesetze zeichnete sich nicht nur im stark kriegsgeschädigten Deutschland ab. Weltweit widmeten sich Architekten, Ingenieure und Künstler einer Neuorganisation der Übergänge zwischen Außen- und Innenraum, zwischen Natürlichem und Technischem, zwischen öffentlichem und privatem Bereich. Die Entwürfe der um 1960 in Japan aufkommenden metabolistischen Architektur<sup>565</sup> thematisierten zyklische Veränderungsprozesse und propagierten vollkommen neue Formen menschlichen Zusammenlebens.<sup>566</sup>

Nicht nur Architekten beschäftigten sich mit einer humaneren und harmonischeren Gestaltung der Städte oder mit der Konstruktion von Wohnraum, der eine sich wandelnde Umwelt berücksichtigte und zugleich einer 'neuen' Gesellschaft die Möglichkeit des Veränderns zugestand. Auch Künstler entdeckten hier auf der Suche nach Aktionsräumen außerhalb des Museums ein neues Betätigungsfeld. Kunst durfte zukünftig nicht mehr nur für den privaten, geschlossenen Raum konzipiert sein, sondern musste aktiver Baustein der alltäglichen Lebensgestaltung werden. Die urbane Architektur gewann damals besondere Relevanz, da man im Stadtraum den Zukunftsort des Menschen erkannte, was eine von Grund auf neue Planung notwendig machte.

Hier ließen sich Vorschläge für eine 'bessere Welt' unmittelbarer als in der Malerei oder Objektkunst veranschaulichen und die Faktoren Licht und Raum, die Integration von Kunst und Leben und eine Harmonisierung von natürlicher und technisierter Welt deutlicher umsetzen. Der besondere Anreiz bestand darin, dass es hier nicht mehr nur um die Gestaltung, sondern um die tatsächliche Schaffung von Lebensräumen ging.

Das dritte und letzte ZERO-Magazin zeigt, dass sich ein Großteil der Künstler gegen Ende der 1950er Jahre mit Stadt- und Bauentwürfen auseinandersetzte, zumal viele von ihnen

---

<sup>564</sup> Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt a. M. 1959, S. 76–87. [Sedlmayr 1959].

<sup>565</sup> Der Metabolismus (in der Fachsprache der Biologie: Stoffwechsel, Umwandlung, Veränderung) entstand 1960 anlässlich der Tokyo World Design Conference und stand unter starkem Einfluss von Kenzo Tange und Takashi Asada; seinen Höhepunkt erreichte er 1970 bei der Weltausstellung *EXPO 70* in Osaka.

<sup>566</sup> 1959 entwarf der Japaner Kiyonori Kikutake beispielsweise eine Stadt auf dem Meer, die sich aus ringförmig miteinander verbundenen, schwimmenden Betonbehältern aufbauen sollte, in deren Zwischenräume eine Betonschale gegossen war, auf der sich die Gemeinschaftsräume befanden. Die Wohnungen sollten in zylindrischen, nach unten ins Wasser hängenden, in der Mitte hohlen Türmen untergebracht werden, in die von oben Sonnenlicht einfiel. Udo Kultermann: „Städtebau auf dem Meer. Bauplatz der Zukunft“, in: *Das Kunstwerk* 10–11 (1961), S. 69 (mit Skizzen, unpag.). [Kultermann 1961].

zeitweise Architektur studiert hatten bzw. ausgebildete Architekten waren.<sup>567</sup> Der Drang nach dem Energetischen, Ephemerem, der ihre Werke bis dahin prägte, fand nun Fortführung in Bauten mit den immateriellsten Stoffen: Luft, Licht, Schatten und Feuer.

Yves Klein, der schon immer eine Affinität zum Himmelsraum und zum Element Luft hatte und bereits bei einer seiner ersten Ausstellungen bei Iris Clert, *Yves le Monochrome* (Mai 1957), 1001 blaue, in den Himmel aufsteigende Ballons als erste *Luftplastiken* (*Sculpture aérostatique*) präsentierte und *Luftsäulen* und entmaterialisierte 'Luft'-Matratzen ohne schützende Membran konzipierte, rückte frühzeitig in den Bereich utopischer Architekturen vor. In Zusammenarbeit mit dem Architekten Werner Ruhnau, der sich unter anderem intensiv mit einer Klimatisierung von Freiräumen beschäftigte, entstand 1958 das „Manifest zur allgemeinen Entwicklung der heutigen Kunst zur Immaterialisierung (nicht Dematerialisierung)“<sup>568</sup>, in dem sie die Absicht verkündeten, eine Architektur ohne feste Dachkonstruktion zu schaffen, bei der Materie durch Energie ersetzt würde. Küche, Bäder, Schlafräume sollten unterirdisch angesiedelt sein, während der offene Wohnbereich über der Erde lag – von keinerlei sichtbarer Grenze umgeben, da hier Außen- und Trennwände ausschließlich aus Luft bestanden. Diese Architektur unter freiem Himmel, bei der Innen und Außen verschmolzen und die Raumeinheiten gleitend ineinander übergingen, waren Ausdruck der Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit – Ideale, die das gesamte Œuvre Kleins prägten.

Konkrete Form nahmen die Vorschläge im Zusammenhang mit dem erwähnten Projekt des Gelsenkirchener Theaters (1958) an, auf dessen Vorplatz ein von Feuerwänden, -fontänen und kleinen Wasserbassins gesäumtes Areal und ein durch ein Luftdach abgeschirmtes Café vorgesehen waren.<sup>569</sup> Das in Kooperation mit einer auf Klimaanlage spezialisierten Firma ausgearbeitete Vorhaben blieb unrealisiert.<sup>570</sup> Klein und Ruhnau überarbeiteten ihren Ansatz, indem sie durch eine veränderte Anordnung der Düsen bzw. durch spezielle Ableitungsvorrichtungen einen geschlossenen Luft-Kreislauf herstellten. In *ZERO 3* (1961) schlugen sie die Überdachung einer ganzen Stadt vor, um eine „Klimatisierung großer

---

<sup>567</sup> Lucio Fontana hatte ein Ingenieurstudium an der Bauwerkschule in Mailand begonnen, wurde zum Geometer ausgebildet; Castellani absolvierte eine Promotion für Architektur an der École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre, Brüssel; Goepfert war Architekt; Megert, Dorazio und Lo Savio (ab 1956) hatten ebenfalls alle ein Architekturstudium begonnen.

<sup>568</sup> Datiert auf den 15.12.1958. Vgl. Sidra Stich, in: Kat. *Yves Klein*, Museum Ludwig, Köln; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 1994, S. 121. [Köln 1994].

<sup>569</sup> Informationen hierzu im Kat. *Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam. Zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau*, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2004, [Wiesbaden 2004], der mit vielen Originalquellen die Zusammenarbeit von Ruhnau und Klein dokumentiert.

<sup>570</sup> Vgl. hierzu: Sidra Stich, in: Köln 1994, S. 118–129.

geographischer Wohnräume“<sup>571</sup> zu erreichen. Hier war die Rede von Feuer- und Wassermauern, Feuer- und Wasserfontänen sowie Möbeln aus Luft.<sup>572</sup>

Gegenüber Kleins vorangehenden Aktionen, vor allem seiner Ausstellung *Le Vide*, und seinen Monochromen, die noch an die Materie, an den konkreten Raum gebunden waren, sollte hier nun tatsächlich gänzlich auf Materie verzichtet werden: Es handelte sich um eine unsichtbare, dennoch aber fühlbare und wirksame Architektur.

Auch Piero Manzoni beschäftigte sich über einen längeren Zeitraum hinweg mit dem Material Luft, woraus zunächst Projekte für den öffentlichen Raum, zum Beispiel Pläne für eine Gruppe sogenannter Pneumatischer Skulpturen, kugelförmiger, pulsierender Luftkörper für einen Park, und, ebenfalls für eine Grünanlage, ein kleines Gebüsch pneumatischer Zylinder resultierten, die sich im Wind flexibel bewegen und dabei Geräusche erzeugen sollten.<sup>573</sup> Vorbereitend hierfür war seine 1959/60 entstandene, insgesamt 45 Stück umfassende Serie der *Corpi d'aria*: aufblasbaren kleinen, auf Ständer montierten Luftballons, die als 'flexible' Plastiken durch ihre Ausdehnung das Nichts und das Unendliche gleichermaßen zu thematisieren vermochten. Als unmittelbare Fortsetzung dessen, hierauf verweist auch Celant, kann das bereits im Zusammenhang mit Pienes Lichtballett erwähnte, Anfang der 1960er Jahre entworfene kugelförmige, pneumatische *Placentarium* gelten.

Der 1935 in Rom geborene Francesco Lo Savio stand zwar bereits ab Ende der 1950er Jahre mit den ZERO-Künstlern in Kontakt<sup>574</sup>, wird heute aber eher als Randfigur behandelt,

---

<sup>571</sup> Yves Klein; Werner Ruhnau: „Projekt einer Luft-Architektur“, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S. [Klein; Ruhnau *Zero 3* 1961].

<sup>572</sup> Einen interessanten Hinweis zur Idee des 'immateriellen Möbels' gibt Petra Eisele in ihrer Publikation zum Design in der BRD: Marcel Breuer hatte bereits 1926 in seinem *Ein-Bauhaus-Film* mit Hilfe einer Fotomontage seinen *Wassily-Chair* 'entmaterialisiert' und stattdessen eine in der Luft sitzende Frau abgebildet. El Lissitzky habe ebenfalls für die Hygieneausstellung in Dresden, 1930, einen Armlehnstuhl angefertigt, der vollkommen aus Plexiglas bestand, so dass nur das Sitzkissen sichtbar war. Petra Eisele: *BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren*, Köln 2005, S. 61 (Abb.). [Eisele 2005].

<sup>573</sup> Piero Manzoni: „Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne“ (1962), in: Bettina Ruhrberg: „Piero Manzoni. Kunst als Spur der Existenz“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg. 35, München 1996, S. 14. [Manzoni (1962) 1996].

<sup>574</sup> Im Juli 1961 lud Lo Savio Mack, Piene, Uecker und Klein dazu ein, sich an seiner Ausstellung in der Galleria La Salita in Rom zu beteiligen, die unter dem Motto *Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0* stattfand. Im Gegenzug forderten ihn Mack und Piene im Juli 1961 dazu auf, einen Beitrag für *ZERO 3* beizusteuern. 1961 nahm er an der Ausstellung *Avantgarde 61* im Städtischen Museum Simeonstift, Trier, teil, 1962 an der Ausstellung *nul* im Stedelijk Museum, Amsterdam. Nach seinem Tod war er im Herbst 1964 unter anderem zusammen mit Mack, Piene und Uecker bei der Veranstaltung *Group ZERO*, Institute of Contemporary Art, Universität von Pennsylvania, Philadelphia, vertreten. 1965 fand ihm zu Ehren eine Retrospektive im Palazzo delle Esposizioni in Rom statt. In der Folgezeit wurde Lo Savio in zahlreiche wichtige Ausstellungen einbezogen, unter anderem in die *Biennale* in Venedig, die *documenta 2*, Kassel (1968), und die *EXPO 70* in Osaka, 1970.



was mit der Kürze seiner Schaffensperiode von insgesamt nur vier Jahren zusammenhängt; er nahm sich 1963 im Alter von 28 Jahren das Leben, weshalb viele seiner Werke lediglich in Form von Skizzen vorliegen. Nach einem 1955 abgeschlossenen Kunsthochschulstudium in Rom besuchte er die Fakultät für Architektur und arbeitete als Industriedesigner und Innenarchitekt. Die Werke der ersten Schaffensjahre lassen sich als informell beschreiben, der Wendepunkt trat 1959 mit seinen *Spazio-Luce-Studien* ein, die durch das Pulsieren der Farben zur Verräumlichung tendierten, worauf der Einheitstitel dieser materiell stark reduzierten Arbeiten, Licht-Raum, hinwies. Da seine über die wenigen Jahre hinweg geschaffenen Werke schrittweise auseinander hervorgingen und alle vor der zentralen Grundidee der Untersuchung der Relationen von Licht und Raum entstanden, soll kurz auf die wandbezogenen Arbeiten und Objekte eingegangen werden, bevor sich das Augenmerk auf die architektonischen Entwürfe richtet.

Auf den ersten Blick wirken die Flächen seiner Gemälde monochrom; bei genauerer Betrachtung tritt jedoch über kaum merkliche Farbübergänge zwischen der Randzone und dem Bildzentrum eine in der Mitte liegende Kreis- bzw. Rechteckform aus dem dunstigen, nebligen Unbestimmten empor, ohne genau umrissen werden zu können. Lo Savio erzeugte allein mit malerischen Mitteln einen Effekt der stofflichen Auflösung, seine Bilder gerieten in den Zustand des Schwebens; er selbst umschrieb dieses Phänomen als „das Bild einer fast unmöglichen Realität“<sup>575</sup>.

Hierin sind seine Werke vergleichbar mit denen des Flamen Jef Verheyen, für den Farbe etwas Räumliches verkörperte und der mit seiner Malerei die Fläche überwand. Auch bei Lo Savios Bildern gehen Farb- und Raumenergie ineinander über, das Bildinnere pulsiert leicht, dehnt sich, zieht sich zusammen. Man könnte auch hier von Empfindungsräumen sprechen, „die scheinbar nicht mehr mit der Außenwelt in Verbindung stehen“<sup>576</sup>, wie sie Verheyen für seine Bilder konstatierte. Diese Parallelität zwischen beiden Künstlern erkannte auch Udo Kultermann, als er im Frühjahr 1961 im Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, eine Ausstellung organisierte, bei der er 15 Werke Lo Savios zusammen mit denen von Ad Reinhardt und Jef Verheyen präsentierte. Schon im Jahr zuvor hatte er ihn in seine Schau *Monochrome Malerei* (1960) integriert. Durch sein Engagement gelangte Lo Savio in Deutschland zu weit größerer Popularität als in seinem Heimatland.

---

<sup>575</sup> „In ogni aspetto del suo [la luce] essere e in relazione con qualcos'altro. Poi segue un ultimo cammino che la conduce alla possibilità di perdere senso di ciò che è, per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel modo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile.“ Francesco Lo Savio, urspr. im Kat. Francesco Lo Savio, Galleria d'Arte Selecta, Rom, Januar 1960, wiederabgedruckt in: Kat. *Francesco Lo Savio. Raum-Licht*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1986, S. 42. [Bielefeld 1986].

<sup>576</sup> Jef Verheyen: „Farbsehen, Farbsinn“ (1968), in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S. [Verheyen (1969) 1973].

Mittelpunkt der Untersuchungen Lo Savios bildeten die jeweils veränderten Beziehungen seiner Werke zum Raum. Im ersten, 1962 publizierten Band seiner Schriften, *SPAZIO E LUCE: evoluzione di un'idea*<sup>577</sup>, erläuterte er sein Vorgehen:

„In den Gemälden auf Leinwand, die hauptsächlich auf die Entwicklung einer reinen Raumkonzeption abzielen, bei der das Licht als einziges Element die Oberflächenstrukturierung definiert und eine Kontaktaufnahme mit dem umgebenden Raum versucht – die durch einen Zustand unterschiedlicher Farbtintensitäten realisiert wird –, stellt sich das dreidimensionale Element durch ein stereoskopisches Bild dar, das die theoretisch-konzeptuelle Situation der dreidimensionalen Beziehung genau umreißt.“<sup>578</sup>

Seine Bilder seien der „Versuch eines Kontakts zwischen ästhetischer Oberfläche und realem äußeren Raum“, wobei die „in viele Richtungen gehende Oberflächenvibration [...] ein OPTISCHES FLIESSEN zum ambientalen Raum hin“ determiniere, das die „dynamische Kontinuität der Expansion Innen-Außen“ präzisiere und „ENERGETISCHEN Charakter“ besitze, „weil es sich durch eine chromatische Oberflächenvibration entfaltet.“<sup>579</sup> Der umgebende Raum würde durch das Pulsieren der Farbe als „physische Tatsache“ überwunden und es entstünde ein „ästhetisch-konzeptueller Raum“, ein „geistig-dynamischer Bezugsraum“, in dem Farbe „nicht nur sichtbar werdender dynamischer Modus des Lichts“ sei, sondern „Farb-Idee“. Verräumlichung äußerte sich über einen „lichtbezogenen, dynamisch-energetischen Zustand.“<sup>580</sup>

Bei seinem daran anschließenden Typus der *Filtri* erreichte Lo Savio dann die Lichtwirkung nicht mehr mittels Farbe, sondern durch die Schichtung mehrerer Lagen Papier unterschiedlicher Tönung und Transparenz. Durch die zentrale Kreisform tritt einmal mehr, dann wieder weniger Helligkeit. Licht erscheint hier nicht mehr in Form des Lichtwerts von Farben, sondern das tatsächliche Raumlicht wird wirkender Bildfaktor. Die Arbeiten waren membranartig; bei einigen Filtern verwendete Lo Savio an Stelle der Papiere auch Metallnetze und rückte so in die dritte Dimension vor. Mit den im Anschluss entstehenden *Metalli* vollzog Lo Savio den Schritt in den Raum: Die matt-schwarzen, horizontal oder vertikal gefalzten bzw. aneinandergesetzten oder auch konvex/konkav gebogenen Bleche wurden über den unterschiedlichen Lichteinfall artikuliert und waren somit von ihrer Wirkung her vergleichbar mit Castellanis *Superficie angolari*. Ihre dunklen Flächen wiesen

---

<sup>577</sup> Francesco Lo Savio: *Spazio – Luce*, Volume primo, hg. v. Galleria La Salita, Rom, Dezember 1962.

<sup>578</sup> Francesco Lo Savio: *Spazio e Luce*, hg. v. Germano Celant, Turin 1975, hier S. 3. Deutsche Übersetzung entnommen aus: Bielefeld 1986, S. 45.

<sup>579</sup> Ders., ebd., S. 47. [Hervorhebungen im Original].

<sup>580</sup> Ebd.

einen durch die Reflexion erzeugten partiellen hellen Schimmer auf – auch hier entmaterialisierte das Licht die zugrunde liegende schwere Materie. Hatten seine Filtri den Raum noch durch die verschiedenen Absorptionsgrade des Lichtes thematisiert, wodurch sie, laut Lo Savio, nicht mehr, wie die Gemälde, Manifestationen eines „geistig-dynamischen“ Raumes waren, sondern die eines „ambiental-dynamischen“<sup>581</sup>, so konnten die Metalli nun aufgrund ihrer Dreidimensionalität das Licht in unterschiedlichen Abstufungen reflektieren und traten so in engere Relation zum Raum. Lo Savio selbst sprach von einer „reflexiv-ambientale[n] Äquivalenz zwischen Metall-Objekt und Architektur-Raum“.<sup>582</sup> Durch deren Einbettung in weiß getünchte, beidseitig geöffnete Betonkuben mit einer Seitenlänge von einem Meter entstanden seine *Articolazioni totali* (Architektur-Raum), die die Entstofflichung der Oberflächen der Metalli noch stärker zur Geltung bringen sollten. Der gegenüber der Außenwelt isolierte Kastenraum verlieh ihnen den „inneren Dynamismus“ einer Entmaterialisierung – Lo Savio spricht von einer „inneren Artikulation“<sup>583</sup>. Diese *Total-Artikulationen* und *Metalle* entsprachen seinen „Forderungen nach direkter Beteiligung an den Entwicklungsproblemen des Industrial Designs und der Architektur“: sie blieben zwar Kunstwerke, konkretisierten aber „den vor allem gegenwärtig notwendigen Kontakt zwischen Künstler und Gesellschaft.“<sup>584</sup> Zu seiner Enttäuschung stießen sie bei der erstmaligen Präsentation in der Galleria La Salita auf großes Unverständnis und Desinteresse.<sup>585</sup>

Der letzte, nur ein knappes Jahr dauernde Werkabschnitt stand nun ganz im Zeichen der Architektur, die, laut Lo Savio, die Aufgabe hatte, Licht und Raum in ein harmonisches Verhältnis zueinander zu setzen. Seine städtebaulichen Entwürfe können, wie angedeutet, als Zusammenfassung der bis zu jenem Zeitpunkt geschaffenen Werke gelten.<sup>586</sup> Er hinterließ zwei fast identische, aus Karton, Plexiglas und Sand gefertigte Modelle für Wohneinheiten, *Maison au soleil I* und *II* – aus Kugelsegmenten zusammengesetzte Bauten, deren Schalen keinerlei Fenster oder Durchbrüche aufwiesen und die von ihrer Gestalt an ein Iglu erinnerten.

---

<sup>581</sup> Ebd., S. 49.

<sup>582</sup> Ebd., S. 51.

<sup>583</sup> Ebd., S. 53.

<sup>584</sup> Ebd., S. 45.

<sup>585</sup> „La mostra venne duramente osteggiata da tutta la cerchia che gravitava attorno alla galleria di Plinio De Martiis, che boicottò in massa l’iniziativa. All’inaugurazione vennero soltanto Giulio Carlo Argan, Giorgio De Marchis, Maurizio Bonicatti e Palma Bucarelli che immuni dalla polemica furono accompagnati dall’artista nella visita dell’esposizione.“ Loris Schermi: „La Salita, storia di una galleria“ (2001), Internetquelle: <http://www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=0000000013> (10.8.2010).

<sup>586</sup> Francesco Lo Savio: *Maison au soleil II* (Modell), 1962, Pappe, Plexiglas, Sand, Abb.: Kat. *Francesco Lo Savio*, Peer, London. 2001, S. 73.

Formal betrachtet hatten seine Bauten große Ähnlichkeit zu dem 1960 aus zwei Kunststoff-Schalen-Elementen aufgebauten *Cellule* des Schweizer Architekten Pascal Häusermann<sup>587</sup> und zu dem von Friedrich Kiesler entworfenen *Endless House* (1950–59), einem muschelartigen Gehäuse, das „endlos wie der menschliche Körper“<sup>588</sup> war und „sich den grundlegenden Bedürfnissen des Menschen in seiner Beziehung zu anderen, zu Industrie und Natur [...] zuwendet.“<sup>589</sup>

Lo Savio plante eine mobile Architektur, bei der sich das Haus je nach Sonnenstand drehen sollte, so dass durch die zwischen den Schalensegmenten aufklaffenden, verglasten Spalten das Licht einfallen konnte. Die *Sonnenhäuser* waren sowohl innen als auch außen monochrom weiß gehalten, wodurch das Licht in seiner modulierenden Funktion umso mehr zur Geltung kommen konnte.

Nur wenige Aufzeichnungen geben heute Auskunft über das Vorhaben, zumal der geplante zweite Teil der Schriften, der sich der Architektur widmen sollte, nicht mehr erschien. In einer Serie von Skizzen spielte Lo Savio die Positionierung der einzelnen Raum-Schalen durch.<sup>590</sup>

Dieses Projekt, aber auch der zeitgleich ausgearbeitete Entwurf zu einer Sonnenstadt standen in Zusammenhang mit Lo Savios Bewunderung für Le Corbusier und dessen *Unité d'habitation* (1947–1953) in Marseille, in der er einige Jahre seines Lebens verbrachte.

Der oft mit einem Ozeandampfer verglichene, riesige, auf hohen Pilastern ruhende Betonbau, den Le Corbusier selbst als Wohnmaschine<sup>591</sup> bezeichnete, galt, trotz vieler kritischer Stimmen, bis in die 1960er Jahre hinein als das Vorbild für modernen Wohnungsbau. Er bot nicht nur auf unterschiedliche Bedürfnisse abgestimmten Wohnraum, sondern war auf alle Lebensbelange hin konzipiert, was ihn autark machte.<sup>592</sup> Le Corbusier legte seinen Bauten als Grundschema den auf dem Körpermaß von 175 bzw. 183 cm aufbauenden 'Modulor' zugrunde, den er als verbindliches Standardschema in der Architektur sowie im Bereich der Industrie durchzusetzen versuchte.<sup>593</sup>

---

<sup>587</sup> Abb.: <http://www.frac-centre.fr/public/collecti/artistes/hauserma/ha0156.htm> (23.9.2011).

<sup>588</sup> Friedrich Kiesler: *Inside the Endless house*, New York 1966, S. 566. Zit. n.: Kat. *Friedrich Kiesler, 1890–1965. Inside the Endless house*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997, S. 136. [Wien 1997].

<sup>589</sup> Friedrich Kiesler: „Notes on Architecture as Sulpture“, in: *Art in America*, Mai–Juni 1966, S. 57–68. Hier zit. n.: Ebd., S. 140.

<sup>590</sup> Abb.: Bielefeld 1986, S. 125.

<sup>591</sup> Le Corbusier setzte den Begriff der 'Wohnmaschine' erstmals 1921 in einem Artikel im Heft Nummer 8 der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* ein, als er schrieb, ein Haus sei eine 'Maschine zum Wohnen'.

<sup>592</sup> Er enthielt neben Hotels, Restaurants, Bars, auch ein Theater, einen Kinderspielplatz und ein Schwimmbad sowie verschiedene Läden und Dienstleistungsunternehmen.

<sup>593</sup> Seine hierauf basierende Theorie erläuterte er in: *Modulor-Studien I* (1948) und *II* (1955).

Die Gebäude verkörperten eine Einheit ('Unité') von Architektur, Leben und Arbeiten; sie waren auf das menschliche Lichtbedürfnis abgestimmt und sollten den laufend veränderten Sonnenstand berücksichtigen.<sup>594</sup>

Beide Gesichtspunkte – einmal, dass das Licht ausschlaggebender Faktor für die Gestaltung des Gebäudes war, dem wiederum die menschlichen Körperproportionen zugrunde lagen, aber auch der Zusammenklang von künstlerisch-architektonisch Geschaffenem und Gesellschaft, von Leben im weitesten Sinne – waren für Lo Savio von zentraler Bedeutung. Einer handschriftlichen undatierten Notiz ist zu entnehmen, dass auch er „nach einem neuen Goldenen Schnitt“<sup>595</sup> suchte und der menschliche Körper für ihn „einziges Beispiel für strukturelle Perfektion bei maximaler STATISCHER Freiheit mit VARIABLEM GLEICHGEWICHT“<sup>596</sup> darstellte.

In seinen Entwürfen für das *Maison au soleil* und seine *Sonnenstadt (Studio Urbanistico)* war das Licht entscheidender Gestaltungsfaktor, durch den die Architektur fortwährend verändert schien. Seine als beliebig erweiterbar konzipierte Stadtanlage beruhte auf einer Aneinanderreihung gleichartiger Module. Lo Savio skizzierte lediglich die Anordnung der einzelnen angedeuteten Module, ohne zu erläutern, inwiefern diese in Bezug auf das Licht 'dynamisch' sein sollten. Einmal stellt Lo Savio die Bauten aufrecht stehend, dann in der Horizontalen liegend dar. Es wird jedoch nicht ersichtlich, ob die Baukörper statisch oder, wie das rotierende Sonnenhaus, tatsächlich flexibel angelegt sein sollten. In seinen kryptischen Aufzeichnungen zur Architektur erklärt er, dass die Entwicklung eines Architektur-Raumes eine „Koexistenz“ von Materie und Antimaterie (Raum, Licht) voraussetze, ebenso von Klang und Farbe, von Dynamischem und Statischem.<sup>597</sup>

Für den jungen Italiener, wie auch für Yves Klein, stand nicht mehr die Schaffung von Wohnraum im Vordergrund, sondern die Gestaltung der immateriellen, sich fortwährend erneuernden Gestaltungsmittel Licht und Raum.

Germano Celant kommentierte Lo Savios architektonische Entwürfe:

„Haus und Stadt knüpfen ihre Bewegung an die Wellenlänge des Lichts. Sie führen sich als wechselnde Firmen ein, die imstande sind, ihre physische Dimension aufzugeben, um ein Ausbreiten der Photonen zu begünstigen. [...] Brechungswinkel der Sonnenstrahlen [werden] zu Anhaltspunkten für

---

<sup>594</sup> Die Gliederung der Fassaden erfolgte daher über sogenannte Brises-Soleil aus Beton, die die Lichtzufuhr entsprechend der Jahreszeit regulierten: im Sommer wirkten sie als Schutzblenden, bei winterlichem tieferen Sonnenstand sorgten sie für direkten Lichteinfall.

<sup>595</sup> Abb.: Bielefeld 1986, S. 54.

<sup>596</sup> Ebd., S. 55. Majuskeln vom Künstler.

<sup>597</sup> Ebd.

horizontale und vertikale Formen [...], die auf Schiefer gezeichnet sind und wie Volumen 'ohne Dimension' erscheinen. Architektur eines Sonnen'kults', an dessen Irrealität und immaterieller Geschwindigkeit 1963 der Künstler selbst zerbrach.“<sup>598</sup>

Waren die bisher besprochenen Entwürfe von Klein, Manzoni und Lo Savio noch für den irdischen Bereich konzipiert, so soll mit Adolf Luther abschließend ein Künstler vorgestellt werden, der mit seinen Architekturen teilweise den Erdboden verließ, um – zumindest theoretisch – in den Weltraum vorzustoßen.

1963 kam ihm erstmals der Gedanke, auch im Bereich der Architektur tätig zu werden, weshalb er ein kleines Modell für eine Lichtarchitektur schuf. Im Folgejahr verfasste er sein „Manifest der solaren Architektur“<sup>599</sup>, in dem es unter anderem hieß: „Ich glaube an eine auf Licht bezogene, in das solare Geschehen integrierte Architektur. Die Architektur sollte Geräte bauen, die dem leuchtenden Medium zur Verwirklichung verhelfen.“

Die im Folgenden ausgearbeiteten Pläne setzten sein vorangehendes Werk direkt fort; auch hier galt das Streben der Entmaterialisierung, im Sinne einer Befreiung von allem, was für eine „Dinnen-Draußen-Gleichzeitigkeit“<sup>600</sup> hinderlich sein konnte: „Wir müssen auch in der Architektur vom Glas zum Licht kommen.“<sup>601</sup>

Sein erster größerer Entwurf (1965) leitete sich aus den Erfahrungen mit den Lichtschleusen bzw. den Scherbenhaufen des *Flaschenzerschlagungsraumes* ab. Die Vorstellung, dass Architektur variabel und jederzeit erweiterbar sein sollte, führte ihn zur Anordnung kleiner, längsrechteckiger transparenter Raumkörper:

„Es soll eine Architektur aus der Stapelung 'perfekter' Zellen entstehen. Es kann immer weiter gestapelt werden; es ist eine indeterminierte Architektur, sie hat keinen Anfang, kein Ende, sie ist anarchisch, sie besteht überwiegend aus Glas, es ist die Architektur der gläsernen Berge.“<sup>602</sup>

Die Baukörper dienten zugleich als Vorrichtungen zum Auffangen des Lichtes: Dieses konnte

„herausgelassen und hereingelassen werden, und was es sonst noch alles macht. Aber der Kern davon ist das weitere Zurücktreten des materiellen

---

<sup>598</sup> Germano Celant: „Lichtmetamorphosen von 1959 bis 1963, Francesco Lo Savio“, in: Ebd., S. 9–13, hier S. 13.

<sup>599</sup> Adolf Luther: „Fragmente zu einem 'Architektonischen Manifest'“ (1964), in: Luther 1984, S. 143.

<sup>600</sup> Luther 1984, S. 156.

<sup>601</sup> Ebd., S. 142.

<sup>602</sup> Adolf Luther, zit. n.: Düsseldorf 1974, S. 30.

Bereiches. [...]. In dieser organischen Architektur, die ich doch lieber die diaphane nennen möchte, wird das Material sozusagen zur 'notwendigen Nebensache'.<sup>603</sup>

Dieser Entwurf war in Luthers Augen nicht utopisch, er betrachtete ihn als möglichen Ansatz für eine neue Architektur, in der „die gestalterische Kraft das Licht und nicht das architektonische Material ist.“<sup>604</sup>

1967 entstanden in Zusammenarbeit mit einem jungen Architekten, Bernd Peters, Pläne für eine Architektur, die offensichtlich nicht mehr für den irdischen Raum bestimmt war: von dünnen Stelen getragene, weiße, in dichten Trauben angeordnete Kugelstrukturen, die wie Atommodelle anmuteten und über die „das Licht dahinfließt wie über die Eierschalenobjekte früherer Jahre“<sup>605</sup>, so Luther. Dieses Licht-„Schauspiel“ sei Ausdruck des „großen Zusammenhangs mit der Welt, zu der wir gehören.“

Nachdem mit diesen Rundkörpern ein architektonisches Grundelement gefunden war, stellte sich die Frage, wie die aus ihnen gebildete Stadtstruktur auszusehen hatte und in welchem Verhältnis zueinander der Wohnraum und die sonstigen Bereiche stehen sollten. So kam Luther schließlich zur Idee der Röhrenstadt: Eine zentrale Röhre von riesigen Ausmaßen sollte die Strukturen der alten Stadt, die dann musealen Charakter hätte, spiralförmig umschließen. Das Innere dieser Röhre würde in mehrere übereinanderliegende Ebenen unterteilt, die unterschiedlichen Sektoren angehörten, Verkehr, Arbeit, Handel usw., während an deren Rändern jeweils Erholungsgebiete für Sport und Freizeit angesiedelt sein sollten. Die kugelförmigen Zellen, die die privaten Wohneinheiten beherbergten, könnten „wie die Schwalbennester an den Außenseiten der Ringstadt montiert und nach innen angeschlossen“<sup>606</sup> werden: „Große Zwischenräume gestatten ein Leben im Freien, die Versorgung liegt fest in der Übersichtlichkeit der 'Röhre'.“<sup>607</sup> Aus derartigen Entwürfen spricht die damals latent drohende Sorge zunehmend schlechterer Lebensbedingungen in den Städten. Durch eine räumliche Trennung von privatem und öffentlichem Leben, insbesondere Verkehr, sollten Städte 'humanisiert' werden. Der bei den besprochenen Architekturen zum Einsatz kommende kugelförmige bzw. bei Lo Savio elliptische Baukörper wurde als kleinste Einheit, als transportable Wohnkapsel betrachtet, vergleichbar einem Uterus oder einer Urzelle, die sich flexibel in einen neuen Stadtverband integrieren lassen sollte.

---

<sup>603</sup> Luther 1984, S. 158.

<sup>604</sup> Ebd., S. 160.

<sup>605</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 110.

<sup>606</sup> Adolf Luther: Ebd.

<sup>607</sup> Ebd.

Luther bezog sich mit seinen Plänen auf weit entfernte Orte: Der „geistige Raum“ seines Werks, sei der „reale Raum“, der einen „neuen Horizont“ besitze, es sei der „erdnahe Raum, [...] der Raum zwischen Erde und Mond, wobei der Mond den Horizont bildet, den sogenannten neuen Horizont.“<sup>608</sup> 1967 konzipierte er eine Satellitenstadt „als eine im Raum stationierte Kugelversammlung in einer Umlaufbahn um den Mond oder einen anderen Planeten oder die Erde selbst.“<sup>609</sup> Der Entwurf ließ sich nicht direkt umsetzen: „Mondarchitektur, organische, diaphane, immaterielle oder was auch immer Architektur, ich kann mir noch nicht vorstellen, ob das überhaupt eine Architektur werden kann, eine für gelegentliche Einfälle, eine Sonderarchitektur.“<sup>610</sup>

Eine von Luther im selben Jahre geschaffene Photomontage zeigte eine „Kugelarchitektur im Meer der Ruhe auf dem Mond“; sie wurde 1969 anlässlich der Mondlandung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung publiziert.

Diese entmaterialisierte „Architektur des Glases, die Architektur des Scheinens und Leuchtens, des Realen, die Architektur des wirklichen Lichts“<sup>611</sup> sollte nicht allein zur Schaffung neuer Lebensräume beitragen, sondern zur Entstehung einer „geistvollen Architektur“, „bei der man sich etwas denken kann im Wege des Nachempfindens des Gesehenen.“<sup>612</sup> So wie auch die Landschaft „nicht mehr vom Stoff her charakterisiert ist, sondern von der stofflosen Realität des Energetischen, genaugenommen des Lichtes, um den visuellen Anteil zu bezeichnen.“<sup>613</sup>

Die „Überwindung des Stofflichen“ stellte für Luther den ersten Schritt zu einer „Humanisierung“ dar, wodurch der „Blick für das Schöne“ geöffnet werde: „Eine Architektur, die diesem Blick nichts bietet, nicht standhält, ist keine.“<sup>614</sup> Entstofflichung sei zwar ein destruktiver Akt, zugleich aber auch „unverzichtbarer Durchgang in den Bereich jenseits determinierter Sichtbarkeit, in den Bereich des Veränderlichen, Unbestimmten, des Prozessualen, in den kinetischen Bereich.“<sup>615</sup> Luther forderte daher die Entmaterialisierung der Architektur und „die Untersuchung der Möglichkeiten des Ansatzes für Veränderlichkeit, Beweglichkeit und die Benutzung der in der Kunst entwickelten Techniken für den gesamten Bereich der Architektur.“<sup>616</sup>

---

<sup>608</sup> Adolf Luther, in: Luther 1984, S. 123.

<sup>609</sup> Adolf Luther, in: Honisch (Hg.) 1978, S. 110.

<sup>610</sup> Luther 1984, S. 155.

<sup>611</sup> Ebd., S. 145.

<sup>612</sup> Ebd., S. 148.

<sup>613</sup> Ebd., S. 123.

<sup>614</sup> Ebd., S. 146.

<sup>615</sup> Ebd.

<sup>616</sup> Ebd.



In Anknüpfung an seine Pläne einer solaren Architektur entstand 1976 sein *Mondprojekt*, bei dem das Sonnenlicht mittels eines Spiegelsatelliten über riesige Parabolspiegel, die sich im Weltraum befanden, auf die Nachtseite des Mondes projiziert werden sollten.

Ein weiteres Betätigungsfeld neben dem umgebenden Stadtraum war die unberührte Natur: Himmel, Meer, Wüstengebiete ließen sich als Gestaltungs- und Wirkungsort der Kunst neu erschließen. Einer Naturnachahmung stellten die Künstler eine Manifestation von Wirklichkeit mittels Kunst entgegen; in weiten Stücken nahmen sie die Land-Art vorweg. Ihre Arbeiten reagierten auf Klima, Geräusche und Licht und entzogen sich dadurch der Kontrolle des Künstlers, zumal der kontinuierliche Wechsel für unendlich viele Formvisionen sorgte. Die fortschreitende Verringerung der materiellen Bedeutung des Gegenstands führte dazu, dass in vielen Fällen nicht mehr die Konstrukte wahrgenommen wurden, sondern eine Vervielfachung der energetischen Effekte.

#### Zwischen Sonne und Sand – Heinz Mack: *Das Sahara-Projekt* (1961)

Mack erläuterte in seinem Beitrag für das Magazin *ZERO 3* (1961) sein *Sahara-Projekt*, mit dem er sich über zwei Jahre hinweg aktiv auseinandergesetzt hatte. Der bereits erwähnte erste Entwurf einer Lichtstele von 1958 bildete den Ausgangspunkt für die Schaffung eines „artificialen Gartens in der Wüste“<sup>617</sup>. Die in den Werken angelegten potentiellen Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums Licht sollten durch die Erschließung eines neuen Raumes in ganz anderer Weise zur Geltung gebracht werden. Die vorangehend betrachteten Werke, die nach 1958, während der gedanklichen Ausarbeitung des *Sahara-Projektes* entstanden, müssen daher in einen engeren Zusammenhang mit seinen Planungen in der Sahara gebracht werden: Sie lassen sich als Modelle, die angesprochenen Rauminstallationem zugleich als Vorstadium einer dort umzusetzenden Anlage von immensen räumlichen Dimensionen denken. Der Faktor Raum spielte für Mack, wie bereits im Zusammenhang mit seinen anderen Arbeiten deutlich wurde, eine ungemein wichtige Rolle; er lasse sich, so der Künstler, nicht von der Skulptur trennen: „Stelle ich eine Skulptur in verschiedenen Räumen auf [...], so wird ihre Erscheinung eine jeweils andere sein. [...] Dies scheint selbstverständlich, ist es aber nicht.“<sup>618</sup>

Die Eroberung neuer Räume außerhalb der „Kultureinrichtungen“, die Mack als Orte der „Konservierung“<sup>619</sup> bezeichnete, entsprach der Forderung nach Eingliederung der Kunst in das Leben. Seine Vorstellungen eines idealen Umfeldes seiner Arbeiten reichten weit über

---

<sup>617</sup> Mack *ZERO 3* 1961, o. S.

<sup>618</sup> Honisch 1986, S. 85.

<sup>619</sup> Mack *ZERO 3* 1961, o. S.

den begrenzten Galerie- und Museumsraum hinaus. Die Zeit war reif, bislang von der Gesellschaft noch nicht besetzte Naturräume aufzusuchen,

„um den zweiten, unübersehbaren Raum, den Raum der Kunst, in ihnen zu verwirklichen. Diesen artifiziellen Raum nenne ich die Reservation der Kunst; in dieser Reservation, die schließlich eine totale sein wird, soll die Kunst eine neue Freiheit finden. Das Sahara-Projekt soll diese Freiheit in Bewegung bringen.“<sup>620</sup>

Ab Anfang der 1960er Jahre erfolgte bereits die Umsetzung einiger Werke im architektonischen Kontext; so unter anderem ein 160 m<sup>2</sup> großes *Sahara-Relief* aus Beton für die Fassade einer Schule in Leverkusen.<sup>621</sup> Mack blendete der sich über drei Stockwerke erstreckenden Fassade ein aus horizontal übereinandergelagerten, etagenhohen Segmenten gebildetes Relief vor. Die drei Einzelteile setzten sich wiederum aus jeweils 42 identisch geformten, dicht aneinandergereihten, kammartig gezackten, länglichen Betonmodulen zusammen, deren Neigungswinkel jeweils leicht variierte, so dass sich auf der Oberfläche unterschiedliche Licht-Schatten-Effekte abzeichneten. Albert Schulze Vellinghausen erkannte hierin eine „Illusion horizontaler Dünung aus Wellenbergen und -tälern.“<sup>622</sup>

Für die Ausweitung der vorerst auf kunstimmanente Räumlichkeiten bezogenen Werke in die außerkünstlerische Realität und deren volle Entfaltung schien dem Künstler allerdings bald selbst der architektonisch stark vorgeprägte Stadtraum zu beengt. Er strebte danach, dem „konfusen Inventar der Welt“<sup>623</sup> zu entkommen, zwischen den Polen Natur und Technik zu vermitteln. In seinem Text erweckt er den Eindruck, nicht nur der Reiz der unberührten Landschaft veranlasse ihn, die Wüste aufzusuchen, sondern das Vermögen seiner Arbeiten, eine „heftige Lichterscheinung so in Vibration“ zu bringen, dass „ihre Intensität notwendigerweise eine neue Umwelt fordert, deren Ausdehnung den klassischen Regeln von Maß, Volumen und Proportion nicht mehr entspricht“<sup>624</sup>. Darüber hinaus fordere „die ungewöhnliche Höhe der Lichtstele auch besondere Raumverhältnisse“<sup>625</sup>. Neben der

---

<sup>620</sup> Ebd.

<sup>621</sup> Mathildenhof-Schule, Leverkusen, 1960/61.

<sup>622</sup> Albert Schulze Vellinghausen: „Heinz Mack“, in: Kat. *Kunst am Bau*, Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen, Leverkusen 1966, o. S. [Schulze Vellinghausen 1966].

<sup>623</sup> Mack ZERO 3 1961, o. S.

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> Ebd.

Wüste eigneten sich für die Schaffung sogenannter „Reservate der Kunst“<sup>626</sup> der Himmelsraum, das Meer, die Antarktis.

Macks Anlage, die aus heutiger Sicht am ehesten mit einem Erlebnis-Parcours oder einem 'Erfahrungsfeld der Sinne' zu vergleichen ist, gliedert sich in 13 unterschiedlichen Themen gewidmete Stationen. Sie tragen im Einzelnen folgende Bezeichnungen: *Die Lichtstelen (Station 1)*, *Die Spiegelmauer (Station 2)*, *Die Segel (Station 3)*, *Die Sandreliefs (Station 4)*, *Künstliche Wälder und Gärten (Station 5)*, *Der Maschinenpark (Station 6)*, *Die Plateaus (Station 7)*, *Der Korso (Station 8)*, *Das Symposion (Station 9)*, *Die Lichtreliefs (Station 10)*, *Die Monumente des Lichtes (Station 11)*, *Die künstlichen Sonnen (Station 12)* und *Die Erscheinungen im Himmel (Station 13)*.

Ein virtueller Streifzug über das Gelände soll dem Leser die Überlegungen vor Augen führen. Da es sich um rein schriftlich fixierte Idealvorstellungen handelt, der Künstler selbst spricht von „Utopien“, von denen die Mehrzahl nicht ausgeführt wurde, kann an dieser Stelle lediglich anhand der Aufzeichnungen erläutert werden, wie Mack sich die Wirkung seiner Arbeiten hier in veränderter, idealer Umgebung ausmalte, welche Rolle die bisherigen Werkformen spielten und welche Bedeutung er dem Aspekt der Immaterialität einräumte. In einer der Beschreibung der einzelnen Stationen vorangestellten Einleitung werden dem Leser die fiktiven Eindrücke des Naturraums vermittelt, die, laut Mack, eine dauerhafte Veränderung der Wahrnehmung bewirken:

„Der offene und tiefe Raum, der noch im Horizont nicht seine Begrenzung finden will, ist die freie Sphäre für den Blick meiner Augen, der die Nähe und Ferne richtungslos, absichtslos und ohne Schwere durchheilt, bis mein Blick zu mir zurückkehrt. Die Erfahrung bleibt bei mir.“<sup>627</sup>

Die Voraussetzungen seien optimal, um eine maximale Aufhebung des Materiellen zu erreichen: „Die Klarheit des Lichtes“ entmaterialisiere den Raum, mache ihn „leicht“ und Sorge für seine „Transparenz“. „Ruhe“ und „Licht“ des Ortes wecken im Menschen eine neue, verfeinerte „Sinnlichkeit“ und unterstützen somit die gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters für die Werke.<sup>628</sup> Viele Künstler würden in Zukunft seinem Beispiel folgen, um ihren Werken eine „unvergleichliche Erscheinung“<sup>629</sup> zu verleihen. In Gedanken sah er seine Lichtstelen bereits vollständig in die Landschaft integriert vor sich: „Hier soll Licht im Licht und das Licht im Raum sichtbar werden. Im

---

<sup>626</sup> Ebd.

<sup>627</sup> Mack ZERO 3 1961, o. S.

<sup>628</sup> Ebd.

<sup>629</sup> Ebd.

gleichförmigen Licht, das die Sonne bewirkt, erscheint nur die offene Form einer Lichtfontäne, deren Lichtvolumen sich in gleißender Intensität ausstrahlt.“ Fortan werde er all seine Werke in die Wüste transportieren, da sie hier zu „neuen Erscheinungen des Lichtes und des Raumes“ würden und eine neue Dimension der Immaterialität erreichten. Das Kunstreservat beherberge nicht nur eigene Arbeiten, auch die „Künstlerfreunde“, Arman, Fontana, Klein und Piene, könnten ihre Werke einbringen. Für die Organisation der „neuen Form der Kollaboration aller beteiligten Künstler“ griff er im Wortlaut das drei Jahre zuvor in *ZERO 2* für den Aufbau der Reliefs erläuterte Verfahren der seriellen Reihung auf. Forderte er damals eine „gleichgewichtige Nachbarschaft“ einzelner Strukturelemente und ein damit erreichtes „Prinzip der Harmonie, der völligen Integration“<sup>630</sup>, so spricht Mack auch hier von einer „dynamischen Integration“ der Werke verschiedener Künstler innerhalb der Reservation, die im „Verhältnis der nachbarlosen Nachbarschaft“ zueinander stünden.<sup>631</sup> Die eigenständigen Beiträge gingen in einer dynamischen Gesamtheit auf, die sich, entsprechend dem Prinzip einer seriellen Struktur, jederzeit erweitern oder reduzieren ließe. Die „Künstlichen Wälder und Gärten“ sollten Ort der friedlichen Koexistenz sein, Mack nennt bereits die hierfür vorgesehenen Objekte der beteiligten Künstler: „Schwammkulpturen“, „Reliefs aus Nagelstäben“, „Rauch- und Feuersäulen“ und „Lichtblitze“: Darüber hinaus entstünde mit „Station 9 (Das Symposion)“ ein „hermetisch abgeschlossener“ Versammlungsort für alle Beteiligten.<sup>632</sup>

Nach diesem einleitenden Vorwort, das dem Leser die optimalen Voraussetzungen der grenzenlosen Landschaft: 'Licht', 'Ruhe', 'Freiheit' unterbreitete, folgte eine teils sehr detaillierte Schilderung der Einzelstationen und deren Wirkung im intensiven Licht der Wüstensonne: Hier fällt auf, dass Mack seine bisher im Galerieraum bereits erprobten Werkformen aufgreift und ins Überdimensionale ausweitet, weshalb sich für einen kurzen 'Rundgang' auch eine nach Werkformen untergliederte Vorgehensweise anbietet. Die „Station 1“ widmet sich den Stelen: Hoch aufragend steht hier die aus Einzelreflektoren zusammengesetzte erste Lichtstele, auf deren Oberfläche sich „eine starke Sonnenlichtreflexion“ in Form eines „Lichtvolumens“ ausbilde, so dass die materielle Beschaffenheit nicht mehr erkenntlich sei: „...Ein Kleid von intensivem Licht überspielt die Materialität der technischen Konstruktion; die Lichterscheinung gewinnt auch durch die mögliche Entfernung des Betrachters an Immaterialität.“<sup>633</sup> Daran schließt ein „inmitten des Meeres“ stehendes Stelen-Ensemble an, das an die Konzeption der früheren

---

<sup>630</sup> Mack *ZERO 2* 1958, S. 23.

<sup>631</sup> Mack *ZERO 3* 1961, o. S.

<sup>632</sup> Ebd., o. S.

<sup>633</sup> Ebd., o. S.

*Lichtwälder* erinnert; was der Künstler hier allerdings mit 'Meer' meint, bleibt, da er auf geographische Gegebenheiten nicht näher eingeht, ungeklärt. Möglicherweise handelt es sich um eine bildliche Umschreibung der Eindrücke des gleißenden Sonnenlichts auf dem Sandboden: Auf „Schwimmkörpern“ befänden sich zehn Stelen, die, durch äußere Einflüsse laufend verändert, zu „lichttragenden Schiffen“ würden.<sup>634</sup> Die Stationen 3, 4 und 7, „Die Segel“, „Die Sandreliefs“ und „Die Plateaus“, stellen die mit unterschiedlichen Mitteln erzielte Strukturierung von Oberflächen heraus. „Die Segel“, weiße, gespannte Flächen, sollen, wie es die vorher besprochenen Gipsreliefs im Kleinen taten, „das Licht und die Schatten“<sup>635</sup> provozieren. Bei den Sandreliefs, die innerhalb der mit Hilfe von Glasscheiben abgesteckten Flächen liegen, formiert sich der Flugsand zu „künstlichen Strukturen und Modulationen“, die im „Licht der untergehenden Sonne ihre ganze Plastizität“ erreichen.<sup>636</sup> „Die Plateaus“ beruhen auf einer unendlichen, bis an den Horizont reichenden Reihung vorgefertigter Lamellenraster aus Beton bzw. weißem Marmor, die zu Widerständen des Lichtes würden, so dass sich auch hier, wie in dem vorher beschriebenen Fassadenrelief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten ergibt. Wie bei früheren Arbeiten, betont Mack auch hier das Abweichen von der Regelmäßigkeit als notwendige Voraussetzung für eine Rhythmisierung der Licht-Schatten-Strukturen.

„Station 10“ präsentierte die Lichtreliefs, deren glänzende Oberflächen das Licht artikulierte, so dass die eigentliche Materialität überblendet würde und ein allein aus Licht bestehendes Relief in Erscheinung trat. Durch den wechselnden Stand der Sonne sei in seinen Arbeiten „jede fixierte Bildidentität aufgehoben“. Durch Hinzunahme weiterer transparenter Medien, sogenannter „Lichtfilter“, beispielsweise geschliffener Linsen, komme es zur Steigerung der Lichtwirkung. Auch hier nehme mit zunehmender Entfernung des Betrachters der Eindruck einer „Überwindung der Materialität“<sup>637</sup> zu.

In der folgenden „Station 11: Monumente des Lichtes“ stehen die „Lichtkuben“ im Zentrum – Würfelförper, deren Oberflächen mit riesigen Lichtreflektoren versehen waren, deren monumentale Ausstrahlung sich durch die starke Sonneneinstrahlung in „pulsierende, fiebernde Lichtvolumen“ wandelte, so dass jegliche Schwere dem Ausdruck der Dynamik wich.

„Station 6: Der Maschinenpark“ und „Station 12: Künstliche Sonnen“ widmeten sich den Rotoren. Im Maschinenpark, der eine Vielzahl verschiedenster sich drehender Objekte einschloss, erhoffte sich Mack eine Wandlung der „virtuellen Rotationsvolumen“ in

---

<sup>634</sup> Ebd., o. S.

<sup>635</sup> Ebd., o. S.

<sup>636</sup> Ebd., o. S.

<sup>637</sup> Ebd., o. S.

„Erscheinungen des sphärischen Lichtes und des Windes.“ Die „Künstlichen Sonnen“ sollten durch eine Vergrößerung seiner bisherigen Dynamos auf einen Durchmesser von bis zu 50 bis 100 Metern entstehen.<sup>638</sup>

Bereits dieser Kurzausschnitt des 'Lageplans' verdeutlicht, dass der eigentliche Ort, für den Mack über all die Jahre hinweg seine Werke konzipierte, nicht der Galerieraum oder das Museum war und dass diese nicht für das künstliche Licht, sondern das gleißende Sonnenlicht der Wüste vorgesehen waren. Seit 1958 schwebte dem Künstler diese Wüstenvision vor: All seine im Atelier entstehenden Werke wurden zu „Modellen“, deren eigentlichen Sinn „erst eine monumentale Realisation im öffentlichen Raum“ sichtbar machte, da sie hier „ihre eigentliche Vehemenz gewinnen“<sup>639</sup> könnten. Bereits die wenigen Zitate aus dem Text belegten, dass die Konzentration in erster Linie auf dem Einfangen, Aufzeigen und Potenzieren des Lichtes lag und dass Mack dieses zum alleinigen Medium und damit zum Maßstab seiner Kunst erhob. 'Immaterialität' im Sinne einer Aufhebung der materiellen Beschaffenheit der Werke zugunsten einer Transformation in eine reine Lichterscheinung erfuhr hier ihre absolute Steigerung: In der Beschreibung gehen die durch ihn erdachten 'materiellen' Werke, umhüllt von einem „Kleid von intensivem Licht“, nahtlos in den Zustand „permutierender Lichterscheinungen“, „pulsierender Lichtvolumen“ oder „Lichtscheiben“ über.<sup>640</sup> Daher wurde bei der späteren teilweisen Umsetzung des Projektes der Film unverzichtbares Medium zur Dokumentation der optimalen Wirkung der Arbeiten: Nur mit der Kamera ließen sich die kurzen, mit Worten kaum greifbaren Augenblicke einfangen, in denen sich die Stofflichkeit verflüchtigte.

„Erst als die erste, elf Meter hohe *Silberstele* aufgestellt wurde und die afrikanische Sonne sich im Brennpunkt ihrer 26 Lichtreflektoren fing, da sahen unsere Augen mehr, als selbst unsere kühnen Vermutungen erwartet hatten; es sind jene Augenblicke der reinen Faszination, in der alle Gedanken aufgehoben sind. Das unvergleichliche Licht der Wüste vibrierte glühendhell in meinen Objekten, die hier – unter diesem Himmel – eine einzigartige Erscheinungsweise gewinnen können, da das Licht ihre Materialität vollkommen überstrahlt.“<sup>641</sup>

Das *Sahara-Projekt* begleitete den Künstler über die gesamte ZERO-Zeit hinweg, es spiegelt insofern seinen künstlerischen Werdegang und seine Leitideen wider, die er bis heute,

---

<sup>638</sup> Ebd., o. S.

<sup>639</sup> Heinz Mack, in: Düsseldorf 1989, S. 23.

<sup>640</sup> Mack ZERO 3 1961, o. S.

<sup>641</sup> Mack 1968, S. 94.

wenn auch mit anderen Mitteln, umzusetzen versucht. Das Projekt sieht die Schaffung einer „noch ungesehenen künstlerischen Wirklichkeit“<sup>642</sup> und einer Zone der Freiheit für die Kunst vor, in welcher ein Neben- und Miteinander von Kunst und Natur, Natur und Technik zustande komme: Lichtstelen wandeln sich in „Lichtfontänen“, riesige Rotoren treten an die Seite der Sonne, Wälder aus Schwämmen bilden eine neue Vegetation. Natürliche Elemente werden durch die Werke gestaltet, die sich, laut Mack, in die Wüstenlandschaft einfügen, ohne diese zu verletzen.<sup>643</sup>

Ging es Mack, wie er beteuerte, um eine erweiterte Freiheit für die Kunst, in erster Linie aber für den Menschen, für dessen Sinneswahrnehmungen und Empfindungen, so ist fraglich, wie glaubhaft sein Projekt diesen Anforderungen standhält.

### Zwischen Wasser und Himmel – *ZERO on Sea* (1965)

„Während einer Autofahrt von Antwerpen nach Düsseldorf sprachen Yves Klein, Heinz Mack und ich über Folgendes: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären 'Plastiken' einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. Sie könnten gleichzeitig zum Klimatisieren dienen und würden schon dadurch die gewohnten 'Denkmäler' mehr als ersetzen. [...] Ein ähnliches Projekt wäre unter Umständen in einer Wüste, etwa der Sahara, zu verwirklichen. Wir würden große Reflektoren aufstellen, die das Licht einander in bisher nicht erlebter Intensität zuspieren, und ein gesteuertes Energie-Kontinuum bewirken würden, das jedes Bühnendrama lächerlich erscheinen ließe. [...]. Eine künstlich erzeugte Fata-Morgana oder ein Ensemble von mehreren wäre ein 'Raumbild' von bemerkenswerter Immaterialität.“<sup>644</sup>

Die Verwirklichung der von Piene 1960 geschilderten phantastischen Ideen sollte Mitte der 1960er Jahre mit dem *ZERO on Sea*-Projekt am Pier von Scheveningen tatsächlich in

---

<sup>642</sup> Mack *ZERO 3* 1961, o. S.

<sup>643</sup> „Die beglückendste Überraschung für meine Augen aber war die Erkenntnis, daß Raum und Licht zwar stärker sind als meine artifizialen Werke, daß aber meine verhältnismäßig kleinen Konstruktionen die unendliche Weite des Raumes in sich reduzieren und die alles erfassende Helligkeit des Lichts artikulieren und intensivieren können.“ Heinz Mack: „Sahara 1968“, in: Margit Staber (Hg.): *Heinz Mack. Eine Monographie*, Köln 1968, S. 94 f., hier S. 95.

<sup>644</sup> Otto Piene: „Vergangenes – Gegenwärtiges – Zukünftiges“ (1960), urspr. im Kat. *Das Einfache, das Schwer zu machen ist*, Galerie Seide, Hannover 1961, S. 2, wiederabgedruckt in: Kat. *Otto Piene*, Kölnischer Kunstverein, Josef-Haubrich-Hof, Köln 1973, S. 42 f., hier S. 43. [Piene 1973].

greifbare Nähe rücken. Dieses letztlich unrealisiert gebliebene große Gemeinschaftsvorhaben der ZERO-Künstler soll nun abschließend vorgestellt werden.<sup>645</sup>

Das im Norden von Den Haag gelegene, seit dem 19. Jahrhundert als Seebad bekannte Scheveningen, beliebtes Naherholungsgebiet mit Strandpromenade, Badeinseln und Aussichtsturm, sollte 1965 in einen einzigartigen Erlebnis-Parcours verwandelt werden. Die für das Gelände zuständige Betreiberfirma Exploitatie Maatschappij Scheveningen (E.M.S.) betraute daher die in der Stadt ansässige Internationale Galerie OREZ damit, an dem in den frühen 1960er Jahren neu errichteten Pier eine dreiwöchige Kunstausstellung unter freiem Himmel zu organisieren. Die Galerie, die, wie aus dem Anagramm ihres Namens ersichtlich, ihren Schwerpunkt auf ZERO legte, traf eine Auswahl von 38 bildenden Künstlern aus zehn Ländern. Im Großen und Ganzen handelte es sich hierbei um die Teilnehmer der kurz zuvor im Stedelijk Museum, Amsterdam, gezeigten erfolgreichen Ausstellung *NUL 65*, bei der erstmals die japanische GUTAI-Bewegung vertreten war, die nun auch am Pier mitwirken sollte.<sup>646</sup>

In einem undatierten Brief vom Sommer 1965 informierten die beiden OREZ-Galeristen Albert Anthing Vogel und Leo Verboon über den geplanten Ablauf des Geschehens: Neben Informationen zu seiner Person sollte jeder der Künstler einen Entwurf und eine Beschreibung seines Werks liefern – inklusive genauer Angaben zur nächtlichen Beleuchtung.<sup>647</sup> Darüber hinaus für die Ausstellung vorgesehene Werke dürften wegen der zur Verfügung stehenden Schaukästen nicht größer als 20 x 2 Meter sein. Die beiden Galeristen wiesen ausdrücklich auf die möglicherweise schlechten Wetterverhältnisse hin, die bei der Konstruktion berücksichtigt werden müssten. Die Ausstellung würde von einem Katalog *Nul op Zee / Zero on Sea* begleitet, der im Rahmen des Magazins *De Nieuwe Stijl (O=nul)* erscheinen sollte, das durch Armando, Hans Sleutelaar und Henk Peeters herausgegeben wurde.

Die wenig später durch die Künstler per Post eingereichten Vorschläge waren alle auf eine monumentale Wirkung ausgelegt und daher von enormen Ausmaßen. Durch akustische,

---

<sup>645</sup> Freundlicherweise wurden mir durch die ZERO Foundation Düsseldorf Kopien des im Gemeentearchief The Hague gelagerten Archivmaterials zum Projekt *ZERO op Zee* zur Verfügung gestellt. Inzwischen liegt auch der Beitrag von Caroline de Westenholz: „Zero on Sea“ vor, in dem das Projekt (incl. Skizzen und Fotos) ausführlich besprochen wird, in: *Kat. nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam, Rotterdam 2011, S. 88–117. [Westenholz 2011].

<sup>646</sup> *Nul 65* (Nul negentienhonderd vijf en zestig), Stedelijk Museum Amsterdam, 15.4.–8.6.1965. Vertreten waren Künstler der Bewegungen ZERO, NUL und GUTAI, der Gruppo T, des Weiteren Fontana, Castellani, Haacke, Klein, Manzoni, Kusama u. a. Die Ausstellung zeichnete sich dadurch aus, dass erstmals auch Künstler der GUTAI-Bewegung vertreten waren.

<sup>647</sup> Leo Verboon; Albert Vogel (internationale galerij orez, Den Haag): Rundschreiben an die für die Teilnahme vorgesehenen Künstler, o. D.; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1614 [Verboon; Vogel, o. D. (1965)].



visuelle und haptische Reize sollten die menschlichen Sinne in besonderer Weise angesprochen werden. Nahezu alle Vorschläge bezogen in irgendeiner Form die natürlichen Elemente Licht, Wasser und Windkraft mit ein. Vorgabe war, dass die Projekte kostengünstig und schnell umsetzbar sein sollten,<sup>648</sup> was aufgrund der Größendimensionen kaum möglich schien. Sogar die Künstler selbst äußerten in ihren Beschreibungen Zweifel, ob die Werke dem rauen Seeklima vor Ort standhalten konnten. Das im Archiv des Gemeentemuseums Den Haag liegende umfangreiche Konvolut von Skizzen, Photomontagen und Beschreibungen erlaubt eine grobe Rekonstruktion der Projekte, von denen nun einige exemplarisch umrissen werden sollen:

Otto Piene, der bereits in *ZERO 3* davon geträumt hatte, „den Himmel mit farbigen Zeichen und künstlichen und provozierten Feuersbrünsten zu illuminieren“<sup>649</sup>, unterbreitete in einem durch detaillierte Zeichnungen ergänzten Schreiben vom 24. August 1965 den Plan, drei große, helium-befüllbare Spezialballons mit einem Durchmesser von 1,5 bis 3 Metern in den Farben Rot, Schwarz und Silber in den Himmel zu senden.<sup>650</sup> Die roten und schwarzen „pearl flowers“ sollten jeweils ringsum von kleinen roten und schwarzen Luftballons bedeckt werden: Beim roten Ballon sollten diese locker befestigt sein, wodurch sich ständig Veränderungen ergaben, wie bei einer Wolke am Himmel, beim schwarzen hingegen sollten sie eng anliegen, so dass dieser an eine glänzende große Brombeere erinnerte. Der dritte Ballon war der mit den kleinsten Ausmaßen: Silber schimmernd, durch die Lichtreflexionen auf der Oberfläche entmaterialisiert, sollte er den Eindruck eines künstlichen Planeten wecken. Die Ballons würden in unterschiedlicher Höhe über der Insel schweben: der kleinste ganz oben, der schwarze Ballon am tiefsten, der rote dazwischen, ein Stück abseits von den beiden anderen. Falls ein vierter Ballon verfügbar wäre, sollte dieser am Eingang des Piers verankert werden, überzogen mit rotem, in Blütenform arrangiertem Stoff, der den Boden berührte, von unten beleuchtet und mit einem Hinweisschild: „ZEROSE“ versehen. Nachträglich teilte Piene in einem Brief vom März 1966 einige Änderungen mit: Er setzte größere Ballondurchmesser von 3, 7 und 10 Metern fest und forderte Drähte, Seile und (Licht-)Netze zur Fixierung der kleinen Ballons.<sup>651</sup> Zudem sollte tagsüber aus brennenden Ölfässern auf der Wasseroberfläche oder in der Nähe des Wassers Rauch zu den Ballonen aufsteigen; nachts würden mindestens drei

---

<sup>648</sup> Der Aufbau der Arbeiten sollte 10 bis 15 Tage dauern; für jeden Arbeitstag vor Ort wurde den Künstlern eine Aufwandsentschädigung von 50 Gulden versprochen. Vgl. ebd.

<sup>649</sup> Piene *ZERO 3* 1961, o. S.

<sup>650</sup> Vgl. Brief Otto Piene an Galerie OREZ, New York, 14.8.1965; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616. [Piene/OREZ 1965]. Vgl. Otto Piene: Entwurfszeichnung für *Zero on Sea*, Pier von Scheveningen, 1966 Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.

<sup>651</sup> Vgl. Brief Otto Piene an Galerie OREZ, New York, 15.3.1966; Gemeentearchief The Hague BNR. 709, Inv. Nr. 1616. [Piene/OREZ 1966]

Suchscheinwerfer die Luftskulpturen programmiert nach genau festgelegtem Schema beleuchten.

Heinz Macks Entwurf eines „vibrierenden Lichtturms“<sup>652</sup> lässt sich ebenfalls als eine Reminiszenz an seine in *ZERO 3* formulierten Visionen verstehen. An einem im Meeresboden verankerten, mit hellblauer Farbe gespritzten, daher tagsüber nahezu unsichtbaren Antennenmast sollten eine große Anzahl polierter Dreiecke aus Aluminium mit Haken flexibel befestigt werden, so dass diese sich im Wind bewegten und zugleich das Sonnenlicht reflektierten: „Das ist die Idee des vibrierenden Lichtturms, daß er in seiner vertikalen Strenge und Statik zittert und vibriert und das Licht heftig reflektiert.“<sup>653</sup> Der Mast sollte nachts ebenfalls von „flugplatz-intensiven“<sup>654</sup> Scheinwerfern beleuchtet werden. Waren die Pläne Pienes und Macks in erster Linie auf Licht und Bewegung ausgerichtet, so legte Megert seinen Schwerpunkt auf das interaktive Moment und integrierte auch Geräusche: Er beabsichtigte die Aufstellung eines Spiegelfelds von fünf Metern Höhe, das sich über die ganze Breite des Piers hinziehen würde. Drei Lastwagenladungen Spiegelscherben sollten vor diese Wand gekippt werden. Dazwischen würden „Scherbenketten“ gehängt, so dass sich dem Besucher ein stark fragmentiertes Wirklichkeitsbild bot. Das Klirren der abgeladenen Spiegel sollte durch fünf Lautsprecher über den Pier verbreitet werden. Der Nul-Künstler Armando hatte ebenfalls vor, mit akustischen Elementen zu experimentieren; ihm schwebte vor, die Geräusche des Meeres auf das Tausendfache zu verstärken.

Auch der Österreicher Hans Bischoffshausen schickte einen Entwurf für eine Wand: An seiner beidseitig ausgestalteten Relief-Mauer (2,40 x 4,80 x 0,80 m) aus vorgefertigten Holzelementen, die unterschiedlich weit vorragten, sollten starke Licht-Schatten-Effekte entstehen. In seinem 14 Seiten umfassenden Dossier beschrieb und skizzierte er darüber hinaus zwei weitere Projekte, nämlich das eines innen schwarz gefärbten, hölzernen Kubus (4 x 4 x 4 m), der außen weiß gespritzt werden sollte, und dessen Oberfläche über eine rhythmische Abfolge von Latten gebildet wurde, und schließlich den Entwurf für ein auf einem Sockel stehendes Windrelief (10 x 10 x 1 m), bestehend aus einem Gerüst, das mit 100 weißen Windsäcken behängt sein sollte, die je nach Windrichtung und -stärke unterschiedlich ausgeformt würden.<sup>655</sup>

---

<sup>652</sup> Handschriftl. Brief Mack an Galerie OREZ, New York, 10.3.1966; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616. [Mack/OREZ 1966].

<sup>653</sup> Ebd.

<sup>654</sup> Ebd.

<sup>655</sup> Handschriftl. Brief Hans Bischoffshausen an Galerie OREZ, 25.2.1966; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616. [Bischoffshausen/OREZ 1966.]

Ferdinand Spindel, der zwar mehrere ZERO-Ausstellungen organisiert hatte, in der ZERO-Literatur jedoch wenig Beachtung findet, obwohl er sich als Vorsitzender der Gelsenkirchener Künstlersiedlung Halfmannshof (1963–73) für die Organisation von ZERO-Ausstellungen engagierte<sup>656</sup>, plante eine durch den Besucher begehbare Installation aus Schaumstoff. Dieses Material hatte er zufällig beim Experimentieren mit einer Badematte 1963 entdeckt. Er schuf hieraus Reliefs, indem er das Material wulstartig raffte und auf dem Untergrund mit Klammern festheftete. Anfangs spritzte er diese mit weißer Farbe, beließ dann aber bald das Objekt in seinem farblichen Originalzustand. Mit der Zeit nahmen die Werke immer größere Dimensionen an. In der Absicht, „aus Künstlichem Natur zu schaffen“<sup>657</sup>, baute er Landschaften, verkleidete Decken und Wände und richtete durch den Besucher begehbare Schaumstoffhöhlen ein, etwa 1966 die Wohnhöhle Hole in home im Haus des Gelsenkirchener Künstlers Günther Tollmann.<sup>658</sup> Der Reiz des Materials bestand für Spindel in dessen guter Formbarkeit und der leicht transparenten und glitzernden Oberflächenbeschaffenheit. Seine Werke sollten „sinnliche“, durch das Haptische und Strukturelle des Materials hervorgerufene Erfahrungen ermöglichen, aber auch „irreale“ Eindrücke auslösen, die Spindel als eine durch die Verformung des Materials hervorgerufene Entmaterialisierung beschrieb.<sup>659</sup> Für das Projekt *ZERO on Sea* reichte Spindel den Entwurf eines Labyrinths aus rosarotem Schaumstoff ein, das, je nach verfügbarem Platz, in unterschiedlichen Ausmaßen ausgeführt werden konnte.<sup>660</sup> Als Unterbau diente eine nach außen hin durch einen Vorhang kaschierte hölzerne Gitterkonstruktion, an der der Schaumstoff fixiert werden sollte. Der durch Podeste gegliederte, vollständig mit Schaumstoff ausgekleidete Innenraum durfte vom Besucher nur ohne Schuhe betreten werden: „Da sie [die Höhlen; A.d.V.] nicht überschaubar sind, ist der Betrachter gezwungen, sie durch Gehen, Liegen und Klettern zu erschließen. Er wird stark aktiviert und kann durch sein Verhalten den Erlebnisablauf selbst bestimmen.“<sup>661</sup>

---

<sup>656</sup> Er organisierte u. a. die Ausstellung *Zero in Gelsenkirchen*, an der Mack, Piene und Uecker, Adolf Luther, Siegfried Cremer, Uli Pohl, Hans Haacke, Hans Salentin, Hermann Goepfert und Pol Bury teilnahmen; Eröffnung: 22.11.1963.

<sup>657</sup> Ferdinand Spindel: „Höhlen, Hügel, Furchen“, in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 218. [Spindel 2000].

<sup>658</sup> Abb.: Urs Graf: „Architektur, Gesellschaft und integrierte Kunst. Problematik des Serienprodukts in der Kunst“, in: *Werk. Schweizer Zeitschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe*, 6 (1969), S. 405–414, hier S. 413. [Graf 1969].

<sup>659</sup> Ferdinand Spindel, in: Ebd., S. 412.

<sup>660</sup> Vgl. Ferdinand Spindels Entwurfszeichnung *Zero on Sea*, Pier von Scheveningen, 1965, Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.

<sup>661</sup> Ferdinand Spindel, in: Graf 1969, S. 412.

Darüber hinaus wollte Spindel künstliche Seerosen schaffen, die, an Bojen oder Fässern befestigt, auf der Wasseroberfläche schwimmen sollten.<sup>662</sup>

Die Vorschläge der anderen beteiligten Künstler waren ähnlich phantastisch: Das Geschehen sollte sich auf und knapp über der Wasseroberfläche und in der Luft abspielen, einige Stationen waren durch den Besucher begehbar. 'Materialien' sollten neben industriellen Stoffen in erster Linie naturgegebene Kräfte wie Feuer, Rauch, Licht, Wasser und Luft sein. Kinetik, Licht und Geräusche, die Wechselwirkung mit natürlichen Energien, die Expansion der Künste und die Bewusstmachung bestimmter sinnlicher Reize – so könnten die gemeinsamen Nenner der Entwürfe lauten. Günther Uecker, der eine Vielzahl von Ideen darlegte<sup>663</sup>, wollte unter anderem die Anlage mit einer riesigen Gerüstkonstruktion überbauen, in die Segel gespannt würden, die sich im Wind bewegten. Das Meer sollte „verkocht“, Feuerbecken entzündet und Wasserfontänen in die Luft gespritzt werden. Wasser und Strand könnten gefärbt und mit glitzernden Steinen und Perlen, oder noch besser: mit Diamanten überschüttet werden. Weiterhin träumte er davon, mit einer NATO-Rakete und einem rosaroten Panzer ein Manöver zu veranstalten als Zeichen eines „Lebensfestes“, eines „Ritual[s] des Fantastischen“. Lucio Fontana schickte seinen bereits in den frühen 1950er Jahren entstandenen Entwurf für die Gestaltung der Decke eines Kinosaals. Gianni Colombo plante eine zylinderförmige Metall-konstruktion, deren einzelne Segmente sich durch Rotation gegeneinander verschieben sollten. Die japanischen GUTAI-Künstler reichten eine große Anzahl von Vorschlägen ein, die teilweise stark aktionsgeladen waren.<sup>664</sup> Im Großen und Ganzen setzten die Künstler ihre vorangehenden Konzepte unmittelbar und in gesteigerten Maßen fort: Viele der Werke existierten vorher in modellhaft kleiner Form, beispielsweise Macks 1962 für die Amsterdamer *NUL-Ausstellung* geschaffenes *Lichtkarussell*, das nun in noch größerer Ausführung in *ZERO on Sea* integriert würde.

In der Presse wurde ein „totaalkunstwerk“<sup>665</sup> aus Licht, Geräusch und Bewegung mit phantasiereichen, interdisziplinären Aktionen angekündigt, das den Pier-Besuchern ein umfassendes, aktives Kunsterlebnis bieten sollte, bei dem auch Literatur, Musik und Kabarett vertreten waren – letzteres würde durch die deutschen ZERO-Künstler organisiert.

---

<sup>662</sup> Ferdinand Spindel, Brief an Galerie OREZ, Köln 2.2.1966 (Briefpapier der Galerie Rudolf Zwirner, Köln; dazugehörige Entwurfszeichnung, datiert 8.8.1965); Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616. [Spindel/OREZ 1966].

<sup>663</sup> Vgl. Günther Uecker: „ZERO on Sea. Aus einem Brief an Heinz Mack“ (1965), in: *Uecker-Zeitung*, Ausgabe 1-69, Eigenverlag des Künstlers, Düsseldorf 1969, o. S. [Uecker 1969].

<sup>664</sup> Vgl. Michio Yoshihara (GUTAI): Entwurfszeichnung für *Zero on Sea*, Pier von Scheveningen, 1965, Kat. ZERO onuitgevoerd/Amsterdam 1970. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1623.

<sup>665</sup> Unbekannter Autor: „ZERO OP ZEE, onbegrensde fantasieën in Scheveningen“, in: *Haarlems Dagblad*, 1.11.1965; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1621. [Haarlems Dagblad 1.11.1965]

Henk Peeters, der in den Briefwechseln als engagierter Promotor des Projektes hervortrat, hatte Photomontagen angefertigt, auf denen das Ausmaß der Anlage ersichtlich wurde.<sup>666</sup> Schon im Vorfeld hatten die Organisatoren die Aktion um ein halbes Jahr von Herbst 1965 auf April 1966 verschoben, schließlich sagten sie sie im Frühjahr 1966 kurzfristig aus unterschiedlichen Gründen ganz ab.<sup>667</sup> Ersatzweise fand im April 1966 in der Galerie OREZ eine Ausstellung mit den Skizzen, Photomontagen und Beschreibungen statt. 1967 brachte das Architektur-Magazin Forum ein Sonderheft zu *ZERO on Sea* heraus, das eine Auswahl der Entwürfe vorstellte.<sup>668</sup> 1970 wurde das Projekt im Rahmen der Ausstellung *ZERO onuitgevoerd* durch das Kunsthistorische Institut in Amsterdam aufgearbeitet, begleitet von einem gleichnamigen Katalog.<sup>669</sup>

Den Briefwechseln nach zu schließen wurde die Umsetzung des Projektes ernsthaft betrieben, denn die Planungen waren weit vorangeschritten und es schienen ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung zu stehen: Je nach Werkgröße würde ein Honorar von 1000 bis 2000 Gulden ausgezahlt, hieß es in einem Schreiben der Galeristen. Alle anfallenden Kosten für Reise und Aufenthalt vor Ort würden vom Pier-Betreiber getragen.<sup>670</sup> Die Künstler äußerten immer wieder Zweifel, ob die von ihren Dimensionen her jeglichen Rahmen sprengenden Entwürfe tatsächlich realisiert würden. Spindel fürchtete um die mangelnde Sturmresistenz seiner Schaumstoff-Seerosen.<sup>671</sup> Bischoffshausen meldete bei seinem Windrelief, was die Statik anbelangte, Bedenken an.<sup>672</sup> Mack verwies mit Nachdruck auf die notwendige feste Verankerung seines Masts im Meeresboden. Uecker schrieb 1965 in einem Brief an Mack: „Von der Ausstellung *ZERO on Sea* hast Du gehört....., unglaublich, morgen werde ich mit Piene dort sein und alles Nähere besprechen. Wenn alles wahr ist – was meinst Du? Na, wir werden sehen, ob die Leute Geld genug haben.“<sup>673</sup>

---

<sup>666</sup> Abb.: Westenholz 2011, S. 88–91, 94, 96.

<sup>667</sup> Als einer der Hauptgründe werden die schlechten Wetterverhältnisse genannt. Vgl. Forum, Vol. XX, Nr. 3, Juni 1967, (Sonderheft zu *ZERO on Sea*); Einführungstext, o. S. [Forum 1967]. Als neuer Termin wurde der 15.4.–7.5.1966 festgelegt. Vgl. Unbekannter Autor: „wat betreft onuitgevoerd“, in: Kat. *ZERO onuitgevoerd*, Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, 24.4.–13.5.1970, o. S. (Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1623). [Amsterdam 1970]. Vgl. ebenso Verboon; Vogel, o. D. (1965).

<sup>668</sup> Forum 1967.

<sup>669</sup> Amsterdam 1970.

<sup>670</sup> Armando; Henk Peeters; Sleutelaar: „ZERO ON SEA“ (Rundschreiben der internationale galerij orez, Den Haag, an die für die Teilnahme vorgesehenen Künstler), o. D.; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1614. [Armando; Peeters, Sleutelaar o. D. (1965)] Nach Erstattung der Materialkosten gehöre das Werk dem Künstler, wobei die Reproduktionsrechte bei E.M.S. lägen – mit der Auflage, dass die Ausführung durch die beauftragte Ausstellungsfirma erfolgte.

<sup>671</sup> Spindel/OREZ 1966.

<sup>672</sup> Bischoffshausen/OREZ 1966.

<sup>673</sup> Uecker 1969, o. S.

Im Katalog der oben erwähnten Ausstellung *ZERO onuitgevoerd* (1970) wurde *ZERO on Sea* bezeichnenderweise unter der Kategorie der „Conceptual art“<sup>674</sup> erfasst und damit einer Kunstrichtung zugeordnet, die letztlich dem nicht zur Ausführung kommenden Entwurf mehr Bedeutung beimisst als dem realisierten Werk selbst. Zdenek Felix umschreibt das Charakteristische der Konzeptkunst wie folgt:

„Die 'Entmaterialisierung' der künstlerischen Realisationen führt dazu, dass die Werke der 'Konzept'-Künstler die visuell oder haptisch greifbare Form bis zu einem gewissen Grad, der durch das benützte Medium (Fotografie, Landkarte, Zeichnung, Text) bestimmt wird, verlieren. Das Wahrnehmen dieser Werke geschieht nicht optisch, sondern durch das Bewusstmachen des vermittelten Konzeptes. Diese Tatsache bewirkt zwar eine Verarmung der sinnlichen Perception, ermöglicht jedoch eine praktisch unbeschränkte Erweiterung des vom klassischen Kunstwerk durch die Form und Funktion gegebenen ideellen Ausstrahlungsfeldes. Aus diesem Grunde kann die 'Konzept'-Kunst Gebiete und Phänomene erfassen, die durch die konventionellen künstlerischen Mittel [...] nicht erreichbar sind.“<sup>675</sup>

Rückblickend betrachtet, scheinen die Pläne in der Mehrzahl alles andere als realistisch, teilweise sind sie derartig utopisch, dass die Ernsthaftigkeit des Projektes wahrlich in Frage gestellt werden muss.

Eine zunächst tatsächlich an den Werken eintretende physische Dynamisierung und Dematerialisierung verlegte sich im Laufe der Zeit immer stärker in den psychischen Bereich der Vorstellung und Wahrnehmung des Betrachters. Die meisten der im letzten Abschnitt der Werkanalyse diskutierten Projekte, vor allem die städtebaulichen Konzepte, konnten nicht zur Ausführung gelangen; sie berührten das Feld des Utopischen. Sie verstanden sich als Modelle zur Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, bei der Natur und Technik im Einklang waren und eine Existenz in absoluter Freiheit, ohne Grenzen, Furcht und Misstrauen möglich würde.

---

<sup>674</sup> Amsterdam 1970, o. S.; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1623.

<sup>675</sup> Felix Zdenek: „Zur Ausstellung“, in: Kat. *'Konzept'-Kunst*, Kunstmuseum Basel, Basel 1972, o. S. [Zdenek 1972].

## VII. UMSETZUNG DER IMMATERIALITÄT – KÜNSTLERISCHE GRUNDPRINZIPIEN

Trotz der teils sehr unterschiedlichen Ansätze der ZERO-Vertreter, die vor allem anfangs vollkommen isoliert und ohne gegenseitiges Wissen ihre künstlerischen Experimente durchführten, kristallisierten sich über eine Reinigung und Reduktion der Gestaltungsmittel gemeinsame Charakteristika heraus, die mit den Schlagworten ‚Monochromie‘, ‚Struktur‘, ‚Bewegung und Licht‘, ‚Werk und Raum‘ erfasst und diskutiert werden können. Es handelt sich bei den genannten Faktoren um Merkmale, die – selbst wenn bei den meisten Arbeiten das eine oder das andere eindeutig dominierte – gegenseitig in Wechselwirkung stehen und somit das Gesamterscheinungsbild des jeweiligen Werks prägen, was eine isolierte Betrachtung dieser Aspekte erschwert. Einige der folgenden Punkte fanden bereits in den Werkbeschreibungen Erwähnung, sollen nun aber unter einem anderen Gesichtspunkt erneut aufgegriffen werden.

### MONOCHROMIE

In Gegenposition zu informellen, farbtintensiven Werken setzte zu Beginn der 1950er Jahre ein sehr bedachter, reduzierter Umgang mit Farbe ein. Viele Maler verzichteten auf eine bildinterne Gliederung, klammerten Gegenständliches aus, arbeiteten mit einer stark verkleinerten Farbpalette oder beschränkten sich hauptsächlich auf eine einzige Farbe. Das Farberlebnis wurde zur alleinigen Thematik der Bilder, weshalb man in der Literatur von Monochromen spricht. Diese Subsumierung bewegt sich, wie Beate Epperlein in ihrer Publikation überzeugend darlegte<sup>676</sup>, auf einer rein oberflächlichen Ebene, sie betont vordergründige Merkmale und stößt bei den meisten der entsprechenden Maler auf Ablehnung, da die Ähnlichkeiten der Arbeiten rein formaler, nicht aber intentionaler Natur sind. Wie unterschiedlich die unter 'Monochromie' eingeordneten Werke sein können, schon allein deshalb, da hierunter eine starke farbliche Reduktion bzw. die Dominanz einer Farbe, nicht aber unbedingt der Einsatz nur einer einzigen Farbe zu verstehen ist, sollte im Rahmen der im Frühjahr 1960 durch Udo Kultermann kuratierten, für die weitere Entwicklung von ZERO wichtigen Ausstellung *Monochrome Malerei* im Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, deutlich werden, in die mehr als 40 Künstler aus Deutschland,

---

<sup>676</sup> Beate Epperlein: *Monochrome Malerei. Zur Unterscheidung des vermeintlich Ähnlichen*, [Diss., Berlin, Freie Univ., 1996] Nürnberg 1997. [Epperlein 1997].

Frankreich, Italien, Spanien, Rumänien, Russland und Japan eingebunden waren.<sup>677</sup> Die Veranstaltung, deren Titel, wie der Kurator im Vorwort des Katalogs schrieb, „lediglich als Name aufzufassen [ist], der ein im Grunde nicht definierbares Faktum zu umreißen sucht“<sup>678</sup>, beabsichtigte „eine internationale Zusammenfassung der auf eine neue Art der Gestaltung gerichteten Tendenzen“, „die sich prinzipiell von dem durch den Namen Tachismus ebenso unzureichend gekennzeichneten Phänomen“ absetzten und „trotz aller nationalen Prägungen doch als zusammengehörig empfunden werden“ konnten. Kultermann erkannte folgende verbindende Gemeinsamkeiten:

„Farbe ist materialisierte Sensibilität, Zustand der Urmaterie, Mittel zur Befreiung des Menschen von den Bindungen an die materielle Welt. Die Bilder sind nichts als Farbe, das Rot, Weiß, Schwarz, Gelb und Blau sind rein und ungebrochen wirksam. Farbe ist gleichzeitig Medium einer neuen Raumwirkung, die im Gegensatz zur optischen Illusion eine totale – d.h. vollkommene – räumliche Imagination zu gestalten sucht. Räumliche Werte sind aus ihrer Begrenzung in ein Stadium eingetreten, in dem ihre alles umfassende Realität erlebt werden kann. Bei allen diesen neuen Gedanken, Werken und Plänen dreht es sich um die Konsequenz einer Erkenntnis und um Verwirklichungsformen einer neuen Wahrheit.“<sup>679</sup>

Die Bilder, so hieß es weiter, gerieten in eine Selbstbewegung, entwickelten eine „räumliche Aktivität“, so dass ein eigener Bildraum entstand, der sich auf den Betrachter zubewegte und ihn in ein „Wechselspiel“ einbezog: „Der Aufnehmende ist Teil eines in Bewegung geratenen Kraftfeldes.“ Kultermann hatte damit zugleich die wesentlichen Charakteristika der frühen Werke der ZERO-Künstler genannt. Die Bedeutung der Ausstellung, die Leistung, Künstler aus aller Welt zusammenzubringen, die sich mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigten, sind aus heutiger Sicht unbestritten. Damals wurde jedoch Kritik laut wegen der großen Uneinheitlichkeit der Arbeiten, die in der Mehrzahl, so der Vorwurf, gar nicht einfarbig gewesen seien und darüber hinaus teilweise sogar dem Tachismus zugerechnet werden konnten. Dies war eine Folge der oben bereits angesprochenen Problematik der Differenzierung. Paul Wember vertrat noch Jahre später den Standpunkt, man könne Baumeister, Geccelli, Geiger, Rainer, Mack, Oehm, Graubner und Tapiés, ebenso Dorazio, Hoeydonck, Bordoni, Uecker, Holweck u. a. „beim besten Willen nicht als Künstler der

---

<sup>677</sup> Beteiligt waren u. a. Klein, Leblanc, Megert, Fontana, Verheyen, Rothko, Lo Savio, Manzoni, Castellani, Dorazio, Rainer, Kusama, Mack, Piene, Uecker, Geiger und Girke.

<sup>678</sup> Udo Kultermann: „Monochrome Malerei – eine neue Konzeption“, Kat. *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1960, o. S. [Kultermann 1960].

<sup>679</sup> Udo Kultermann: Ebd.



Monochromie bezeichnen, auch wenn in ihrem Werk Arbeiten zu finden sind, die in der Gesamtstimmung von einer Farbe beherrscht werden.“<sup>680</sup> Manzoni und Castellani ließen sich hingegen unter die monochromen Maler einreihen, da bei ihren Werken, trotz einer zusätzlichen formalen Gestaltung der Bildoberfläche, das Weiß als das augenfälligste Merkmal hervorstechte.<sup>681</sup> Die Frage, inwiefern die Arbeiten der jeweiligen Künstler tatsächlich als monochrom gelten können, bleibt unbeantwortet, zumal der Begriff der Monochromie ein breites Spektrum unterschiedlicher künstlerischer Positionen abdeckt und, wie viele andere Sammelbegriffe, einer genauen Definition entbehrt, die eine eindeutige Zuordnung einzelner Künstler erlaubte. Dietrich Helms erläuterte, dass auch dann von Monochromie zu sprechen sei, wenn eine Farbe in ihre farbigen Komponenten zerlegt würde, beispielsweise Grau in Schwarz und Weiß, oder Violett in Rot und Blau.<sup>682</sup> Eine monochrome Wirkung ergab sich allerdings auch dann, wenn man eine über kleinteilige, mehrfarbige Elemente gegliederte Fläche aus Distanz betrachtete, weshalb Mack seine Dynamischen Strukturen als „Kontinuum der Abweichung von einem idealen Monochrom bzw. [...] Kontinuum der Annäherung an ein solches“<sup>683</sup> bezeichnete.

Wird tendenziell eine Farbe zum alleinigen Mittel der Bildgestaltung erhoben, so kann dies aus unterschiedlichen Gründen geschehen: Im einen Fall hat die Farbe symbolische Bedeutung und verweist auf etwas, im anderen ist die farbliche Reduktion Ergebnis einer radikalen Bereinigung oder des Versuchs, die raumbildenden, energetischen Eigenschaften der Farbe zur Entfaltung zu bringen. Einige strebten danach, mit der herkömmlichen Vorstellung von Malerei endgültig zu brechen, andere konzentrierten sich im Zuge einer intensiveren Beschäftigung mit dem Malvorgang selbst auf eine einzige Farbe.

Selbst wenn monochrome Bilder nichts darstellen, sind sie alles andere als uniforme, eintönige Flächen: Der Verzicht auf Vielfarbigkeit führte nicht zu einer Verarmung der Wirkung, sondern brachte, gegenteilig, eine ungeahnte, sich erst hierdurch offenbarende Vielfalt mit sich. Allein die Anzahl unterschiedlicher Töne einer einzigen Farbe öffnete ein großes Spektrum an Variationsmöglichkeiten; je nach Farbe und deren Auftrag entstanden unterschiedliche Oberflächeneigenschaften, die sich bei Lichteinwirkung bemerkbar machten: Bei metallhaltigen Farben entwickelten sich zusätzlich Lichtreflexionen, dunkle Farben wiederum neigten zur Lichtabsorption. Ein stellenweise vielschichtiger Farbauftrag, bei dem sich einzelne Partien gegenüber dem restlichen Bildfeld haptisch absetzten, rief Licht-Schatten-Effekte hervor, die sich in der Komposition selbst niederschlugen.

---

<sup>680</sup> Wember 1974, S. 163.

<sup>681</sup> Ebd.

<sup>682</sup> Dietrich Helms: „Plädoyer für Weiß und Schwarz, monochrome Malerei und Girke“, in: *Egoist* 7 (1965), S. 23 f., hier S. 24. [Helms 1965].

<sup>683</sup> Mack ZERO 1 1958, S. 15.

Voraussetzung für den Eintritt in eine neue Phase des künstlerischen Daseins war für die ZERO-Künstler zunächst die Rückkehr zu den Grundlagen der Malerei, und damit zu einer auf den Bildern eintretenden Leere. Aus Materialmangel übermalten sie mehrheitlich zunächst die alten Leinwände und tilgten damit frühe Zeugnisse ihrer Arbeit, ohne damit schon konkrete Ziele zu verfolgen. Die Ablehnung der chaotischen Farbspuren des Informel führte zur radikalen Reduktion und Konzentration der Bildmittel. Piene äußerte sich hierzu rückblickend: „Für die ganze uns vorausgegangene Generation war der Krieg und die Erde das entscheidende Erlebnis; Erde, Materie, Sand, Lehm ... das war für sie Schutz, Geborgenheit, Welt, das bedeutete Zuflucht im Erdloch, im Schützengraben...“. Für seine Generation, die die Katastrophe „nur noch am Rande erlebt“ hätte, sei „der Krieg und damit auch die Erde“ nicht „entscheidendes Erlebnis [...], uns liegt nichts daran, ihre Materie auf die Leinwand zu bringen.“<sup>684</sup> Sie lebten vielmehr in einer Zeit, in der man „von astronomischen, von kosmonautischen Abenteuern“ träumte, „in der der Mensch in der Lage ist, die Erde zu verlassen“, weshalb sie sich dazu berufen fühlten, mit Licht, den Elementen, Feuer und Luftströmungen und all den unbeschränkten Möglichkeiten „eine bessere, eine hellere Welt zu entwerfen.“<sup>685</sup> Neben einigen roten und schwarzen Bildern, vor allem von Goepfert, Bartels und Castellani, überwogen die vollständig in Weiß gehaltenen Arbeiten.

Der Verzicht auf alles Gegenständliche stand für die wiedergewonnene Freiheit und ein erstarkendes künstlerisches Selbstbewusstsein. Die Frage nach der eigenen Existenz, nach dem Wohin und der individuellen Bestimmung, spielten dabei eine entscheidende Rolle. Signalisiert wurde aber auch die größere Offenheit der Schaffenden für Neues, für bislang außerhalb der Kunst liegende Dinge. Die rein monochrome Phase beschränkte sich bei den meisten Künstlern auf einen kurzen Zeitraum. Bald darauf differenzierten sich unterschiedliche Konzepte aus, denn das Gefühl der Befreiung war begleitet von der Herausforderung, sich voneinander abzusetzen, ohne zu Werken mit stark subjektivem Charakter zurückzukehren. Die Künstler beschäftigten sich intensiver mit den Qualitäten der Farbe (Öl, Acryl-, Lackfarben etc.) und deren Materialität sowie mit den Möglichkeiten, die Farbwirkung durch Grundierungen zu verändern, mit der Wahl des Bildträgers (Leinwand, Holz, Pappe etc.) und schließlich mit der Art des Farbauftrags. Farbe konnte als dick angerührte Paste verwendet werden oder als loses, mit Bindemitteln auf der Leinwand fixiertes Pigment. Zum Einsatz kamen ungewöhnliche Werkzeuge: Spachteln, Rollen, Rakeln oder aus Nägeln angefertigte Bürsten. Einige Künstler verzichteten von vornherein auf eine

---

<sup>684</sup> Otto Piene, zit. n.: Wieland Schmied: „Notizen zu Zero“, in: Kat. *Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker*, hg. v. Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 8–19, hier S. 8. [Schmied 1965].

<sup>685</sup> Otto Piene: Ebd.

Farbgebung, denn Gips, Kaolin und die rohe Leinwand besaßen von sich aus schon eine Farbigkeit und hatten in ihren Augen einen gewissen Oberflächenreiz. Hauptsächliches Unterscheidungskriterium wurde die auf die Bearbeitung zurückzuführende Oberflächenbeschaffenheit.

Es galt, Bilder zu schaffen, die frei waren von Manipulation und Ideologie – Rückzugsorte der Stille, in denen sich Unbegrenztheit und Schwerelosigkeit manifestierten. Wichtig war daher die Farbwahl; vor allem die gänzlich weißen Tafeln mit ihrer homogenen Wirkung eigneten sich in idealer Weise für die Setzung eines künstlerischen Neuanfangs: „Die Fleckenlosigkeit des Weiß zog uns an. Wir sahen darin Reinheit und Licht. Wir hatten genug Trübheit und Konfusion, Dämonie und Dunkelheit erlebt.“<sup>686</sup> In aller Deutlichkeit kam dies mit der Weißen Lichtmühle zum Ausdruck, einer der beiden bereits erwähnten Gemeinschaftsarbeiten von Mack, Piene und Uecker für die Ausstellung *Zero–Nul*, Den Haag, 1964, für die die nunmehr überflüssige, zum Teil weiß übertünchte Staffelei Pienes zum Sockel umfunktioniert wurde,<sup>687</sup> was sich als Protest gegen die traditionelle, illustrative Malerei verstehen ließ.

Die Farbe Weiß hatte von jeher eine besondere Stellung unter den Farben; im Aberglauben werden ihr positive wie negative Bedeutungen gleichermaßen zugeschrieben. Einerseits verbindet man mit dieser Nicht-Farbe aufgrund ihres reinen, hellen Charakters Unschuld, Makellosigkeit und Schönheit, Gerechtigkeit und Ehrlichkeit – was weiß ist, hat nichts zu verbergen. Das grenzenlose Weiß einer Schneelandschaft oder dichter, weißer Nebel können in ihrer Unendlichkeit oder unfassbaren Weite aber auch das Gefühl der Machtlosigkeit und Verlorenheit wecken. Nicht umsonst gilt Weiß in vielen Kulturen als Farbe des Todes.<sup>688</sup>

Bei den ZERO-Künstlern zählten bei den weißen Monochromen nicht der Symbolwert der Farbe oder ihre kulturgeschichtliche Prägung, sondern ihre Neutralität und die von ihr ausgehende Wirkung, vor allem die Fähigkeit, Lichterscheinungen hervorzurufen. Das Wort 'Weiß' steht tatsächlich, etymologisch betrachtet, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Begriff des Lichtes.<sup>689</sup> Als mögliche Ursache für den sich nach 1945 bei vielen Künstlern abzeichnenden radikalen Bruch mit dem Farbigen nennt Karl Ruhrberg den Einfluss der geistigen Kultur Ostasiens. In der „ortlosen Welt“<sup>690</sup> der Werke spiegelten sich

---

<sup>686</sup> Otto Piene, zit. n.: Storck 1973, S. XXI.

<sup>687</sup> Kulturstiftung der Länder; Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.) 1992, S. 32.

<sup>688</sup> Zum Bedeutungsgehalt des Weißen in der Literatur vgl. auch: Herman Melville: *Moby Dick oder der Wal*, Darmstadt 1966, v. a. S. 242–252. [Melville 1966].

<sup>689</sup> Vgl. *Du. Die Zeitschrift für Kultur* 12 (1989), (Themenheft „Weiss“), v. a. S. 42 ff. [Zeitschrift für Kultur 1989].

<sup>690</sup> Karl Ruhrberg: *Der Schlüssel zur Malerei von heute*, Düsseldorf (u. a.) 1965, S. 378. [Ruhrberg 1965].

die Neigung des „Sich-Öffnens“ und das Bedürfnis nach stiller Meditation wider.<sup>691</sup> Eine starke Rezeption fernöstlicher Philosophie setzte 1948 mit Erscheinen des Buches ZEN in der Kunst des Bogenschießens von Eugen Herrigel ein, in dessen Vorwort Daisetz T. Suzuki schrieb, das Ziel der Künste bestünde allgemein darin, „das Bewußtsein dem Unbewußten harmonisch“<sup>692</sup> anzugleichen, so dass alles Tun des Menschen aus einer intuitiven, von Zwängen losgelösten Haltung heraus geschehe, in der keine rationalen Werte zählten und das Denken von Gegensätzen aufgehoben sei: „Es ist eine Intuition, die ohne irgendwelche Meditation erkennt, daß Zero unendlich ist (—) und Unendlichkeit Zero ist (—); und dies ist nicht symbolisch oder mathematisch gemeint, sondern ist eine unmittelbar wahrnehmbare Erfahrung.“<sup>693</sup> Im Weißen sei alles Gegensätzliche aufgehoben, Ruhe und Bewegung, Leere und Fülle fallen in eins. Erlebt man das Weiße einerseits als Mangel an Farbe, da es in seiner Neutralität den Eindruck vermittelt, der Künstler hätte keine Farbwahl getroffen, so verkörpert es zugleich aber auch die Synthese aller Farben. Auf den Doppelcharakter der Farbe Weiß ging bereits Wassily Kandinsky ein; sie sei „Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden“<sup>694</sup> sind. Er interpretierte sie als ein „großes Schweigen“, mit dem das „Unendliche“ assoziiert würde, „ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten [...], welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist.“<sup>695</sup> Auch Malewitsch hatte seinen Suprematismus mit dem Attribut 'weiß' versehen, da das Weiße für ihn das Immaterielle<sup>696</sup> und Unendliche<sup>697</sup> verkörperte. Lucio Fontana trat in seinem Weißen Manifest von 1946 für eine Kunst ein, die das Materielle hinter sich lassen und in neue, kosmische Dimensionen vorstoßen sollte. Auch er assoziierte mit Weiß das Grenzenlose, Universelle, Immaterielle. Daher beließ er seine ersten Concetti spaziali (buchi) in der Mehrzahl neutral oder bemalte sie weiß. Die ZERO-Künstler verbanden mit dem Weißen ähnliche Assoziationen; in ihren Schriften stand diese Farbe für eine auf die Kreativität positiv anregend wirkende Leere, sie verkörperte den Frieden, die wiedererlangte Freiheit und die Stille, aus der heraus sich Neues entwickeln konnte, und vor allem das Licht. Raimund Girke betrachtete das Weiße

---

<sup>691</sup> Uecker beschäftigte sich schon seit 1952 mit dem Zen-Buddhismus, Konfuzianismus, Hinduismus und Taoismus; vgl. hierzu Perucchi-Petri 1979, S. 75 sowie Uecker (1976) 1979, S. 153 ff.

<sup>692</sup> Daisetz T. Suzuki, in: Herrigel 1989, S. 7.

<sup>693</sup> Ders., ebd., S. 8.

<sup>694</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, (Rev. Neuaufl.) Bern 2004, S. 99 f. [Kandinsky 2004].

<sup>695</sup> Ders., ebd., S. 100.

<sup>696</sup> Haftmann 1989, S. 176 f. Hier heißt es u. a.: „Der weiße Suprematismus kennt nicht mehr den Begriff des Materials, wie er für die Durchschnittsmenschheit immer noch gilt. Seine Formen sind Erscheinungen, die sich nach den neuen Beziehungen der Erregungen ordnen.“

<sup>697</sup> Malewitsch (1919) 2003, S. 328, abschließend hieß es: „Die weiße Tiefe, die freie Unendlichkeit liegt vor Euch.“ Ebd., S. 329.

als Mittel zur Entgrenzung: „Ich will in meinen weißen Bildern den Bildraum nicht fixieren, sondern das Bild in ein Stadium führen, das über die Bewegung in der Fläche hinaus die unbegrenzte räumliche Bewegung ermöglicht.“<sup>698</sup> Für Paul van Hoeydonck stellte die Farbe Weiß ebenfalls „le mystère de l'infini“ dar: „Le blanc est strict, clair, ne ment pas, entraîne à une stricte discipline picturale.“<sup>699</sup>

Uecker verfasste 1961 zwei Texte zum Thema Weiß<sup>700</sup>, in denen er die befreiende Wirkung der Farbe beschrieb:

„Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humanere Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. [...] wir werden einen Raum erfahren, der uns freier atmen läßt, der uns aus dem engen Bereich einer musealen Kultur entläßt.“<sup>701</sup>

Die homogenen weißen Bilder gingen ohne große Brüche in das seitliche Umfeld über; eine Öffnung zum Raum wurde zudem durch die Lichtwirkung erzielt, mit der die Flächen in die Umgebung ausstrahlten. Durch den Einsatz von Schwarz, das für die Negation sowohl der Farbe als auch des Lichtes stand, ließ sich die Leuchtkraft steigern.

Piène schlug daher vor, „die Dunkelheit nur so weit wirksam sein zu lassen, wie sie dazu dient, die Helligkeit heller, d.h. spürbar zu machen, sie zu phrasieren wie einen Ton, indem ihre Nuancen erlebbar werden.“<sup>702</sup> In seinen Rauchzeichnungen kam durch das Aufeinandertreffen von weißer Grundierung und schwarzem Ruß, der die Rolle des aktivierenden Gegenspielers des Weißes übernahm, ein starkes optisches Pulsieren zustande. Hiermit vergleichbar ist Heinz Macks Serie der Dynamischen Strukturen: Steht die weiße Farbe im Wechsel mit Schwarz bzw. Grautönen, erreicht sie ihre volle Freiheit und zugleich ihre „eigentliche Energie“<sup>703</sup>, sie gerät in Vibration, erklärte Mack in *ZERO 1*. Die dunklen Töne übernehmen eine rein strukturierende Aufgabe, indem sie die Farbe Weiß in ihrer „Reinheit“ und „Vitalität“ erscheinen lassen. Auch bei ihm stand nicht die Farbigkeit

---

<sup>698</sup> Raimund Girke, in: Peter Iden: „Rede für Girke“, in: Adam Seide (Hg.): *Egoist* 9, Frankfurt a. M. (o. J., 1966), S. 4–5, hier S. 5. [Iden 1966].

<sup>699</sup> Paul van Hoeydonck, in: Marcel Fryns; Paul van Hoeydonck: *Space Art*, Dereume/Brüssel 1970, S. 32. [Fryns; Hoeydonck 1970].

<sup>700</sup> Günther Uecker: „Der Zustand Weiß“ (1961), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 104 [Uecker (1961 b) 1979] und „Vortrag über Weiß“ (1961), in: Ebd., S. 106 f. [Uecker (1961 c) 1979].

<sup>701</sup> Uecker (1961 b) 1979.

<sup>702</sup> Piène (1960 a) 2000.

<sup>703</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 15.

als solche im Mittelpunkt, sondern die Lichtwirkung und die sich bei längerer Betrachtung einstellende optische Schwingung. Raimund Girke, der Ende der 1950er Jahre dynamische Hell-Dunkel-Malereien schuf, argumentierte in ähnlicher Weise:

„Vielfarbigkeit läßt die Farbe nicht zur Wirkung kommen, es besteht ständige Konkurrenz. In der Beschränkung auf eine Farbe kommt diese zur vollen Ausstrahlung ihrer Intensität. Die hellste Farbe, die strahlendste und intensivste Farbe ist das Weiß. [...] Weiß ist die Farbe, die dem Licht am nächsten ist. Schwarz und Grau steigern das Weiß, sie tragen es und spielen nur eine untergeordnete, dienende Rolle. Sie modulieren das Weiß in feinsten Nuancen und bringen es zum Schwingen, sie vermitteln ihm über den ganzen Bildbereich hin eine kontinuierliche Bewegung und damit Leben. Schwarz, Grau und Weiß wechseln in dichter Folge ständig ab und erzeugen die genannten Schwingungen.“<sup>704</sup>

Die Monochromie stellt im Grunde die Konsequenz einer bereits seit dem späten 19. Jahrhundert eingeleiteten Entwicklung dar. Schon hier erfuhren die für die Malerei konstitutiven Elemente: Licht, Farbe und Fläche, eine Befreiung, selbst wenn sie damals noch repräsentativen Zwecken dienten. Mit dem Bedeutungszuwachs der Farbe rückten die dargestellten Gegenstände weiter in den Hintergrund, ihre Konturen verschwammen, was zu einer optischen Vereinheitlichung der Oberflächen beitrug. Die Abstraktion schritt auf diese Weise immer weiter voran: Sofern noch etwas dargestellt wurde, erfolgte dies über locker nebeneinandergesetzte Farbstriche und -tupfen. Monet wurde vorgeworfen, seine Bilder bestünden nur aus „taches“<sup>705</sup>. Bezeichnenderweise sollte gerade dieser Begriff knapp ein halbes Jahrhundert später der Bewegung des Tachismus ihren Namen verleihen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Farbe zumeist an abstrakte geometrische Formen gebunden; bei Adolf Hoelzel beispielsweise waren die auf dem Hintergrund seiner Farb- und Kompositionslehre geschaffenen, noch andeutungsweise gegenständlichen Bilder in unterschiedlich große „Flächenformen“ unterteilt, die sich dem Ganzen unterordneten, aber auch miteinander in Beziehung standen.<sup>706</sup> Ziel war eine „Durchgeistigung der Farbe, die

---

<sup>704</sup> Raimund Girke: „Zu meinen Bildern“, urspr. in: Kat. *Das Einfache, das schwer zu machen ist*, Galerie Adam Seide, Hannover 1960, o. S. hier zit. n.: Dietmar Elger, in: Kat. *Raimund Girke. Malerei*, Sprengel Museum Hannover; Saarland Museum Saarbrücken; Von der Heydt-Museum Wuppertal u. a., Ostfildern 1995, S. 34. [Elger 1995].

<sup>705</sup> Dieser Vorwurf stammte vom Kritiker Théophile Gautier (27.6.1868). Vgl. Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 31. [Imdahl 1987].

<sup>706</sup> Adolf Hoelzel, (Aufzeichnungen aus dem Nachlaß), in: Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1982 [zuerst 1956], S. 96 ff. [Hoelzel 1982].

Überwindung ihrer Materialität“<sup>707</sup>, was er über Simultankontraste zu erreichen versuchte, die die Farben zum „Vibrieren“ bringen und ihnen „virtuell eine andere Bedeutung“ verleihen sollten, „so daß sie etwas anderes sind als sie sind, die Psyche in anderer Weise erregen“.<sup>708</sup> Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt zu einer Malerei, aus der alle Formen getilgt waren und in der die Farbe zu noch größerer Freiheit gelangte, bzw. die sich auf die 'Nicht-Farben' Schwarz und Weiß beschränkte.

So innovativ, wie viele Künstler Mitte der 1950er Jahre gedacht haben mögen, erscheint die radikale farbliche Reduktion daher aus heutiger Sicht nicht: Unbewusst beschritten sie einen ähnlichen Pfad wie bereits fast ein halbes Jahrhundert vor ihnen viele nach Erneuerung strebende Künstler.

Erste Tendenzen zur Einfarbigkeit zeigen sich, weit vor Jean Fautrier und dessen während einer künstlerischen Orientierungsphase 1932 geschaffenen Serie schwarzer Gemälde, schon im Suprematismus, Konstruktivismus und Unismus, weshalb hier die unmittelbaren Vorläufer für die Monochromie nach 1945 vermutet werden<sup>709</sup>, wenngleich die farbliche Reduktion aus einer anderen künstlerischen Motivation heraus erfolgte und der Schwerpunkt weniger auf der Wirkung, als vielmehr in der eigentlichen Bildfindung, im Hervortreten einer „einfachen, klaren Sprache“<sup>710</sup> lag. Auch diese Strömungen wurzelten in einem von Nachkriegsproblemen und Aufbruchstimmung geprägten politischen und sozialen Umfeld. Insofern fehlt in wohl keiner Publikation zur Monochromie der Hinweis auf Malewitschs' Werk und dessen Beitrag zur Entwicklung eines neuen Bildverständnisses, wovon allerdings die jungen ZERO-Künstler, wie sie wiederholt beteuerten, damals keinerlei Kenntnis hatten.<sup>711</sup>

Erstmals begegnet sein dürften sie dessen Werken wohl 1960 anlässlich der von Max Bill organisierten legendären Züricher Ausstellung *konkrete kunst*, bei der Werke unterschiedlichster Generationen gezeigt wurden, die sich alle in irgendeiner Weise mit der

---

<sup>707</sup> Hoelzel 1982, S. 98.

<sup>708</sup> Ebd.

<sup>709</sup> Vgl. hierzu Epperlein 1997, S. 66 f.

<sup>710</sup> Wember 1974, S. 163.

<sup>711</sup> Malewitsch fand bis in die 1960er Jahre, als mit der Publikation seiner Schriften durch Haftmann eine breitere Rezeption einsetzte, in Deutschland kaum Beachtung. Er war 1927 in Berlin und stellte bei der Großen Berliner Kunstausstellung aus. In der Reihe Bauhaus-Bücher erschien seine Einführung in die Theorie des additionalen Elementes. Die Werke, die er bei seiner Abreise hinterließ, wurden erst dreißig Jahre später vom Stedelijk Museum Amsterdam erworben und 1958 ausgestellt. 1962 fand eine Einzelausstellung im Schloss Morsbroich, Leverkusen, statt. Albert Schulze Vellinghausen: „Malewitsch, zu Unrecht bei uns vergessen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.1958, S. 8 [Schulze Vellinghausen 1958]; Eduard Penkala: „Malewitsch's Œuvre geborgen“, in: *Das Kunstwerk* 10 (1958), S. 3 ff. [Penkala 1958].

1930 durch Van Doesburg aufgestellten Definition des Konkreten vereinbaren ließen.<sup>712</sup> Malewitsch versuchte mit seinen Werken *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1913–15) und *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918) reine, dem Verstand, der Vernunft und ästhetischen Gesetzen enthobene, in keiner künstlerischen Tradition stehende suprematistische 'Ikonen' zu schaffen.<sup>713</sup> Sie bildeten nichts ab und kannten kein Oben und Unten, alles an ihnen war „rhythmisch, übereinstimmend und zusammenhängend“<sup>714</sup>.

Da er sich für einen Mittler einer aus der Natur empfangenen Erregung hielt, der „im Einklang mit der kosmischen Wirklichkeit“<sup>715</sup> stand, sollten seine Bilder auch im Betrachter das Gefühl eines ursprünglichen, intuitiven Weltbezugs auslösen. Alles materielle Sein beruhte laut Malewitsch auf rotierenden, auf verschiedenen Ringen um ein Zentrum herum angeordneten Kräften, die je nach Energiezustand unterschiedlich gefärbt waren<sup>716</sup>: Weiß verkörperte das Unendliche, Immaterielle,<sup>717</sup> das sich im Zustand einer permanenten „dynamischen Erregung“<sup>718</sup> befand. Seine „neue Malerei“ gehörte „nicht ausschließlich der Erde“<sup>719</sup> an und würde somit ein typisch menschliches Bedürfnis aufgreifen: das „Streben nach Raum, das Verlangen, sich von der Erdkugel loszureißen.“<sup>720</sup>

Die Bedeutung für die spätere monochrome Malerei beruhte laut Beate Epperlein auf dem neuen Verhältnis von Figur und Grund;<sup>721</sup> die schwebende Farbfläche erlangte eine bis dahin ungekannte Autonomie.

Die sich allein durch die Oberflächengestaltung voneinander unterscheidenden *Schwarzen Bilder* (1918) seines Schülers Alexander Rodtschenko entstanden zwar unter dem Einfluss Malewitsch', waren allerdings nicht mystisch-religiös geprägt. Er betrachtete seine von jeglichem „schöpferischen Individualismus“ befreiten Bilder als Endpunkte der Malerei; sie

---

<sup>712</sup> Neben Malewitsch waren u. a. Kandinsky, Klee, Arp, Schwitters, Strzemiński, Rothko, Tobey, Leon Polk Smith, Ellsworth Kelly, Soto, Morellet und Mack, Piene und Uecker vertreten.

<sup>713</sup> Malewitsch, in: Haftmann (Hg.) 1989, S. 106.

<sup>714</sup> Zur Richtungslosigkeit der Werke vgl. ebd., S. 85. „Der Suprematismus als Gegenstandslosigkeit hat absolut keine Begriffsbestimmungen.“ Malewitsch, ebd., S. 77. Malewitsch spricht hier vom „Rhythmus als Einklang der Vielfalt“, ebd., S. 106

<sup>715</sup> Ebd., S. 159.

<sup>716</sup> Malewitsch, in: Ebd., S. 174 f.

<sup>717</sup> „Das Material verschwindet in der Bewegung, die Farbe auch. Alles kommt zum weißen Zustand, zur höchsten Geometrie des Bewußtseins. [...]. Alle Spektren sind zu einem einheitlichen Bewußtsein, in eine einheitliche Erregung und Bewegung gebracht. Es wird der Zustand erreicht, in dem das Bewußtsein des Menschen in all seinen Bewegungen durch Ausnutzung aller Mittel und Naturkräfte zum Weißen gelangt, das sich im Suprematismus in der Form des weißen Quadrats verwirklicht hat.“ Malewitsch, ebd., S. 190.

<sup>718</sup> Malewitsch, ebd., S. 186. Siehe auch S. 176.

<sup>719</sup> Malewitsch, zit. n.: Evgenii Kovtun: „Die Entstehung des Suprematismus“, in: Kat. *Von der Fläche zum Raum. Rußland 1916–24*, Galerie Gmurzynska, Köln, Köln 1974, S. 32–49, hier S. 42. [Kovtun 1974].

<sup>720</sup> Malewitsch, zit. n.: Ebd.

<sup>721</sup> Epperlein 1997, S. 66.



sollten allein durch Farbe, Form, Konstruktion, Material bestimmt werden und durch die aus der angemessenen Behandlung der Oberflächen resultierende Faktur.<sup>722</sup>

Eine weitere Steigerung vollzog er 1921 mit einem aus einfarbigen Tafeln zusammengesetzten Triptychon, das als erstes wirkliches Monochrom gilt.<sup>723</sup> Der Kritiker Tarabukin erkannte in ihm „de[n] letzte[n], endgültige(n) Schritt auf einem langen Weg, das letzte Wort, wonach die Rede des Malers verstummen muss, das letzte von einem Maler 'geschaffene' Bild.“<sup>724</sup> Rodschenko erreichte hiermit tatsächlich sein persönliches Ende der Malerei,<sup>725</sup> er wandte sich fortan anderen künstlerischen Disziplinen zu.

Wird zwar in der Literatur wiederholt auf diese frühen Beispiele verwiesen, so muss der Kontakt zu Yves Klein als direkter Auslöser für eine Auseinandersetzung der jungen ZERO-Künstler mit der Monochromie angenommen werden.<sup>726</sup> Thwaites kam 1960 ebenfalls zu der Feststellung, dessen Wirken habe zur Bildung einer deutschen „Monochrom-Schule“ geführt:

„Mack, Piene, Oehm, Vorberg, Girke und Uecker, zu denen der Brasilianer Mavignier und der Saarländer Holweck, durch Pariser Arbeitsbesuche angeregt, hinzugestoßen sind. Künstlerisch sind vorläufig nur die ersten und die letzten beiden ernst zu nehmen.“<sup>727</sup>

Yves Klein, von Karl Ruhrberg als „Schwärmer und Manager, Showman und Philosoph“<sup>728</sup> charakterisiert, beanspruchte die Erfindung der monochromen Malerei für sich und gab

---

<sup>722</sup> Vgl.: Alexander Rodschenko: „'Losungen' und 'Organisationsprogramm' der Arbeitsgruppe für das Malereistudium in den staatlichen Kunstanstalten“ (1920), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 346 f. [Rodschenko (1920) 2003].

<sup>723</sup> *Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau*, 1921. Vgl.: Epperlein 1997, S. 76; Geneviève Monnier: „Brève histoire du bleu“, in: *Monochromie. Artstudio* 16 (1990), S. 36–45, hier S. 36. [Monnier 1990].

<sup>724</sup> Nikolaj Tarabukin: „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Boris Groys; Aage Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2005, S. 416–474, hier S. 423. [Tarabukin 2005].

<sup>725</sup> „Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche und es soll keine Darstellungen mehr geben.“ Alexander Rodschenko: „Arbeit mit Majakowski“ (1939, Manuskript), in: Kat. *Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre*, Galerie Gmurzynska, Köln 1981, S. 190 f. [Rodschenko (1939) 1981].

<sup>726</sup> Staber 1968, S. 32 f.

<sup>727</sup> John A. Thwaites: „Monochromanie“, in: *Deutsche Zeitung*, (o. A, 1960), in: Thwaites 1967, S. 24 ff., hier S. 25.

<sup>728</sup> Ruhrberg 1965, S. 376.

sich als Vorläufer Malewitsch' aus.<sup>729</sup> Er bezeichnete sich selbst als Yves, le Monochrome. Nach Paul Wember war er unter den Vertretern der 1950er und -60er Jahre der einzige, der „den Schritt zur reinen Monochromie getan hat“<sup>730</sup>. Seine Werke thematisierten die reine, von der Bindung an die Materie befreite Farbe, die dem Sehenden eine metaphysische Dimension, eine Art von religiöser Erfahrung eröffnete. Als Rosenkreuzer legte Klein seinen Werken ein mystisch-alchemistisches Konzept zugrunde, demzufolge diese Medium wurden, um alles Irdische, Materielle zu transzendieren und die absolute Leere, den unendlichen Raum zu erobern:

„So werden wir zu Luftmenschen. Wir werden die Kraft spüren, die uns in die höheren Reiche, in den Raum, ins Nirgendwo und Überall gleichzeitig zieht. Wenn wir die Erdanziehung überwunden haben, werden wir buchstäblich in völliger physischer und spiritueller Freiheit aufsteigen.“<sup>731</sup>

Das von ihm gewählte, leicht ins Rötliche tendierende Blau vermittelt das Gefühl der Unendlichkeit; die von dem ultramarinen Farbton ausgehende Kraft zieht den Blick des Betrachters in die Tiefe, wirkt beruhigend und meditativ, sie hat eine entgrenzende Wirkung. Sicherlich lassen sich diese Eindrücke auf Naturerfahrungen zurückführen, die beim Farb-Sehen mit hineinspielen, etwa der Blick auf das Meer oder in den Himmel.

Karl Schawelka erklärte diesen besonderen Effekt damit, dass die Farbe Blau einen Teil des unsichtbaren UV-Lichts in ein für uns sichtbares kurzwelliges Licht verwandele, wodurch die Leinwand leuchtender erscheine, als es eigentlich der Fall sein dürfte.<sup>732</sup> Klein trug die Farbe auf möglichst neutrale Weise auf:

„Bei der technischen Realisierung der Monochrome mit Hilfe der Rolle ging es nicht um ein mechanisches Verfahren, sondern darum, durch die Anonymität dieses Instruments 'Distanz' zu schaffen. Meine persönliche Psychologie kann

---

<sup>729</sup> Thomas McEvelley: „Den Widerspruch leben: Yves Klein und die Kunst der 60er- und 70er Jahre“, in: Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999, S. 11–18, v. a. S. 11 ff. [McEvelley 1999]. Zum Verhältnis zwischen Klein und Malewitsch vgl. Otto Piene, in: Lenz; Bleicker-Honisch (Hg.) 2009, S. 91–116, hier S. 105. Klein experimentierte nachgewiesen ab Anfang der 1950er Jahre (nach eigenen Angaben seit 1946) vorerst mit verschiedenfarbigen, dann mit blauen Monochromen. Vgl. Yves Klein: „Vortrag an der Sorbonne“ (Paris 1959), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 991–993, hier S. 991. [Klein (1959) 2003].

<sup>730</sup> Wember 1974, S. 163.

<sup>731</sup> Klein anlässlich der Tinguely-Ausstellung in Düsseldorf, Januar 1959, urspr. in: „Le dépassement de la problématique de l'art“, Belgien 1959, S. 19–22, hier zit. n.: Sidra Stich, in: Köln 1994, S. 159.

<sup>732</sup> Karl Schawelka: „Farbe – Raum – Farbraum“, in: Anne Hoormann; Karl Schawelka (Hg.): *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 38–63, hier S. 57. [Hoormann; Schawelka (Hg.) 1998].

das Gemälde nicht durchdringen, wenn ich mit der Rolle arbeite, nur der Farbwert selbst strahlt in reiner und klarer Qualität.“<sup>733</sup>

Selbst wenn er zeitlebens für die Vorherrschaft der Farbe plädierte und sich gegen jede Art der Binnengliederung des Bildes aussprach<sup>734</sup>, waren seine Monochrome niemals vollkommen glatt: Das durch Bindemittel fixierte Pigment verlieh den Oberflächen eine starke Körnigkeit. Über den Einsatz von Rollen kam teilweise eine ausgeprägte Strukturierung zustande, insgesamt wirkten die Flächen jedoch sehr homogen. Die auf seinen Namen patentierte Farbe<sup>735</sup>, die nach und nach, neben Leinwänden, alles eroberte und durchtränkte – Schwämme, Globen und nackte Frauen, die als 'lebende Pinsel' fungierten, weil herkömmliche Pinsel „zu psychologisch“<sup>736</sup> waren –, verkörperte das Immaterielle und wirkte als heilbringende, erlösende künstlerische Botschaft gegen jeglichen Materialismus, den er als „Feind der Freiheit“<sup>737</sup> betrachtete. Selbst die Farbe wurde bald zum Hindernis, das beseitigt werden musste: Es existiere „eine sensible malerische und farbliche Materie“, die nicht greifbar sei, so dass „die Farbe selbst, in ihrem physischen Aspekt“, schließlich auch für ihn „zur Begrenzung wird, eine Fessel [s]einer Bemühung um die Schöpfung sensibler malerischer Zustände.“<sup>738</sup> Laut Klein richtete sich Malerei „nicht mehr ans Auge“<sup>739</sup>, ihr Wert lag nicht im Materiellen, sondern in der das Werk einhüllenden Atmosphäre: „Man soll die Farbe nicht mehr sehen, man soll sie 'wahrnehmen'“.<sup>740</sup> Die Lösung lag für ihn in der „'specialisation' des Raumes“, in der Schaffung 'unsichtbarer' Bilder.

„Yves Klein, das war für uns das Ende der Malerei. Wir sahen keine Möglichkeit mehr zu malen“<sup>741</sup>, so Mack rückblickend. Piene schilderte kurz nach Yves' frühem Tod dessen Bedeutung:

---

<sup>733</sup> Yves Klein (handschriftl. Notiz, 1960). Zit. n.: Sidra Stich, in: Köln 1994, S. 68.

<sup>734</sup> Yves Klein: „Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur“ (deutsche Übers.: Yves Klein: „Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe“ (Paris, 16.4.1958), Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 225). [Klein (1958) 2000].

<sup>735</sup> IKB, International Klein Blue.

<sup>736</sup> Yves Klein: „Das Wahre wird Realität“, in: ZERO 3, Düsseldorf 1961, o. S. [Klein ZERO 3 1961].

<sup>737</sup> Werner Ruhnau; Yves Klein: „Schule der Sensibilität“ (Gelsenkirchen, 27.3.1959), urspr. in: *Salve Hospes, Braunschweiger Blätter für Kunst und Kultur*, 10. Jg., 6.6.1960, S. 46, wiederabgedruckt in: Kat. *Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau*, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2004, S. 24. [Ruhnau; Klein (1959) 2004].

<sup>738</sup> Klein (1958) 2000.

<sup>739</sup> Yves Klein, zit. n.: Pierre Restany: „1960: Das Jahr ohne Grenzen“, in: Kat. *ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 14–19, hier S. 17. [Restany 1997].

<sup>740</sup> Klein (1958) 2000.

<sup>741</sup> Heinz Mack, in: Meister 1979, S. 12.

„Seine Freundschaft, seine suggestive Persönlichkeit 'befreite' unsere Aktivität, [...] Unsere u. a. vom deutschen Klima inspirierten Vorstellungen von der Erscheinung des Lichts als Vibration und dem Widerstreit zwischen Licht und Dunkel hatte nur losen Zusammenhang mit seinen Ideen; aber die personifizierte Genialität und Yves' Einstellung zur 'Purifikation' beeindruckten uns.“<sup>742</sup>

Weiteres Beispiel für 'Monochrome', bei denen es nicht um die Farbe ging, waren die im nächsten Umkreis von ZERO ab 1957 entstehenden weißen Bilder Piero Manzonis, die nicht als ein-farbig verstanden werden sollten, sondern als a-chrom, farb-los bzw. farblich unbestimmt:

„für mich ist das Problem, eine gänzlich weiße (vielmehr gänzlich farblose, neutrale) Fläche außerhalb jedes malerischen Phänomens, jedes dem Flächenwert fremden Eingriffs zu bieten, ein Weiß, das nicht Polarlandschaft, evozierende oder schöne Materie, Empfindung oder Symbol oder sonst etwas ist: eine weiße Fläche, die weiße Fläche ist und nichts anderes (eine farblose Fläche, die eine farblose Fläche ist), oder noch besser, die ist und nichts anderes: Sein (und totales Sein ist reines Werden).“<sup>743</sup>

Beim Einsatz zweier Farben, so Manzoni, bildete sich ein Verhältnis, „das der Bedeutung der einzigen, unbegrenzten, absolut dynamischen Fläche fremd“<sup>744</sup> sei. Durch eine bewusst neutrale, unspezifische Beschaffenheit sollten seine Bilder, deren Farbigkeit und Struktur allein auf dem jeweiligen Material und dessen Trocknungsprozess beruhten, einen neuen, gegen die informellen Tendenzen gerichteten Standpunkt aufzeigen. Die durch das Auftragen von mit Leim vermischem Rohgips oder Kaolin auf Leinwand entstandenen Bilder sollten Zeichen „des einfachen Seins und des Lebens“ sein, sie waren vollkommen sinn- und bedeutungsfrei. ZERO-typisches Merkmal war deren Ausdruck von Leere, Absenz, Stille, von potentieller Unendlichkeit und Undeterminiertheit. In seinem Manifest „Freie Dimension“ (1960) stellte Manzoni daher die Frage: „Warum nicht versuchen, die unbegrenzte Bedeutung eines totalen Raumes, eines reinen, absoluten Lichts zu entdecken?“<sup>745</sup> Im Gegensatz zu den meisten nach Immaterialität strebenden ZERO-

---

<sup>742</sup> Piene (1964) 1974, o. S.

<sup>743</sup> Piero Manzoni: „Freie Dimension“ (1960), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 2003*, S. 869 ff., hier S. 870. [Manzoni (1960) 2003].

<sup>744</sup> Piero Manzoni, ebd.

<sup>745</sup> Ebd.

Vertretern versuchte er seinen Werken jedoch einen stark flächigen, materialbetonten Charakter zu verleihen. Die sonst mit der Farbe Weiß assoziierten Vorstellungen von Leichtigkeit, Licht, Immaterialität wurden hier unterlaufen. Manzoni, der stark dem Irdischen verhaftet war, dem Sein, dem Leben und dem eigenen Körper mit all seinen Funktionen, betrachtete die *Achromes* (1957–63) in erster Linie als Mittel, um über die Malerei zu reflektieren und sie auf eine in ihrer Materialität betonte leere Fläche zurückzuführen.<sup>746</sup> Seine Bildflächen wurden interpretierbar als Veranschaulichung von Raum und Zeit, Manzoni sprach von einer das „Werden“ einschließenden „Kontinuität“ bis ins „Unendliche.“<sup>747</sup>

Es bleibt fraglich, ob oder inwiefern sich diese teils zeitlich vorangehenden, teils zeitgleich verlaufenden Manifestationen einer tendenziell einfarbigen Malerei tatsächlich auf das Vorgehen der ZERO-Künstler auswirkten. Sicherlich begründete sich die farbliche Reduktion zunächst in dem spontanen Bedürfnis, sich von der dunklen Tonigkeit der abstrakt-expressiven Malerei, aus der tiefe Skepsis und Verletzung sprach, abzusetzen. „Bilder sollten hell sein und leuchten. Zerstörung, Vernichtung und Fäulnis, das Sterben des Staubes haben alle gesehen“,<sup>748</sup> erklärte Piene rückblickend.

Neben diesem Impuls aus dem benachbarten Frankreich spornte die jungen Künstler vor allem das an, was sie dank der wenigen verfügbaren Zeitschriften über die amerikanische Kunst in Erfahrung bringen konnten: Zum einen beeindruckten die großformatigen (sie selbst verwendeten aus Geldmangel sehr kleine Leinwände)<sup>749</sup>, rahmensprengenden Werke von Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Mark Tobey, die in ihrer vollkommen ungewohnten und radikalen Machart des Dripping, des dynamischen Übergießens und Betropfens der Bildfelder mit Farbe, den rasch gesetzten Pinselstrichen und gespachtelten Farbmassen eine absolute Neuheit darstellten, da sie das ausstrahlten, was für die deutschen Maler noch nicht selbstverständlich war: die grenzenlose Freiheit künstlerischen Schaffens. Daneben existierten – teilweise sogar von denselben Malern – Werke deutlich ruhigeren Charakters mit einer Tendenz zur Einfarbigkeit.<sup>750</sup> Die Mehrzahl

---

<sup>746</sup> Er fertigte die Werke aus verschiedensten, teils klimabedingt veränderlichen Substanzen, wie Gips, Kaolin, Leinwand, Watte, Fell, Styropor, Steinen, Kunststofffasern. Durch Behandlung mit Kobaltchlorid färbten diese sich je nach Luftfeuchtigkeit rosa bis blau: Epperlein 1997, S. 153; Celant 1989, S. 279–304, v. a. ab S. 290.

<sup>747</sup> Manzoni (1960) 2003, S. 870.

<sup>748</sup> Piene (1960 a) 2000, S. 249.

<sup>749</sup> Otto Piene, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 132.

<sup>750</sup> Zu nennen sind hier v. a. Werke von Robert Rauschenberg, Ad Reinhard, Marc Rothko, Franz Kline, Ellsworth Kelly und Barnett Newman.

der amerikanischen Maler hatte, ebenfalls inspiriert durch Malewitsch<sup>751</sup> und vor allem Picasso,<sup>752</sup> eine Phase der Schwarz-Weiß-Malerei durchlaufen.<sup>753</sup>

Robert Rauschenberg schuf ab 1951 die Serie der *White Paintings*,<sup>754</sup> in der er die weiße Acrylfarbe mit Rollen auftrug, so dass der subjektive Anteil auf ein Minimum reduziert war, die Oberfläche matt und kaum strukturiert erschien. Anders als bei Yves Klein stand hinter diesen Monochromen kein transzendentes Konzept, das die Rezeption in eine bestimmte Richtung lenkte. Sie repräsentierten nichts, sie hatten als 'offene Kunstwerke' allein die Bedeutung von 'Fängern' der aus der Umgebung einwirkenden Faktoren – des Lichtes und der sich auf der Fläche abzeichnenden Schatten der Menschen oder Gegenstände im Raum. Der Sehende wurde – als auslösender Faktor, aber auch als Beobachter dieser Veränderungen – aktiv einbezogen; Kunstwerk war im Grunde das, was sich im jeweiligen Moment auf der Leinwand ereignete.

Auch Ad Reinhardt malte zu Beginn der 1950er Jahre Monochrome, bevorzugt in Blau und Rot, in denen er sich mit der Farbproblematik auseinandersetzte. Ab 1954 schuf er ausschließlich schwarze Bilder, die den Bruch mit allen bis dahin gültigen Kategorien einleiteten: In seinen „Regeln für eine Neue Akademie“ (1957) forderte er den Verzicht auf Textur, Pinselstriche, Kalligraphie, Formen, Licht, Bewegung und vor allem auf Farben, allein die Nicht-Farbe Schwarz ließ „reine“ Bilder entstehen, die auf nichts außerhalb des Bildes Liegendes verwiesen.<sup>755</sup> Bei genauerer Betrachtung konnte man jedoch eine nach genauem symmetrischen Schema angelegte Überlagerung mehrerer Farben erkennen: Je nach Lichteinfall schimmerten grüne, rote oder blaue Nuancen hindurch. Einer formalen

---

<sup>751</sup> Malewitsch war damals auch in Amerika nur einem kleinen Kreis geläufig, erst in den 1960er und -70er Jahren erlangte er einen größeren Bekanntheitsgrad. Eine erste größere Präsentation seiner Werke fand 1973/74 im Solomon R. Guggenheim Museum in New York statt: Kazimir Malewitsch (16.11.1973–28.1.1974; im Anschluss: Pasadena Museum of Modern Art (28.1.–25.3.1974).

<sup>752</sup> Besondere Wirkung wird Picassos Werk *Guernica* (1937) zugeschrieben, das seit Beginn des Zweiten Weltkrieges als Dauerleihgabe Picassos im Museum of Modern Art, New York, hing. Jed Perl: *New Art City. Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst*, München, Wien 2006, S. 87. [Perl 2006]. Pollock studierte das Werk 1939 in der Valentine Gallery, New York: er verarbeitete seine Eindrücke 1943/1944 in einer Siebdruckserie. Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 90. 18.4.2009, S. 43.

<sup>753</sup> Mehrere Ausstellungen widmeten sich damals dem Thema Schwarz-Weiß: *Black or White*, Kootz Gallery, New York, 1950; *Black and White*, Jewish Museum, New York, 1963.

<sup>754</sup> Rauschenberg präsentierte 1951 sieben weiße Bilder in der Betty Parsons Gallery, New York.

<sup>755</sup> „...die eine Aufgabe beim Malen besteht in der wiederholten Benutzung der Leinwand in einer Größe – des einzigen Schemas, der einen Farb-Monochromie, der einen linearen Teilung in jeder Richtung, der einen Symmetrie, der einen Textur, des einen formalen Entwurfs, des einen freihändigen Pinselstrichs, des einen Rhythmus, des einen Arbeitens, bis alles in einer Auflösung und einer Unteilbarkeit aufgeht, des einen Malens des Ganzen in eine allumfassende Gleichförmigkeit und Nicht-Unregelmäßigkeit.“ Ad Reinhardt: „Kunst als Kunst“ (1962), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 994–997, hier S. 997. [Reinhardt (1962) 2003].

Klarheit stand auch hier eine nicht – wie der Titel vorgab – monochrome, sondern über die Beimischung anderer Farbtöne erzielte facettenreiche Wirkung gegenüber.

Monochromie nicht um der Farbe bzw. deren Wirkung willen betrieb der in den frühen 1950er Jahren in Paris lebende, somit vom damaligen europäischen Kunstklima beeinflusste Amerikaner Ellsworth Kelly in seinen ab 1952 geschaffenen Arbeiten, deren Schwerpunkt allein auf der Formfindung lag. Als Inspirationsquelle dienten photographierte oder abgezeichnete Gegenstände, die in monochrome, flache, geometrisch-abstrakte Bild-Objekte übersetzt wurden – in autonome Farb-Formen ohne außerbildliche Bezüge.

## STRUKTUR – RHYTHMUS UND DYNAMIK

Die Absage an eine darstellende Funktion, an klassische Kompositionsprinzipien im weitesten Sinne, und die hiermit verbundene Suche nach anonymen Methoden der Werkentstehung hatten zu einer vollkommen neuen Bildsprache geführt. Wie vorangehend beschrieben, beschränkte sich die Mehrzahl der Künstler auf eine einzige bzw. wenige Farben, die sie zumeist nicht, wie herkömmlich, mit dem Pinsel auftrugen, sondern mit Hilfe eines halbmechanischen, auf Wiederholung gleichmäßiger Bewegungen beruhenden Verfahrens, bei dem die eigene Person weit in den Hintergrund trat. Die hieraus resultierende Organisationsform der Flächen ließ sich unter dem Begriff der 'Struktur' oder dem Prinzip der 'Serialität' fassen.

Im Gegensatz zur Komposition, die sich durch eine Verschiedenheit und Hierarchisierung ihrer Elemente auszeichnet, die sich einander unterordnen und somit ein statisches Ganzes ausbilden, kommt bei der Struktur dem Einzelement keine eigene Bedeutung zu; es ist auf sein Nachbarlement bzw. auf die Struktur in ihrer Gesamtheit bezogen. Auf dominante Einzelformen wird verzichtet, die Einheiten stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander, d.h. ihre Anordnung ist relativ gleichmäßig, was zu einer insgesamt homogenen Wirkung führt. Durch die sich zwischen den kleinteiligen Elementen ergebenden Beziehungen verwandelt sich die Fläche jedoch in ein scheinbar veränderliches Kontinuum; Hannah Weitemeier spricht von der Struktur als einer „Vorfixierung von unendlichen Möglichkeiten.“<sup>756</sup> Ein und dasselbe Element lässt sich im Laufe der Betrachtung unterschiedlichen Zusammenhängen zuordnen: Die strukturierte Bildfläche schließt viele potentielle Realisierungen ein. Es existiert keine konstante Wahrnehmungsform, die

---

<sup>756</sup> Hannah Weitemeier-Steckel: „Zero – zur Entwicklungsgeschichte einer Bewegung“. In: *Kat. Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958-1964*, hg. v. Kunsthaus Zürich, Zürich 1979, S. 9–36, hier S. 17. [Weitemeier-Steckel 1979].

Organisation des wahrgenommenen Phänomens wechselt beständig. György Kepes umschrieb die Struktur daher als

„die geschaffene Einheit von Teilen und Verbänden. Sie ist ein Beispiel dynamischer Kohäsion, in dem Haupt- und Zeitwort – Form und formen – gleichzeitig vorhanden und austauschbar sind: ein Beispiel zusammenwirkender Kräfte, verstanden als eine einzige räumlich-zeitliche Ganzheit. [...]. Jeder historische Zeitabschnitt braucht und sucht ein zentrales Motiv der Verständigung. Struktur scheint für unsere Zeit zentral – die einzigartige Substanz unseres Sehens.“<sup>757</sup>

Auf die Eigenschaft der Struktur, sich fortwährend zu transformieren, und sich dadurch selbst zu relativieren, geht Eduardo Catalano ein:

„Wahre Strukturen sind nicht starre Einheitsformen, sondern Systeme im Gleichgewicht, die mannigfaltige räumliche Umbildungen zulassen, ohne dabei ihre grundlegenden Struktureigenschaften zu verlieren.“<sup>758</sup>

Mack erläuterte in *ZERO 2* diesen für Strukturen typischen Umwälzungsprozess:

„Jedes dynamische Formelement (und sei es noch so klein und von geringer Energie) hat die Unruhe, über sich selbst hinauszudeuten, offen zu sein gegenüber seiner gleichgewichtigen Nachbarschaft, an der es seine kontinuierliche Grenze hat. Die Unruhe der Linie: sie möchte Fläche werden; die Unruhe der Fläche: sie möchte Raum werden.“<sup>759</sup>

Die Künstler propagierten zwar die radikale farbliche und formale Reduktion, und damit eine auf ihren Bildflächen eintretende anonyme, geordnete Klarheit als Gegenantwort zu den farbintensiven, chaotischen, subjektiv geprägten Bildern des Informel, allerdings war ihnen bewusst, dass eine rein mechanische, exakt gleichförmige Abfolge der Strukturelemente und eine hieraus resultierende statische Flächeneinheit auf Dauer ermüdend und langweilig wirkte. Aufmerksamkeit zog eine Struktur erst dann auf sich, wenn minimale Abweichungen vom Regellaß stetige Veränderungen der Beziehungen zwischen den Elementen hervorriefen, wodurch die Fläche zeitlich frei rhythmisiert und

---

<sup>757</sup> György Kepes, in: Ders. (Hg.): *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel 1967, S. IX–XV, hier S. X. [Kepes (Hg.) 1967].

<sup>758</sup> Eduardo Catalano, in: Ebd., S. 12. (Kap. Struktur: Bild-Beispiele, S. 1-19).

<sup>759</sup> Mack *ZERO 2* 1958, S. 23.



verräumlicht schien. Durch die zwar zumeist mit Werkzeugen, allerdings (noch) per Hand erfolgende Ausführung waren kleine Abweichungen nicht auszuschließen.

Selbst Max Bill, dessen stark rationales, auf mathematischer Denkweise beruhendes Konzept die ZERO-Künstler zeitweise mit Interesse verfolgten, gelangte zu der Einsicht, „dass kunst nur dort und nur dann, und nur deshalb entstehen kann, wenn und weil individueller ausdrück und persönliche erfindung sich dem ordnungsprinzip der struktur unterstellen und diesem ordnungsprinzip neue gesetzmässigkeiten und gestaltnöglichkeiten abgewinnen können“, welche sich als Rhythmus manifestierten. „rhythmus verändert die struktur zur gestalt; d.h. aus der allgemeinen struktur entsteht die spezielle gestalt eines kunstwerkes durch eine rhythmische ordnung.“<sup>760</sup>

Auch Uecker äußerte sich hierzu:

„Die Mechanik als Gestaltungsmittel bietet uns großartige Möglichkeiten, ästhetische Informationen zu realisieren. Die Originalität bleibt wirksam, weil kein Imitationswert entsteht, wodurch das schöpferische Moment im Bewegungsprozeß erhalten bleibt. Den Ablauf einer Bewegung sichtbar zu machen als Zustand einer Lebendigkeit, an der der Mensch teilnimmt in schöpferischer Wiederholung, in Monotonie, ist in der Tat eine erregende Aktion, [...]. Ich benutze mechanische Mittel, um die subjektive Geste zu überwinden, zu objektivieren, eine Situation der Freiheit zu schaffen.“<sup>761</sup>

Seine Arbeiten seien

„in dem Sinne kompositionslos, sind eigentlich Wiederholungsprinzipien, Reihen, zentral fixierte Feldstrukturen, die gebunden sind an eine nun mal gemeinte Örtlichkeit durch die Tat: dadurch, daß man mit dem Finger irgendwohin weist oder eine Spur an der Stelle hinterläßt, wo man auch steht.“<sup>762</sup>

Jan J. Schoonhoven erklärte den Zusammenhang zwischen der Subjektivität des Künstlers und der Objektivität des Gestaltens folgendermaßen:

„Primär ist ZERO eine Auffassung von der Realität, in der die individuelle Rolle des Artisten auf ein Minimum beschränkt wird. Der ZERO-Künstler wählt nur aus, isoliert Teile der Realität (sowohl in Materialien als auch in Ideen, die von

---

<sup>760</sup> Max Bill: „struktur als kunst? kunst als struktur?“ In: Kepes (Hg.) 1967, S. 150.

<sup>761</sup> Uecker (1960) 1979, S. 103.

<sup>762</sup> Ebd.

der Realität abgeleitet sind) und stellt sie in der neutralsten Weise vor. Für ZERO ist das Vermeiden persönlicher Gefühle fundamental. Die Übernahme von Dingen – so wie sie sind – unter Verzicht auf jede Veränderung aus persönlichen Antrieben, es sei denn aus der Notwendigkeit, die Realität auf intensivere Weise sichtbar zu machen. Veränderungen also nur zur Isolierung und Konzentration von Teilen der Wirklichkeit.“<sup>763</sup>

Die vertikalen Reihungen in Macks dynamischen Schwarz-Weiß-Strukturen entstanden, indem der Künstler die noch nasse, auf einer Kunstharzschicht aufgetragene Farbe rasch mit einem Raket durchzog und so die schwarze Farbe partiell wieder abtrug. Die hieraus hervorgehenden Strukturen konnten weder als zufällig noch als rational bezeichnet werden – eine individuelle Bewegung war übersetzt worden in eine in sich stimmige, neutrale Rhythmik. Almir Mavigniers Rasterstrukturen beruhten auf kontinuierlich in ihrer Größe an- und abschwellenden Punkten, die zwar nach genau durchdachter schematischer Abfolge positioniert wurden, deren Formung zu kleinen Farbkegeln jedoch letztlich auf die individuelle Handbewegung des Künstlers zurückging, so dass sich, trotz des zugrundeliegenden exakten Prinzips keine genauen Voraussagen über die Wirkung treffen ließen. Piene erstellte seine Rasterbilder mit Schablonen, eigenhändig angefertigten Lochplatten, so dass die Verteilung der Punkte von vornherein festgelegt war, sich allerdings durch eine Überlagerung bzw. Verschiebung auf der Fläche eine leicht variierenden Dichte der Punkte ergab, wodurch er dem Eindruck der Sterilität vorbeugen wollte.

Weiter oben wurde der rhythmische Charakter der Strukturen angesprochen – Bewegungseindrücke, die dadurch entstehen, dass das menschliche Auge ständig versucht, die Lücken zwischen den Elementen gedanklich zu überbrücken bzw. auszufüllen, um das Gesehene zu größeren Einheiten zusammenzufassen. Bei komplexen Strukturen strebt der Sehende intuitiv nach der einfachsten Konstellation, die zugleich dem Zustand der größten Stabilität entspricht, was sich allerdings oft als schwierig erweist, denn eine mehr oder weniger gleichmäßig gerasterte Struktur entbehrt zentraler Fixpunkte, die dem Auge Halt gewähren: Die Bildfläche verwandelt sich stattdessen in ein schwingendes, pulsierendes Energiefeld, aus dem virtuelle Konstellationen hervortreten. Dem Betrachter bietet sich allerdings nicht nur eine Gliederungsmöglichkeit, sondern viele ineinander übergehende, was das Festhalten einer sich deutlich von ihrem Umfeld absetzenden Form unmöglich werden lässt. Arnheim erklärt das Phänomen der Dynamik beim Seherlebnis damit, dass zwei entgegengerichtete Kräfte aufeinandertreffen: Einerseits die vom Gesehenen

---

<sup>763</sup> Jan J. Schoonhoven (1964), in: Düsseldorf 1973 (b), o. S.

ausgehenden Reizmuster, die „eindringenden Kräfte“, und andererseits die vom Nervensystem mobilisierten Kräfte, die sogenannten „physiologischen Feldkräfte“.<sup>764</sup>

„Die relative Stärke der widerstreitenden Kräfte bestimmt das entstehende Wahrnehmungserlebnis. Der Reiz erstarrt nie zu einer statischen Anordnung. Solange Licht die Sehzentren im Gehirn beeinflusst, dauern das Stoßen und Zerren an, und die relative Stabilität des Ergebnisses ist lediglich das Gleichgewicht der miteinander ringenden Kräfte.“

Arnheim zieht folgenden Schluss:

„Ich behaupte, daß es eben diese Kräfte sind, die wir in unbeweglichen Mustern als 'gerichtete Spannung' oder 'Bewegung' wahrnehmen. D.h. wir haben es hier mit dem psychologischen Gegenstück zu den physiologischen Prozessen zu tun, die die Organisation der Wahrnehmungsreize bewirken. Diese dynamischen Aspekte sind so eng und unmittelbar mit jeder Seherfahrung verbunden wie die statischen Eigenschaften der Gestalt, Größe oder Farbe.“<sup>765</sup>

Neben diesen, auf Farbabstufungen beruhenden Strukturen gab es auch solche, aus denen die Farbe ganz ausgeschlossen wurde. Mit der farblichen Reduktion rückte das reale Licht – gleichsam als 'malendes', auf seine Weise ebenfalls farbiges Medium – ins Zentrum. Durch eine ausgeprägtere Faktur, eine mehr oder weniger verräumlichte Strukturierung, kamen außerbildliche Faktoren stärker zur Wirkung, was die Bildfläche belebte. Insofern waren kleine, durch den Farbauftrag bedingte Unebenheiten auf einfarbigen Bildfeldern willkommen, da an den Eintiefungen bzw. Erhöhungen Lichtbrechungen eintraten, wobei die Monochromie wiederum den Vorteil mit sich brachte, dass die teilweise schwach differenzierten Strukturen umso stärker zur Geltung kommen konnten.

Selbst die durch den Bildgrund genieteten Ösen oder aufgenähten Fäden von Walter Leblanc oder auch die aneinandergereihten Holzelemente Oskar Holwecks lassen sich nicht allein mit einem ausgeprägten Interesse für Materialien begründen, sondern sollten in erster Linie zu einer Rhythmisierung der Oberfläche beitragen. Für diese Annahme spricht, dass nahezu alle Künstler das Bildfeld abschließend mit einer monochromen, zumeist silber-, goldfarbenen, weißen oder schwarzen Schicht überzogen, um eine Vereinheitlichung

---

<sup>764</sup> Arnheim 2000, S. 439 f.

<sup>765</sup> Ebd., S. 440.

zu erreichen; Leblanc äußerte sich hierzu anlässlich der durch ihn 1962 mitinitiierten Antwerpener Ausstellung *Anti-Peinture*:

„... Obwohl die Farbe nicht fehlte, war sie in den meisten ausgestellten Arbeiten auf eine einzige dominierende zurückgenommen. Die Betonung lag nicht auf der Einfarbigkeit als solcher, sondern die Vereinheitlichung der Farbe hatte nur einen funktionellen Zweck: den Blick nicht durch eine chromatische Aufteilung abzulenken, um der Struktur das Übergewicht zu lassen, die durch das auftreffende Licht lesbar wurde. Die meisten Strukturen hatte man durch die Wiederholung eines einzigen Elements erhalten; aus diesem Grunde war *Anti-Peinture* eine der ersten internationalen Ausstellungen, die den Akzent auf die modulare, serielle und systematische Kunst legte.“<sup>766</sup>

Dieser Schritt hatte weitreichende Konsequenzen, denn der Künstler trat durch den wachsenden Anteil des Lichtes am Werk weiter in den Hintergrund.

herman de vries schrieb 1961 hierzu:

„Die weiße Farbe des Reliefs ist erwählt, weil es im Relief optimale Licht- und Dunkelwirkungen gibt. Dies unterstützt die Objektivität des Konzepts, weil dadurch eine größere Abwechslung erreicht wird, in der – von der Umgebung abhängigen – Beleuchtung des Reliefs, wodurch die Unabhängigkeit des Objekts von seinem Urheber noch mehr akzentuiert wird, Die Variabilität der Möglichkeiten in einer gleichen Komposition ist außerordentlich groß.“<sup>767</sup>

Voraussetzung hierfür war zunächst ein pastoser, strukturierter Farb- bzw. Materialauftrag, der den Oberflächen eine ausgeprägtere Plastizität verlieh. Die Künstler reicherten ihre Farbe unter anderem mit Gips, Kaolin oder PVC-Spachtelmasse an, wobei die Strukturelemente von möglichst geringem ästhetischen Eigenwert sein sollten. Wie die *Weißstrukturen* von Hermann Goepfert, die *Weißen Bilder* von Hermann Bartels mit ihren

---

<sup>766</sup> Walter Leblanc: „Anti-Peinture: Son Contexte“ (Mai 1980), *Museums-Magazin* 1 (1984), Antwerpen PMSK, 12 ff. Zit. n.: Kat. *Walter Leblanc. Contribution à l'histoire de 'Nouvelle Tendance'*, Atelier 340, Brüssel; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein; Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, u. a. Brüssel 1989, S. 79. [Brüssel 1989].

<sup>767</sup> herman de vries: „Versuch über die Methode“, in: Adam Seide (Hg.): *Egoist*, 9. Jg., H. 15 (1968), S. 12 f., hier S. 13. [Vries 1968].

„Konfinierungen“<sup>768</sup> oder auch die Serie der *Strukturforschungen in Weiß auf Weiß* von Hans Bischoffshausen zeigen, verteilten viele Künstler anfangs das strukturbildende Material noch nicht gleichmäßig, sondern bildeten wulstartige 'Lichthürden' vor allem an den Rändern, oder in Form von Anhäufungen im Zentrum, während die restliche Fläche zumeist stark geglättet wurde, worin sich Reminiszenzen an herkömmliche Bildkompositionen erkennen ließen. Eine stärkere und dauerhafte Rhythmisierung, ein Pulsieren der Flächen ließ sich durch diese partiell angeordneten Strukturelemente nicht erreichen, weshalb viele Künstler dazu übergingen, das gesamte Bildfeld gleichmäßig zu gliedern. Mack und Uecker konnten ihre bereits im Vorfeld, vor allem in der Zeichnung erprobten Ansätze direkt ins Relief übersetzen: Während eine Differenzierung der Fläche vormem von Farbkontrasten geleistet wurde, übernahmen dies nun das Licht und sein Gegenspieler, der Schatten. Das Prinzip der über die Abfolge von Schwarz und Weiß bzw. hellen und dunklen Farben gebildeten Dynamischen Strukturen von Mack wurde nun auf die Gips- bzw. Kunstharzreliefs übertragen, bei denen der Künstler die feuchte, auf Hartfaserplatten aufgestrichene weiße Masse mit unterschiedlichen Werkzeugen rillenartig strukturierte, so dass sich auf der weißen Oberfläche Licht-Schatten-Strukturen von wechselnder Intensität ergaben.

Ueckers ab 1956 entstandene kleinformatige *Kohle-* und *Tuschezeichnungen*, in denen er unterschiedliche Methoden der Strukturbildung durchspielte, ließen sich bereits als Vorstufe seiner plastischen Materiebilder verstehen: An die Stelle der gezeichneten, aus Punkten und Linien aufgebauten Raster traten nun aus aufgeklebten kleinen Gegenständen, wie Karton- oder Korkstücken gebildete kreisförmige oder gitterartige Strukturen. Er variierte sowohl die Größe der Elemente als auch deren Anordnung: Teils waren die Strukturelemente gleichmäßig über die quadratische oder längsrechteckige Bildfläche verteilt, in anderen Fällen sammelten sich die Elemente in der Bildmitte zu einer runden Kreisformation mit abnehmender Elementgröße von innen nach außen, so dass die Struktur eine stark dreidimensionale Wirkung gewann. Diente der Nagel bis dahin nur als Werkzeug zur Strukturierung der Farbe, so wurde er ab 1957 eigenständiges Strukturmittel. Durch seine weit in den Raum ragende, schlanke Form brachte er das Licht gut zur Geltung. Ab 1959 beschränkte sich Uecker fast gänzlich auf Nägel als Bildelemente: Immer häufiger bedeckten sie – in relativ regelmäßiger Verteilung – die gesamte Fläche bis zu den Rändern. Seine Nagelfelder sollten „Harmonien ohne Komposition, Ausdehnungen

---

<sup>768</sup> Hermann Bartels bezeichnete seine Materialanhäufungen als „Konfinierung“, „die sich in mehr oder weniger wallartigen Massierungen von Malmaterie“ darstellte, in: Kat. hermann bartels 1928–1989. Galerie der Stadt Kornwestheim. Sammlung Manfred Henninger. Friedrichsdorf 1993, S. 33. [Kornwestheim 1993].

und nach innen gerichtete Spannungen“<sup>769</sup> sein. So etwas wie eine Komposition existierte nach Uecker nur außerhalb seiner Werke, wenn diese ein „Kompositionsverhältnis zu den anderen Gegenständen, die uns auch noch umgeben“<sup>770</sup>, eingingen. Die Struktur war hier nicht mehr Prinzip der Oberflächengliederung, sondern Mittel der Raumgestaltung.

In den frühen monochromen Nagelbildern, so Wieland Schmied,

„erscheinen die Nägel noch nicht wesensmäßig als Nägel – weder als Element noch als Objekt [...], sie erscheinen als Teil, als Auswucherung der Farbmaterie, Materie von ihrer Materie, sind Erstreckung der weißen Farbe über die Bildfläche hinaus in den realen Raum.“<sup>771</sup>

Uecker beschrieb in einem seiner Gedichte den Effekt der optischen Auflösung: „die nägel nehmen spuren zurück sind zeichen des übergangs verschwinden wo sie sich zeigen“<sup>772</sup>. Dieter Honisch ging ebenfalls auf die mit dem Struktureinsatz verbundene zunehmende Tendenz zur Verräumlichung ein: „Der Nagel transportiert nicht nur ein Strukturelement aus der Fläche in den Raum, [...], sondern er erlöst oder befreit die Struktur aus dem Bedeutungsanspruch des Bildes.“<sup>773</sup>

Früher und konsequenter als alle anderen beschäftigte sich Piene in seinem Werk mit anonymen Strukturverfahren.<sup>774</sup> Beim ihm zieht sich das Raster nicht nur als Gestaltungsprinzip wie ein roter Faden durch sein Werk, sondern ein und dieselbe Strukturvorlage kam, da er mit Schablonen arbeitete, tatsächlich über Jahre hinweg in unterschiedlichen Zusammenhängen wiederholt zur Anwendung. *Rasterbilder*, *Rauchzeichnungen* und *Lichtballett* – sie alle beruhten auf denselben mit Locheisen gestanzten Metallen. Die Ölfarbe musste, um durch die Lochplatten hindurchgedrückt werden zu können, eine zähe Konsistenz haben, so dass sich die hieraus resultierenden Strukturen dreidimensional vom Untergrund abhoben. Eine partielle Überlagerung bzw. Schrägstellung der Raster oder der Einsatz unterschiedlicher Schablonen führte zu einer variierenden Verteilung der Punktstrukturen. Letztere waren, wie es in seinem Kommentar hieß, als „Minimum formaler Disziplin“<sup>775</sup> notwendig, um das Leuchten der Farbe in einem

---

<sup>769</sup> Günther Uecker, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 189.

<sup>770</sup> Günther Uecker, ebd., S. 194.

<sup>771</sup> Wieland Schmied: „Notizen zu Günther Uecker“, in: Kat. Günther Uecker. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1972, S. 25–31, hier S. 27. [Schmied 1972].

<sup>772</sup> Günther Uecker: „zeichen des übergangs“ (1964), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 36 f., hier S. 36. [Uecker (1964 a) 1979].

<sup>773</sup> Dieter Honisch: „Zum Strukturbegriff von Günther Uecker“, in: Honisch 1992, S. 501–516, hier S. 508.

<sup>774</sup> Erste Raster aus Karton und Metall fertigte er ab 1955, nachdem er bei Entwürfen für Messe- und Ausstellungsprojekte auf das Prinzip der Reihung gestoßen war. Vgl. Piene 2003, S. 36 f.

<sup>775</sup> Otto Piene, in: Jürgen Wissmann: *Otto Piene*, Recklinghausen 1976, S. 8. [Wissmann 1976].

bestimmten Sinne beeinflussen zu können, damit sich das „Scheinen der Farbe [...] zum dynamischen Vibrieren, Gleißern, Strahlen“<sup>776</sup> entwickelte. Der Einsatz von Metallfarben unterstützte diese Wirkung. Stark entmaterialisiert, fast transparent schienen vor allem seine weißen, zarten, radial angeordneten Strukturen, die mit nur wenigen Elementen eine Kreisform andeuteten, während der Großteil des Bildfeldes unstrukturiert blieb. Die Fläche pulsierte, vor allem aber die Lichtwirkung verstärkte sich.

„Mein künstlerisches Vorgehen mit Hilfe von Rastern hat nicht allein den Sinn der Bewegung in 'systematischer Freiheit' auf die Spur zu kommen, sondern – als Träger der Bildbewegung – dem Licht (als Sphäre der Farbe).“<sup>777</sup>

Damit verbunden war eine größere Anonymität; der Beitrag des Künstlers belief sich auf die Anfertigung der Raster und deren Anordnung auf der Bildfläche:

„Meine individuellen Stimmungen drängen sich nicht in den Vordergrund und spielen eine geringe Rolle (außer einer gesteigerten Wachheit, d.h. Sensibilität). ...der künstlerische Einsatz [...] liegt vor allem in der Beobachtung, der 'Strategie', die die Mittel lenkt. Ich würde gern noch mehr in den Hintergrund treten, meine Individualität als Autor noch weniger spürbar werden lassen, eine Kraft wie das Licht noch souveräner wirken lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.“<sup>778</sup>

Je plastischer die Oberfläche, desto weniger Bedeutung kam der Farbe als Farbe zu – dies zeigte sich insbesondere an Schoonhovens Pappmaché-Reliefs, die eher dreidimensionale, eigenständige Relief-Objekte waren als Bilder. Die Farbe war energetisches Material zur Erzeugung von Hell-Dunkel-Effekten und zur Homogenisierung der Flächen.

Ähnlich, wie bei der Monochromie, so handelte es sich auch beim Strukturprinzip um ein künstlerisches Gestaltungsmittel, das sich seit Cézanne und dem Kubismus in der Malerei allgemein verstärkt durchsetzte. Es erreichte mit der Konkreten Kunst einen ersten Höhepunkt und gilt seither als gängiges künstlerisches Gestaltungsmittel. Rosalind Krauss bezeichnete das Raster als „ein Emblem der Moderne, weil es in der Kunst unseres Jahrhunderts allgegenwärtig ist.“ In ihm äußere sich der „Willen zum Schweigen“, die

---

<sup>776</sup> Piene ZERO 1 1958, S. 18.

<sup>777</sup> Otto Piene: Konzept für einen Brief an Fritz Seitz (17.12.1958; Archiv Otto Piene), zit. n.: Storck 1973, S. XVII.

<sup>778</sup> Piene (1960) 2000.

„Feindseligkeit gegenüber der Literatur, dem Erzählen, dem Diskurs.“<sup>779</sup> Betrachtete man die kunstgeschichtliche Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts, so zeichnete sich nach Dieter Honisch am deutlichsten die Tatsache ab, dass „Struktur wächst und Bild schwindet.“<sup>780</sup>

Hatte Malewitsch bereits gefordert, eine Bildfläche müsse so aufgebaut sein, dass in ihr eine gegenstandslose Gleichheit aller Elemente herrsche: „Da gibt es keine Einzelheit, die eine andere übertrumpfen will“<sup>781</sup>, so ging sein Schüler, Vladimir Strzeminski, mit seinem allein auf dem Strukturprinzip beruhenden Unismus noch einen Schritt weiter. Die sich auf den ersten Blick zeigenden Übereinstimmungen zwischen dessen Werken und denen der ZERO-Künstler sind jedoch größtenteils rein formal bedingt, zumal Strzeminski eine ganz andere Auffassung von der Struktur und ihrer Beziehung zum Bildganzen vertrat: Auch er betrachtete das Strukturprinzip zunächst als Grundlage für die Schaffung rein selbstreferentieller Bilder, allerdings erfolgte bei ihm die Verteilung der Elemente nach einer mathematischen Formel, auf die „alle teile und alle formen“ des Bildes abgestimmt waren, so dass eine „absolute einheit des rhythmus aller formen“ erreicht würde, „deren größte das bild selbst ist“.<sup>782</sup> Das Bildfeld sollte flächenhaft wirken, was die „harmonische Tätigkeit aller seiner Teile“<sup>783</sup> voraussetzte. Daher waren nach Strzeminski Hell-Dunkel-Gegensätze und Farben mit unterschiedlicher „Lichtkraft“ zu vermeiden, ebenso Fakturkontraste, die unterschiedliche, störende Lichteffekte auslösten.<sup>784</sup> Nur so ließe sich der Eindruck von Dynamik verhindern, die als „raumzeitliche Aktion“ nicht zur bildenden Kunst gehöre.<sup>785</sup> Seine zumeist horizontal angelegten Strukturen pulsierten nicht; zu den Seiten hin hoben sie sich durch den Rahmen deutlich von der Umgebung ab. „Die optische

---

<sup>779</sup> Rosalind Krauss über das Raster, in: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden 2000, (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie 2), S. 51. [Krauss 2000].

<sup>780</sup> Dieter Honisch: „Zum Strukturbegriff von Günther Uecker“, in: Honisch 1992, S. 501–516, hier S. 501.

<sup>781</sup> Kasimir Malewitsch, in: Haftmann (Hg.) 1989, S. 137.

<sup>782</sup> Vladimir Strzeminski: „Statements“, urspr. in: *Abstraction-Création*, 1932 und 1933, wiederabgedruckt in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 448 ff. hier S. 449. [Strzeminski (1932/33) 2003].

<sup>783</sup> Vladimir Strzeminski: „Unismus in der Malerei“ (Warschau, 1928), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 222 f., hier S. 223. [Strzeminski (1928) 1994].

<sup>784</sup> Vladimir Strzeminski: „Keine Farbe springt von der anderen ab, keine vertieft sich: es bleibt eine einheitliche Formenmasse und Bildoberfläche, die gänzlich mit der Oberfläche des Blendrahmens verbunden ist.“ Ebd., S. 223.

<sup>785</sup> Vladimir Strzeminski: „Was sich zu Recht Neue Kunst nennt...“ (Warschau, 1924), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 418 f., hier S. 419. [Strzeminski (1924) 2003].



Einheit des Bildes stößt an seine Grenzen und reißt an dieser Stelle ab“<sup>786</sup>, schrieb er selbst über das Verhältnis seiner Arbeiten zum Umraum. Die Strukturierung war für ihn Mittel der Abgrenzung gegenüber der Umwelt, während die ZERO-Künstler sie als Voraussetzung für eine Öffnung, Rhythmisierung und Entmaterialisierung ihrer Werke betrachteten. Der Unismus verkörperte, ähnlich wie die Lehren des Konstruktivismus und Suprematismus, das Modell einer neuen gesellschaftlichen Ordnung.<sup>787</sup> Wie später die ZERO-Vertreter, so betrachteten auch sie die hierarchielosen Strukturen, in denen eine (relative) Gleichheit aller Elemente herrschte, als Vorlage einer für das zukünftige menschliche Zusammenleben erhofften Demokratie.<sup>788</sup>

Maßgebliches Vorbild für die Auseinandersetzung mit dem Gestaltungsmittel Struktur in der Kunst nach 1945 wurde Paul Klee mit seinen vibrierenden, elastischen, zumeist auf farbigen Punkten aufbauenden Bildfeldern, in denen eine neue dynamische Raumauffassung zum Ausdruck kam.<sup>789</sup> Klee notierte bereits 1905 in sein Tagebuch, „’Das Gesetz, welches den Raum trägt’, das müsste der berechnete Titel eines meiner Zukunftsbilder sein.“<sup>790</sup> Er beschäftigte sich intensiv mit der Problematik des ausgewogenen Gleichgewichts aller Bildelemente, mit der Rhythmisierung und Verräumlichung der Flächen sowie der Darstellung harmonischer Bewegungsabläufe. Auch er hielt die Intuition für unersetzlich und warnte vor einer starren Konstruktion.<sup>791</sup>

Carola Giedion-Welcker beschrieb die von Klees Linienbildern ausgehende Wirkung:

„Diese oft über das ganze Bild ausgebreiteten Parallelstrukturen scheinen nie zu beginnen und nie aufzuhören und dabei die Unendlichkeit des Raumes und des mit ihm verflochtenen Volumens optisch zu suggerieren. Eindeutigkeit und Statik sind hier bildnerisch ad acta gelegt. Denn Klee will mit diesen parallel

---

<sup>786</sup> Vladimir Strzeminski; Katarzyna Kobro: „Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus“ (Łódź 1931), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 100 f., hier S. 100. [Strzeminski; Kobro (1931) 1994].

<sup>787</sup> Vgl. hierzu: Dieter Honisch: „Die soziale Dimension der Form“ (1977/79), in: Honisch 1992, S. 30–49.

<sup>788</sup> Kasimir Malewitsch: „...Ich glaube, daß dieser Vorstoß der Kunst auch die übrige menschliche Gesellschaft zu der Erkenntnis führen wird, daß auch ihr eigentliches Wesen die weiße gegenstandslose Gleichheit ist.“ In: Haftmann (Hg.) 1989, S. 63.

<sup>789</sup> Paul Klee widmete sich dem Strukturprinzip vor allem in seinem während der Bauhaus-Tätigkeit entstandenen Pädagogischen Skizzenbuch (1925). Vgl. Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*, (Neuausgabe) Berlin 2003 (zuerst 1925), (Reihe Bauhausbuch 2). [Klee 2003].

<sup>790</sup> Paul Klee (Juli 1905). Zit. n.: Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985 [zuerst 1961], S. 56. [Giedion-Welcker 1985].

<sup>791</sup> Vgl. Paul Klee, in: Ders.: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hg. v. Jürg Spiller, Basel (u. a.) 1971, S. 69 f. [Klee 1971].

geschichteten, leicht undulierenden Horizontalfeldern [...] nichts festlegen, sondern Raum und Form offensichtlich fluktuieren lassen.“<sup>792</sup>

Die Dynamik als raum-zeitliche Dimension hatte hier ebenso zentrale Bedeutung wie das Licht, das die Formen in Bewegung versetzte und „Zwischenräume“<sup>793</sup> zu aktivieren vermochte – ein Gedanke, auf den sich später Uecker im Zusammenhang mit seinen Nagelstrukturen berief.<sup>794</sup> Wie Kandinsky, so stellte auch Klee sein Schaffen in einen engen Zusammenhang mit der Musik, indem er deren Grundbegriffe, wie Rhythmus, Harmonie und Polyphonie, auf seine Malerei anwendete.<sup>795</sup> Die ZERO-Künstler zogen ebenfalls immer wieder Parallelen zwischen ihren auf dem Strukturprinzip beruhenden Werken und der Musik.<sup>796</sup>

Willi Baumeister, der auf die junge Nachkriegsgeneration großen Einfluss ausübte, hatte sich im Hinblick auf eine Darstellung von Zeitzuständen ebenfalls mit Strukturen beschäftigt. In den 1930er Jahren konzentrierte er sich darauf, mittels „kleinteiliger,

---

<sup>792</sup> Giedion-Welcker 1985, S. 56.

<sup>793</sup> Paul Klee: „Das Licht und die rationellen Formen liegen im Kampf, das Licht bringt sie in Bewegung, biegt Gerade, ovalisiert Parallele, dreht Kreise in die Zwischenräume, macht den Zwischenraum aktiv.“ In: Werner Haftmann: „Der Zeichner Paul Klee“, in: Karl Gutbrod (Hg.): *Werner Haftmann: Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1980, S. 173–181, hier S. 175. [Haftmann 1980].

<sup>794</sup> „Die Linien sind konkret, aber die Zwischenräume sind für mich die Absicht, genau wie in den Nägeln die Zwischenräume für mich eine Art neuer Realität sind. Die Luft bekommt eine bestimmte plastische Qualität, wenn ich sie in eine bestimmte Dimension bringe. Mit dieser Luft kann ich den Gegenstand, mit dessen Hilfe ich etwas herstellen, wieder negieren. Ich kann das dialektisch verwenden. Das ist natürlich kaum machbar, es hält sich immer in Grenzwerten, qualitativ auch in Grenzwerten.“ Uecker (1976) 1979, S. 157.

<sup>795</sup> Zur Parallelität von Musik und Kunst: Christian Geelhaar: „Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele“, in: Kat. *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgrafik*, Museen der Stadt Köln, Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 31–44. [Geelhaar 1979]. Vgl. auch: Hajo Düchting: *Paul Klee - Malerei und Musik*, München 1997. [Düchting 1997].

<sup>796</sup> Günther Uecker: „Ich habe ein vitales Gefühl für das Phänomen Musik. Meine Arbeit gleicht in vielen Teilen einer optischen Partitur, die Atmosphärisches zum Ausdruck bringt...(ich) begreife meine visuellen Strukturen und plastischen Dinge wie Gestalt gewordene Musik.“ Zit. n.: Jürgen Schilling: „Uecker-Strukturen“, in: Kat. *Uecker. Bilder und Zeichnungen*, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1979, S. 7–15, hier S. 13. [Schilling 1979]. Jesus Rafael Soto beschäftigte sich mit der Zwölftonmusik und seriellen Musik, deren strukturelle Ordnung er auf sein Werk übertrug. Das insbesondere bei Bach vorherrschende dynamische Struktur-Prinzip setzte er über die Permutation von Farben um. Vgl. Soto, in: Marcel Joray: *Jesus Rafael Soto*, Neuchâtel-Suisse 1984, S. 142. [Joray 1984]. Auch Holwecks rhythmische Abfolge graphischer Elemente in seinen frühen Tusche-Zeichnungen entstand unter Einfluss von Musik. Vgl. Bertazzoni 2004, S. 49. Goepfert integrierte zeitgenössische Kompositionen von Erwin Walter und Hermann Heiß in sein Optophonium, die dann in rhythmische Lichtimpulse übersetzt wurden. William Simmat umschrieb in einer Eröffnungsrede (Gal. dato, Frankfurt a. M., 26.1.1962) Goepferts Arbeiten auch als „...sich selber malende Musik“, in: Frankfurt 1972, S. 52. Piene arbeitete in seinem sog. *Chromatischen Lichtballett* mit Tönen und Jazzrhythmen, die, wie er selbst sagte, als „Leitstrahl“ für das Licht dienten. Piene (1960) 2000.

diffundierender Formen, die sich über die gesamte Bildfläche ausbreiten“<sup>797</sup> Bewegungseindrücke zu evozieren. Er orientierte sich am Kubismus und an den Werken Cézannes, da er hier eine „Dispersion“<sup>798</sup>, eine dem Bild innewohnende Bewegung, erkannte – ausgelöst durch eine Vielfalt „metamorphoser Formen“, die zueinander in Beziehung traten und dadurch eine „absolute Struktur“<sup>799</sup>, ein „rhythmisches Zellenwerk“ bildeten.<sup>800</sup> Das durch die Faktur hervorgerufene Licht-Schatten-Spiel eröffnete zugleich mehrere „Anschauungsmöglichkeiten“<sup>801</sup>, die Fläche ließ sich aufgrund der „Irritierung“ nicht eindeutig charakterisieren. Baumeisters Untersuchungen wurden maßgeblich für die informelle Kunst, spiegelten sich aber auch in den frühen Arbeiten und Äußerungen vieler ZERO-Künstler wider.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Überwindung der Komposition in den ZERO-Werken eine immer stärker ausgeprägte Tendenz zur Vereinheitlichung der Bildflächen nach sich zog. Das Streben nach Objektivierung und die damit verbundene Anwendung mechanischer Bildherstellungsverfahren führten zu einer Strukturierung der Bildflächen. Der Künstler rückte in den Hintergrund, zumal es oftmals nicht einmal mehr zu einer direkten Berührung mit dem Werk kam.

## LICHT UND BEWEGUNG

Licht und Bewegung lassen sich kaum voneinander trennen, da das Licht sich selbst definiert als eine in wellenförmiger Fortbewegung befindliche Energie, die bei ihrem Weg durch den Raum, je nach Oberflächenbeschaffenheit der Gegenstände, absorbiert oder reflektiert bzw. im Falle transparenter Stoffe mit teilweise veränderter Strahlungsrichtung hindurchgelassen wird. Nicht nur der Gegenstand erscheint durch den Einfluss des Lichtes verändert, sondern auch das Licht wird durch die Objektoberfläche moduliert, ästhetisch geformt. Licht und Bewegung tragen gleichermaßen dazu bei, Materialität und Schwerkraft – zumindest optisch – zu überwinden, und den Betrachter stärker einzubeziehen.

Jede Farbe verfügt über ein konstantes „physisches Reflexionsvermögen“, eine bestimmte „Leuchtkraft“, worunter man den gleichbleibenden Prozentsatz des Lichtes versteht, der von ihr zurückgeworfen wird. Das Zusammenspiel des Lichtwerts der Farbe und der von

---

<sup>797</sup> Boehm 1995, S. 23.

<sup>798</sup> Baumeister 1988, S. 148.

<sup>799</sup> Ebd., S. 193; 196.

<sup>800</sup> Ebd., S. 144 f.

<sup>801</sup> Ebd., S. 146.

außen einwirkenden Beleuchtung wird als Lichtintensität empfunden; das Auge vermag die beiden Werte nicht zu trennen, sondern sieht sie als Einheit.<sup>802</sup>

In den frühen monochromen Arbeiten der ZERO-Künstler wurde Licht durch das den Farben inhärente Licht repräsentiert; sie leuchteten intensiver, sobald sie im Wechsel mit Schwarz bzw. dunkleren Farben auftraten – deutlich wurde dies an den Dynamischen Strukturen von Heinz Mack, den Raster- und Raumbildern Pienes und den seriellen Farbprogressionen Mavigniers. Piene, der schon sehr viel früher als seine Künstlerkollegen Interesse für das Gestaltungsmedium Licht gezeigt hatte, indem er zunächst in seinem ersten Textbeitrag konkret den Lichtwert der Farben erfasste und seine im gleichen Jahr folgende Stellungnahme mit „Über die Reinheit des Lichts“ betitelte, erinnerte sich später:

„Es lag mir daran, dass man durch die Anwendung von Raster- und Relieftchnik und durch die Verwendung von Lichtfarben wie Weiß, Gelb, Silber, Gold und in der Umkehrung Schwarz so etwas wie eine sichtbare, von Licht definierte Luft sieht. Ja, dass zwischen Bild und Betrachter so etwas wie ein Lichtraum entsteht.“<sup>803</sup>

Durch den Einsatz von reflektierenden Metallfarben und Aluminiumlack konnte die Lichtwirkung gesteigert werden; sie trugen zu einer Entmaterialisierung der Oberfläche, und, wie Castellani erklärte, zur Erzeugung einer „Leere, wirklich im Sinn von leerem Bild, unwirklicher Lichtwirkung“<sup>804</sup>, bei. Auch Piene verwendete in einem der ersten Rasterbilder, Frequenz von 1957, Aluminiumfarbe, um „eine Fläche zum Schwingen zu bringen“<sup>805</sup> und Lichtfrequenzen zu erzeugen, um eine „dem menschlichen Auge angemessene Lichtquantität“<sup>806</sup> zu übermitteln. Vor allem auf theoretischer Ebene beschäftigte er sich intensiv mit den Zusammenhängen von Farbe und Licht und mit den Möglichkeiten, die in der Farbe steckenden Energien freizusetzen; für seine Bilder bevorzugte er Farben mit einem hohem Lichtwert.

Als an sich unsichtbare Substanz benötigt das Licht ein Hindernis, an dem es sich brechen kann, um in Erscheinung treten zu können, wodurch es im Gegenzug jedes noch so schwere Material optisch entstofflicht. Bereits kleine Unebenheiten lösen ein Wechselspiel von Farblicht und außerbildlichem Beleuchtungslicht im Raum aus. Je plastischer die Oberfläche, desto mehr gewinnt das Licht an Bedeutung. Die erhabenen Lamellen-, Gitter-

---

<sup>802</sup> Vgl. hierzu Arnheim 2000, S. 299.

<sup>803</sup> Otto Piene im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: Lenz; Bleicker-Honisch (Hg.) 2009, S. 91–116, hier S. 97.

<sup>804</sup> Vgl. hierzu Enrico Castellani, in: Lonzi 2000, S. 210.

<sup>805</sup> Otto Piene, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 130.

<sup>806</sup> Otto Piene, ebd., S. 131.

und Strukturelemente und die sich ergebenden wechselnden Hell-Dunkel-Effekte machten Licht als bewegte, verändernd wirkende Energie erfahrbar.

Hermann Bartels versuchte, durch die an den Bildrändern wallartig aufgeworfene Farbmaterie einen „Innenraum zu begrenzen und zum äußeren Raum in Beziehung zu bringen“<sup>807</sup>. Die bei Lichteinfall an der erhöhten Struktur auftretenden Reflexionen und Abschattungen wurden für ihn „wesentliches Gestaltungsmittel“<sup>808</sup>. Hermann Goepfert gliederte die Flächen teilweise über stark plastisch herausgearbeitete Strukturgerippe, die große Ähnlichkeit aufwiesen mit seinen gleichzeitig entstandenen architekturbezogenen Entwürfen der Betonglasfenster und Betonlichtwände<sup>809</sup>, deren Wirkung ebenfalls größtenteils auf Hell-Dunkel-Gegensätzen beruhte. Der Zweck seiner Weißbilder bestand jedoch vor allem im Aufzeigen der im Licht enthaltenen Spektralfarben: Farbigkeit trat hier nicht mehr als ein an Farbmaterie gebundenes Phänomen in Erscheinung, sondern als vom Materiellen weitestgehend losgelöstes. Goepfert betrachtete seine Bilder fortan als 'Instrumente', um auf diese immateriellen, sonst nicht sichtbaren Farb-Licht-Erscheinungen hinzuweisen und sie im Weiteren immer deutlicher darzustellen.<sup>810</sup>

Bei Uecker übernahmen die Nägel die Funktion von Licht-Fängern; sie artikulierten das Licht auf vielfältige Weise und ließen eine „Interferenzsituation“ entstehen, so dass sich die Werkoberfläche als „Schwingungsbereich“ offenbarte.<sup>811</sup> Die Strukturelemente und der durch sie erzeugte Schattenwurf überlagerten sich optisch. Der Schatten wurde hier wichtiges „optisches Sprachmaterial“<sup>812</sup>: Vom Gegenstand abhängig, ohne jedoch der Gegenstand selbst zu sein, veranschaulichte er den „Übergang“<sup>813</sup> zwischen Materialität und Immaterialität. Auch für Uecker war der Aspekt des Lichtspektrums zentral:

„So fange ich mit diesem Nagel die Umfarbe aus dem Licht ein. Diese Farbe hat ihre farbliche Differenzierung innerhalb des Urphänomens Licht, sie wird vom Medium, vom Träger, vom Reflektor deutlich gemacht innerhalb – wie es bei der Musik möglich ist – einer Partitur und somit ablesbar in bestimmten Organisationsverhältnissen.“<sup>814</sup>

---

<sup>807</sup> Hermann Bartels in einer Stellungnahme, in: Kornwestheim 1993, S. 61.

<sup>808</sup> Bartels, ebd.

<sup>809</sup> Altarwand, St. Hedwig, Niederursel (1961–66); Betonlichtwand, Schulgebäude Frankfurt a. M. (1961); Abb.: Kempf 1999, S. 297 und S. 299.

<sup>810</sup> Goepfert (1973) 1974, o. S.

<sup>811</sup> Uecker (1970) 1979, hier S. 129.

<sup>812</sup> Günther Uecker, ebd., S. 133.

<sup>813</sup> Günther Uecker, ebd.

<sup>814</sup> Günther Uecker, ebd., S. 129.

Die plastischen Gipsreliefs Heinz Macks verstanden sich als direkte Fortführung seiner Farbstrukturen. Waren bei den frühen Arbeiten die vollkommene „Integration“, das fließende Ineinander-Übergehen von Linie, Fläche und Raum Voraussetzung für eine Entstofflichung, die Mack als eine dem Bild eigene „Unruhe“ beschrieb, so sorgte hier nun das Licht für eine optische Aufhebung der Materie. Gleichzeitig wurden die Zusammenhänge von Raum, Zeit und Bewegung sinnlich erfahrbar. Der verstärkte Raumbezug führte zu einer aktiveren Einbindung des Rezipienten. War dessen Teilhabe an den gemalten, planen Strukturen lediglich auf eine optische Wahrnehmung beschränkt, so hatte nun auch seine eigene Bewegung unmittelbare Auswirkung auf das Seherlebnis. Er fühlte sich durch die erhabene Bildfläche aufgefordert, das Werk von verschiedenen Punkten aus in den Blick zu nehmen. Die Vielzahl der an einer jeweiligen Erscheinung teilhabenden Faktoren machte es unmöglich, genaue Voraussagen über die Wirkung zu treffen. Besonders anschaulich wurde dies anhand der Reliefs von Schoonhoven: Aufgrund der stark ausgeprägten Tiefe konnten sich an einem Objekt ganz verschiedene Erscheinungen ergeben.

Wollte man Werke schaffen, die das Unabschließbare und Lebendige verkörperten, so musste man dem Licht als verändernd wirkendem Medium mehr Spielraum zugestehen. Dies erreichten die Künstler, indem sie Werke schufen, die das Licht nicht absorbierten, sondern in nahezu ungeminderter Intensität in den Raum zurückwarfen. Gleichzeitig galt es, den subjektiven Anteil an der Entstehung des Werkes weiter zu reduzieren. Viele Künstler brachten in ihre Werke spiegelnde Materialien ein: Christian Megert versah seine pastosen Bildflächen 1959 erstmals mit Spiegelfragmenten, die als Lichtreflektoren dienen sollten. Luther verarbeitete in seinen Entmaterialisierungen metallene Gegenstände, Goepfert integrierte in seinen *Weißreflektoren* kleine Metallsegmente in die Leinwände, die in ihrem Umfeld zitternde Lichtreflexionen erzeugten. Hierdurch ließ sich das ins Bild einbeziehen, was nicht selbst zu seinen Bestandteilen zählte: Raum, Gegenstände und deren Bewegungen und vor allem das Licht. Eine nochmalige Steigerung im Hinblick auf den Lichtanteil erreichten die Künstler, indem sie die Leinwand gegen Metallplatten austauschten, was zur Folge hatte, dass die Werke zu reinen Artikulatoren und Reflektoren des Lichtes wurden, indem sie dieses durch die Werkstrukturen in Vibration versetzten und durch Spiegelung potenzierten. Damit war zugleich der letzte Schritt weg von der Malerei vollzogen; Licht wurde nicht mehr durch den Lichtwert der Farbe repräsentiert, sondern wirkte als reale Erscheinung. Besondere Beachtung fand der Werkstoff Aluminium: Zum einen stand er für Fortschrittlichkeit – Monika Wagner spricht vom „Signum der

Raumfahrt“<sup>815</sup> –, zum anderen hatte er ein geringes Gewicht, war unkompliziert in der Verarbeitung und erwies sich als resistent gegenüber äußeren Einflüssen. Durch die Lichtreflexionen auf den Oberflächen schienen die Werke optisch entgrenzt und in ihren räumlichen Dimensionen erweitert.

Da Licht und dynamische Bewegung im Vordergrund standen und nicht die spiegelnde Eigenschaft an sich, behandelte die Mehrzahl der Künstler die Oberflächen ihrer Metalle so, dass sie zwar auf Licht sensibel reagierten, ihre Umgebung jedoch nicht direkt widerspiegelten: Goepfert bürstete das Aluminium in horizontalen, vertikalen oder kreisförmigen Bewegungen, was dazu führte, dass das Licht reflektiert wurde und sich zugleich an den feinen Rillen brach, dadurch in mehrere Richtungen ausstrahlte. Vom Prinzip her sehr ähnlich sind Adolf Luthers Objekte aus seriell angeordneten, gebogenen Aluminiumlamellen und seine Raublenden: Auch er polierte das Material nicht auf Hochglanz, damit der Betrachter nicht sich selbst, sondern das sich auf den Oberflächen sammelnde Licht erblickte. Laut Mack reichte für seine Metallarbeiten schon ein geringes Relief aus, „um die Ruhe des Lichtes zu erschüttern und in Vibration zu bringen“<sup>816</sup>, weshalb er bei seinen *Lichtreliefs* die spiegelnde Metallfolie mit kleinen Vertiefungen übersäte, so dass der Betrachter vornehmlich das artikulierte Licht wahrnahm, während die materielle und formale Beschaffenheit des Werkes überblendet wurde. Eine „ästhetische Bewegung“ gegenüber der sonst 'ruhigen', optisch nicht wahrnehmbaren Bewegung des Lichts, so Mack, konnte erst über die nicht exakt gleichmäßige Strukturierung der Oberfläche sichtbar gemacht werden. Zwischen Werk und Licht entwickelte sich ein Verhältnis der Wechselseitigkeit: Das Licht selbst materialisierte sich, indem es die Werkoberfläche entmaterialisiert erscheinen ließ.

In diesen vollständig auf dem Einsatz reflektierender Materialien beruhenden Werken erfolgte die Belebung nicht mehr durch Übergänge von Hell und Dunkel, sondern durch den von Lichtstärke und Strukturierung bzw. Behandlung der Oberfläche abhängigen Reflexionsgrad des Lichtes. Eine Potenzierung der Lichtwirkung ließ sich durch die jeweilige Formung der Metallfläche erreichen: Luthers *Raublenden* und Goepferts *Aluminiumreflektoren* wiesen konkav bzw. konvex gewölbte Platten auf, so dass es auch innerhalb des Werkes zu weiteren Lichtreflexionen kommen konnte.

Dass die Werke nicht mehr als statisch empfunden wurden, hing von mehreren Faktoren ab: Zum einen übertrug sich die Energie des bewegten Lichtes auf die Oberfläche und weckte so den Eindruck eines stetigen Wandels, zum anderen beeinflusste auch der

---

<sup>815</sup> Aluminium wurde für Raketen, Space Shuttles und die Beschichtung der ersten Astronautenanzüge verwendet. Wagner 2001, S. 257.

<sup>816</sup> Mack ZERO 2 1958, S. 23.

Standortwechsel des Betrachters die vom Werk ausgehende Wirkung. Goepfert befestigte vor der Metallplatte zusätzlich Objekte, die äußere Einflüsse, wie Zugluft, Erschütterungen oder die Berührung, in federnde, schwingende, drehende Bewegungen umsetzten und auf diese Weise das Licht nicht nur reflektierten, sondern zugleich modulierten. Sie thematisierten tatsächliche Bewegung, durch die Reflexion aber zugleich auch virtuelle Bewegung, d.h. faktisch unbewegte Teile schienen durch Auftreffen des Lichtes ebenfalls dynamisiert. Vom Prinzip hiermit vergleichbar, allerdings nicht in erster Linie auf das Licht ausgerichtet, sondern auf Bewegungseffekte, sind die ab 1960 entstandenen *Vibrations immatérielles* von Jesus Rafael Soto: vor einer mit gleichmäßigem feinen, horizontal oder vertikal ausgerichteten Linienmuster versehenen Tafel werden stabförmige, dünne Drahtelemente an unsichtbaren Nylonfäden angebracht. Auch hier wird die durch Überlagerung erzeugte optische Bewegung begleitet von der tatsächlichen, durch den Luftzug ausgelösten, wippenden Bewegung der Drähte. Die Irritation nimmt zu, sobald der Rezipient das Werk nicht stillstehend, sondern sich vor dem Werk bewegend betrachtet: Bei Veränderung des Standorts vor dem Werk überschneiden sich die filigranen gebogenen, beständig in leichter Bewegung befindlichen Drähte in unterschiedlicher Weise mit dem Hintergrund, was zu starken Täuschungen bezüglich der räumlichen Distanz zum Werk, aber auch zu einer optischen Auflösung der Gestänge führt.

Von diesen, bereits weit in den Raum vordringenden Werken war es nur noch ein kleiner Schritt zur Übertragung der Module auf dreidimensionale, im Raum stehende bzw. liegende Trägerformen, was zu einer vollkommen anderen Gewichtung der Faktoren Licht und Bewegung führen sollte. Mit der Aufhebung der frontalen Ausrichtung konnte man sich von beliebiger Stelle im Raum den Objekten annähern, das Verhalten des Betrachters im Raum floss vermehrt in die Werkkonzepte mit ein.

Ähnlich, wie Lucio Fontana, der 1951 verkündet hatte: „Das Kunstwerk ist nicht ewig, der Mensch und seine Schöpfung existieren in der Zeit; ist es mit dem Menschen zu Ende, dauert die Unendlichkeit fort“<sup>817</sup>, so legten auch die jungen Düsseldorfer den Schwerpunkt nicht so sehr auf die Dauer eines Werkes, sondern auf dessen visuelle Einprägsamkeit für den Betrachter. Das Ephemere – eines der Grundthemen von ZERO, da Kunst als Teil einer im Fluss befindlichen Realität aufgefasst wurde – rückte stärker in den Vordergrund. Die Werke waren nicht mehr statisch angelegt, sondern boten eine unbegrenzte Zahl kontinuierlich aufeinanderfolgender Seherlebnisse.

---

<sup>817</sup> Lucio Fontana: „Technisches Manifest“ (1951), in: Jole De Sanna: *Lucio Fontana - Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995, S. 275–282, hier S. 282. [Fontana (1951) 1995].



Die Begegnung mit den Werken von Jean Tinguely Anfang 1959 bei Alfred Schmela<sup>818</sup> wirkte maßgeblich auf die weitere Entwicklung der ZERO-Künstler, da von ihm der entscheidende Impuls zur Motorisierung der Arbeiten ausging: Spielte bislang nur die rein virtuell erzeugte Bewegung eine Rolle, so entdeckten man nun die Vorzüge einer Motorisierung der Arbeiten, die eine beständige Wandelfähigkeit und Entstofflichung der Objekte vorantrieb. Zudem ermöglichte diese eine vermehrte Übertragung der Lichteffekte auf die Umgebung, wodurch auch der Raum stärker einbezogen wurde. Tinguely hatte in seinem paradox anmutenden „Manifest Für Statik“, in dem es u. a. heißt: „Bewegung ist statisch, weil sie das einzig Unwandelbare ist“, erläutert, dass allein dem bewegten und dynamischen, dadurch an der aktuellen Lebensrealität teilnehmenden Kunstwerk eine „statische“, d.h., eine dauerhafte, sichere Existenz zukomme, da alles Seiende einem fortwährenden Wandel unterliege. Dessen Werke, so schrieb Spoerri, weckten „nur die knappste Erinnerung an Materie“, da sie „nur im Augenblick für einen Bruchteil verhältnisse bezüge aufzeigen um sie gleich wieder zu zerstören um gleich wieder neue aufzubauen.“<sup>819</sup> Mack, der Tinguely bereits im November 1958 in dessen Atelier in Paris getroffen hatte, zeigte sich begeistert von der optischen Auflösung schnell rotierender Scheiben in ein „virtuelles, immaterielles Volumen, das wie eine kleine Farbwolke über der verrosteten Eisenkonstruktion zu schweben schien.“<sup>820</sup> Die fortan entstehenden motorisierten, häufig durch einen rotationsfähigen Unterbau in Bewegung versetzten, zumeist gleichzeitig von innen oder/und außen beleuchteten Werke verwandelten sich bei der Inbetriebnahme in immaterielle Lichtfelder.

Parallel zur Ver-Räumlichung der Arbeiten suchten die Künstler nach neuen lichtempfindlichen Materialien; zudem richtete sich das Augenmerk auf die Schaffung einer optimalen Lichtsituation, weshalb neben dem natürlichen Raumlicht auch das Kunstlicht in Form externer, im Raum aufgestellter Strahler oder aber in die Werke selbst integrierter Leuchtmittel mit einbezogen wurde. Die Künstler experimentierten innerhalb eines Werktypus mit unterschiedlichen Beleuchtungsarten: Mack schuf Kuben, Rotoren und Stelen, deren Oberflächen das von außen einfallende Licht reflektierten, aber auch solche, die nicht nur als Lichtfänger fungierten, sondern, dank einer eingeschlossenen Lichtquelle

---

<sup>818</sup> Alfred Schmela organisierte diese erste Ausstellung Tinguelys in Deutschland vermutlich auf Anraten von Yves Klein, der Tinguely 1955 in Paris getroffen hatte. Teil der Ausstellung waren die Aufführung *Konzert für sieben Bilder No. 2* sowie der am 12.3.1959 über der Stadt Düsseldorf erfolgte Abwurf von 150.000 Flugblättern mit dem „Manifest Für Statik“.

<sup>819</sup> Daniel Spoerri: „die automaten von tinguely“, in: Kat. *Schwereelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne*, hg. v. Jeannot Simmen. Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Stuttgart 1991, S. 196. [Spoerri 1991].

<sup>820</sup> Mack 1999, S. 25.

und einem zumindest partiellen Einsatz transparenter Medien, von innen heraus leuchteten.

Otto Pienes Objekte waren fast immer auf den Einsatz künstlichen Lichtes ausgelegt; sie nahmen nicht Licht aus der Umgebung auf, sondern sendeten dieses selbst in den Raum. Zwei Hauptformen der Lichtplastik lassen sich unterscheiden: Einmal die aus seinem Rasterprinzip hervorgehenden ballonartigen, perforierten, aus Metall oder Stoff gefertigten Lichtkugeln, die sich, von der Decke hängend oder auf Ständern befestigt, um die eigene Achse drehten und auf diese Weise das Licht aus ihrem Inneren allseitig in den Raum projizierten. Eigentliches 'Material' war hier das Licht, weshalb der Titel Lichtplastik weniger das von Piene hergestellte Objekt bezeichnet, das, wenn es in Aktion trat, im Dunkel des Raums verschwand, sondern die hierdurch erzeugte immaterielle Lichterscheinung. Die zweite Form der Lichtplastik waren die etwas später entstandenen, ebenfalls kugelförmigen Aluminiumkörper, deren Oberfläche ringsum von einer Vielzahl, nach festgelegter Programmierung aufleuchtender Glühbirnen bedeckt wurden (*Corona Borealis*), so dass im Dunkeln ein Raster aus Lichtpunkten erschien, und somit auch hier indirekt die Idee seiner Rasterbilder greifbar blieb. Günther Uecker erzielte durch unterschiedliche Lichtinszenierung seiner rotierenden Nagelscheiben jeweils eine andere Wirkung: An den unmittelbar vom Licht getroffenen Stellen schien – infolge der Weißfärbung des Objektes – die Substanz fast gänzlich aufgelöst; partiell leuchteten, vor allem in der Mitte der Platte, einige Nagelköpfe wie schwebende Lichtpunkte auf, während die darunterliegende Scheibe in tiefes Dunkel getaucht war.

Die sich an den bewegten Lichtwerken einstellenden Auflösungs-effekte gingen größtenteils auf die gleichmäßige Rotationsbewegung zurück. Wahrnehmungs-psychologische Versuche bezeugen, dass das Leuchten eines Gegenstands stark von den Helligkeitswerten im gesamten Gesichtsfeld abhängt<sup>821</sup>, weshalb die Arbeiten bevorzugt in abgedunkelten Räumlichkeiten präsentiert wurden. Da die fast ausschließlich im geschlossenen Raum aufgestellten Objekte die Funktion von Licht-Modulatoren ausüben sollten, ließ sich der Einsatz von künstlichem Licht nicht vermeiden, selbst wenn die Künstler ihm gegenüber kritisch eingestellt waren. Letztlich waren die Arbeiten ohnehin Modelle für zukünftige große, in den Lebensraum integrierte, aufs Sonnenlicht ausgerichtete Werke. Die Idee einer auf natürliche Energien bezogenen Lichtkunst kam in *ZERO 3* besonders stark zum Tragen.

---

<sup>821</sup> Rudolf Arnheim: „Wenn eine in einem schwach beleuchteten Raum hängende schwarze Scheibe so von einer Lichtquelle getroffen wird, daß nur die Scheibe und nicht die Umgebung beleuchtet ist, erscheint die Scheibe hell gefärbt oder leuchtend. Helligkeit oder Lichtstärke erscheinen als Eigenschaften des Objektes selbst. Der Betrachter kann zwischen der Helligkeit des Objektes und der der Beleuchtung nicht unterscheiden. [...]. Wird aber der Raum heller gemacht, erscheint die Scheibe entsprechend heller.“ Arnheim 2000, S. 299 f.

Da das „Lichtspiel [...] durch das natürliche Licht der Sonne noch größere und schönere Dimensionen erreichen“<sup>822</sup> konnte, plante Uecker, das Prinzip seiner Nagelreliefs auf eine riesige Säulenarchitektur zu übertragen. Auch Mack konzipierte seine Werke im Grunde für das Wüstenlicht, wie er in mehreren Stellungnahmen betonte, und nicht für das Kunstlicht der Galerien oder Museen.

Eine engere Wechselwirkung mit Licht und Raum konnte auch durch den Einsatz transparenter Werkstoffe erreicht werden, die den Objekten Leichtigkeit verliehen und sie in reine 'Lichtkörper' verwandelten. Die Künstler verwendeten Glas, Acrylglas oder Linsen, die das Licht filterten und es zugleich brachen, so dass seine Spektralfarben in Erscheinung traten. Ganz im Zeichen der Transparenz steht das Schaffen des ZERO-Künstlers Uli Pohl, der nach einer Phase weißer Bilder und Gipsreliefs, bei denen die Konzentration bereits auf dem Gestaltungsmittel Licht lag, seit 1958 lichtplastische Objekte aus zumeist durchsichtigen Materialien herstellte. Die auf geometrischen und stereometrischen Grundformen, wie Kubus, Spirale, Kreis, Quadrat, aufbauenden Werke wirkten aufgrund ihrer makellosen polierten Oberflächen sehr anonym. Der Künstler selbst kommentierte sein Werk:

„So verstanden ist Glas oder Acrylglas für mich das (vorläufig) brauchbarste Medium, das hell und durchsichtig ist, das weder seine eigene Subjektivität zur Geltung bringt noch die meine, ein Material, in dem sich alle Spuren der Bearbeitung tilgen lassen, so daß ich in meinem Objekt anonym werde. So schließen die vorhandenen Flächen nicht als 'Grenzen' die Objekte für sich ab; noch öffnen sie diese nur, wo es die Gestaltung vorsieht. Raum – zu dessen Bedingungen ich Licht, Bewegung etc. zähle – und Objekte vermitteln sich durcheinander. Als Merkmale sind daher die Grenzen der Objekte, die Mitte dieser Vermittlung. Diese Mitte – im Seh-Prozeß des Betrachters reich und variabel durch die Dialektik realer und imaginärer Räume und deren Ordnungssystem, durch die polare Spannung und gegenseitige Aufladung von Luft, Licht, Leere und dem Glasobjekt – erscheint mir wert, weiter erforscht zu werden.“<sup>823</sup>

Da er die Acrylglasblöcke zumeist kreisförmig durchbrach, bezog er den Raum und die Leere als konstitutive Bestandteile mit ein, zudem traten an diesen Stellen Lichterscheinungen in konzentrierter Form auf. Der Betrachter konnte aus

---

<sup>822</sup> Günther Uecker: „Licht-Spiel“ (1961), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 57 f., hier S. 58. [Uecker (1961 a) 1979].

<sup>823</sup> Uli Pohl, in: Kat. *Uli Pohl*, Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt a. M. 1971. [Frankfurt 1971].

unterschiedlichen Blickwinkeln jeweils andere optische Eindrücke sammeln. Adolf Luthers gläserne Lichtschleusen hingegen galten weniger dem Raumerleben bzw. der Einheit von Werk und Umraum als einer Darstellung des von der Materie losgelösten Lichtes. An den im Inneren angehäuften Glasfragmenten sollte sich Licht brechen.<sup>824</sup> Die Reduktion der Materie über den verstärkten Einsatz lichtdurchlässiger Medien erfolgte bei ihm aus dem Bestreben, das Licht von der Bindung an Oberflächen zu befreien und als immaterielle Realität erfahrbar zu machen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Licht und Bewegung tragen entscheidend zur Entmaterialisierung der Werke bei. Plastisch strukturierte, transparente oder spiegelnde Oberflächen reagieren empfindlich auf das künstliche wie natürliche Licht, sammeln und artikulieren dieses und verwandeln sich in changierende oder vibrierende Lichtfelder. Werden diese Flächen schließlich noch in Bewegung versetzt, so steigern sich diese Effekte, die Materie scheint sich zu verflüssigen. Bei den Werken, die eine Lichtquelle einschließen und darauf ausgelegt sind, bewegtes Licht in den Raum auszusenden, spielen die Materialeigenschaften eine untergeordnete Rolle; die Werke selbst rücken im Sinne von 'Apparaturen' in den Hintergrund, es zählen die Formung des durch sie projizierten Lichtes und dessen Wirkung auf den Betrachter. Das eigentliche Kunstwerk wird zum augenblicklichen, ephemeren Ereignis. Gegenüber den Strukturbildern, den Gips- oder Metallreliefs, dringt hier der immaterielle Charakter stärker ins Bewusstsein, da das Licht vollkommen losgelöst von der Werkoberfläche in Erscheinung tritt. Piene äußerte sich hierzu:

„Wenn ich das Licht und einige seiner Erscheinungs- und Wirkungsweisen als Medium meiner Arbeit verwende, so meine ich viel eher seine vitale Bedeutung. In diesem Sinne sind für mich Bilder und Objekte Kraftfelder, von denen aus visuelle Energie für den Betrachter in vitale Energie umgewandelt wird.“<sup>825</sup>

---

<sup>824</sup> Adolf Luther: „Durch die Trennung des Lichtes von der Materie gelingt es endlich, das unermessliche Mehr an Wirklichkeit faßbar zu machen, den Raum, die Zeit, die Bewegung. Jetzt, nachdem es also zwei korrespondierende Komponenten gibt, die das Spiel bestimmen, die optische und die transoptische, werden wir die Welt wirklicher sehen, wird die Kunst wieder etwas wahrer und damit etwas näher herankommen.“ Ders. 1984, S. 69.

<sup>825</sup> Otto Piene in einem Interview, zit. n.: Claus 1965, S. 149.

## WERK UND RAUM

Nicht nur in den soeben erwähnten Lichträumen, sondern auch bereits bei den frühen, noch wandfixierten Arbeiten hatte der Raum einen wichtigen Stellenwert. Mit den ZERO-Werken setzte sich eine Entwicklung fort, deren Wurzeln bereits im frühen 20. Jahrhundert liegen, und die darauf abzielte, Kunst und Wirklichkeit, Betrachter und Werk, Werk und Umgebung in stärkere Wechselwirkung zu bringen. In der Malerei hatte sich diese Tendenz zunächst in einer Negation der Trägerform selbst angekündigt: Mondrian schrieb dem rechteckigen Bildfeld ein Oval ein, das nicht mit der Bildfläche endete, sondern seitlich hinausdrängte. In den Fensterbildern von Robert Delaunay griffen prismatische, rhythmisch schwingende Farbklänge auf den Bilderrahmen über, widersetzten sich so einer seitlichen Abgrenzung. Wie bereits erläutert, propagierten vor allem die Futuristen den Bruch mit der Vorstellung vom geschlossenen Kunstwerk; in ihren Augen lag die Zukunft der Kunst in einer Expansion in die Unendlichkeit des Raumes.<sup>826</sup> In der Folge entwickelten viele Künstler ihre Werke ausgehend vom Raum; Eduard Trier erkannte deren Gemeinsamkeit darin, „die Plastik nicht nur als körperliche Positivform, sondern auch als räumliche Negativform lesen zu lassen.“<sup>827</sup>

Die Tendenz vom wandbezogenen, zweidimensionalen Werk hin zum Raumobjekt, vom materiell begrenzten, nach außen hin abgeschlossenen Werk zum raum-füllenden Ereignis verstärkte sich insbesondere nach 1945. Es ging ganz allgemein nicht mehr um die Darstellung von Räumen, sondern um deren Erzeugung.

„Wir sind in das Raumzeitalter eingetreten, der Mensch hat die Entfernung zwischen den Planeten vermessen, der Mensch setzt zu ihrer Eroberung an, der Mensch hat mit seinen Erfindungen in den letzten hundert Jahren die Menschheit bis zum Unmöglichen vorangetrieben – und das alles beeinflusste und beeinflusst den kreativen Geist des Künstlers, die Ismen beherrschen unsere Zeit. Die Kunst ist nicht im Abstieg, sondern in einem langsamen Übergang begriffen...“<sup>828</sup>,

verkündete Anfang der 1950er Jahre Lucio Fontana. Sein Spazialismo sei Ergebnis eines verzweifelten Versuchs gewesen, „von der Materie wegzukommen, nicht im Sinne von

---

<sup>826</sup> Nachdem in der futuristischen Malerei die „Isolierung [...] vom unsichtbaren umschliessenden Raum überwunden“ war, forderte Boccioni für die Plastik: „Reissen wir die Figur auf, und schliessen wir die Umwelt in sie hinein.“ Boccioni (1912) 1972, S. 70.

<sup>827</sup> Trier 1971, S. 60 f.

<sup>828</sup> Lucio Fontana: „Warum ich raumbezogene Kunst mache“ (1952), in: De Sanna 1995, S. 282–287, hier S. 282 f. [Fontana (1952) 1995].

Zerstörung, sondern um eine neue Form zu schaffen“<sup>829</sup>. Kunst sollte einen stärkeren Raumbezug entwickeln, was eine Synthese der Gattungen voraussetzte. Er entleerte daher nicht nur seine Bilder, sondern durchstieß bzw. zerschlitze den von ihm zuvor monochrom gefärbten Träger mit einem spitzen Gegenstand. „Wenn ich ein Bild mit einem Schnitt mache“, so Fontana selbst, „will ich kein Bild machen: ich öffne einen Raum, eine neue Dimension... eine Dimension, die das Unendliche ist.“<sup>830</sup> Bezeichnenderweise betitelte er selbst seine Werke niemals als 'Bilder', sondern als 'räumliche Konzepte', „weil sie eine neue Auffassung des geistigen Raumes waren.“<sup>831</sup> Setzte er für die Gestaltung zwar zunächst noch Pinsel und Farbe ein, oft ergänzt durch aufgeklebte Steine oder farbige Glasstücke und Sand, so zeigte sein abschließender radikaler Akt, bei dem er konzentriert und in Sekundenschnelle das bis dahin Geschaffene gleichsam revidierte, dass er eine grundsätzlich neue Auffassung vertrat, in der andere Werte zählten: Die Leinwand diente in erster Linie dazu, „eine Idee festzuhalten“, denn die Malerei lag für ihn „ganz in der Idee“<sup>832</sup>. Weit intensiver als je zuvor in der Malerei sollten Bild- und Realraum in Wechselwirkung treten: „Ich mache ein Loch, durch das geht das Unendliche, geht das Licht, ich brauche nicht mehr zu malen“<sup>833</sup>, so Fontana. Er gab durch die Leinwand hindurch den Blick auf einen jenseits des Bildes liegenden Raum frei. Wegweisend wirkte für ihn, wie er rückblickend resümierte, die Vorstellung einer neuen Dimension, „die dem Kosmos entspricht, zu einer Zeit, wo die Rakete, das heißt der Kosmos noch nicht erfunden war.“<sup>834</sup> Die Farben seiner monochromen Flächen, so John A. Thwaites, seien „weniger Farbe als Färbung, um Raum sichtbar zu machen.“<sup>835</sup> Dem Faktor Raum kam als verbindendem Medium neue Bedeutung zu, schrieb Fontana im „Manifest der spazialistischen Bewegung zum Fernsehen“ (1952), er würde „wie eine plastische

---

<sup>829</sup> Lucio Fontana, in: Lonzi 2000, S. 142–146. Im „Zweiten Spazialistischen Manifest“ (1948/49) erklärte er, es sei etwas Neues, den aktuellen Bedürfnissen Entsprechendes notwendig, das Vergangene habe allerdings weiterhin Bestand: „Man wird auch in Zukunft mit den früheren Materialien malen und modellieren, aber wir sind ebenso überzeugt, daß die bisherigen Materialien nach diesem Übergang anders behandelt und betrachtet und von einer verfeinerten Sensibilität erfüllt sein werden.“ In: Ballo 1971, S. 206.

<sup>830</sup> Lucio Fontana (1965), in: De Sanna 1995, S. 11.

<sup>831</sup> Lucio Fontana, in: Lonzi 2000, S. 142–146.

<sup>832</sup> Roberto Terrosi: „Lucio Fontana: Philosophie, Wissenschaft und Technik“, in: Kat. Lucio Fontana. La fine di Dio. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1998, S. 20–39, hier S. 24. [Terrosi 1998].

<sup>833</sup> Vgl. Lucio Fontana, in: Lonzi 2000, S. 145.

<sup>834</sup> Ders., in: Ebd., S. 144.

<sup>835</sup> John A. Thwaites: „Monochromanie“, in: *Deutsche Zeitung* (1960, o. A.), in: Thwaites 1967, S. 24 ff., hier S. 25.

Materie“<sup>836</sup> behandelt. Thwaites wiederum stellte 1962 angesichts der Einzelausstellung Fontanas im Schloss Morsbroich fest:

„Für das, was er sucht, gibt es noch keine Technik. Er sucht keinen Bildraum im herkömmlichen – ob abstrakten oder perspektivischen – Sinne. Mit seinen unzulänglichen Mitteln versucht er, was auch einige andere geistigen Forscher wagen: den Schritt in den absoluten Raum.“<sup>837</sup>

Seine Werke verstanden sich als Anschauungsmodelle für einen in der Imagination existierenden unendlichen Raum, der in naher Zukunft erschlossen würde, worauf vermutlich auch der für viele Schnittbilder eingesetzte Titel *Attesa* (Erwartung, Abwarten) hinweisen sollte. Seine *Tagli*, die sich dem Betrachter scheinbar als Ergebnis einer spontanen, den Malvorgang abschließenden Aktion offenbaren, erweisen sich bei detaillierter Betrachtung jedoch auf eine bestimmte Wirkung hin konzipiert: Die Schnitte hinterlegte Fontana nachträglich mit schwarzem Stoff, um eine stärkere Tiefenwirkung zu erzielen. Wenngleich er mit seinen Ideen der eigenen Zeit weit voraus war, zeigt sein Œuvre, dass er sich in der Praxis, abgesehen von einigen Licht-Raum-Installationen, niemals vollständig von den althergebrachten Gattungen Malerei und Plastik löste, sondern seine Findungen 'Loch' und 'Schnitt', unter leichter Variation der Formate und verwendeten Trägermaterialien, bis zu seinem Lebensende unermüdlich wiederholte – nicht zuletzt, wie er zugab, „als Zugeständnis an den Markt, von dem wir leider abhängen, weil die Kunsthändler und die Sammler darauf erpicht sind, und so mache ich sie eben.“<sup>838</sup>

Fontana, der frühzeitig prophezeit hatte, dass der menschliche Geist „in seiner transzendenten Realität“ dahin tendierte, durch einen „geistigen Akt, der von allem Materiellen losgelöst ist, das Spezielle in seiner Vereinzelung zu überwinden und zum Einheitlichen und Universalen vorzustoßen“<sup>839</sup>, riss mit seiner entschiedenen, zugleich nüchternen Geste zeitlich Überkommenes nieder und markierte den letzten Schritt zu einer

---

<sup>836</sup> Lucio Fontana: „Manifest der Spazialistischen Bewegung zum Fernsehen“ (1952), in: De Sanna 1995, S. 287 f., hier S. 287. [Fontana (1952 b) 1995].

<sup>837</sup> John A. Thwaites: „Mit Pinsel und Dolch – Lucio Fontana stellt im Schloß Morsbroich aus“, in: *Deutsche Zeitung*, Nr. 22, 26.1.1962, S. 10. [Thwaites 1962].

<sup>838</sup> Lucio Fontana, in: Lonzi 2000, S. 143.

<sup>839</sup> Lucio Fontana: „Zweites Manifest des Spazialismo. Die Kunst ist ewig, kann aber nicht unsterblich sein“ (1948/49), in: Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971, S. 206. [Fontana (1948/49) 1971]. Reinhard Spieler verweist auf Parallelen zur fernöstlichen Kunst, da auch hier Energien während des Werkprozesses sich maximal verdichteten und sich schließlich in einem stark reduzierten kalligraphischen Schriftzeichen sammelten. Wie bei Fontana, wird auch hier eine harmonische Universalität angestrebt, in der sich alles Gegensätzliche aufhebt. Ders.: „Perforation als kultureller Austausch. Fontana und der Ferne Osten“, in: *Kat. Der unbekannte Fontana*, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (Lovis-Kabinett), Ostfildern-Ruit 2003, S. 37–40. [Spieler 2003].

neuen, „aus ihrer Bindung an die Materie“<sup>840</sup> befreiten dynamischen Kunst, in der Raum, Farbe, Geräusch, Licht und Bewegung eine Verbindung eingehen sollten.

Wie viele ZERO-Künstler, bekannte Mack im Nachhinein:

„Fontanas Schnitt befreite mich.... Dieser Schnitt zerriß den alten Kulturtempel. Dieser Schnitt hatte mehr Zukunft in meinem Sinne. Fontanas radikale Grenzüberschreitung hatte mich – sehr früh – beunruhigt und ich erkannte sehr bald die Bedeutung dieser Grenzüberschreitung; hier wurde ein neuer Raum geöffnet, in dem neue Ideen quasi ‚Raum‘ fanden.“<sup>841</sup>

In den frühen ZERO-Werken spielte Raum lediglich im Zusammenhang mit einer virtuellen Erweiterung der Bildfläche durch die raumbildende Kraft der Farbe eine Rolle und wurde erst über die Rezeption, als innerbildlich bedingtes Phänomen in Form einer optisch erzeugten Instabilität – durch Pulsieren, Schwingen, Vibrieren und ein virtuelles Aufbrechen der Oberflächen erfahrbar. Mit der verstärkten Konzentration auf das sich räumlich ausbreitende Licht richtete sich das Interesse der Künstler auch mehr auf den Faktor Raum. Bereits die leicht erhabenen Strukturen bewirkten eine Öffnung, da sie die im Raum vorhandenen Energien zu mobilisieren vermochten und auf diese Weise das geschlossene Bildfeld überwand. William E. Simmat beschrieb die Strukturelemente der *Weißbilder* Goepferts als „gliederndes – dabei genuin architektonisches – Moment nicht nur der engeren Bildfläche, sondern auch der das Bild umgebenden Wandfläche oder gar des Raumes.“<sup>842</sup> Oskar Holweck überwand den illusionistischen Raum des Tafelbildes, indem er das Papier mit spitzen Gegenständen perforierte bzw. aufriß, um, wie er selbst schrieb, „dem Material Formen seiner eigenen Art abzugewinnen und dabei die Auswirkungen des Lichtes auf Oberflächen, in Hohlräumen und durch die Materialeigenschaften bedingt, zu konkretisieren – nicht zu imitieren.“<sup>843</sup> Durch derartige verletzende Eingriffe war die Bildfläche nicht mehr nur passiver Träger, sondern selbst konstitutiver Bildbestandteil. Die Wechselwirkung mit dem Raum wurde in diesen strukturierten Werken in erster Linie über Licht-Schatten-Effekte erfahrbar. Die stark plastischen Pappmaché-Raster von Jan Schoonhoven bezogen durch ihr Hohlvolumen den Raum direkt in ihre Komposition ein. Bei seitlichem Lichteinfall lagen die Vertiefungen im Dunklen, während die Stege in der vordersten Reliefebene hell und scheinbar ohne rückwärtige Bindung vor dem

---

<sup>840</sup> Lucio Fontana: „Zweites Manifest des Spazialismo“ (1948/49), in: Ballo 1971, S. 206.

<sup>841</sup> Mack 1989, S. 21.

<sup>842</sup> William Simmat, in: Frankfurt a. M. 1973, S. 17.

<sup>843</sup> Oskar Holweck in einer Stellungnahme (1980/81), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 190. [Holweck (1980/81) 2000].



verschatteten Hintergrund schwebten. Auch bei Ueckers weit in den Raum vorstoßenden Nagelreliefs verwandelte sich die strenge, harte Struktur durch die Lichtvibration in eine geschmeidige, fließende Lichtmasse. „Meine Tätigkeit war eine raumgreifende, eine in den realen Raum zurückwirkende und auf diese Artikulierung des Raumes bezogene“<sup>844</sup>, erklärte der Künstler in einem Interview. „Transformation [ist] das Ergebnis – Licht, Schatten, Raum, neue visuelle Dimensionen, alles verändert sich, bekommt einen neuen Wirklichkeitsbezug“<sup>845</sup>, beschrieb Heiner Stachelhaus seine Eindrücke. Der Schattenwurf der Nägel schlug sich teilweise auf der umliegenden Wand nieder und bezog diese dadurch in das Werk mit ein. Raum wurde nicht eingeschlossen oder vereinnahmt, sondern als offener, freier, und vor allem als der Raum thematisiert, in dem sich der Rezipient aufhielt: Entscheidend für das jeweilige Erscheinungsbild wirkte daher auch der Standort des Betrachters. Bei einer Bewegung im Raum ergaben sich mit dem veränderten Blickwinkel auch andere Licht-Schatten-Konstellationen auf den Bildfeldern. Castellani beabsichtigte mit seinen monochromen, durch eine gleitende Abfolge von leichten Hebungen und Senkungen strukturierten Flächen, die fortwährend bewegt erschienen, den Raum „so zu strukturieren, daß er wahrnehmbar und empfindungsmäßig nutzbar gestaltet wird“<sup>846</sup>.

Mit einer zunehmenden Entleerung des Bildes rückten zugleich dessen Randzonen stärker ins Blickfeld; viele Künstler gestalteten ihre Werke nun auch über die Ränder hinaus, an den Seitenflächen. Schon während dieser Experimente mit stark strukturierten Oberflächen entstanden zahlreiche Arbeiten, die zwar noch für eine Hängung an der Wand vorgesehen waren, die allerdings von ihrer Trägerform her räumlich orientiert waren. Zu nennen sind beispielsweise die Wandobjekte des im weiteren Umfeld von ZERO anzusiedelnden Bildhauers Erich Reusch, dessen zentrales Anliegen stets die Raumgestaltung war: In seinen frühen ab 1954 entstandenen Reliefs ragten aus einer perforierten Plexiglas- bzw. Stahlplatte dünne, teilweise leicht gebogene Stahldrähte wie Antennen weit in den Raum vor, die sich, je nach Blickwinkel, unterschiedlich überschnitten. Reusch intensivierte den Raumbezug, indem er die Platte mit deutlichem Abstand vor der Wand schwebend anbrachte. Weiteres Beispiel ist die kleine Werkgruppe der sogenannten Winkelreliefs von Heinz Mack, die sich bildlich beschreiben ließen als 'von der Wand abstehende Lichtreliefs': Es handelt sich hierbei um zwei im Winkel von mehr als 90 Grad zueinander angeordnete Lichtreliefs, die rückwärtig noch über eine Stützkonstruktion an der Wand fixiert waren, während die beiden Platten seitlich wie Flügel in den Raum abhoben. Zwischen den beiden Aluminiumplatten ergab sich eine Lichtspiegelung. Zum Raum hin tendierten auch die auf

---

<sup>844</sup> Uecker (1970) 1979, S. 127.

<sup>845</sup> Stachelhaus 1993, S. 240.

<sup>846</sup> Enrico Castellani: „Lo spazio dell'immagine“ (1967). In: Düsseldorf 1973 (b), o. S.

seitlich hochgebogenem Holzgrund gefertigten Nagelfelder von Günther Uecker, die nur noch im mittleren Bereich ihres Trägers an der Wand auflagen, oder auch seine sich über die Raumecke hinweg erstreckenden Nagelreliefs, wie auch die übereck-gehenden *Superficie* von Enrico Castellani.

Zu einer stärkeren Aufhebung der Werkgrenzen und damit zur Thematisierung des Raumes kam es durch die Verwendung transparenter, vor allem reflektierender und spiegelnder Materialien: Sie erlaubten ein Einbeziehen der Umgebung und der dort eintretenden Veränderungen in die Arbeiten und machten das Licht als reale, aus dem Raum auftreffende Energie erfahrbar. Der Raum gewann insbesondere in den Werken, in denen nicht nur partiell, sondern breitflächig reflektierende Materialien zum Einsatz kamen an Bedeutung: Die an der Oberfläche eintretende Spiegelung, z. B. bei Macks *Lichtreliefs*, bei Luthers Raumbänden oder auch Goepferts Reflektoren, sorgte für eine optische Verschleierung der materiellen Beschaffenheit, so dass nicht mehr in erster Linie das Werk selbst, sondern die sich in Form eines 'Licht-Raums' vor der Oberfläche entfaltende Wirkung wahrgenommen wird. Der Raum ist vermittelnde Instanz zwischen Werk und Betrachter. Besonders deutlich wird dies an Luthers Hohlspiegelwänden, die einerseits den Umraum und den Betrachter selbst wiedergeben, andererseits aber vor allem über die durch sie hervorgerufenen, vom Künstler als „Vor-Bilder“ bezeichneten Erscheinungen ins Bewusstsein treten: Das sich in dem vor der Linse liegenden Brennpunkt bündelnde Raumlicht schwebt als immaterielle, von ihren stofflichen Voraussetzungen losgelöste Phänomenalität zwischen Betrachter und Objektoberfläche im Raum.

Einer endgültigen Eroberung des Raums mit den eigenen Werken stand somit nichts mehr im Wege. Als Werkformen eigneten sich Stelen, Kuben, Kästen; einige Objekte wurden auf dem Boden liegend oder auf Metallständern montiert präsentiert, manche hingen von der Decke herab. Kunstwerk war nicht mehr nur das isolierte Objekt, sondern der Umraum gehörte unmittelbar dazu. Die frei stehenden Objekte waren von allen Seiten zugänglich, so dass sich hier auch die Rolle des Rezipienten veränderte. Seine Bewegungen lösten optische Bewegungseffekte auf den Werkoberflächen aus, so dass seine Aktivität selbst Teil des Kunstwerkes wurde und zu dessen Veränderung beitrug.

Die Objekte waren autonom und universell, das heißt, was ihre Gestaltung anbelangte, waren sie in der Regel nicht von vornherein auf einen bestimmten Ort zugeschnitten, wirkten aber, sobald sie aufgestellt wurden, verändernd auf ihren jeweiligen Umraum.

Raum tritt vor allem dann ins Bewusstsein, wenn sich der Werkkörper nicht, wie in der traditionellen Plastik, nach außen hin geschlossen gibt, sondern wenn seine Konturen aufbrechen und er 'raum-durchlässig' wird – sei es durch eine Transparenz des Materials oder infolge dessen Perforation, vor allem aber dann, wenn er in Bewegung versetzt wird.

Raum und Bewegung sind, wie eben auch Licht und Bewegung, zwei untrennbar miteinander verbundene Faktoren – allein schon deshalb, weil ein bewegter Gegenstand fortwährend seine Beziehungen zum Raum verändert. Bei einem kinetisch angelegten Werk bleiben das Volumen, die Form, mit der es in den Raum ausstrahlt, unbestimmt. Es verfügt über keine feste Begrenzung, sondern erweist sich dem Raum gegenüber als offen. In Abhängigkeit davon, ob es sich um eine gerichtete, regelmäßige oder unregelmäßige, vom Zufall oder von äußeren Faktoren ausgelöste Bewegung handelt, wie Erschütterung oder Berührung durch den Betrachter, schließt das Werk ein mehr oder weniger großes Potential an Konstellationen ein. Schnell um die eigene Achse rotierende Objekte schaffen Räumlichkeit aus sich selbst heraus, indem sie virtuelle Volumina erzeugen.

Von Seiten der Künstler häuften sich nun rezeptionsästhetische Vorgaben; über die Werkgestaltung hinaus rückten Fragen der Wahrnehmung und der Interaktion mit dem Werk in den Mittelpunkt. Es gab keine Trennung von Werk- und Betrachterraum mehr; der umliegende Raum war keine für sich stehende Einheit, die an der Werkoberfläche endete, sondern Wand, Decke und Boden spiegelten sich in den Werken wider und wurden zugleich Projektionsfläche für das vom Objekt ausgesandte Licht. Die Werke erfuhren eine zunehmende Erweiterung, ihre eigentliche Daseinsform war die Lichterscheinung, die eine „umfassende Raumerfüllung“<sup>847</sup> zuließ, woraus die eigene Kategorie der atmosphärischen Lichträume hervorging. Bei ihnen war nicht mehr die Formung des Materials entscheidend, sondern die der Gestaltungsmittel Licht, Klang und Raum. Sie kommunizierten mit dem Betrachter nicht nur auf visueller Ebene, sondern alle Sinne waren gefragt. Piene schrieb: „Ich hoffe, mit einem Minimum von physischem Engagement, weit entfernt von jedem Drama, einen Raum der Stille zu erreichen, der, weil er auf eindringliche Weise spürbar wird, zum Verweilen einlädt.“<sup>848</sup> Die Besucher wurden hier zudem in eine ungewohnte Umgebung versetzt, etwa in abgedunkelte Räume, die eine spontane Orientierung erschwerten, was dazu führte, dass Hör- und Tastsinn stärker stimuliert wurden. Eine derartige Situation ergab sich in den im Zeitraum zwischen 1968 und 1972 an verschiedenen Orten realisierten *Nebelräumen* Gotthard Graubners<sup>849</sup>, die Renate Buschmann beschreibt als „Selbsterfahrungsräume, in denen jeder Besucher hautnah

---

<sup>847</sup> Piene (1960) 2000.

<sup>848</sup> Ebd.

<sup>849</sup> Der erste Nebelraum entstand im Dez. 1968 im Modern Art Museum, München (Villa Stuck), anlässlich der Ausstellung *4 junge Künstler – 4 Räume*. Renate Buschmann: *Between in der Kunsthalle Düsseldorf zwischen 1969 und 1973. Die Chronik einer Nicht-Ausstellung*, [Diss., Univ Köln, 2002] Berlin 2002, S. 84–91, S. 356–367. [Buschmann 2002].

individuelle Erfahrungen in einer künstlich erzeugten Extremsituation machen konnte.“<sup>850</sup> Dietrich Helms schildert ein intensives Selbst-Erleben: „Man fühlt sich befangen in einem Hohlraum, der von einem selbst abhängt, von einem selbst gebildet wird dadurch, daß man in diese weiße Lichtmasse hineinsieht.“<sup>851</sup> Die architektonisch vorgegebenen Begrenzungen wurden hier durch die Nebelmassen, bei Piene durch die Lichtprojektionen, aufgelöst.

Yves Klein schuf bereits 1958 mit seinem Werk *Le Vide*<sup>852</sup> ein sich im Raum ausbreitendes, „atmosphärisches“<sup>853</sup>, damit materiell nicht greifbares Kunstwerk – einen mit weißem Lithopone-Pigment getünchten und anschließend mit einem Firnis aus Alkohol, Aceton und Vinylharz behandelten, sonst leeren Galerieraum, in dem der „Zustand malerischer Sensibilität“<sup>854</sup> erlebbar würde, „der vom Maler als Vorbereitung im vorhandenen Raum spezifiziert und stabilisiert wurde.“<sup>855</sup> Der Künstler selbst betrachtete ihn als „immaterialisiertes Bild“<sup>856</sup>, als „malerisches Klima der Sensibilität des immaterialisierten Blaus“, als „Farb-Raum, der nicht sichtbar ist, aber in dem man imprägniert wird.“<sup>857</sup>

„Die Wirkung der intensivierten Leere“, so Wembers Eindruck, „legt sich fühlbar, befreiend oder beklemmend, immer aber lebendig und atmend auf den Betrachter, der einen solchen Raum betritt, sich darin aufhält.“<sup>858</sup> Der keine Anhaltspunkte bietende weiße Raum würde den Betrachter für die offene Weite sensibilisieren; Kerber beschreibt ein sich einstellendes „Erlebnis der Selbstdiffusion“<sup>859</sup>. Hatte Fontana, selbst wenn er von 'Konzepten' sprach, zumindest noch materiell greifbare Werke geschaffen, denen der Betrachter gegenüber treten und die er wahrnehmen konnte, so erklärte Klein die Leere – in seinen Augen die Essenz des Wirklichen, das Immaterielle – zum Kunstwerk, und damit zugleich das, was der Betrachter während seines Aufenthalts im Raum empfand, seine sinnlichen

---

<sup>850</sup> Ebd., S. 90. Buschmann nennt „Orientierungslosigkeit, unüberschaubare Raumverhältnisse, Verunsicherung, Verlust der Sehweite und -schärfe“, die unterschiedliche Reaktionen auslösten, „die eine Skala von Genuß bis Unbehagen, von Kontemplation bis Klaustrophobie abdeckten.“

<sup>851</sup> Dietrich Helms: *Gotthard Graubner*, Recklinghausen 1974, S. 23. [Helms 1974].

<sup>852</sup> Schon im Vorjahr entstand ein erster leerer Raum bei der Ausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes*, 14.–23.5.1957, Galerie Colette Allendy, Paris. Der mit *Les surfaces et blocs de sensibilité picturale invisible* betitelte Raum war jedoch nur auserwählten Besuchern zugänglich. Vgl. Sidra Stich, in: Köln 1994, S. 96. 1961 wiederholte er die Installation im Haus Lange, Krefeld, mit einem kleinen, weißgetünchten, von Neonlicht erhellten *Immateriellen Raum*.

<sup>853</sup> Yves Klein sprach von einem durch die Werke erzeugten „unsichtbaren malerischen Zustand“, von einem „malerischen Klima“, von der „Schaffung einer Atmosphäre“, in: Köln 1994, S. 133.

<sup>854</sup> Yves Klein, zit. n.: Ebd.

<sup>855</sup> Yves Klein, zit. n.: Ebd. Er hielt sich vorher 48 Stunden in dem Raum auf. Vgl. Epperlein 1997, S. 130.

<sup>856</sup> Yves Klein, zit. n.: Sidra Stich, in: Köln 1994, S. 133.

<sup>857</sup> Yves Klein, ebd., S. 136.

<sup>858</sup> Paul Wember: *Yves Klein*, hg. v. Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Köln 1969, S. 15. [Wember 1969].

<sup>859</sup> Bernhard Kerber: „Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung“, in: *Städel Jahrbuch* 8 (1981), S. 324–345, hier S. 340. [Kerber 1981].

Regungen, d.h. die Eigenerfahrung und das ästhetische Erleben der räumlichen Atmosphäre. Klein, so stellte Christian Bracht treffend fest, arbeitete „mit ungebrochenem Elan an der Darstellungsfähigkeit der Absenz.“<sup>860</sup> Um die leibliche Eins-Werdung des Publikums mit dem Immateriellen zu steigern, bot Klein – ähnlich wie Manzoni zwei Jahre später, 1960, mit seiner Aktion *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte*<sup>861</sup> – den Besuchern seiner Ausstellung 'monochrome' ultramarin-blaue Cocktails<sup>862</sup> an. Das 'monochrome' Event der besonderen Art hinterließ, wie Uecker konstatierte, bleibende Eindrücke: „Diese Demonstration hat auf viele Künstler eine große Wirkung ausgeübt, die im Weiß ein neues Sprachmittel sahen, um ihre geistigen Erfahrungen zu vermitteln.“<sup>863</sup> Auch Piene erläuterte rückblickend: „Der von Yves Klein in aller Reinheit demonstrierte ungebrochene Farbraum drängte sich uns geradezu auf als Schwingungsraum.“<sup>864</sup> Bei der im Folgejahr im Hessenhuis Antwerpen stattfindenden Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision* verzichtete Klein gänzlich darauf, künstlerisch Hand anzulegen; stattdessen schrieb er seinen Namen auf den Boden und sprach vor dem Publikum von einer „Présence immatérielle“ des Werks.

Unter dem Einfluss derartig extremer Positionen, wie sie Fontana, Tinguely und Klein vertraten, machte sich auch in den Werken der ZERO-Künstler eine schrittweise Modifizierung der Einstellung gegenüber dem Raum bemerkbar, das Streben galt nun einer dynamischen, raumgreifenden Kunst, die sich idealerweise ins Unendliche erstreckte und stetig wandelnde Eindrücke hinterließ. Besonders deutlich trat die neue Auffassung vom Raum und den in ihm wirkenden Energien dann in der dritten Ausgabe des *ZERO*-Magazins (1961) zutage. Materialität und endlicher, irdischer Raum sollten überwunden werden zugunsten einer Annäherung an den unendlichen, immateriellen, nicht messbaren Raum bzw. dessen Darstellung.

---

<sup>860</sup> Christian Bracht: *Kunstkommentare der 60er Jahre* [Diss., Aachen, Technische Hochschule 1998] Weimar 2002, S. 156. [Bracht 2002].

<sup>861</sup> Übersetzt: „Dynamischer Kunstverzehr des Publikums – das Verschlingen der Kunst“ (21.7.1960), Galleria Azimut, Mailand: Er kochte einen großen Topf Eier, 'stempelte' sie mit seinem Daumenabdruck und übergab sie dann dem Publikum zum Essen. Wiederholung der Aktion im Folgejahr in Kopenhagen.

<sup>862</sup> Vgl. Nuit Banai: „Vom Mythos der Objekthaftigkeit zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in der Leere“, in: Kat. *Yves Klein*, hg. v. Olivier Berggruen, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M.; Guggenheim Museum Bilbao, Ostfildern 2004, S. 15–28, hier S. 23. [Banai 2004].

<sup>863</sup> Uecker (1961 c) 1979, S. 107.

<sup>864</sup> Otto Piene, zit. n.: Schmied 1965, S. 15.

## VIII. IMMATERIALITÄT ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE

Sprechen die Künstler in ihren Stellungnahmen von Immaterialität bzw. dem Immateriellen, so bezeichnet der Begriff einmal einen infolge starker Lichtreflexionen oder schnellen Rotierens auf der Objektoberfläche erzeugten visuellen Effekt, der die tatsächliche materielle Beschaffenheit optisch verschleiert bzw. auflöst, andererseits aber auch eine nicht fassbare Relation zwischen Betrachter und Werk durch eine gesteigerte Wahrnehmungsstimulation.

Immaterialität meint somit einerseits das durch den Einsatz neuer Werkstoffe erzielte Resultat einer fortschreitenden Entmaterialisierung, folglich ein im Werk selbst angelegtes Phänomen. Zum anderen sprechen die Künstler aber auch von Immaterialität, wenn sie auf eine gerade eben mit Hilfe dieses Materialeinsatzes und einer somit teilweise gesteuerten Rezeption im Betrachter hervorgerufene intensive ästhetische Erfahrung hinweisen, eine nur im Auge zu genau diesem Zeitpunkt der Betrachtung erzeugte Sensation, die als eine Übersteigerung und ein dadurch ausgelöstes 'Umspringen' des wahrnehmenden Bewusstseins beschrieben wird, als ein Gefühl des LoslöSENS von der „tastbaren Wirklichkeit“<sup>865</sup>.

Widmete sich die Werkanalyse in erster Linie der durch die Wahl bestimmter Materialien und deren Anordnung erreichten optischen Instabilität der Oberflächen und deren, insbesondere durch die gesteigerte Lichtwirkung hervorgerufenen Verräumlichung, so gilt es nun, Immaterialität als eine sich im Moment des Beschauens einstellende ästhetische Empfindung zu erfassen, die aus einer Verschmelzung von Blick und Werkoberfläche hervorgeht und dem Betrachter vorführt, dass seine Wahrnehmung zum bestimmenden Faktor der Bildentstehung wird.

Die Künstler selbst sprechen von durch die Werke ausgelösten „Augenblicken der reinen Faszination, in der alle Gedanken aufgehoben sind“<sup>866</sup>, vom „Ausdruck einer geistigen Energie“<sup>867</sup>, vom Eintreten einer „unmöglichen Realität“<sup>868</sup>, vom Erleben einer „geistigen

---

<sup>865</sup> Jan J. Schoonhoven: citaten en uitspraken van de kunstenaar vertaling en redactie: Fons Heijnsbroek. Internetquelle: <http://www.dekunsten.net/dk-citatenabstractekunst-schoonhoven.html> (12.04.2010).

<sup>866</sup> Heinz Mack: „Sahara“ (1968/69), in: Kat. Mack. *Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters. Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972, S. 168. [Mack (1968/69) 1972].

<sup>867</sup> Heinz Mack: „Das Licht auf der Oberfläche“ (o. J.), in: Kat. Mack – *Lichtkunst*. Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 217. [Mack 1994].

<sup>868</sup> Francesco Lo Savio, urspr. in Kat. Francesco Lo Savio, Galleria d'Arte Selecta, Rom, Januar 1960, wiederabgedruckt in: Bielefeld 1986, S. 42.

Tatsache“<sup>869</sup>. Uecker konstatiert die „Existenz von Fragwürdigem“, das sich nur „bildhaft“ vermitteln ließe, von einem „Unbekannten“, „das außerhalb der limitierten Erkennbarkeit existiert“, das keinen „definitiven“ Charakter habe und erst „aus der extremen Sensibilität heraus“ spürbar würde.<sup>870</sup> Piene beschreibt eine Wandlung seiner Bilder in energetische „Kraftfelder“, da oberhalb des Bildfeldes eine „Vibration“ eintrete, die er als „die reine Emotion, die Reinheit des Bildes, die reine Energie“<sup>871</sup> interpretiert, und die „auf rätselhafte Weise“ zur „vitale[n] Energie des Sehenden“<sup>872</sup> werde. Auch Ferdinand Spindel äußert, eine Arbeit schien dann geglückt, „wenn in ihr paradoxerweise das Haptische und das Strukturelle des Materials deutlich wird und gleichzeitig durch die Art der Verformung eine Entmaterialisierung stattfindet, wenn also ein sinnlicher wie irrealer Eindruck erzeugt wird.“<sup>873</sup>

Dieser Empfindungswert stand bei der Mehrzahl der Werke in Verbindung mit einer ästhetischen Lichtwahrnehmung, zumal in nahezu allen Arbeiten das natürliche wie künstliche Licht als „Transformator“<sup>874</sup> der materiellen Identität wirkte. Das Werk sollte erfahren werden als energetischer, immaterieller Zustand. Ein sich optisch realisierendes Wechselspiel von körperhafter Präsenz und körperloser Phänomenalität, von „ungreifbarer Vision und greifbarer Faktizität“<sup>875</sup> setzte sich auf den Oberflächen in Gang.

Weniger das Wesen des Kunstwerks, sondern die durch dieses ausgelöste Erfahrung war ausschlaggebend, also die Frage, zu was bzw. wie sich dieses im Bewusstsein des Rezipienten entwickelte. Yaacov Agam formulierte in einer Stellungnahme von 1964 sein Vorhaben, „ein Kunstwerk zu schaffen, das jenseits des Sichtbaren existiert und nur schrittweise erfaßt werden kann, jeweils mit dem vollen Bewußtsein, daß es sich nur um eine teilweise und dynamische Enthüllung handelt und nicht um die Verewigung eines bestehenden Dinges“. Es sollte idealerweise „das Sichtbare in seiner Eigenschaft als Möglichkeiten eines ewigen Werdens [...] zeigen.“<sup>876</sup>

---

<sup>869</sup> Ders., ebd., S. 47.

<sup>870</sup> Günther Uecker im „Einführungsinterview“ (I), (o. J.), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 15–19, hier S. 16 f. [Uecker (o. J.) 1979 a].

<sup>871</sup> Piene (1959) 2000.

<sup>872</sup> Piene ZERO 2 1958, S. 27.

<sup>873</sup> Ferdinand Spindel, in: Graf 1969, S. 412.

<sup>874</sup> Dieter Honisch: „Eine eingelöste Vision“, in: Wieland Schmied (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, S. 244–248, hier S. 248. [Honisch 1985].

<sup>875</sup> Max Imdahl: „Gotthard Graubner. Farbraumkörper mesas II, 1973/74“, in: Norbert Kunisch (Hg.): *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum*, Düsseldorf 1990, S. 103–107, hier S. 106. [Imdahl 1990].

<sup>876</sup> Yaacov Agam: „Glaubensbekenntnis“ (1964), in: *Kat. Agam. Bilder und Skulpturen*, hg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 8. [Agam 1973].

Piense schrieb,

„(d)ie Tendenz zur Beweglichkeit meiner Dinge und Erscheinungen wird bleibend – wie die Erscheinungen, die sie hervorbringen, mehr oder weniger flüchtig sind, sich aber wiederholen, mit Abweichungen –, und das ist etwas, was mich von Anfang an interessiert hat: die Flüchtigkeit der Erscheinungen, bleibend durch Wiederholung in Variationen, mehr als das statisch Bleibende.“<sup>877</sup>

Ganz ähnlich argumentierte Mack: „Die Dauer der Faszination ist unbedeutend. Ich glaube nicht an die Ewigkeit der Kunst – ich bin zufrieden, wenn ich für kurze Zeit jemanden fasziniere.“<sup>878</sup> Und Günther Uecker äußerte: „Meine Arbeit beschäftigt sich [...] viel mit dem Phänomen der Flüchtigkeit: daß alles sich in der Zeit darstellt, aber in der Zeit mutiert und über eine gewisse Zeit eine andere Gestalt findet.“<sup>879</sup>

Seine Werke waren für ihn „Verdeutlichung einer neuen Betrachtungsweise. Diese Gegenstände haben keinen Objektwert, sie haben ihren Zweck in dem Augenblick erfüllt, wo sie ins Bewußtsein aufgenommen werden. Diese Gegenstände können wie Werkzeuge für Gedankenprozesse verstanden werden.“<sup>880</sup>

Paul Wember zog den Schluss, die Werke der ZERO-Künstler existierten letztlich über die „Transformation von Materialien“<sup>881</sup> – Verwandlungen, die allerdings zumeist nicht tatsächlich im Materiellen, sondern ausschließlich in der Imagination des Wahrnehmenden stattfanden. Ausnahme bildeten die mit ihrer Entstehung zugleich unwiederbringlich verschwindenden Werke, beispielsweise Schaum- und Nebelplastiken oder Lichtprojektionen, die sich für kurze Zeit im Raum ausbreiteten und bei denen der einmalige Moment des Erlebens stärker in den Mittelpunkt rückte.

---

<sup>877</sup> Otto Piene, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 139.

<sup>878</sup> Heinz Mack, zit. n.: Axel Hecht: „Sahara und Arktis“, in: Henri Nannen (Hg.): *Heinz Mack. Expedition in künstliche Gärten*, Hamburg o. J. (1977), o. S. [Hecht 1977].

<sup>879</sup> „Einführungsinterview“ (II) mit Günther Uecker, in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 93–98, hier S. 95. [Uecker (o. J.) 1979 b].

<sup>880</sup> Günther Uecker: „Der Künstler als Erfinder“ (1969), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 42. [Uecker (1969) 1979]

<sup>881</sup> Paul Wember, in: Kat. Mack Piene Uecker, Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld 1963, o. S. [Krefeld 1963].



## IMMATERIALITÄT ALS ERLEBNIS DES SCHÖNEN

Die an ihren Werken in Erscheinung tretende ästhetische, nicht fixierbare und rätselhafte Kategorie umschrieben die ZERO-Künstler selbst als das 'Wahre', 'Reine' und vor allem als das 'Schöne'. Mack erläuterte in *ZERO 1*, 1958, seine *Dynamische Struktur* sei „Ausdruck einer reinen Emotion; sie präsentiert sich als eine neue Wirklichkeit, deren geheime Schönheit wir ahnen“<sup>882</sup>. Wenig später erklärte er im Hinblick auf seine Lichtreliefs: „Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes.“<sup>883</sup> Eine derartige, vom Materiellen abgehobene 'Erscheinung' hätte er bei seiner ersten Begegnung mit den Werken Fontanas erlebt, bei denen Farbe, Bewegung und Form eine „neue Imagination“ bildeten. Er sah in dessen „schönsten Bildern [...] in der Tat nichts anderes als die Schönheit der reinen Erscheinung.“<sup>884</sup> Piene verkündete in seinem Beitrag in *ZERO 2*, für ihn besitze das platonische Ideal, „daß das Schöne auch gut und auch wahr ist“, noch immer Gültigkeit.

„Eine Malerei, die sich selbst erreicht, empfiehlt zugleich eine Gesinnung. Gerade die Kunst, die am meisten als Kunst entsteht, die auf die Direktheit des aktuellen Berichts verzichtet, wird die größte Bedeutung für den ganzen Menschen erlangen, d. h., sie wird seine ästhetische Empfindlichkeit als Zugang zu einem ganzen Geist vorfinden.“<sup>885</sup>

Er habe die Mittel gefunden,

„der Malerei unter Beibehaltung ihrer Disziplin kraft des Lichtes so viel übersetzte Sinnlichkeit zu geben, daß sie aus der rationalen Deutbarkeit des Zeichenhaften in den Bereich der malerischen Schönheit tritt, in der der Weg des Geistes über die Sinne führt. Sie wird strahlende Fülle gewinnen, ihr Leuchten wird den Menschen treffen. Die Reinheit des Lichts wird sie befähigen, reine Empfindungen zu wecken.“<sup>886</sup>

---

<sup>882</sup> Mack *ZERO 1* 1958, S. 16.

<sup>883</sup> Mack *ZERO 2* 1958, S. 23.

<sup>884</sup> Heinz Mack: „Das Lapidare in der Kunst Fontanas“ (1967), urspr. in: *Egoist 13*, Frankfurt, 3. Jh. 1967, wiederabgedruckt in: *Kat. ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 244. [Mack (1967) 2000].

<sup>885</sup> Piene *ZERO 2* 1958, S. 27.

<sup>886</sup> Ebd.

Die Tatsache, dass viele seiner Werke nur auf eine kurze Dauer hin konzipiert waren, rechtfertigte Piene wie folgt:

„die schönsten Erscheinungen, mit denen wir zu tun haben – um nur ein großes Beispiel zu nennen, das zugleich ein sehr schönes ist: Sonnenaufgang und Sonnenuntergang –, das sind alles flüchtige Erscheinungen, Erscheinungen ohne statische, physisch-schwerkräftige Dauer.“<sup>887</sup>

Uecker bezeichnete in einem seiner Gedichte, das als Beschreibung der sich im Licht auflösenden Nagelfelder gelesen werden kann, flüchtige Lichteindrücke, vibrierende, zitternde Bewegungen des Wassers und das Schweben der Wolken „als sich auflösende zeichen des schönen“, „wo das sichtbare, durch das licht gekrönt, sich im unsichtbaren verliert“.<sup>888</sup> In einem anderen Text heißt es, seine Objekte würden „zu einem dynamischen Prinzip, das daran teilnehmen läßt, wo das Licht in seiner Reinheit zu einer Metamorphose des Schönen wird, wo es sich zum menschlichen Theater verwandelt.“<sup>889</sup> In seiner aus riesigen Nägeln gebauten Säulenstadt entstehe durch Lichtmodulationen ein Raum, „der durch seine Himmelsrichtung eine Schönheit erlebbar werden läßt, welche zu einem Lichtspiel des Himmels führen kann.“<sup>890</sup> Adolf Luther, für den Schönheit zu den Dingen zählte, „die existent sind, aber keinerlei figura haben“<sup>891</sup>, erklärte, die „Empfindung der Schönheit stellt sich ein, wenn das Stoffliche entschwunden ist.“<sup>892</sup> Die Schönheit bestünde „darin, daß mehr vorhanden ist, als es scheint.“<sup>893</sup> Seine Entmaterialisierungen ließen sich daher so schwer vermitteln, weil „der menschliche Schönheitssinn ganz an der Gestalt orientiert sei“, während seine Werke „gerade auf dem Gegenteil aufbauen, nämlich auf dem Diaphanen.“<sup>894</sup>

Der Begriff der Schönheit umschreibt in den oben genannten Beispielen keine Eigenschaft, die sich unmittelbar am Werk festmachen lässt, sondern eine sich im Prozess der anschaulichen Entmaterialisierung auf emotionaler Ebene einstellende ästhetische Erfahrung. Laut Adolf Luther war das Empfinden des Schönen ein „Erkenntnisakt“: „Schönheit selbst gibt es nicht. Sie ist nur eine Eigenschaft von etwas anderem, das selbst

---

<sup>887</sup> Otto Piene, in: Herzogenrath (Hg.) 1973, S. 139.

<sup>888</sup> Günther Uecker: „die sprache der sich auflösenden zeichen des schönen“ (1964), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 38. [Uecker (1964 b) 1979].

<sup>889</sup> Uecker (1961 a) 1979, S. 57.

<sup>890</sup> Ebd., S. 58.

<sup>891</sup> Luther 1984, S. 59.

<sup>892</sup> Ebd., S. 51.

<sup>893</sup> Ebd., S. 52.

<sup>894</sup> Ebd., S. 73.

etwas sein kann, aber auch nichts zu sein braucht. [...]. Schönheit ist also eine Funktion.“<sup>895</sup> Es schließt ein Mehr-Sehen von etwas ein, das das faktisch Vorhandene übersteigt; eine schwebende, strahlende, lichthafte Energie. Max Bill konstatierte bereits Ende der 1940er Jahre, dass in einer neuen Kunst „...nicht nur form als schönheit, sondern form gewordener gedanke, idee, erkenntnis“ gelten, dass nicht mehr die „auf der oberfläche vorhandene substanz“ zähle, sondern „strukturen des weltgefüges, des verhaltens [...], nicht abbild, sondern neues system; vermittlung elementarer kräfte auf sinnlich wahrnehmbare weise.“<sup>896</sup>

Schönheit als Grundbegriff der philosophischen Ästhetik deckt ein breites Bedeutungsspektrum ab; er wurde kontrovers diskutiert und hat eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition. Die Vorstellungen davon, was als 'schön' galt, unterlagen einem starken Wandel, und bis heute existiert keine gültige Definition des Schönen.<sup>897</sup> Siegfried J. Schmidt kommt zur Schlussfolgerung: „Wenn die bisherige Diskussion über das Schöne und das Ästhetische überhaupt etwas ergeben hat, dann – vielleicht – die Einsicht, daß das Schöne sich zeigt, aber nicht ausgesagt werden kann.“<sup>898</sup>

Zentrale Frage der Ästhetik war, ob das 'Schöne' als Eigenschaft des betrachteten Gegenstands gelten konnte, oder ob es sich hierbei um eine subjektive Reaktion auf das Gesehene handelte. Machte man Schönheit bis zum Klassizismus ausschließlich an objektiven Qualitäten, wie Proportion, Harmonie, Symmetrie, fest, die zugleich das moralisch Gute und Wahre verkörperten, so änderte sich dies im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss von David Humes Werk *Of the Standard of Taste* (1757) dahingehend, dass dem Subjekt selbst konstitutive Bedeutung für die Erscheinung der Schönheit eingeräumt wurde: „Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them.“<sup>899</sup> In der Folge löste sich, vor allem bei Kant, die Schönheitserfahrung weiter vom Gegenstandsbezug: 'Geschmack', im Sinne eines subjektiven ästhetischen Urteilsvermögens, wurde unverzichtbare Voraussetzung für ästhetische Wahrnehmung,

---

<sup>895</sup> Luther 1984, S. 133.

<sup>896</sup> Max Bill: „die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ (1949), in: *Kat. max bill, originale und skulpturen*, Galerie am Lindenplatz, Schaan, Liechtenstein 1989, o. S. [Bill 1989].

<sup>897</sup> Vgl. zur Geschichte und zum Bedeutungswandel des Begriffs 'Schönheit': Umberto Eco: *Die Geschichte der Schönheit*, München, Wien 2004. [Eco 2004]; Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Schönheit*, Wien 2009. [Liessmann 2009].

<sup>898</sup> Siegfried J. Schmidt: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*, Köln (u. a.) 1971, S. 9. [Schmidt 1971].

<sup>899</sup> David Hume: *Of the Standard of Taste*. (1775). Hier zit. n.: Gudrun Kühne-Bertram: Artikel „Schöne, (das)“, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1992, [Band 8: R-Sc], Spalte 1343–1386, hier S. 1372. [Kühne-Bertram 1992].

wobei nur das als 'schön' gelten konnte, was zugleich jeglichen Zwecks entbehrte.<sup>900</sup> Hegel betrachtete das Schöne zudem als Verkörperung des 'Wahren'; Kunst diene daher in seinen Augen der Wahrheitsvermittlung. Da Kunst dem Geiste entspringt, der höher anzusiedeln sei als das Natürliche, stehe das Kunstschöne über dem Naturschönen, welches erst im Kunstwerk in Erscheinung treten könne.<sup>901</sup>

Schiller beschäftigte sich im Rahmen seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* intensiv mit dem Begriff der Schönheit; er betrachtete sie als Mittel zur Freiheit.<sup>902</sup> Das Erleben des Schönen umschreibt er als einen undefinierbaren Zustand, der sich zwischen dem Geistigen, Schiller spricht von der „Form“, und der Materie abspiele:

„Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben. Aus diesem scheint zu folgen, daß es zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Tätigkeit einen mittleren Zustand geben müsse, und daß uns die Schönheit in diesen mittleren Zustand versetze. Diesen Begriff bildet sich auch wirklich der größte Teil der Menschen von der Schönheit, sobald er angefangen hat, über ihre Wirkungen zu reflektieren, und alle Erfahrungen weisen darauf hin. Auf der anderen Seite aber ist nichts ungereimter und widersprechender als ein solcher Begriff, da der Abstand zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Tätigkeit, zwischen Empfinden und Denken unendlich ist und schlechterdings durch nichts kann vermittelt werden. Wie heben wir nun diesen Widerspruch? Die Schönheit verknüpft die zwei entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens, und doch gibt es schlechterdings kein Mittleres zwischen beiden. Jenes ist durch Erfahrung, dieses ist unmittelbar durch Vernunft gewiß.“<sup>903</sup>

In seinen weiteren Ausführungen erklärt Schiller, Schönheit verknüpfe nicht nur das Sinnliche und das Rationale, sondern vermag darüber hinaus sogar alle Gegensätzlichkeiten aufzuheben.<sup>904</sup>

---

<sup>900</sup> „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallen heißt schön“. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 5; X, 124, zit. n.: Liessmann 2009, S. 33.

<sup>901</sup> Liessmann 2009, S. 71; Böhme 1995, S. 81.

<sup>902</sup> Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Zweiter Brief), in: *Schillers Werke. In zehn Bänden*, hg. v. Ernst Jenny, Basel 1946, (Bd. 10), S. 80. [Schiller 1946].

<sup>903</sup> Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Achtzehnter Brief), in: Ebd., S. 147 f.

<sup>904</sup> Friedrich Schiller: Ebd., S. 149.

Die Schönheit könne „Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form, von Empfindungen zu Gesetzen, von einem beschränkten zu einem absoluten Dasein zu führen.“<sup>905</sup>

Auch er betrachtet eine Entstofflichung als Bedingung für Schönheit:

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.“<sup>906</sup>

Unverzichtbare Voraussetzung hierfür sei eine Aufnahmebereitschaft des Betrachters. Schiller kommt zu dem Schluss, dass Schönheit für uns zwar „Gegenstand“ sei, zugleich aber auch „Zustand unsers Subjekts“: „Sie ist [...] Form, weil wir sie betrachten; zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort: sie ist zugleich unser Zustand und unsre Tat.“<sup>907</sup>

Während im 19. Jahrhundert im Zuge einer aufkommenden psychologischen Ästhetik der Schönheitsbegriff weiterhin auf dem subjektiven Empfinden beruhte, rückten Anfang des 20. Jahrhunderts wiederum verstärkt die objektiven Eigenschaften des Kunstwerks in den Blick. Mit der beginnenden Moderne wurde dann 'Schönheit' als solche in der Kunst nicht mehr explizit thematisiert, die Künstler reflektierten in ihren Arbeiten vielmehr über die Voraussetzungen, Techniken und Materialien ihres Schaffens. An die Stelle des verbindlichen Schönheitsideals traten gänzlich unterschiedliche und vollkommen neue Konzepte – größtenteils wurde das Schöne sogar gänzlich verbannt, da Kunst sich als gesellschaftskritisch verstand, irritierend und schockierend wirken musste. Nach dem Zweiten Weltkrieg bekannte sich eine Vielzahl von Künstlern erneut zum ästhetisch

---

<sup>905</sup> Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Neunzehnter Brief), in: Ebd., S. 153.

<sup>906</sup> Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Zweiundzwanzigster Brief), in: Ebd., S. 167 f. (Hervorhebungen im Original)

<sup>907</sup> Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Fünfundzwanzigster Brief), in: Ebd., S. 186.

Ansprechenden: Man entdeckte den Reiz der technischen wie natürlichen Materialien in ihrem Rohzustand sowie zufallsbedingte, oder im Alltäglichen und im Nutzlosen verborgene ästhetische Werte. Damit in Zusammenhang stand auch ein verstärktes Interesse für die Natur und ihre elementaren Kräfte. Gernot und Hartmut Böhme konstatieren eine allgemeine „Wiederkehr der Elemente als Lebensmedien“ im Sinne einer „Entdeckung der Elemente in ihrer reinen sinnlichen Präsenz“<sup>908</sup>.

In der Nachkriegszeit räumte vor allem Nicolai Hartmann (1882–1950) in seiner posthum erschienenen *Ästhetik* (1953), mit der sich Otto Piene und Heinz Mack nach eigenen Angaben intensiv beschäftigten,<sup>909</sup> der Kategorie des Schönen zentrale Bedeutung ein. Er verstand hierunter eine Eigenschaft des ästhetischen Gegenstands, zum anderen aber auch ein im Rezipienten ausgelöstes subjektives Empfinden, wodurch er sich deutlich von der durch Theodor Lipps vertretenen 'Einfühlungstheorie' absetzte.<sup>910</sup> Daher befürwortete Hartmann als Methode eine Verbindung aus Gegenstands- und Aktanalyse. Bei der ästhetischen Wahrnehmung komme es zu einer Ergänzung des sinnlich Gegebenen um ein dieses übersteigendes Erscheinendes; er unterschied daher eine 'Schau erster und zweiter Ordnung'. Beide bildeten ein „untrennbares Ganzes“, „in dem sie mannigfach ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen.“<sup>911</sup> Die „erste Schau“ entsprach der „alltäglichen Wahrnehmung“, während das „Schauen zweiter Ordnung“, das neben einer „sinnlichen“ auch eine „übersinnliche“ Komponente einschloss, nur bei der „ästhetischen Betrachtung“ eintrat.<sup>912</sup> Hieraus resultierte eine mehrschichtige Anlage ästhetischer Gegenstände: Der sinnliche, reale Vordergrund und der nicht-sinnliche, irrealer, vielschichtige Hintergrund brächten „ineinander und miteinander“ vereint das Schöne hervor, es komme zu einem „Erscheinen des einen im anderen“.<sup>913</sup> So ließ sich das Schillernde in der Seinsweise des Schönen erklären: „es ist da und ist auch nicht da. Sein Dasein ist ein schwebendes“<sup>914</sup>, wodurch es sich dem „gegenständlichen Wissen“<sup>915</sup> entziehe. Der „ästhetisch Genießende“ verweile bei diesem Erscheinenden, was in ihm eine „seelische Gelöstheit des Hingegebenseins“<sup>916</sup> bewirkte: Der Sehende „wird wohl erfaßt von ihr, aber nur wie von einem Geheimnis, das er nicht lüften kann; er seinerseits erfaßt

---

<sup>908</sup> Gernot Böhme; Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, (Reihe Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen), S. 301. [Böhme G.; Böhme H. 1996].

<sup>909</sup> Vgl. die Aussagen von Otto Piene: Piene 2003, S. 36–44, hier S. 39, und die von Heinz Mack: Schwarzer 2005, S. 20.

<sup>910</sup> Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 28. [Hartmann 1953].

<sup>911</sup> Ebd., S. 18.

<sup>912</sup> Ebd., S. 19, 17.

<sup>913</sup> Ebd., S. 34.

<sup>914</sup> Ebd., S. 34.

<sup>915</sup> Ebd., S. 3.

<sup>916</sup> Ebd., S. 33.

sie nicht.“<sup>917</sup> Trotz seines irrealen Faktors sei das „Erscheinen“ des Schönen keine „Flucht in eine Welt des Scheines“, denn „zum Schein würde die Illusion des Wirklichseins gehören. Gerade der mitempfundene Gegensatz zum Wirklichen ist hier das Wesentliche.“<sup>918</sup> Die Verbindung zur „Struktur des Gegenstands“<sup>919</sup> bleibe gewahrt, weshalb bei einer Betrachtung eines Werks dessen „Strukturanalyse“ unabdingbar sei. Die Bedeutung des Kunstwerks selbst relativiere sich, die „Träger“ ästhetischer Werte seien „von gemischter Seinsweise“, wobei ihr „realer Vordergrund“ „das Geringste an ihnen“ bilde, da ihr eigentlicher Wert im „Erscheinen“ liege.<sup>920</sup> Dieser irrealer „geistige Gehalt“ bleibe jedoch immer an die „reale sinnliche Materie“ gebunden, die ihn trägt, und bedürfe andererseits der „Gegenleistung eines lebenden Geistes“, dem er erscheinen könne. Ohne dieses „gleichsam geliehene Leben“, würde der „geistige Gehalt“ nicht aus der Materie gelöst, könne es also kein Schönsein geben<sup>921</sup>; Hartmann spricht von einer „Mitbedingtheit durch das Subjekt.“<sup>922</sup>

Hartmanns Verständnis von Schönheit und ästhetischer Wahrnehmung deckt sich zu großen Teilen mit den durch die ZERO-Künstler vertretenen Vorstellungen: Der an ihren Werken erfahrbare, immaterielle, faszinierende 'Mehrwert' nimmt seinen Ausgang von der greifbaren, real vorhandenen Materie, ohne an diese unmittelbar gebunden zu sein – eine Tatsache, die Uecker einmal so umschrieb: „das, was sich [...] abzeichnet, ist ja mittelbar vom Gegenstand abhängig. Es ist ja nicht der Gegenstand selbst“, vielmehr sei „Materialität in bezug zur Immaterialität in einem Übergang“<sup>923</sup> begriffen.

Hierin liegt der Hauptunterschied zu Yves Kleins Konzept des Immateriellen, der mit seinem Ansatz die Bedeutung des Materiellen in Frage stellte und keinen Bezug zur irdischen Realität suchte: Seine Werke dienten allein der Vermittlung einer kosmischen Transzendenz, ihr Wert lag auf einer nicht-sichtbaren Ebene. Das blaue Pigment veranschaulichte seine eigene Vorstellung von Immaterialität. Die Werke, so Klein, „sind die Überbleibsel meines schöpferischen Tuns, sie sind Asche.“<sup>924</sup>

Dass Immaterialität bei Klein einen rein geistigen Wert darstellte und das eigentlich Ausschlaggebende der blauen Monochrome in einer materiell nicht greifbaren, immateriellen Sensibilität lag, wurde deutlich, als der Künstler 1956/57 elf identische, für eine Ausstellung in der Galerie Apollinaire in Mailand angefertigte blaue Monochrome zu

---

<sup>917</sup> Ebd., S. 3.

<sup>918</sup> Ebd., S. 36.

<sup>919</sup> Ebd., S. 82.

<sup>920</sup> Ebd., S. 347.

<sup>921</sup> Ebd., S. 84.

<sup>922</sup> Ebd., S. 29.

<sup>923</sup> Uecker (1970) 1979, S. 133.

<sup>924</sup> Wember 1969, S. 39.

jeweils unterschiedlichen Preisen verkaufte.<sup>925</sup> Er selbst sah darin den Beweis, „daß die bildnerische Qualität jedes Bildes durch etwas anderes als deren materielle und physische Erscheinung wahrnehmbar war und andererseits, daß ganz offenbar die Käufer bei ihrer Wahl jenes anerkannten, was ich die malerische Sensibilität nenne.“<sup>926</sup> Suggestierte die Betrachtung der immateriellen Bilder Kleins ein Gefühl, das im Beschauer einen Verlust des Bezugs zur umgebenden Wirklichkeit zur Folge haben sollte, so unterscheidet sich dieser Ansatz offensichtlich von dem der ZERO-Künstler, die eine Intensivierung des Wirklichkeitsempfindens beabsichtigten. Die Begegnung mit dem Werk sollte Zugang zu bisher unbekanntem, dennoch zur Realität gehörenden Phänomenen eröffnen.

Theodor W. Adorno erfasste in seiner vor dem Hintergrund der damals aktuellen Kunst entstandenen, 1970 posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie*<sup>927</sup> das die Werke Übersteigende ebenfalls mit den Kategorien des „Schönen“ und „Wahren“. Er stellte seinen Begriff des „Kunstschönen“ in unmittelbarem Zusammenhang mit dem „Naturschönen“, von dem er schreibt:

„Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst. [...]. Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr.“<sup>928</sup>

Diese von den Kunstwerken selbst produzierte „Transzendenz“, sei „nicht einfach der Zusammenhang sondern ein Anderes, durch ihn Vermitteltes und trotzdem vom ihm Gesondertes“<sup>929</sup>, wofür Adorno den Begriff des 'Geistes' einführt: „Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische ihrer Faktizität, ist ihr Geist. Er macht die Kunstwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen als Dinglichen.“<sup>930</sup>

„Der Geist der Kunstwerke ist nicht was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt. Der ließe sich umschreiben als das, was an ihnen als Wahrheit aufgeht.“<sup>931</sup> Der Geist sei kein den Kunstwerken „Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt“<sup>932</sup>, er entspringe „aus der Konfiguration ihrer sinnlichen Momente.“<sup>933</sup>

---

<sup>925</sup> Vgl. ebd.

<sup>926</sup> Yves Klein, zit. n.: Epperlein 1997, S. 120.

<sup>927</sup> Adorno 1974.

<sup>928</sup> Ebd., S. 122.

<sup>929</sup> Ebd.

<sup>930</sup> Ebd., S. 134.

<sup>931</sup> Ebd., S. 423.

<sup>932</sup> Ebd., S. 274.



Dieses über die ästhetische Anschauung erfahrene Kunstschöne habe immateriellen Charakter: Dadurch, dass etwas an ihnen in Erscheinung tritt, würden Kunstwerke, „mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes realisiert sein“<sup>934</sup>, „zu einem Anderen als Dinglichen“<sup>935</sup> und „die eigene Dinghaftigkeit abstreifen“<sup>936</sup>: Dabei lägen „Ästhetisches und Dinghaftes“ allerdings nicht unverbunden „schichtweise übereinander, so daß über einer gediegenen Basis ihr Geist aufginge“<sup>937</sup>, sondern sie gingen auseinander hervor:

„Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht Dinghaften sie macht; ihre Dinglichkeit ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung. Beides ist in sich vermittelt: der Geist der Kunstwerke stellt in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit, das Dasein der Werke, entspringt in ihrem Geist.“<sup>938</sup>

Stellte Adorno bereits im Hinblick auf das Naturschöne fest: „Ohne Rezeptivität wäre kein solcher objektiver Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erscheinung“<sup>939</sup>, so gilt dies auch für das Schöne in der Kunst, denn:

„Weniges vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen. [...] in der Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen lebt das Naturschöne.“<sup>940</sup>

Erst über die Rezeption trete bei der Kunst das Schöne hervor, es sei „nicht Imitation des Wirklichen“, „sondern Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist, eines Unbekannten und durchs Subjekt hindurch sich Bestimmenden.“<sup>941</sup>

Der Philosoph Günther Pöltner definiert das Schöne als

---

<sup>933</sup> Ebd., S. 135.

<sup>934</sup> Ebd., S. 123.

<sup>935</sup> Ebd., S. 134.

<sup>936</sup> Ebd., S. 412. „Dem Dingcharakter der Kunst sind enge Grenzen gesetzt. Zumal in den Zeitkünsten überlebt trotz der Objektivierung ihrer Texte in dem Momentanen ihres Erscheinens unmittelbar ihr Nichtdingliches.“ (S. 413).

<sup>937</sup> Ebd., S. 412.

<sup>938</sup> Ebd.

<sup>939</sup> Ebd., S. 111.

<sup>940</sup> Ebd., S. 111.

<sup>941</sup> Ebd., S. 121.

„eine ausgezeichnete Präsenz des Wirklichen. Wer mit dem Schönen eine Erfahrung macht, wird nicht in ein von der Wirklichkeit abgehobenes Reich des (aufrichtigen oder täuschenden) Scheins, nicht in eine imaginäre Welt versetzt, sondern gerät in denkbar innigsten Kontakt mit der Wirklichkeit. Schön ist, was sich von ihm selbst her auf ausgezeichnete Weise zeigt und entsprechend zu erfahren gibt. Schönheit ist der Name für dieses Sich-Zeigen. Der schöne Schein ist 'Schein' im Sinne des Erscheinens von Sein, nicht im Gegensatz zu Sein.“<sup>942</sup>

Bei dieser Erfahrung kämen die „Aktualität des Sichtbaren als solchem und die Aktualität meiner selbst als eines Sehenden“<sup>943</sup> zum Einklang. Auch Gadamer umschrieb das Schöne als die „Einzigartigkeit“ des Kunstwerks in seinem Erscheinen, durch das sich dieses gegenüber dem Welterleben heraushebt.<sup>944</sup>

## SENSIBILITÄT UND INTERAKTION

Grundlegend für diese Erfahrung war eine intensive Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Werk – ein Gedanke, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch vollkommen abwegig erschien. Georg Simmel vertrat 1902 in seiner Abhandlung „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ noch die Ansicht, das Kunstwerk müsse in sich geschlossen sein. Der Rahmen klammere „alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.“<sup>945</sup>

Die im Laufe des 20. Jahrhunderts voranschreitende formale Entgrenzung der Kunst wurde begleitet von der Tendenz zu einer immer weiter ausgeprägten Unbestimmtheit und Offenheit hinsichtlich dessen, was gesehen werden konnte, was letztlich dazu führte, dass dem Betrachter eine weit stärkere Präsenz eingeräumt wurde und dieser neue Wahrnehmungsdimensionen entdecken konnte.

Der Ansatz der ZERO-Bewegung markierte den Übergang von einer rein visuellen zu einer polysensuellen, auf den Betrachter gerichteten Kunst: Neben optischen hielten auch haptische und teilweise akustische Signale eine Kommunikation von menschlichen Sinnen und sinnlich gegebener Welt in Gang. „wir werden mit allen unseren sinnen zugleich sehen,

---

<sup>942</sup> Pöltner 2008, S. 239.

<sup>943</sup> Ebd., S. 240.

<sup>944</sup> Hans-Georg Gadamer: „Der Kunstbegriff im Wandel“, in: Dietmar Guderian (Hg.): *Technik und Kunst*, Düsseldorf 1994, S. 9–26, hier S. 23. [Guderian (Hg.) 1994].

<sup>945</sup> Georg Simmel: „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ (1902), in: Gertrud Simmel (Hg.): *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze von Georg Simmel*, Potsdam 1922, S. 46–54, hier S. 46 f. [Simmel (Hg.) 1922].

fühlen, hören und schmecken. unsere wahrnehmungen werden sein wie wir“<sup>946</sup>, verkündete Uecker in einem seiner Texte. In vielen Fällen bedurfte es einer wachen Sensibilität, um die zarten und oft sehr flüchtigen atmosphärischen Wandlungen auf den vibrierenden Oberflächen zu registrieren. Der Betrachter wurde aktiv in den Werkprozess einbezogen; die Objekte verlangten danach, aktiviert zu werden, ohne sich jedoch restlos erschließen zu lassen, jede Rezeption sollte neue Eindrücke vermitteln. In Anlehnung an Josef Albers ließe sich an ihnen daher eine 'faktische' (factual fact) und eine 'wirkungshafte' (actual fact) Sehweise unterscheiden.<sup>947</sup> Das Werk existierte über einen optisch-sinnlichen Vollzug, über die während der Rezeption temporär hervortretenden Strukturen und das kurzzeitig ausgelöste ästhetische Empfinden des Betrachters. Das Was und das Wie der Erscheinung ließen sich nicht voneinander trennen: Ähnlich wie bei Musik oder Architektur, die sich mitteilen, indem sie im Raum stattfinden bzw. den Wahrnehmenden umfassen, wodurch die Differenz von Objekt und Rezipient überwunden wird,<sup>948</sup> sollte auch hier der Sehende physisch, mental und psychisch involviert werden, in die Kunstwerke eintreten können. Die während der Rezeption aufscheinenden, fortwährend neuen Bildlösungen lassen das Werk nicht mehr als Resultat schöpferischer Individualität hervortreten, sondern als das einer aktiven Teilhabe des Sehenden, zumal die Objekte bei jeder Rezeption immer wieder neu zu erleben sind; virtuelle Konstellationen treten vor Augen, von denen eine jede gleiche Daseinsberechtigung hat. Der Künstler ist nicht mehr derjenige, der den Anspruch erhebt, die alleinige Lösung festzusetzen. Bedingung ist die Bereitschaft des Betrachters, sich von gewohnten Mustern des alltäglichen 'erkennenden' Sehens zu lösen.

Der durch die Werke vermittelte, das Materielle übersteigende Wert sollte nicht nur eine augenblickliche Faszination auslösen, sondern darüber hinaus von dauerhafter Wirksamkeit sein, indem er eine verfeinerte, intensivere Wahrnehmungsfähigkeit, eine Steigerung des sinnlichen Erkenntnisvermögens bewirkte. Piene erläuterte: „Zero' ist eine Lebensformel, eine geistige Zone. Das betrifft nicht nur den Geist, der denkt, sondern auch den Geist, der fühlt, den Körper, der lebt.“<sup>949</sup> Gefühl und Geist würden zu einem Einklang

---

<sup>946</sup> Günther Uecker: „das licht wird uns fliegen machen“ (1962), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 24 f., hier S. 24. [Uecker (1962 b) 1979].

<sup>947</sup> Josef Albers sprach sich für ein bewussteres, neues Sehen aus. Seine Strukturalen Konstellationen waren polyvalente Gefüge aus Linien, die geometrische, architektonische Konstruktionen bildeten, bei denen ein stetes Schwanken zwischen Auf- und Untersicht eintrat: Einmal kommen die stereometrischen Gebilde dem Betrachter entgegen, dann weichen sie zurück in die Tiefe. Vgl. Josef Albers: *Interaction of Color: Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997, S. 96 f. [Albers 1997].

<sup>948</sup> Vgl. hierzu Seel 2000, S. 246.

<sup>949</sup> Otto Piene, in: Gerd Winkler: „'OxO gleich Kunst'. Interview mit Mack, Piene, Uecker“ (8.1.1962), in: *diskus. Frankfurter Studentenzeitung*, Universität Frankfurt a. M., o. D., o. S. [Winkler 1962].

finden, was man über den Begriff der Sensibilität<sup>950</sup> zum Ausdruck brachte. Die Werke sollten den Betrachter sinnlich-körperlich, aber auch geistig involvieren; „Empfindung und Denken werden zur poetischen Wahrnehmung“<sup>951</sup>, schrieb Uecker. Verheyen spricht seiner „Lichtkunst“ eine „dienende Funktion zu, die den Menschen zugute kommt“, schließlich sei es möglich, „durch die Lichtfrequenz [...], den psychischen Zustand eines Menschen zu ändern“<sup>952</sup>; sie könne wie eine „psychotherapeutische Hilfe“ wirken: „Der physiologische Kontakt mit dieser Lichtwelt“ bedeutete die Wiedererlangung einer Harmonie.<sup>953</sup>

Bei Piene hieß es hierzu: „Der Geist, der wirklich ein Körper ist, und der Körper, der wirklich einen Geist belebt, sie wollen es nicht zulassen, daß man sie getrennt behandelt“<sup>954</sup>. Zielsetzung sei daher eine Kunst, „die leise, nachhaltig, gesund, geistig, sinnlich, frei ist.“<sup>955</sup> ZERO verstünde sich als eine „Phase der Beruhigung und Sensibilität. Ihr verdanken wir die neue Reinheit der Farbe und das adäquate Empfinden für ihren Wohllaut.“<sup>956</sup>

Das Sehen würde – jenseits aller Gegenstandswahrnehmung – als produktives Vermögen erfahrbar, der Rezipient sollte Bewusstsein darüber erlangen, dass sein Weltzugang in erster Linie auf seinen sinnlichen Fähigkeiten beruht, dass er nicht nur passiv Wahrnehmender ist, sondern sein Sehen, wie Merleau-Ponty es bildlich ausdrückte, zugleich eine „Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare, Suche nach sich selbst im Sichtbaren“<sup>957</sup> bedeutet. Uecker erfasste dies, als er schrieb: „unsere wahrnehmungen werden sein wie wir.“<sup>958</sup> Gotthard Graubner erklärte in einem Interview, sein gesamtes Schaffen zielte letztlich darauf ab, „Empfindungsfähigkeit, oder anders gesagt Sensibilität, zu aktivieren“<sup>959</sup>, über die jeder Mensch verfüge, die nur verschüttet sei.<sup>960</sup> Seine Bilder

---

<sup>950</sup> Diesen Begriff setzte vor allem Yves Klein ein: dieser plante zusammen mit dem Architekten Werner Ruhnau 1959 die Schaffung eines „Zentrums der Sensibilität“, in dem „die Möglichkeiten schöpferischer Imagination als Kräfte der persönlichen Verantwortung neu geweckt werden“ sollten. Ziel war eine von jeglichem Materialismus befreite Existenz. Vorgesehen war hierfür eine immaterielle, von Licht durchflutete Architektur, an deren fortwährenden Bau Lehrer wie Schüler mitwirken sollten. „Die Schule der Sensibilität will Imagination und Immaterialisation. Sie will die Freiheit im Sinne des Herzens und des Kopfes.“ Ruhnau; Klein (1959) 2004.

<sup>951</sup> Günther Uecker: „Begegnung mit Soto“ (1968), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 109 f., hier S. 109. [Uecker (1968) 1979].

<sup>952</sup> Jef Verheyen in einem Interview mit Paul de Vree, (Antwerpen 1963), in: *Kat. Jef Verheyen. Kreislauf der Farben*, Kunstmuseum Düsseldorf, Essen-Heidhausen 1973, S. 18 f., hier S. 19. [Verheyen (1963) 1973].

<sup>953</sup> Ebd.

<sup>954</sup> Piene ZERO 3 1961, o. S.

<sup>955</sup> Piene 1962, o. S.

<sup>956</sup> Otto Piene: „Jetzt“ (Düsseldorf, 31.8.1963), in: Piene 1963, o. S.

<sup>957</sup> Merleau-Ponty 1994, S. 173 (Anmerkung).

<sup>958</sup> Uecker (1962 b) 1979, S. 24.

<sup>959</sup> Gotthard Graubner: „Sensibilisierung halte ich für eine sehr wichtige Komponente des Menschlebens“, in: „Gespräch mit Gotthard Graubner“ (4.5.1999), in: Buschmann 2002, S. 356–367, hier S. 357.

<sup>960</sup> Gotthard Graubner, ebd., S. 364.

betrachtete er als eine Umsetzung des „haptischen Moments“<sup>961</sup> mit anderen Mitteln: „Man muß versuchen, sie nachzuatmen.“<sup>962</sup> Sie trugen dazu bei, „die durch die Konsumgesellschaft verlorengegangene Sensibilität wiederherzustellen“<sup>963</sup> und zeigten, dass es in einer Zeit, in der man glaube, alles wäre reproduzierbar, noch Dinge gebe, die sich dem verweigerten.<sup>964</sup>

Der Ansatz der ZERO-Künstler deckt sich weitgehend mit der durch Maurice Merleau-Ponty vertretenen Auffassung. Dieser interpretierte Wahrnehmung als einen schöpferischen Akt, als Ausdruck der Dazugehörigkeit zur Welt, mit der der Mensch in wechselseitiger Beziehung stünde. Der mit Sinnen ausgestattete Leib sei Medium, „um mitten unter die Dinge zu gelangen.“<sup>965</sup> Das als Welt Empfundene sei ein „Dazwischen“, „augenblickliche Kristallisation“ der Sichtbarkeit, die sich je nach „Konstellation“ verändere, etwas, „das selbst nicht Ding ist, sondern Möglichkeit, Latenz.“<sup>966</sup>

Die Behauptung, Wahrnehmung sei individuelle, momentane Konstituierung von Welt, bedeutete einen Bruch mit der traditionellen Unterscheidung zwischen Sehendem und gesehenem/sichtbarem Objekt. In seiner Abhandlung *Das Auge und der Geist* kritisierte Merleau-Ponty das von der Wissenschaft praktizierte blinde Vorgehen nach Modellen und Gradienten; auch sie müsse sich „in ein vorausgehendes 'Es gibt' zurückversetzen, in die Landschaft, auf den Boden der sinnfälligen Welt und der bearbeiteten Welt, wie sie in unserem Leben, für unseren Körper vorhanden sind, [...] für diesen tatsächlichen Körper, den ich den meinen nenne [...]“<sup>967</sup>

Auf diese Weise könne das „Denken der Wissenschaft lernen, sich den Dingen als solchen und sich selbst zuzuwenden, es wird wieder Philosophie werden.“<sup>968</sup> Die Kunst, speziell die Malerei, sei weit voraus, denn sie schöpfe „aus jener Schicht unverarbeiteter Sinneserfahrung, von der das aktivistische Denken nichts wissen will“<sup>969</sup>. Ihr „Fragen“ ziele „auf dieses verborgene und fieberhafte Entstehen der Gegenstände in unserem Körper.“<sup>970</sup> „Qualität, Licht, Farbe, Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind nur dort, weil sie in

---

<sup>961</sup> Ders., ebd., S. 360.

<sup>962</sup> Ders., ebd., S. 365.

<sup>963</sup> Ders., ebd., S. 357.

<sup>964</sup> Ders., ebd., S. 360.

<sup>965</sup> Merleau-Ponty 1986, S. 178. 'Wahrnehmen' bedeutet nach Merleau-Ponty, „sich etwas mit Hilfe des Leibes zu vergegenwärtigen“. Ders.: „Das Primat der Wahrnehmung und seine philosophischen Konsequenzen“ (1946), in: Ders.: *Das Primat der Wahrnehmung*, hg. v. Lambert Wiesing, a. d. Französischen übersetzt v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2003, S. 26–84, hier S. 83. [Merleau-Ponty 2003].

<sup>966</sup> Merleau-Ponty 1986, S. 174 und 175.

<sup>967</sup> Merleau-Ponty 1984, S. 14.

<sup>968</sup> Ebd., S. 14.

<sup>969</sup> Ebd., S. 14.

<sup>970</sup> Ebd., S. 20.

unserem Körper ein Echo anklingen lassen, weil er sie empfängt“;<sup>971</sup> sie hätten nur eine „visuelle Existenz“<sup>972</sup>: „Der Blick des Malers befragt sie, wie sie bewirken, daß plötzlich etwas da ist, und dieses etwas dazu dient, um jene zauberkräftige Welt zu bilden, um uns das Sichtbare sehen zu lassen.“<sup>973</sup> Eine bewusste Hinwendung zu leiblich-sinnlichen Aspekten eröffne einen neuen Zugang zur Welt und damit zum eigenen Sein:

„Das Licht wird wieder entdeckt als eine Einwirkung aus der Entfernung und nicht mehr auf eine Kontaktwirkung reduziert, [...], es wird begriffen, wie es von denen begriffen werden kann, die nicht sehen. Das Sehen gewinnt sein fundamentales Vermögen zurück, mehr als es selbst zu manifestieren und zu zeigen. [...]. Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen.“<sup>974</sup>

Piène schrieb, die Bilder seien jetzt „nicht mehr Verließe (sic), die den Geist und seinen Körper fesseln, sondern Spiegel, von denen Kräfte auf den Menschen übergreifen, Ströme, die sich frei im Raum entfalten, die nicht ebbeln, sondern fluten.“<sup>975</sup> Kunstrezeption sollte fortan nicht mehr nur Vorgang passiven Aufnehmens sein, sondern aktive Teilhabe, die zugleich eine Form der Eigenkonfrontation einschließt, da wir uns unserer Wahrnehmung wirklich bewusst werden.<sup>976</sup> Ein solcher sinnhafter Zugang bewirke eine Erneuerung und Erweiterung des Sehens, ein essenziell neues Empfinden – und zwar nicht nur im Hinblick auf ästhetische Dinge, sondern auf die gesamte Lebenswirklichkeit.

---

<sup>971</sup> Ebd., S. 17.

<sup>972</sup> Ebd., S. 20.

<sup>973</sup> Ebd., S. 20

<sup>974</sup> Ebd., S. 31

<sup>975</sup> Piène ZERO 3 1961, o. S.

<sup>976</sup> Vgl. Seel 2000, S. 59. „Die besondere Gegenwärtigkeit des Gegenstands der Wahrnehmung ist so an eine besondere Gegenwärtigkeit des Vollzugs dieser Wahrnehmung gebunden. Wir können nicht auf die Gegenwart eines Gegenstands achten, ohne unserer eigenen Gegenwart innezuwerden.“ Ebd., S. 60.

## RAUM FÜR UTOPIEN – DIE ZUKUNFT IN DER HAND DER KUNST

Erfolgsmeldungen aus Raumfahrt- und Nukleartechnik, aus Kybernetik und Elektronik, die vielen neuen Produkte und Materialien, die den Markt eroberten, und die zunehmende Verbreitung der Medien verliehen den Menschen Ende der 1950er Jahre das Gefühl, sich inmitten einer elementaren Umwälzung zu befinden, in der alle sozialen und materiellen Probleme behoben wurden. Das Verlangen nach raschem Wohlstand und Lebenskomfort rief gerade nach der langen Zeit der Entbehrungen eine generell unkritische Einstellung gegenüber allen fortschrittverheißenden Neuerungen hervor: Chemische und medizinische Wundermittel versprachen ein sorgenfreies, verlängertes Leben, Düngemittel- und Pflanzenschutzpräparate garantierten für einen rascheren und gesteigerten Ertrag. Technische Innovationen ließen körperliche Mühen überflüssig werden und erlaubten eine ruhigere und bequemere Lebensführung, das Fernsehen erweiterte den Horizont und sorgte für Unterhaltung. Ermöglicht und aufrechterhalten wurde der Luxus dank der nie versiegenden Quelle atomarer Energien.

Der Traum von einer besseren, sorgenfreien Existenz, in der Gerechtigkeit und Wahrheit herrschen, ist so alt wie die Menschheit selbst. Platons *Timaios*, Tommaso Campanellas *Città del sole* und Thomas Morus' *Utopia* zählen zu den bekanntesten Idealmodellen der Literatur. Utopien entstanden vor allem nach vernichtenden Katastrophen, die in der Gesellschaft verheerende Spuren hinterließen und daher die Sehnsucht nach einem Neubeginn, nach rascher positiver Veränderung der sozialen und politischen Verhältnisse weckten. Die mit Worten, Skizzen oder Bildern veranschaulichten phantastischen Visionen überschritten das Dagewesene, stellten das Zukünftige bereits als gegenwärtig, das Noch-nicht-Erfüllbare als jederzeit machbar dar und griffen auf ein mögliches angenehmeres Leben vor, nicht ohne dabei allerdings auch auf drohende negative Begleiterscheinungen hinzuweisen. Bei der Utopie treten die durch die jeweilige Situation geweckten Bedürfnisse offen zutage, weshalb Max Horkheimer sie als „das Schlaraffenland einer zeitbedingten Phantasie“<sup>977</sup> umschrieb: „die Utopie möchte das Leid der gegenwärtigen Gesellschaft streichen, das Gute an ihr für sich allein behalten, aber sie vergißt, daß die guten und die schlechten Momente nur verschiedene Seiten des gleichen Zustandes sind, weil sie auch auf den gleichen Bedingungen beruhen.“<sup>978</sup> Literaten und Filmemacher entdeckten die

---

<sup>977</sup> Max Horkheimer: „Die Utopie“ (1930), in: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, (überarb. u. erw. 3. Aufl.) Frankfurt a. M. 1986, S. 178–192, hier S. 183 f. [Horkheimer 1986].

<sup>978</sup> Ebd., S. 184.

Utopie ab den 1920er Jahren als weites Betätigungsfeld, woraus die Science-Fiction hervorging.

Nahezu alle avantgardistischen Tendenzen – Futurismus, Suprematismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Bauhaus – verfolgten einen utopischen Ansatz. Sie erhoben den Anspruch, universelle Künste von gesellschaftspolitischer Relevanz zu sein.<sup>979</sup> Aus zeitlicher Distanz betrachtet, spiegeln sich in ihnen die gesellschaftlichen, kulturellen Umstände ihrer Entstehung deutlich wider. Vor allem in der Architektur kamen weltverändernde Visionen zum Tragen. Neue, komfortable Bauten und ein modernes Stadtbild standen für bessere Lebensbedingungen und sollten eine nachhaltig positive Wirkung auf das Zusammenleben der Menschen haben.

Die Utopie ist eine Zone der gedanklichen Freiheit, sie „überspringt die Zeit“<sup>980</sup>. Karl Mannheim versteht hierunter „alle jene seinstranszendenten Vorstellungen (also nicht nur Wunschprojektionen), die irgendwann transformierend auf das historisch-gesellschaftliche Sein wirkten“<sup>981</sup>. Die Utopie sei der „Agent der geschichtlichen Dynamik“<sup>982</sup>; sie geht zumeist aus dem „Wunschtraum, [der] Phantasie eines vereinzelt Individuums“ hervor, das damit als „Vorläufer“ einen „Pionierdienst“ leiste, während seine Gedanken erst später allgemein rezipiert würden.<sup>983</sup>

Was wollen Utopien, was können sie bewirken?

Die Bezeichnung 'Utopie' leitet sich ab vom griechischen 'ou topos', dem 'Nicht-Ort', sie umschreibt den gedanklichen Griff in die Unendlichkeit, die Freiheit des Denkens und Handelns. Utopien nehmen das Zukünftige voraus, sprechen das bis dahin Unvorstellbare aus und fordern auf zum Entdecken eines 'Mehr'.

Herbert Hübner zählt vier prägende Merkmale der künstlerischen Utopie auf: Sie entsteht abseits der normalen Gesellschaft, indem der Künstler sich als Außenseiter einen festen Ausgangspunkt sichere – er spricht von einer „sozialen Unangepaßtheit“<sup>984</sup>. Als weiteren Punkt nennt er eine „innere Schlüssigkeit des Systems“<sup>985</sup>, was sich in teilweise sehr

---

<sup>979</sup> Vgl. hierzu: Roger Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim (u. a.) 2004, (Reihe Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog 6). [Fornoff 2004].

<sup>980</sup> Horkheimer 1986, S. 183.

<sup>981</sup> Karl Mannheim: „Das utopische Bewußtsein“, in: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, (überarb. u. erw. 3. Aufl.) Frankfurt a. M. 1986, S. 265–285, hier S. 279. [Mannheim 1986].

<sup>982</sup> Karl Mannheim (1929), zit. n.: Arno Münster: „Utopie“, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie A – Z. O – Z*, Hamburg 1999, (Band 2), S. 1675–1693, hier S. 1675. [Münster 1999].

<sup>983</sup> Mannheim 1986, S. 280.

<sup>984</sup> Herbert Hübner: *Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst*, Darmstadt 1963, S. 160. [Hübner 1963].

<sup>985</sup> Ebd.



detaillierten Ausarbeitungen widerspiegle. Schließlich erkennt er ein pädagogisches Prinzip, da es sich eben nicht nur um einen für die Kunst und Architektur relevanten Vorschlag handle, sondern um einen umfassenden Gesellschaftsentwurf. Der sich mit Utopien beschäftigende Künstler errichte zudem deutliche Zeichen seiner Utopie, indem er ihr mit anderen als sprachlichen Mitteln Ausdruck verleiht; er nennt als Beispiel die am Bauhaus organisierten Feste und Bühnen-Aktivitäten.

Kurz vor und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg brachten zahlreiche Künstler und Architekten ihre Vorstellung einer neuen Gesellschaftsordnung in Form phantastischer Großprojekte zum Ausdruck. Ihr Zweck bestand darin, im Betrachter ein Gefühl der Zugehörigkeit zum Kosmos zu wecken. Bruno Taut schuf mit seiner Schrift *Alpine Architektur* (1919) einen derartigen Entwurf zur Gestaltung und Verschönerung des gesamten Alpengebiets durch Türme, Brücken und Säulengänge aus farbigen Kristallen und Gläsern. In einer Zeichenfolge schilderte er aus unterschiedlichen Perspektiven die Kunstlandschaft, in der Natürliches und vom Menschen Geschaffenes harmonisch verschmolzen und die dem Betrachter eine intensive Selbsterfahrung ermöglichte.<sup>986</sup> Sie sollte Basis für eine neue gesellschaftliche Moral sein und dem einzelnen als imaginärer Rückzugsort für die Suche nach einem Einklang mit sich selbst und dem alles durchströmenden kosmischen Licht dienen. Taut orientierte sich an der 1914 erschienenen Schrift *Glasarchitektur*<sup>987</sup> von Paul Scheerbart, in der dieser sachlich die Vorzüge der Materialien Glas, Beton und Eisen erläuterte und sogar konkrete architektonische Details, wie Heiztechnik, Isolierung und Beleuchtungsfragen ansprach. Tauts Projekte waren, wie fast alle damaligen vergleichbaren Entwürfe, nicht auf Umsetzung angelegt, sondern verstanden sich als rein gedankliche Experimente, durch Licht und Farbe eine Befreiung des Menschen herbeizuführen.<sup>988</sup> Derartige Sozialutopien waren Nachwehen des Krieges; in den 1920er Jahren kamen dann im Zuge neuer städtebaulicher Aufgaben Visionen auf, die eine Überwindung der als einengend empfundenen traditionellen Baukunst anstrebten und in denen Material und Raum besondere Bedeutung gewannen. In intensiver Kooperation mit Ingenieuren erarbeiteten Architekten neue, futuristisch anmutende Bauten: Der Drang nach Expansion in den freien Raum, das Streben nach Leichtigkeit und

---

<sup>986</sup> Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim (u. a.) 1991, (Reihe Studien zur Kunstgeschichte 63), S. 109. [Prange 1991].

<sup>987</sup> Paul Scheerbart, der seit 1913 mit Bruno Taut in Kontakt stand, widmete diesem seine Schrift *Glasarchitektur*, erstmals veröffentlicht 1914 in *Der Sturm*.

<sup>988</sup> Dies geht deutlich aus seinem begleitenden Kommentar hervor: „Wir müssen immer das Unerreichbare kennen und wollen, wenn das Erreichbare gelingen soll.“ Taut im Begleittext zur *Alpinen Architektur*, zit. n.: Winfried Nerdinger; Kristina Hartmann; Matthias Schirren (u. a.) (Hg.): *Bruno Taut. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart 2001, S. 75. [Nerdinger; Hartmann; Schirren (Hg.) 2001].

maximaler Flexibilität und die damit verbundene Vorliebe für transparente, anpassungsfähige Materialien fanden Ausdruck in Entwürfen für hängende oder fliegende Gebäude oder Städte, die auf dem Meer schwammen.<sup>989</sup> Vor allem am Bauhaus gewann die Utopie als Instrument der kulturellen und sozialen Erneuerung zentrale Bedeutung.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte, dank des enormen technischen Fortschritts, vieles bis dahin als utopisch Geltendes realisiert werden: Schwere, geschlossene Baukörper wichen schwebenden, offenen Konstruktionen mit flexibler Raumgestaltung. Die Visionen der Künstler veränderten sich insgesamt gegenüber vorher geringfügig, lediglich die bereitstehenden Mittel waren andere, wodurch die tatsächliche Eroberung von Wüsten, Meeren, der Polargebiete, des gesamten Luftraums nur noch eine Frage der Zeit zu sein schien.

In der Gestaltung der Stadt bzw. der freien Landschaft, schließlich des Himmelsraumes ließen sich Vorschläge für eine 'bessere Welt' veranschaulichen und die Faktoren Licht und Raum als Manifestationen des Unendlichen und des Immateriellen deutlicher umsetzen. Viele der ZERO-Künstler hatten sich während ihrer Ausbildung begleitend mit Architektur beschäftigt; ihren Arbeiten war im Grunde von Anfang an ein expansiver Charakter eigen, der erst jetzt richtig zur Entfaltung kommen sollte. Insgesamt zeigte sich eine Tendenz vom Persönlich-Individuellen zum Gesellschaftlichen: Das starre Gegenüber von Rezipient und Werk sollte sich auflösen, die Künstlerpersönlichkeit trat stark zurück, während die Verantwortung der Umsetzung auf viele Beteiligte übertragen wurde. Ein besonderer Anreiz lag für die Künstler darin, dass es nicht mehr nur um die Gestaltung, sondern um die tatsächliche Schaffung von Lebensräumen ging, in denen das Ideal einer Harmonisierung von Kunst und Leben, von natürlicher und technisierter Welt erreicht werden sollte. Der Drang nach dem Energetischen, Ephemerem, der ihre Werke bis dahin prägte, fand nun seine Fortführung in Bauten mit den immateriellsten Stoffen: Luft, Licht, Schatten und Feuer.

Die Mehrzahl der im letzten Abschnitt der Werkanalyse diskutierten Entwürfe berührten das Feld des Utopischen: Sie verstanden sich als Modelle für die Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, bei der Natur und Technik im Einklang standen und die eine Existenz in absoluter Freiheit, ohne Grenzen, Furcht und Misstrauen ermöglichte.

Im Folgenden ist zu klären, inwiefern diese in der Landschaft angesiedelten bzw. städtebaulichen Großprojekte eine geradlinige Fortsetzung des bisherigen, von ZERO

---

<sup>989</sup> Wenzel Hablik, der in seinen Radierungen *Schaffende Kräfte* (1908/09) bereits im Weltall schwebende Satelliten und Luftkolonien skizziert hatte, erklärte in seinem *Cyclus Architektur* von 1925, dass „Bauten über und unter der Erde, im Gebirge, in der Wüste, im Meere, in der Luft“ „neue Ideale, große Aufgaben für Alle“ darstellten. Vgl. Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998, S. 138. [Pehnt 1998].

vertretenen, künstlerischen Konzepts darstellten und ob sie den Erwartungen der Künstler gerecht wurden. Was bewegte die Künstler dazu, in derartige Dimensionen vorzustoßen bzw. Pläne auszuarbeiten, deren mögliche Umsetzung, wenn überhaupt, erst in weiter Ferne lag? Veränderte sich hierdurch die Rolle des Künstlers? Inwiefern sollte oder konnte hierdurch tatsächlich eine Verbesserung der Verhältnisse erreicht werden?

Betrachtet man zunächst Macks *Sahara-Projekt*, so ergeben sich an mehreren Punkten Unstimmigkeiten: Dem Anspruch einer anti-elitären Kunst mit einer „neuen sozialen Dimension“<sup>990</sup> war das Vorhaben von vornherein nicht gewachsen, zumal die 'neue Wirklichkeit' in einer publikumsfernen, menschenleeren Region lag. Selbst wenn sich zwei Stationen schwerpunktmäßig mit der Selbsterfahrung und der Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung beschäftigten, bleibt der Widerspruch bestehen. Mack, der sich dessen bewusst war, versuchte, den Konflikt über das Massenmedium Film zu lösen: 1968, nach drei Erkundungsreisen in verschiedene Wüstengebiete<sup>991</sup>, drehte er in der tunesischen Wüste mit einem vierköpfigen Kamerteam den Fernsehfilm *Telemack*, der Landschaft und Wirkung der Werke einfangen sollte.<sup>992</sup> Das Aufsuchen der Wüste war mit großer körperlicher Anstrengung verbunden. Um diese zu mindern und zugleich ästhetisches Erleben mit 'Naturschutz' zu vereinbaren, hatte Mack die Vision, den Besuchern von einem Flugzeug mit gläsernem Boden den Blick herab auf sein Reservat zu eröffnen.<sup>993</sup> Schon Bruno Taut hatte beabsichtigt, mittels Luftschiffen kranke Menschen in die Bergwelt zu befördern, die durch den Anblick seiner wunderbaren Kristallbauten geheilt würden. Mack schien gänzlich zu ignorieren, dass dies ebenfalls einen störenden Eingriff in die Natur darstellte und die kostspielige Beförderung wiederum nur Einzelnen vorbehalten bliebe. Offensichtlich standen hier nicht mehr der Erlebende, die in ihm ausgelösten 'immateriellen' Sensationen und eine neue Welt- und Selbsterfahrung im Mittelpunkt, sondern die Begeisterung für die fortschrittsbedingten Möglichkeiten und der Reiz der künstlerischen Eroberung weitab von jeglicher Zivilisation liegender „unberührter Zonen“<sup>994</sup>. Auch Piene hatte die Vision, eine Ausstellung in der Antarktis zu realisieren, da dort eine „ideale Situation der Weite“ vorherrsche, zumal keinerlei Spuren menschlichen Lebens die

---

<sup>990</sup> Mack 1989, S. 20.

<sup>991</sup> Mack war in Marokko, Tunesien (1962/63), in der senegalesischen, mauretanischen Wüste (1965) und tunesischen Wüste (1967); vgl. Heinz Stachelhaus: „Naturraum-Kunstraum“, in: Kat. *Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Skulpturen, Reliefs, Handzeichnungen, Collagen, Fotos*, hg. v. Karl Ruhrberg, Galerie Neher, Essen, Stuttgart-Bad Cannstadt 1989, S. 101–105, hier S. 102. [Stachelhaus 1989].

<sup>992</sup> Der Film wurde durch den Saarländischen Rundfunk und das Westdeutsche Fernsehen produziert.

<sup>993</sup> Uwe Rüh, in: Kat. *Mack - Licht der Wüste, Licht des Eismeer*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl 2001, S. 34. [Marl 2001].

<sup>994</sup> Otto Piene: „Jetzt!“ (Düsseldorf, 31. August 1963), in: Piene 1963.

Wirkung der eigenen Werke beeinträchtigten, selbst wenn, landschaftsbedingt, die meisten Aktionen von der Luft aus gesteuert werden müssten und kein Publikum vor Ort wäre.<sup>995</sup> Ähnlich wie Macks Wüsten-Projekt, müssen auch seine großen Vorhaben im Hinblick auf eine harmonische Vereinbarung von Kunst, Natur und Technik kritisch hinterfragt werden. In seinem Entwurf für das interdisziplinäre *Boston Harbor-Projekt* (1968), an dem er als Fellow am damals neu gegründeten Center for Advanced Visual Studies in Cambridge mitwirkte, sollten neben den natürlichen Elementen: Sonnenlicht, Wind, Wasser, und den damit zusammenhängenden Kreisläufen, in erster Linie die durch den Künstler mobilisierten künstlichen Energien ins Bewusstsein gerufen werden.<sup>996</sup>

Auch Pienes Entwurf stellte eine Synthese der prägenden Merkmale seiner bisherigen Arbeiten dar. Neben riesigen Stichflammen aus gesammelten Raffinerieabgasen, vertikalen Lichtprojektionen mittels starker Schweinwerfer, sollte es Dampfsäulen aus verdunstendem Meerwasser, schließlich einem senkrecht in die Höhe schießenden Wasserstrahl geben. Auf die Hülle eines fliegenden Ballons würde Licht projiziert, daneben existierte ein Lichtfeld auf der Wasseroberfläche. Luft und Schwerelosigkeit verdeutlichten an einem Mast befestigte Segel, die eine Blumenform bildeten, und eine Blume, die durch Heißluft in die Höhe getrieben werden sollte. Schließlich würde ein mit künstlichem Regen gebildeter Regenbogen entstehen, umgeben von künstlichen, farbigen Wolken; ein mit Wasserstoff gefüllter Polyäthylenschlauch würde entflammt und verwandelte sich in einen brennenden Regenbogen. Ähnlich wie bei ZERO on Sea zwei Jahre zuvor, scheiterte auch die Umsetzung dieses Projektes an finanziellen und organisatorischen Hürden, es liegt nur in Schriftform vor.

Piene, der von sich selbst sagte:

„Meine Bemühung ist zweifach: das Licht als eine Quelle des Lebens, die ständig wiederentdeckt werden muß, zu demonstrieren und Expansion als ein phänomenales Ereignis zu zeigen. Alles strebt nach größerem Raum. Wir möchten den Himmel erreichen. Wir möchten im Himmel ausstellen, nicht um dort eine neuen Kunstwelt zu etablieren, sondern um neuen Raum friedlich zu

---

<sup>995</sup> Otto Piene: „Vergangenes – Gegenwärtiges – Zukünftiges“, in: Piene 1973, S. 43.

<sup>996</sup> Das Projekt wurde von György Kepes, dem Mitbegründer des Center for Advanced Visual Studies, geleitet und diente der Gestaltung des Hafenbeckens von Boston. Vgl. György Kepes: „Die verlorene Schönheit der Natur“, in: *Deutsche Bauzeitung* 8 (1969), S. 590–596. [Kepes 1969].

betreten – das heißt frei, spielerisch und aktiv, nicht als Sklaven der Kriegstechnik“<sup>997</sup>,

beschritt diesen Weg konsequent weiter. Mit seiner ab 1967/68 entwickelten *Sky Art*, die mit weithin sichtbaren, beweglichen Formen den Himmel erobern sollte, verwirklichte sich seine frühzeitig formulierte „Utopie“ einer „zwecklosen Eroberung des Alls“<sup>998</sup> durch Lichtprojektion; sie war eine Fortführung der *Lichtballette*. Die enormen Ausmaße und der große organisatorische Aufwand der Events machten die Mitarbeit vieler Assistenten notwendig. Als große gesellschaftliche Ereignisse sollten diese Himmelschauspiele eine positive Wirkung auf das Zusammenleben der Menschen haben. Auch hier war Technik nicht mehr untergeordnetes, im Hintergrund bleibendes Hilfsmittel, sondern stand im Zentrum. Selbst wenn die Werke im Außenraum präsentiert wurden, bleibt zu bezweifeln, ob sie tatsächlich als Mittler für ein neues Naturverständnis dienten und Natur hier wirklich mehr war als Kulisse für eine Inszenierung der Werke und der in ihnen zum Einsatz kommenden Technologien.

Inwiefern veränderte sich hierdurch die Rolle des Künstlers?

Da bei den Arbeiten das unmittelbare Erleben zählte und diese keinen Anspruch auf materielle Ewigkeit mehr erhoben, teilweise eine Verweildauer von lediglich wenigen Sekunden hatten, musste die Inszenierung umso einprägsamer ausfallen. Der die ungewöhnlichen Leistungen vollbringende Künstler hatte sich für die Dokumentation in Szene zu setzen. Wieland Schmieds Interpretation des *Sahara-Projektes* als „Arbeit am Mythos der Utopie“, bei der sich neben einer Fortsetzung des „Mythos vom Künstler als Konstrukteur“ zugleich dessen Erweiterung zum „Mythos des Künstlers als Astronaut“<sup>999</sup> offenbare, lässt sich auf die damaligen Großprojekte nahezu aller ZERO-Künstler übertragen. Das Bewusstsein, das Privileg zu haben, die seit Generationen in Form von Utopien formulierten Sehnsüchte tatsächlich umzusetzen, wirkte für die jungen Künstler geradezu beflügelnd. Piene schrieb in *ZERO 3*, 1961, „nicht das Schrumpfen der Welt in den Zellen der menschlichen Vorstellung“, sei Thema seiner Kunst, „sondern die allseitige Expansion, das Katapultieren des Schauenden in den Raum, wo freier Atem ist. In diesem Himmel ist das Paradies auf Erden“<sup>1000</sup>. Erst hier, da an Stelle des Kunstlichtes das Sonnenlicht trat und das Leichte, in den Himmel Aufsteigende als Zeichen der Freiheit

---

<sup>997</sup> Piene bei der Ausstellung in der Howard Wise Gallery, New York 1965, zit. n.: Hans Strelow: „Otto Piene“, in: Ders.; Eberhard Roters; Heinz Ohff: *Junge Künstler 66/67*, hg. im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1966, S. 16. [Strelow; Roters; Ohff 1966].

<sup>998</sup> Piene *ZERO 3* 1961, o. S.

<sup>999</sup> Wieland Schmied: „Arbeit am Projekt der Moderne“, in: Ders. (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, S. 10–13, hier S. 12. [Schmied 1998].

<sup>1000</sup> Piene *ZERO 3* 1961, o. S.

Umsetzung erfuhr, schien die Verbindung von Kunst und Leben, Kunst und Natur, und die Integration der Technik in natürliche Abläufe zu glücken. Auch Yves Klein betrachtete seinen „Lufturbanismus“ als „Möglichkeit einer neuen Existenz“, in der das verlorene Paradies wiedererstehen konnte.<sup>1001</sup>

Aus der Überzeugung heraus, mit ihren Arbeiten den Beginn einer neuen Ära einzuleiten, priesen sie diese tatsächlich wie Erfindungen oder Entdeckungen an. So schrieb Mack über sein *Sahara-Projekt*, es sei wichtiger als alles andere, was er jemals geschaffen habe, vor allem wichtiger als die ZERO-Idee selbst: Es „gehört mir ganz alleine, und das bewahre ich mir in der Hoffnung, einmal die materiellen Voraussetzungen zu finden, um meine Ideen weltweit zu verbreiten.“<sup>1002</sup> Im Falle der utopischen künstlerischen Höhenflüge war daher der gezielte Einsatz von Photo und Film, vor allem Fernsehfilm, aber auch der von Drucksachen für die dauerhafte Dokumentation von großer Bedeutung. Mack engagierte in den 1970er Jahren einen Fotografen, der die Objekte in der Wüste mit der Kamera festhielt.<sup>1003</sup> Medien sollten nicht nur der Verbreitung und dem Bekanntwerden der Idee dienen, sondern waren auch willkommenes Mittel zur Selbstinszenierung: Vor laufender Kamera schwenkt Mack, bekleidet mit einem Astronautenanzug, in der menschenleeren Wüste eine silberne Fahne – ein Anblick, der an Pol-Expeditionen oder an die erste Mondlandung erinnert.

Die 1960er Jahre gingen in die Geschichte ein als die große Zeit der Eroberung neuer Räume – nicht nur des Raumes jenseits irdischer Grenzen, sondern auch im übertragenen Sinne, der Eroberung neuer Freiräume des Denkens, der Meinungsäußerung und der Lebensführung. In den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende begegnete man daher dem Fortschritt in Wissenschaft und Technik relativ unkritisch, ja geradezu optimistisch. Der Himmel, der Kosmos gewannen in vieler Hinsicht an Bedeutung: als Arena für die gegenseitige Bedrohung mit Atomwaffen, als Verkehrsweg moderner Raumschiffe, als Medium der neuen Kommunikationstechnologie, die ihre Signale durch den Luftraum sendete. Das Zeitalter der Astronautik war mit der Erdumkreisung des Raumschiffs Wostok eingeläutet worden. Die erste Mondlandung veränderte das Denken nachhaltig und wurde aufgefasst als Höhepunkt menschlicher Leistungsfähigkeit. Ebenso wirkte der – auch in der Kunst – mögliche Einsatz 'unsichtbarer', die menschliche Sinneskraft übersteigender Kernenergie geradezu faszinierend. Die Explosion der ersten Atombombe versetzte viele der Künstler, trotz des Wissens um die verheerenden Ausmaße der Katastrophe, in

---

<sup>1001</sup> Yves Klein, zit. n.: Kat. *Yves Klein in Nürnberg*, Kunsthalle Nürnberg, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1968, S. 10. [Nürnberg 1968].

<sup>1002</sup> Stachelhaus 1989, S. 105.

<sup>1003</sup> 1977 entstand der von Henri Nannen herausgegebene großformatige Band *Expeditionen in künstliche Gärten* mit Fotos von Thomas Höpker, Stern-Verlag, Hamburg. [Nannen (Hg.) 1977].

Begeisterung. Sie sahen in ihr die „gewaltigste Skulptur des Jahrhunderts“<sup>1004</sup>, die „vollkommenste kinetische Plastik“<sup>1005</sup>. Piene erträumte sich darüber hinaus die „friedliche Anwendung von 'sauberen' Atombomben unter intelligenter Kontrolle als stratosphärisches Feuerwerk bei festlichen Anlässen.“<sup>1006</sup>

Die Großprojekte der ZERO-Künstler, die nicht-realisierten bzw. nicht-realisierten ebenso wie die verwirklichten, müssen aus diesem zeitgeschichtlichen Kontext heraus betrachtet werden.

Neben der Eroberung von Wüsten, Meer und Luftraum lockte die Herausforderung, auch im All sichtbare Spuren des künstlerischen Schaffens zu hinterlassen. Bereits Anfang der 1950er Jahre hatte Fontana erläutert, die Kunst der Zukunft wäre im Zuge eines beginnenden Raumzeitalters „nicht im Abstieg, sondern in einem langsamen Übergang begriffen.“<sup>1007</sup> Dies bedeutete, dass an die Stelle vermeintlich ewiger Materialien Neon, Wood'sches Licht und das Fernsehen rückten. Wichtiges Thema war damals auch die mögliche Konfrontation mit Bewohnern anderer Planeten. Fontana schrieb, bei der bevorstehenden Ankunft der Menschheit auf Mond und Mars dürften den dortigen Bewohnern auf keinen Fall konventionelle Leinwände zum Kauf angeboten werden; nur eine „Raum-Kunst“ entspräche den Anforderungen der „Spzialistischen Ära“.<sup>1008</sup> Der amerikanisch-japanische Bildhauer Isamu Noguchi hatte bereits 1947 eine Skulptur mit dem Titel *Sculpture to be Seen from Mars* in Form eines riesigen menschlichen Antlitzes entworfen, die von Außerirdischen gesichtet würde. Umgekehrt sollten nun auch andere Planeten künstlerisch erschlossen werden. Mack plante, mit Spiegelreflektoren und Laserstrahlen ein Kreuz auf die Mondoberfläche zu projizieren, als weithin sichtbares Zeichen: „Da oben ist ein Mensch gewesen“.<sup>1009</sup> Ähnliches verfolgte Luther mit seinem Mondprojekt – einem 'kosmischen Kunstwerk', das jeder, egal von welchem Ort aus, sehen könnte, und für dessen Realisation er die Jahrtausendwende ins Auge fasste.<sup>1010</sup> Und auch

---

<sup>1004</sup> Günther Uecker, handschriftl. Text, (12 nummerierte Seiten), Archiv Lenz Schönberg (Kopie), o. D. [Uecker (o. D.)]

<sup>1005</sup> Wagner 2001, S. 263.

<sup>1006</sup> Otto Piene, in: Karin Thomas: *Kunst-Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Köln 1973, S. 80. [Thomas 1973].

<sup>1007</sup> Lucio Fontana: „Warum ich raumbezogene Kunst mache“ (1952), in: De Sanna 1995, S. 282–287, hier S. 282 f. [Fontana (1952 a) 1995].

<sup>1008</sup> Lucio Fontana in einem Brief an Giò Ponti (Mailand, 30.7.1951), in: Paolo Campiglio (Hg.): *Lucio Fontana. Lettere 1919–1968*, Mailand 1999, Brief Nr. 261, S. 217 f., hier S. 218. [Campiglio (Hg.) 1999].

<sup>1009</sup> Hecht 1977, o. S.

<sup>1010</sup> Adolf Luther plante, den im Dunklen liegenden Teil der Mondoberfläche mittels Lichtprojektionen partiell zu erhellen.

Piene verkündete in seinem Text „Wege zum Paradies“, so starke Scheinwerfer zum Einsatz zu bringen, dass seine Projektionen bis zum Mond reichten.<sup>1011</sup>

Die Eroberung des Himmels durch Licht war schon immer Traum von Künstlern, selbst wenn die hierfür notwendigen Mittel noch lange nicht verfügbar waren: Paul Scheerbart hatte an einen Einsatz von Reflektorenlicht im Außenraum zur Beleuchtung des Himmels gedacht, als er 1914 in seiner *Glasarchitektur* schrieb: „Durch Einstellung beweglicher Spiegelscheiben lassen sich die Scheinwerfer tausendfältig und in allen möglichen Farben zum Himmel emporsenden.“<sup>1012</sup> Zwanzig Jahre später äußerte Moholy-Nagy in einem Brief: „ich träume von lichtapparaten, mit denen man handwerklich oder automatisch-mechanisch lichtvisionen in die luft, in große räume und auf schirme von ungewöhnlicher beschaffenheit, auf nebel, gas und wolken schleudern kann.“<sup>1013</sup>

Hatte man bis dahin den Blick immer nur von unten nach oben gewandt, so kehrte sich die Perspektive im Zeitalter der Raumfahrt um: Bilder vom Blauen Planeten gingen massenhaft durch die Presse. Eine Existenz in der Schwerelosigkeit – von jeher Gegenstand künstlerischer Phantasien – wurde nun greifbarer als je zuvor. Bereits 1961 fragte Piene daher frei heraus: „warum machen wir keine Kunst für den Luftraum, keine Ausstellungen im Himmel?“<sup>1014</sup>

Die architektonischen Entwürfe, die mobilen Gebäude, Kugelbauten und Röhrenstädte, wie sie Luther und Lo Savio skizzierten, muteten ebenfalls wie das Inventar eines Science-Fiction-Szenarios an. Die materiell stark reduzierte Erscheinung und die leichte und schwebende Bauweise entsprachen den Vorstellungen einer zukunftsweisenden Architektur, bei der materielle Beständigkeit von untergeordneter Bedeutung war. Die Frage, wie sich das Leben in diesen neuen Bauten, vor allem aber in den angestrebten Stadtverbänden, tatsächlich gestalten sollte, wurde hierbei jedoch vollkommen ausgeblendet: Eine nach außen hin vorgegebene Mobilität und Flexibilität kontrastierte mit einer relativ rigiden Festlegung der Lebensbereiche. Luthers Vorschlag, in seiner Röhrenstadt ein abgetrenntes Areal für die persönliche Freizeitgestaltung zu schaffen, war wenig überzeugend, zumal es sich um eine künstlich angelegte, verordnete Zone und keinen tatsächlichen natürlichen Freiraum handelte. Die Architektur sollte zwar zur Entstehung eines neuen Verhältnisses zur Natur beitragen<sup>1015</sup>, berücksichtigte allerdings die umgebende Landschaft in keiner Weise. Der Gedanke blieb vermutlich deshalb

---

<sup>1011</sup> Piene ZERO 3 1961, o. S.

<sup>1012</sup> Paul Scheerbart: *Glasarchitektur*, Berlin 1914, Punkt XVI und XLVI. [Scheerbart 1914].

<sup>1013</sup> László Moholy-Nagy: „Brief an Frantisek Kalivoda“ (Juni 1934), in: Passuth 1986, S. 337.

<sup>1014</sup> Piene ZERO 3 1961, o. S.

<sup>1015</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Luther 1984, S. 10, 20, 21.



ausgespart, da auch seine Bauten letztlich für den außerirdischen Raum, für die Wohngebiete der Zukunft, bestimmt waren.

Konnten die Arbeiten der ZERO-Künstler tatsächlich eine Veränderung einleiten, erlangten sie eine gesellschaftliche Relevanz?

Während bei den frühen ZERO-Werken der Betrachter und dessen sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung Ausgangs- und Mittelpunkt des Geschehens waren, kehrte sich dies in den großen Aktionen um: Der einst besinnliche und intensive Charakter verlor sich in der Monumentalität des Events. Die Konzentration lag auf der gelungenen Inszenierung des Ereignisses, nicht auf dem, was dem Betrachter widerfuhr. Beruhte das Erleben der Unendlichkeit, des Immateriellen, des Unfassbaren bis dahin größtenteils auf geistigen Phänomenen, auf einer Transzendenz des Gegebenen, so wurde der Schauende nun in erster Linie von den Ausmaßen der Werke und den technischen Vorrichtungen überwältigt. Diese Installationen vermochten nicht mehr den 'inneren' Horizont zu weiten. Ein Zustand der Kontemplation und das Spüren einer erholenden Stille, wie sie beispielsweise für das Lichtballett beschrieben wurden, traten hier nicht ein. Der Wandel der Arbeiten vollzog sich nicht mehr im Bewusstsein des Sehenden, über die sinnliche Aufnahme und das Durchspielen unterschiedlicher Konstellationen, sondern das Werk selbst war ephemerer Prozess, Energie, augenblickliches Ereignis. Der Anschluss zum Betrachter über den Aspekt der Sensibilität ging in solchen Großprojekten weitestgehend verloren.

Letztlich muss der Versuch, durch Massenveranstaltungen bzw. Großaktionen einen gesellschaftlichen Wandel herbeiführen zu wollen, als gescheitert betrachtet werden. Karin Thomas bemerkt hierzu kritisch: „das Weltbild von ZERO war dort, wo es die Bodenhaftung verlor, ein ästhetischer Utopismus, je mehr man Natur und Technik nur positivistisch wahrnahm.“<sup>1016</sup> Die Verweildauer der Arbeiten war sehr kurz, und die für deren Realisierung bevorzugten Gegenden waren für den Großteil der Bevölkerung kaum erreichbar. Eine Übertragung durch Film und Fernsehen brachten zugleich einen Qualitätsverlust mit sich; die Stimmung und die Atmosphäre vor Ort ließen sich über den Bildschirm nicht vermitteln. Die Idee, Kunst für ein großes Publikum außerhalb der gängigen Kultureinrichtungen zu schaffen, erwies sich als problematisch. Ähnliche Erfahrungen hatte man auch mit der Einführung der Multiples machen müssen, industriell vervielfältigten Kunstobjekten, die für die breite Masse gedacht waren und somit für einen geringen Betrag erworben werden konnten. Man erreichte hiermit allerdings nicht, wie angestrebt, eine Auflösung der künstlerischen Aura, denn das Multiple vermochte den Platz, den bis dahin das originale Kunstwerk innehatte, nicht einzunehmen, sondern galt als etwas Eigenständiges, der Kunst Nebengeordnetes.

---

<sup>1016</sup> Karin Thomas: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, S. 138. [Thomas 2002].

ZERO spielte weniger aufgrund konkreter Großprojekte, sondern durch den hierin sich offenbarenden Impuls zur Veränderung eine Vorreiterrolle in der Kunst: Das Endprodukt 'Kunstwerk' rückte immer weiter in den Hintergrund, während hingegen die künstlerische Idee und der Prozess der Ausführung eine Aufwertung erfuhren. Zentrale Bedeutung gewannen fortan das Energetische und Prozessuale. Zwei große Pfade in der Kunst waren damit ansatzweise vorgezeichnet: Einerseits die Tendenz zur äußeren Expansion der Werke in die Unendlichkeit des Raumes, zum anderen die Tendenz zur Entmaterialisierung und Konzentration bis hin zum rein gedanklichen Konstrukt in der Konzeptkunst. Deutlich wurde dies unmittelbar nach Auflösung von ZERO beispielsweise an dem von Gerry Schum erstellten Modell der Fernseh-Galerie Berlin: Um die mit der Teilung Berlins einhergehenden Transportschwierigkeiten zu umgehen, realisierte er seine Ausstellungen in Form von Fernsehübertragungen mit fiktiven Ausstellungsorten, was zugleich dem damals vorherrschenden „Demokratisierungsideal“<sup>1017</sup> entsprach. Er wählte Künstler aus, deren Konzeptionen seiner Meinung nach „zur progressiven Veränderung des kulturellen und sozialen Lebens“<sup>1018</sup> beitragen konnten. Mit Hilfe des Films sollten die Kunstobjekte nicht statisch, sondern in ihrem Entstehungsprozess gezeigt werden. Als besonders geeignet erwies sich dieses Medium für Werke, die auf ephemeren Materialien beruhten. Im September 1967 zeichnete der Galerist eine Ausstellung auf, bei der Künstler Werke aus Wasser, Luft und Sand schufen, die alle dem natürlichen Verfall unterlagen und die verdeutlichen sollten, dass Kunst prinzipiell aus jedem Material gefertigt werden konnte. Bei seinem zwei Jahre später realisierten Projekt *Land Art*<sup>1019</sup> kam die Frage auf, inwiefern der Film lediglich als Übertragungsmedium diene oder selbst Kunstwerk war. Die Künstler benötigten die Kamera, „um Kunstwerke zu realisieren, die ohne das Fernsehen überhaupt nicht konzipiert werden konnten. Also ein Kunstwerk als Fernsehwerk“<sup>1020</sup>, hieß es im Katalog. Schum äußerte sich in einem Brief: „Kunstobjekte und Ideen sind nur im Augenblick der Ausstrahlung wirklich. [...]. Das Kunstwerk selbst ist der Film. Der Film ist das Ergebnis der Ideen und Ausführung des Künstlers und meiner Arbeit als Regisseur und

---

<sup>1017</sup> Dorine Mignot: „Gerry Schum – Die Idee einer Fernseh-Galerie“, urspr. in: Kat. *Gerry Schum*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980, wiederabgedruckt in: Wulf Herzogenrath (Hg.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Stuttgart 1982, S. 44–54, hier S. 44. [Mignot 1982].

<sup>1018</sup> Gerry Schum, ebd., S. 44.

<sup>1019</sup> Ausgestrahlt am 15.4.1969, 22.40 Uhr im Ersten Programm, produziert im Auftrag des Senders Freies Berlin, hg. v. Fernsehgalerie Gerry Schum und Ursula Schum-Wevers, vgl.: Ebd., S. 50–67:

<sup>1020</sup> Jean Leering, in: Kat. *Einführung in die Sendung Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, o. O., o. S. [Berlin 1969].

Kameramann.“<sup>1021</sup> Daher waren in den Filmen nur die Kunstwerke als solche, und nicht der handelnde Künstler zu sehen.<sup>1022</sup> Ermöglicht wurde die Schaffung von Werken, die einen immateriellen Charakter aufwiesen und sich dadurch dem Kunstmarkt entzogen; das Werk existiert nicht „als Privatobjekt, das man als einzelner Besitzer haben kann“, sondern „entsteht erst während der Sendung und verschwindet danach in der Konserve... Kommunikation anstelle von Kunstbesitz.“<sup>1023</sup> In seiner letzten Dokumentation für den WDR, *Konsumkunst – Kunstkonsum*, 1968, thematisierte Schum die starke Zunahme von Auflagenobjekten und Multiples gegen Ende der 1960er Jahre. Der Film zeigt die einzelnen Schritte der Entstehung eines Kunstwerks bis hin zu dessen Verkauf in einer Galerie. Heinz Mack, der in das Filmprojekt eingebunden war, äußerte sich damals:

„Mein Plan ist es, eine Ausstellung zu machen, die nicht mehr in einem Museum stattfindet, nicht mehr in einer Galerie stattfindet, sondern die ausschließlich und nur einmalig im Fernsehen erscheint. Alle Objekte, die ich in dieser Ausstellung zeigen werde, können nur durch das Fernsehen dem Publikum bekannt gemacht werden und werden auch von mir wieder zerstört.“<sup>1024</sup>

Herbert Hübner stellt fest, dass bei der künstlerischen Utopie zunächst weniger das Was und das Wie von Bedeutung sei, sondern die Tatsache, dass sie einen Anstoß zur Veränderung gebe: „Die Utopie bestimmt nicht den Prozess des Handelns, wohl aber seinen Anfang. Sie schafft die Mittel und darüber hinaus den Willen, etwas zu tun in der Richtung, die sie einschlägt. Schrittweise, wie sie Wirklichkeit werden soll, löst sie sich dabei auf, bis am Ende allein das Mittel maßgeblich bleibt. [...]. Besonders aber erkennen wir, daß jede historische Epoche nicht nur ihre eigenen Utopien hervorbringt, sondern sie zugleich auch wieder auflöst.“<sup>1025</sup> Die ZERO-Aktionen begleiteten eine gesellschaftliche Revolution. Entgegen den Visionen der Künstler konnten sie jedoch das tägliche Zusammenleben der Menschen, die Vorstellungen von Freiheit und Gerechtigkeit nicht nachhaltig verändern, sondern blieben in ihrer Wirkung auf den engen Bereich der Kunst beschränkt. Damit reißen sie sich in die Tradition der Avantgarde-Bewegungen ein: Wie Peter Bürger darlegte, scheiterten die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts an ihrem Vorhaben, die

---

<sup>1021</sup> Schum in einem Brief an den amerikanischen Medientheoretiker Gene Youngblood über das Projekt *Land Art* (29.6.1969), in: Herzogenrath (Hg.) 1982, S. 55–65, hier S. 59.

<sup>1022</sup> Gerry Schum, ebd., S. 63

<sup>1023</sup> Jean Leering, in: Berlin 1969, o. S.

<sup>1024</sup> *KUNST AUF SENDUNG. Die Fernsehgalerie Gerry Schum. Auszüge aus dem Kinomagazin*. Internetquelle: <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/ard/60504/index.html> (12.1.2010).

<sup>1025</sup> Hübner 1963, S. 168.

Grenze zwischen Kunst und Leben niederzureißen und den Werkbegriff aufzuheben. Sie leiteten dafür eine Erweiterung der Werkkategorien ein, so dass in der Folge zwangsläufig alles von Künstlerhand Geschaffene als Kunstwerk gelten konnte. Er zieht den Schluss:

„Während die politischen Intentionen der Avantgardebewegungen (Reorganisierung der Lebenspraxis durch die Kunst) uneingelöst geblieben sind, ist ihre Wirkung im Bereich der Kunst kaum zu überschätzen. Hier wirkt die Avantgarde in der Tat revolutionierend, vor allem indem sie den traditionellen Begriff des organischen Kunstwerks destruiert und einen anderen an dessen Stelle setzt [...].“<sup>1026</sup>

Gemeinsamkeiten mit künstlerischen Nachfolgeströmungen sind trotz allem zumeist formaler, nicht aber inhaltlicher Natur, denn man darf nicht vergessen, dass die ZERO-Ideen Mitte der 1950er Jahre noch vor einem gänzlich anderen kulturellen, gesellschaftlich-politischen Hintergrund entstanden: Die Sehnsucht nach Weite und Licht und das stark ausgeprägte Freiheitsbedürfnis der damaligen jungen Generation wurzelten in den zurückliegenden Kriegserlebnissen und den danach vorherrschenden politisch-militärischen Spannungen.

Mack resümierte rückblickend: „Am Ende dieses Jahrhunderts, das so überaus reich ist an künstlerischen Ideen, Utopien und Taten wie kaum ein anderes Jahrhundert, sind wir von der 'Problematik der Gegenwartskunst' keineswegs befreit. Alle Fragen können und müssen wieder neu gestellt werden, wie zu Anfang von ZERO.“<sup>1027</sup>

---

<sup>1026</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 80. [Bürger 1974].

<sup>1027</sup> Heinz Mack: „Von Zeit zu Zeit“ (1997), in: *Kat. ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 26 ff., hier S. 28. [Mack 1997].

Wodurch Kunstwerke „mehr sind als Dasein,  
das ist wiederum nicht ein Daseiendes,  
sondern ihre Sprache“<sup>1028</sup>.  
Theodor W. Adorno

## IX. FAZIT

Kein Gegenstand lässt sich wirklich erfassen, wir nehmen immer nur Bruchteile von Wirklichkeit auf: „bei jedem Beobachten gibt es ein Überschreiten, man ist nie beim Ding selbst. Was man das *Sinnliche* nennt, besagt nur, daß das Unbestimmte der *Abschattungen* sich *niederschlägt*.“<sup>1029</sup> Was wir sehen und in welcher Weise, hängt von der eigenen Befindlichkeit, von der jeweiligen Perspektive und dem Zusammenspiel mit anderen Gegenständen oder äußeren Faktoren ab:

„Je nachdem, ob ich einen Gegenstand fixiere oder meine Augen divergieren lasse oder aber mich gänzlich dem sich Darbietenden hingebende, erscheint dieselbe Farbe mir als Oberflächenfarbe – an einem bestimmten Ort des Raumes befindlich und über einem Gegenstand sich ausbreitend –, als atmosphärische Raumfarbe – auf diffuse Weise einen Gegenstand umgebend –, oder ich fühle sie in meinem Auge gleichwie ein Vibrieren meines Blickes; oder endlich sie versetzt meinen ganzen Leib in eine einzigartige Sichtweise und erfüllt mich gänzlich – dann verdient sie nicht mehr den Namen einer Farbe. In gleicher Weise gibt es den Gegenstandston, der außerhalb meiner in dem gespielten Instrument resoniert, den atmosphärischen Ton *zwischen* dem Gegenstand und meinem Leib, den Ton, der in mir schwingt 'als sei ich selbst die Flöte oder die Uhr geworden'; und endlich ein letztes Stadium, in dem das Tonelement verschwindet und zur – übrigens recht bestimmten – Erfahrung einer Modifikation meines ganzen Leibes wird.“<sup>1030</sup>

Die Ausführungen von Maurice Merleau-Ponty, der sich zeitlebens mit dem Phänomen der Wahrnehmung auseinandersetzte, greifen nochmals wichtige Gesichtspunkte der vorliegenden Untersuchung auf: die Wechselwirkung zwischen Sehendem und Gesehenem,

---

<sup>1028</sup> Adorno 1974, S. 160.

<sup>1029</sup> Maurice Merleau-Ponty: „Transzendenz“ (Mai 1959), in: Merleau-Ponty 1994, S. 247, (Kursiv-Setzungen durch den Autor).

<sup>1030</sup> Merleau-Ponty 1966, S. 266, (Kursiv-Setzung durch den Autor).

das schrittweise Auflösen des Wahrgenommenen, dessen Verräumlichung, schließlich die hierdurch erzielte Veränderung und Verfeinerung der sinnlichen Fähigkeiten. Dies gilt für visuelle wie akustische Eindrücke gleichermaßen.

Besonders eindringlich wird dieses Gefühl bei der Begegnung mit Kunstgegenständen: Sie nehmen den Sehenden für sich ein und vermögen mit ihrer Ausstrahlung ganze Räume zu 'tönen'. Diese Erfahrung lässt Museumsbesucher immer wieder gebannt vor dieselben Werke treten und spornt viele Sammler zum Erwerb bestimmter Bilder an.

Dies gilt, wie sich vorangehend zeigte, nicht nur für gegenständliche, sondern auch, und erst recht, für moderne, gegenstandslose Kunst. Theodor W. Adorno schrieb, man könne erst dann von wirklichen Kunstwerken sprechen, wenn an ihnen etwas hervortrete, denn „als Apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder“. Ihr Sinn bestünde in der „Bestimmtheit des Unbestimmten“<sup>1031</sup>.

Bei dem hier untersuchten Aspekt der Immaterialität handelte es sich um ein im Werk selbst angelegtes, andererseits aber auch ein in den Bedingungen der Rezeption liegendes Phänomen. Gemeint ist damit zum einen der Vorgang der Aufhebung des Materiellen über das vermehrte Einbeziehen immaterieller Elemente: Licht, Raum und Zeit, unsichtbare Energien, wie Magnet-, Feuer- und Windkraft, sowie Bewegung, Klänge und Geräusche.

Zum anderen bezeichnet das Immaterielle eine auf sinnlich-kontemplativer Ebene erreichte Sicht auf das Werk, die den Betrachter eine höhere Intensität von Beziehungen erkennen lässt, die zu einer Aufhebung von Gegensätzen, zu einem optischen Vibrieren und einer Verräumlichung der Strukturen führt.

Das Immaterielle erscheint, ohne verortbar zu sein, es nimmt keine Form an. Es lässt sich am ehesten beschreiben als ein Moment, der sich im Schaffen und in der Rezeption manifestiert, etwas, das man nicht suchen kann, sondern das auf den Betrachter einfach zukommt. Das In-Erscheinung-Treten dieses ungreifbaren 'Anderen' bleibt immer gebunden an das Materielle, es wird erfahrbar als ein Umspringen der Wahrnehmung.

Die Beschäftigung mit immateriellen Phänomenen erfordert daher, wie Holweck in seiner Grundlehre andeutete, genaue Materialkenntnis: „Alles, was wir wahrnehmen, steht in Beziehung zu einem Gegensätzlichen. Es ist Bestimmtes nur durch Bestimmendes erkennbar.“<sup>1032</sup> Als Beispiele nannte er die Phänomene Raum, Stille, Leere, Ruhe, die nicht

---

<sup>1031</sup> Adorno 1974, insbes. S. 182–185, 188.

<sup>1032</sup> Holweck 1968, S. 7.

zu begreifen seien ohne ihre auslösenden Bezugssysteme. Für das künstlerische Schaffen bedeutet dies eine Verschiebung der Gewichtung von Materiellem und Immateriellem.<sup>1033</sup>

Ähnlich, wie der Musiker ein Instrument bespielt, so versucht auch der Künstler dem Material Klänge zu entlocken, die als energetische Schwingung, als ephemere Licht- und Raummodulationen im Betrachter bestimmte Regungen auslösen. Das Objekt endet nicht dort, wo die durch den Künstler gestaltete Substanz aufhört, sondern es setzt sich als wirkendes über die materiellen Grenzen hinaus fort. Es äußert sich über Spannungsverhältnisse zwischen Materie und Energie, Licht und Schatten, zwischen Farbe und Licht, Stillstand und Bewegung.

Holweck, Mack, Uecker, Piene und Goepfert zogen daher im Hinblick auf ihre Werke und deren prozessualen, raumfüllenden Charakter immer wieder Parallelen zur Musik, zumal auch hier das momentan Erklingende in Verbindung mit dem Verklungenen steht und zugleich auf das Kommende vorausweist. Bei ZERO hatten das Dazwischen und die Leere dieselbe Relevanz wie das Geformte – vergleichbar dem interpretatorischen Ansatz von John Cage, der Stille und Pausen gegenüber dem aktiv gestalteten Notenmaterial für gleichbedeutend erklärte.<sup>1034</sup>

Auch in der Literatur, insbesondere in der konkreten Dichtung, und in der Tanzkunst zeichnet sich zeitgleich eine Auflösung fester Strukturen zugunsten einer Äquivalenz aller

---

<sup>1033</sup> „Raum existiert nicht; er wird erst geschaffen durch das Vorhandensein einer körperhaften Kleinheit. Stille existiert nicht, sondern wird erst ausgelöst durch die akustisch wahrnehmbare Winzigkeit. Leere existiert nicht [,] sondern wird erst sichtbar durch eine optische oder tastbare Winzigkeit. Ruhe ist nicht existent ohne die geringste Bewegung. Demnach sind Architektur und Plastik: Organisierter Raum Musik: Organisierte Stille Malerei: Organisierte Leere Tanz: Organisierte Ruhe. Um einen tieferen Einblick in die Welt der Erscheinungsformen zu gewinnen, müssen geklärt werden: Gegensatz, Vermittlung, Zusammenklang. Gegensatz bedeutet Zweiheit, Trennung. Die Betonung liegt auf Zweiheit. Seine Besonderheit ist Spannung. [...]. Vermittlung bedeutet chromatische Ordnung. Sie kann uns gestuft, als Skala, oder stufenlos, als Abtönung, begegnen. Die Vermittlung ist eine scheinbare, relative Einheit. Ihre Besonderheit ist Entspannung. Zusammenklang bedeutet unmittelbare Vereinigung von Gegensatz und Vermittlung, von Spannung und Entspannung. Der Zusammenklang ist definitive Einheit. Hier beginnt die eigentliche schöpferische Arbeit. Zu unterscheiden sind ferner: Füllendes von Formalem, Mobiles von Stabilem.“ Ebd., S. 7 f.

<sup>1034</sup> „(N)othing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the door of the music to the sounds that happen to be in the environment.“ (John Cage: *Silence. Lectures and writings*, London 1971), hier zit. n.: Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 282. [Mersch 2002 (a)].

Elemente ab: Schweigen und Gesprochenes, Stillstand und Bewegung treten hier gleichberechtigt nebeneinander.<sup>1035</sup>

In den ZERO-Arbeiten spiegelt sich die Aufhebung eines Denkens von Gegensätzen vor allem in der Bedeutung des Lichtes wider: Bei der Mehrzahl der Künstler verband sich die Vorstellung des Immateriellen mit einer intensiven Lichtwirkung.

Der Bruch mit dem traditionellen Tafelbild und dessen radikale Entleerung führten zu einer Befreiung der Elemente der Malerei: Farbe, Form, Fläche und Faktur, und zu einer raschen stärkeren Ausdifferenzierung der Oberflächen. Nach und nach konnte die Farbe durch andere, teilweise ganz kunstfremde Stoffe ersetzt werden, die den Bildern veränderte Eigenschaften verliehen, was letztlich die Entstehung der neuen Werkkategorien Objekt- oder Raumkunst zur Folge hatte. Spielten zu Beginn Raum und Licht nur indirekt eine Rolle – als Pulsieren der Oberflächen und als Lichtwert der Farben –, so traten sie durch das zunehmende Aufbrechen der Werkformen bald als direkte Faktoren zutage. Es entstanden leichte, schwebende Gebilde, die zunehmend ihre Geschlossenheit ablegten und Raum einnahmen, zu Räumen wurden. Hieraus resultierte schließlich eine vollkommene Aufhebung der Grenzen zwischen Objekt und Umfeld, so dass – beispielsweise im Falle des Lichtballetts von Otto Piene – nicht mehr mit aller Gewissheit gesagt werden konnte, ob das eigentliche Werk der ganze Raum oder die in ihm befindlichen Objekte waren.

Abschließend können folgende individuelle Schwerpunkte festgehalten werden:

Otto Piene richtete sein Interesse von Anfang an auf das Gestaltungsmedium Licht, indem er zunächst in seinem ersten Textbeitrag den Lichtwert der Farben erfasste und in seiner im selben Jahr geschriebenen Stellungnahme „Über die Reinheit des Lichts“ vor allem die moralische Bedeutung des Lichtes hervorhob. Bereits bei den frühen Rasterbildern spielte für ihn das, „was auf dem Bild ist oder nicht ist“<sup>1036</sup> gleichermaßen eine wichtige Rolle, womit er die auf sinnlicher Ebene ausgelösten Lichtvibrationen meinte. In *ZERO 2* spricht er von einem zwischen Betrachter und Bildoberfläche einsetzenden „rhythmischen Hin- und Herströmen“. Die durch anonymisierte Verfahren erstellten „Lichtsiebe“<sup>1037</sup> ließen das Licht dann direkt als gestaltende, bewegte, immaterielle Kraft in Erscheinung treten. Nahezu all

---

<sup>1035</sup> Vor allem die Tänzerin Alice Kaluza setzte sich in ihrem „bewegungslosen Tanz“ intensiv mit dem Verhältnis von Bewegung und Nicht-Bewegung auseinander. Sie war bei den durch Udo Kultermann organisierten Morsbroicher Kunsttagen 1961 (5.-7.5.1961) vertreten, einer Veranstaltung, die Musik, Tanz, Vorträge und Diskussionen umfasste und die parallel zur Ausstellung *30 junge Deutsche* (u. a. Holweck, Mack, Piene, Uecker, von Graevenitz) im Schloß Morsbroich stattfand. Kaluza führte dort zusammen mit ihrer Gruppe ihren *NN-Tanz 61* auf. Hinweise hierauf im Faltblatt *dato 1*, Galerie dato, Frankfurt a. M. April 1961 sowie in: Udo Kultermann: *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970, S. 77 ff. [Kultermann 1970].

<sup>1036</sup> Otto Piene, in: Herzogenrath 1973, S. 130.

<sup>1037</sup> Otto Piene, in: Kat. *Piene. Licht und Rauch. Graphik*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 12.1.-25.2.1962, o. S. (Faltblatt). [Leverkusen 1962].



seine Werke waren auf den Einsatz von Kunstlicht ausgelegt: Das projizierte, bewegte Licht – mit anderen Worten, das 'sich verflüssigende' Werk – durchflutet den Raum und damit auch den Betrachter; es verströmt eine Atmosphäre. Durchdringung und Flexibilität lassen sich als entscheidende Punkte für Pienes Schaffen festhalten.

Heinz Mack hatte sich zunächst darauf konzentriert, den Zusammenhang von Strukturen und Bewegungseindrücken zu klären. Er mied das Kunstlicht, da das natürliche Licht „stets ein 'richtiges', d.h. bestmögliches Verhältnis zu Raum und Zeit [hat]. Es ist einzig und nicht austauschbar.“<sup>1038</sup> Licht ist für ihn Medium, um die stofflichen und technischen Bedingungen der Arbeiten vergessen zu machen: Diese sollen zeigen, dass neben dem Sichtbaren und materiell Greifbaren eine unsichtbare, ästhetische Welt des Lichtes existiert. Mack legte seinen Schwerpunkt auf die reflektierte, potenzierte Lichtkraft, die das Stoffliche überblendet.

Für Günther Uecker markiert der Begriff des Immateriellen das Erreichen eines Zustands, in dem alles Gegensätzliche und Definitive aufgehoben ist und „ein kontinuierlicher Zusammenhang sichtbar“<sup>1039</sup> wird. Dieser Moment tritt dann ein, wenn „das sichtbare, durch das Licht gekrönt, sich im unsichtbaren verliert“<sup>1040</sup>, und „alles sich im Gestaltlosen verliert und als Gestalthaftes wieder auftaucht, als dasselbe und doch nicht dasselbe.“<sup>1041</sup> Dies verdeutlichte sich insbesondere an seinen rotierenden Lichtkugeln und -scheiben. Licht wirkt bei ihm als verbindendes Medium, das gleitende Übergänge erzeugt und eine Aktivierung der Zwischenräume erlaubt.

Mit den Übergängen von Stoff und Licht, die während des Prozesses der Entmaterialisierung sichtbar werden, beschäftigte sich auch Adolf Luther: „Diese Zone kann nur erreicht werden, wenn der Stoff nicht materiell, sondern ebenfalls geistig begriffen wird, wie auch das Licht im Prinzip nur geistig begriffen werden kann, wie im übrigen wahrscheinlich alles, was mit Kunst zu tun hat, nur geistig begriffen werden kann.“<sup>1042</sup> Die Kunst findet ihre Bedeutung darin, „Dinge zu sehen, die noch nicht zum Sprechen gebracht worden sind. [...]. Auf sie ist unsere Neugierde und unser Geist gerichtet: Sie als Gestalt zu erkennen. Die Erhebung des Lichts 'in die Gestalt' ist wahrscheinlich die geistige Leistung in meinen Werken.“<sup>1043</sup> Luthers Arbeiten lassen sich als Instrumente charakterisieren.

---

<sup>1038</sup> Heinz Mack: „Licht ist nicht Licht“ (1966), in: *Mackazin. Mack-Szene, Mack-Seen, Mack-A-Zine; die Jahre 1957–67*, Mönchengladbach 1967, o. S. [Mack (1966) 1967].

<sup>1039</sup> Uecker (1961 a) 1979, S. 57.

<sup>1040</sup> Günther Uecker: „der gesang der engel“ (1963), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 29. [Uecker (1963) 1979].

<sup>1041</sup> Uecker (1961 a) 1979, S. 57.

<sup>1042</sup> Luther 1984, S. 74.

<sup>1043</sup> Ebd.

Jan J. Schoonhoven verfolgte mit seiner Kunst das Ziel, zur „Isolierung und Konzentration von Teilen der Wirklichkeit“ beizutragen, um „auf unpersönliche Weise die Wirklichkeit als Kunst zu fundieren“.<sup>1044</sup> Hierunter verstand er das „Präsentieren des Essentiellen der Wirklichkeit, die tatsächliche Wirklichkeit von Materialien, von lokalisierten Dingen, in isolierter Verdeutlichung.“<sup>1045</sup> Wirklichkeit kommt in seinen Werken in Form einer reinen Umsetzung der Faktoren Licht und Raum zum Tragen, deren zeitbedingte Veränderungen durch wechselnde Licht-Schatten-Konstellationen ins Bewusstsein des Betrachters treten sollten. Die formale, materielle Beschaffenheit der Arbeiten war für ihn nicht von Belang, denn diese dienten als Medium, um Augenblicke der Wirklichkeit einzufangen und zu verdeutlichen.

Auch Hermann Goepfert schuf Werke mit einem in erster Linie funktionalen Charakter; sie zeigten eine große Offenheit gegenüber dem Einwirken des Betrachters, aber auch gegenüber den natürlichen Faktoren Licht und Bewegung. Die hieraus hervorgehenden Konstellationen würden sich niemals in der gleichen Form wiederholen. Ähnlich wie Mack, integrierte auch Goepfert das Licht über den Einsatz reflektierender Materialien zunehmend in seine Werke und artikulierte dieses zudem durch bewegliche, schwingende Metallobjekte; er selbst spricht vom „malen mit licht“<sup>1046</sup>. Seine Arbeiten betrachtete er als Instrumente, „um energetisches Material für das menschliche Sensorium, speziell für das Auge und das Ohr wahrnehmbar zu machen“<sup>1047</sup>. Bernhard Kerber hält seine Eindrücke fest: „In paradoxer Umkehrung materialisiert sich das materielose Licht an der Form, die es zugleich entmaterialisiert. Faktizität und Optizität konkurrieren in unauflösender Simultaneität.“<sup>1048</sup> Diese neuen Werkformen, so schreibt Goepfert selbst, brächten Veränderungen sowohl für den Künstler als auch den Betrachter mit sich: „Bei beiden entsteht eine neue Beziehung zur Natur und eine neue Beziehung zueinander.“<sup>1049</sup>

Bei Enrico Castellani ist die Vorstellung von Immaterialität eng mit dem Raumbegriff verbunden; dem Künstler stehe es nicht zu, dauerhaft verändernd in die Wirklichkeit einzugreifen. Denkbar ist für ihn lediglich eine Strukturierung, durch die der Faktor Raum wahrnehmbar werde. Dies könne man durch eine „Aufeinanderfolge minimaler operativer Eingriffe“ erreichen, die die räumliche Kontinuität nicht beeinträchtigen. In seinem *Ambiente* versucht Castellani einen Raum zu gestalten, der möglichst wenig „physisch“ und

---

<sup>1044</sup> Jan J. Schoonhoven (1964), in: Düsseldorf 1973 (b), o. S.

<sup>1045</sup> Ebd.

<sup>1046</sup> Hermann Goepfert (Nov. 1961), zit. n.: Zürich 1979, S. 49.

<sup>1047</sup> Hermann Goepfert: „Von mir aus“ (o. J.), in: *Kat. Goepfert und Zero, Zero und Goepfert*, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1987, S. 34–36, hier S. 34. [Goepfert (o. J.) 1987].

<sup>1048</sup> Kerber 1987, S. 22.

<sup>1049</sup> Goepfert (o. J.) 1987, S. 34.

greifbar erscheint: Die entmaterialisiert wirkenden Oberflächen sollen erst über das Einwirken des Lichtes einen dreidimensionalen Charakter gewinnen und wahrnehmbar werden. Als Objekte des Augenblicks existieren sie nur während dieses kurzen Moments des Zusammenspiels. Als Eigenschaft dieser Werke erkennt Castellani deren große Instabilität.<sup>1050</sup>

Als verbindende Gemeinsamkeit der Ansätze lassen sich die betonte Flexibilität der Arbeiten und eine hieraus resultierende größere Freiheit des Betrachters festhalten, dessen vorausgesetzte Aktivität geradezu herausgefordert wird. Die Aufmerksamkeit der Künstler richtete sich auf Nuancen, auf kaum merkliche Unterschiede, die dem Wahrnehmenden eine besondere Sensibilität abverlangen. Das wahrnehmende, empfindende Subjekt bleibt im Mittelpunkt der künstlerischen Konzeption; allerdings entzieht sich das Kunstwerk von vornherein einer bestimmenden, verstehenden Wahrnehmung. Es handelt sich nicht mehr um statische, 'fertige' Werke, sondern um bewegliche, ereignishafte Gebilde. Der Materialeinsatz diene der Erschließung unabhängig vom Material existierender ästhetischer Faktoren. Durch den erweiterten Werkbegriff wurde das, was nicht unmittelbar zum Werk gehörte, daher vom Künstler nicht gestaltet werden konnte, also Luft, Raum, Licht, integraler Bestandteil des Werkes. Letztlich fanden die Arbeiten ihren Sinn in der Aufforderung zu einem 'neuen Sehen'. Sie sollten den Betrachter dabei unterstützen, die über das Fortschrittlichkeitsdenken degenerierten bzw. verloren gegangenen Fähigkeiten im Umgang mit der eigenen Körperlichkeit, mit dem Naturgegebenen wiederzuerlangen.

Dieser Ansatz deckt sich in weiten Stücken mit den philosophischen Gedanken von Merleau-Ponty, der in seiner Schrift *L'Œil et l'Ésprit* (1960) einen natürlichen, intuitiven Bezug zu den Kategorien Raum, Licht und Sehen forderte: Kunst dürfe den Blick nicht mehr nur auf ein „Äußeres“ werfen und eine bloß „physikalisch-optische“ Beziehung zur Welt aufbauen, sondern müsse eine Schulung der Sinne bewirken und aus bisher unverarbeiteter Sinneserfahrung schöpfen.<sup>1051</sup>

Jede Form intensiver Wahrnehmung schließt, wie Günther Pöltner anschaulich erläuterte, andererseits eine Selbstwahrnehmung ein:

„Es handelt sich um die Identität eines einzigen Vollzugsgeschehens, um eine 'energetische' Identität. [...]. Die Aktualität des Sichtbaren als eines solchen

---

<sup>1050</sup> Enrico Castellani: „Lo spazio dell'immagine“ (1967), in: Düsseldorf 1973 (b), o. S. und Lonzi 2000, S. 209/210.

<sup>1051</sup> „Das Licht wird wieder entdeckt als eine Einwirkung aus der Entfernung und nicht mehr auf eine Kontaktwirkung reduziert, mit anderen Worten, es wird begriffen, wie es von denen begriffen werden kann, die nicht sehen. Das Sehen gewinnt sein fundamentales Vermögen zurück, [...]. Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen.“ Merleau-Ponty 1984, S. 31.

und die Aktualität meiner selbst als eines Sehenden sind nicht zwei, sondern eine einzige Vollzugswirklichkeit. Nicht leuchtet zuerst etwas, und dann sehe ich es, sondern das Leuchten geschieht 'als' mein Sehen. Die Wirklichkeit des Tönenden – sein Erklingen – und die Wirklichkeit meiner selbst als eines Hörenden – mein Hören – sind nicht zwei, sondern ein Vollzugsgeschehen. Nicht klingt zuerst etwas, und dann höre ich es, sondern das Erklingen geschieht 'als' mein Hören. Und so in allen Modifikationen unseres Weltbezugs. [...]. Das Sich-Zeigen, die Präsenz [...] ereignet sich als unser Gewahren.“<sup>1052</sup>

Die ZERO-Künstler versuchten, die bestimmte Wirkung ihrer Arbeiten über einen gezielten Einsatz naturgegebener und industriell erzeugter Stoffe, wie Harz, Gips, Spachtelmasse, Kaolin, Rauch, Licht, Aluminiumfolie, Nägel, Glas, Spiegel und Schaumstoffe, zu erreichen. Die Werke tragen zum Großteil die Gewissheit der Veränderung ihres Charakters und ihrer Vergänglichkeit in sich: Die mit unterschiedlichen Substanzen angereicherten Farben blättern ab, der über die Bildflächen gespannte Stoff wird rissig, Plastikmaterialien zeigen Verschleißerscheinungen, werden brüchig und mürbe, Elektromotoren müssen überholt und ausgetauscht werden. Die Werke waren von vornherein auf Vergänglichkeit angelegt. Restauratoren beklagen die Schwierigkeit der Konservierung dieser damals noch wenig erprobten, teils sehr instabilen Materialien und die nachteilige Wechselwirkung zwischen den einzelnen Substanzen, die einen dauerhaften Erhalt ohne eine Einbuße der Ausstrahlung nahezu unmöglich macht. Den für die Kunst traditionell eingeforderten Ewigkeitsanspruch verlagern diese Werke indes auf eine andere Ebene: auf das Gedächtnis des Betrachters, auf dessen veränderte Aufmerksamkeit, die sich, in andere Lebensbereiche übertragen, positiv auswirken sollte.

Bei den Mitte bzw. Ende der 1960er Jahre aufkommenden Bewegungen der Minimal Art, Arte Povera und Concept Art intensivierten sich schließlich viele der von ZERO ansatzweise entwickelten Aspekte: Die Minimal Art bezog sich stark auf ihre räumliche Umgebung, ihre Werke beruhten auf einer additiven Anordnung neutraler, industriell hergestellter Elemente, hinter denen der Künstler zurücktrat, während die Relation zwischen Werk und Betrachter, und damit rezeptionsästhetische Fragen, einen zentralen Stellenwert gewannen. Die zeitgleich in Italien und Amerika entstehenden Bewegungen der Arte Povera bzw. Land Art richteten ihre Aufmerksamkeit auf die natürlichen Elemente bzw. die Natur selbst. Den Vertretern der italienischen Arte Povera lag daran, mit denkbar einfachsten Mitteln potentielle oder fließende Energien im Raum, in den Dingen aufzuzeigen und die Wahrnehmung für diese zu öffnen. Zum Einsatz kamen natürliche Substanzen, wie Wasser,

---

<sup>1052</sup> Pöltner 2008, S. 240.

Erde, Feuer, Wachs, aber auch Alltagsgegenstände wie Neonröhren, Flaschen oder Regenmäntel. Auch hier sollte die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben werden, die Prozessualität der Werke spielte dabei eine besondere Rolle.

Die Vertreter der amerikanischen Land Art hingegen konzentrierten sich nicht auf das Energetische, Schwebende, sondern fanden zurück zum Naturgegebenen, Ursprünglichen: Material und Ort ihres Schaffens war die Landschaft. Ihre Arbeiten entzogen sich dem Kunstmarkt, sie waren der Erdboden selbst, was in dem englischen Begriff der „Earthworks“ stärker zum Ausdruck kommt. Schwere technische Ausrüstung war auch hier Voraussetzung, denn die 'Werke' hatten enorme Ausmaße, teilweise erstreckten sie sich in Form kilometerlanger tiefer Gräben in der Erdoberfläche. Die Standpunkte der einzelnen hier zugehörigen Künstler differierten: Einige übten scharfe Kritik an der mit dem technischen und industriellen Fortschritt einhergehenden Umweltzerstörung und verließen ihrer Sehnsucht nach Wiederherstellung eines ursprünglichen Verhältnisses zur Natur Nachdruck, andere befürworteten den Einsatz der von der Technologie zur Verfügung gestellten Hilfsmittel.<sup>1053</sup> Bei der Ende der 1960er Jahre aufkommenden Concept Art sollte dann nicht einmal mehr ein Objekt zustande kommen, allein die Idee wurde Material der Kunst. Die Werke ließen sich nicht visuell wahrnehmen, der Rezipient musste das vom Künstler Erdachte gedanklich rekonstruieren. Räumliche Dimensionen waren hier nicht mehr von Belang, die 'immateriellen' Arbeiten waren potentiell unendlich. Dokumentarisches Material, wie Photos oder Landkarten, geschriebene oder gedruckte Zeichen wurden elementar für die Entstehung der Objekte im Kopf des Sehenden – frei, ohne Festlegung oder Bindung an ein bestimmtes Erscheinungsbild.

Abschließend soll der Begriff der Immaterialität nun noch einmal näher umrissen werden: Denkbar ist das Immaterielle nur ex negativo, ausgehend von dem, was es nicht ist, von seinem ergänzenden Gegenpart, dem Materiellen. Als das Resultat einer aktiven Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt entzieht sich das Immaterielle zwangsläufig einer Beschreibung, es ist räumlich, qualitativ und quantitativ nicht festgelegt. In der Literatur werden die Begriffe Immaterialität bzw. Immaterialisierung, Ent- und Dematerialisierung relativ beliebig und fast im Sinne von Synonymen verwendet; eine genauere Differenzierung unterbleibt. Dies begründet sich darin, dass auch die kunsttheoretischen Diskussionen keine Anhaltspunkte liefern. Lucy R. Lippard, die sich, wie eingangs erwähnt, in mehreren Publikationen mit dem Phänomen der schwindenden Materialität in den Künsten

---

<sup>1053</sup> Vgl.: Anne Hoormann: „Die künstlerische Erforschung der amerikanischen Landschaft“, in: Dies.: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hg. v. Dieter Burdorf; Mechthild Fend; Bettina Uppenkamp, München 2007, S. 86–99. [Hoormann 2007].

auseinandersetzte – sie selbst prägte hierfür den Begriff der „dematerialization“ – , gestand später ein, eine eher unglückliche Wortwahl getroffen zu haben:

„[...] since I first wrote on the subject in 1967, it has often been pointed out to me that dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as 'material', as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness).“<sup>1054</sup>

Alle drei Begriffe spielten in vorliegender Untersuchung eine Rolle:

Immaterialität bezeichnet das vom Betrachter im Moment der Begegnung Erlebte: Die Konzentration liegt auf dem Werk in seiner sinnlich wahrnehmbaren, ästhetischen, nicht in seiner physikalischen Präsenz. Gemeint ist mit diesem Zustand eine Veränderung des wahrnehmenden Bewusstseins während des Wahrnehmungsprozesses.

Der Begriff der Entmaterialisierung umschreibt hingegen die optische Auflösung durch äußere Einflüsse, insbesondere Licht und Bewegung. Gut nachvollziehbar wurde dies insbesondere anhand der rotierenden Lichtscheiben bzw. -kugeln von Günther Uecker und der vibrierenden Lichtreliefs von Heinz Mack.

Von einer Dematerialisierung kann gesprochen werden, wenn die sich zunehmend abzeichnende Tendenz einer Verringerung der Materie in den Werken gemeint ist, also ein durch den Künstler selbst eingeleiteter Prozess. Vor allem mit Tinguely bekommt der Begriff der Dematerialisation eine weitere Bedeutung; er steht für die durch das 'Eigenleben' der Objekte vollzogene Selbstaflösung, das heißt, für einen Vorgang, bei dem das Werk eine tatsächliche materielle Reduktion erfährt. Hierunter fallen beispielsweise auch die von vornherein ephemere angelegten Werke, wie die Schaumskulpturen von Heinz Mack, die Nebelräume Graubners, die sich auflösen und damit unwiederbringlich verschwinden. Das eigentliche Werk ist hier dann das Ereignis der Dematerialisation.

Beide Vorgänge, Entmaterialisierung und Dematerialisierung, tragen dazu bei, im Betrachter Eindrücke der Immaterialität zu wecken.

Die Thematik der Tendenz zur Auflösung des Materiellen, der materiellen Geschlossenheit spielte nicht nur im Bereich der Bildenden Künste eine Rolle, sondern hinterließ ebenso in der Architektur, in Musik und Theater und in der Literatur ihre Spuren. Dies zu untersuchen wäre eine neue, noch ausstehende Aufgabe.

---

<sup>1054</sup> Lippard 1973, S. 5.

## LITERATUR

- Adorno 1974                      Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, (2. Aufl.) Frankfurt a. M. 1974.
- Agam 1973                        Yaacov Agam: „Glaubensbekenntnis“ (1964), in: Kat. *Agam. Bilder und Skulpturen*, hg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 8.
- Aissen-Crewett 1999            Meike Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, Potsdam 1999, (Reihe Aisthesis Paideia Therapeia. Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie 3).
- Albers 1997                        Josef Albers: *Interaction of Color: Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997.
- Amsterdam 1970                Unbekannter Autor: „wat betreft onuitgevoerd“, in: Kat. *ZERO onuitgevoerd*, Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, 24.4.–13.5.1970, o. S. (unpag).
- Apollonio (Hg.) 1972            Umbro Apollonio (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln 1972.
- Apollonio 1964/65                Umbro Apollonio: „Die Mobilität unserer Welt“, in: *Jahresring*, 1964/65, S. 146–172.
- Archipenko 1959                Alexander Archipenko: „Erläuterungen zu meiner Arbeit“, in: *Das Kunstwerk* 9 (1959), S. 15 ff.
- Armando; Peeters;  
Sleutelaar o. D. (1965)        Armando; Henk Peeters; Sleutelaar: „ZERO ON SEA“ (Rundschreiben der internationale galerij orez, Den Haag, an die für die Teilnahme vorgesehenen Künstler), o. D.; Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1614.
- Arnason 1971                      H. Harvard Arnason: *Calder*, Paris 1971.
- Arnheim 2000                      Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, (3. Aufl.) Berlin, New York 2000.
- Aschaffenburg 1991            Kat. *Papier = Kunst*, hg. v. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Jesuitenkirche, Aschaffenburg 1991, (Reihe Forum Aschaffenburg 1).
- Asendorf 1989                    Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989, (Reihe Werkbund-Archiv 18).

- Bach 1987 Friedrich Teja Bach: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987.
- Ballo 1971 Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971.
- Banai 2004 Nuit Banai: „Vom Mythos der Objekthaftigkeit zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in der Leere“, in: Kat. *Yves Klein*, hg. v. Olivier Berggruen, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M.; Guggenheim Museum Bilbao, Ostfildern 2004, S. 15–28.
- Baranov-Rossiné (nach 1925) 1994 Vladimir Baranov-Rossiné: „Die Optophonie“ (nach 1925), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 88 f.
- Bartning (Hg.) 1952 Otto Bartning (Hg.): *Mensch und Raum*, hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952.
- Basel 1992 Kat. *Transform. Bild Objekt Skulptur im 20 Jahrhundert*, hg. v. Theodora Vischer. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992.
- Basel 1999 Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999.
- Baumeister 1988 Willi Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*, (neue unveränd. Aufl.) Köln 1988.
- Benjamin 1975 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, (8. Aufl.) Frankfurt a. M. 1975.
- Bensch 1994 Georg Bensch: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994, (Reihe Phänomenologische Untersuchungen 3).
- Berlin 1969 Kat. *Einführung in die Sendung Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum, Land Art*, (Typoskript), o. O., o. S.
- Berlin 1972 Kat. *Mack. Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters. Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972.
- Berlin 2005 Kat. *Günther Uecker. Zwanzig Kapitel*, Neuer Berliner Kunstverein, Ostfildern 2005.
- Berswoordt 1990 Kornelia von Berswoordt im Gespräch mit Jan J. Schoonhoven, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 9, München 1990, S. 14 f.



- Bertazzoni 2004 Marco Bertazzoni: *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung*, Saarbrücken 2004.
- Bielefeld 1986 Kat. *Francesco Lo Savio. Raum-Licht*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1986.
- Bill 1989 Max Bill: „die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ (1949), in: Kat. *max bill, originale und skulpturen*, Galerie am Lindenplatz, Schaan, Liechtenstein 1989, o. S.
- Bischoffshausen/OREZ 1966 Hans Bischoffshausen, Brief (handschriftl.) an Galerie OREZ, 25.2.1966. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.
- Blok 1975 Cor Blok: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960*, Köln 1975.
- Blomberg 1993 Katja Blomberg: „Zur Plastik des Informel in Deutschland“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 23 (1993), S. 43–54.
- Boccioni (1912) 1972 Umberto Boccioni: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (11.4.1912), in: Umbro Apollonio (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln 1972, S. 66–73.
- Boccioni (1913) 1972 Umberto Boccioni: „Die bildnerische Grundlage der futuristischen Malerei und Plastik“ (1913), in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 110 ff.
- Boccioni; Carrà (1910) 1972 „Technisches Manifest der futuristischen Malerei“ (1910). Unterzeichnet von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 40–43.
- Boehm (Hg.) 1994 Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text).
- Boehm 1990 Gottfried Boehm: „Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), S. 225–237.
- Boehm 1992 Gottfried Boehm: „Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Kat. *Transform. Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert*, hg. v. Theodora Vischer. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992, S. 15–21.

- Boehm 1994 (a) Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text) , S. 11–38.
- Boehm 1994 (b) Gottfried Boehm: „Die Bilderfrage“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text) , S. 325–343.
- Boehm 1996 Gottfried Boehm: „Bildsinn und Sinnesorgane“, in: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 148–165.
- Boehm 2007 Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- Böhme 1992 Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992.
- Böhme 1995 Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.
- Böhme G.; Böhme H. 1996 Gernot Böhme; Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, (Reihe Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen).
- Bojko 1974 Szymon Bojko: „Rodschenkos frühe Raumkonstruktionen“, in: Kat. *Von der Fläche zum Raum. Rußland 1916–24*, Galerie Gmurzynska, Köln, Köln 1974, S. 16–24.
- Bonn 1989 Kat. *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, hg. v. Karl Ruhrberg, Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn; Museum der bildenden Künste und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig; Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Köln 1989.
- Boullée 1968 Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l'art. Textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos*, Paris 1968.
- Bracht 2002 Christian Bracht: *Kunstkommentare der 60er Jahre*, [Diss., Aachen, Technische Hochschule 1998] Weimar 2002.
- Bremen 1997 Kat. *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?* Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1997.
- Broska 1993 Magdalena Broska: „Adolf Luther - Vom Material zum Licht“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 24, München 1993.
- Brüssel 1989 Kat. *Walter Leblanc. Contribution à l'histoire de 'Nouvelle Tendence'*, Atelier 340, Brüssel; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein; Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, u. a. Brüssel 1989.

- Bubner 1989 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.
- Bulletin 1974 O. A.: „A. Luther und R. Ruthenbeck in der Kunsthalle“, in: *Düsseldorfer Museen. Ausstellungen + Planungen + Aktivitäten + Projekte. Bulletin 1* (1974), S. 184 f.
- Bürger 1974 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.
- Buschmann 2002 Renate Buschmann: *Between in der Kunsthalle Düsseldorf zwischen 1969 und 1973. Die Chronik einer Nicht-Ausstellung*, [Diss., Univ Köln, 2002] Berlin 2002.
- Caianiello 2005 Tiziana Caianiello: *Der Lichtraum (Hommage a Fontana) und das Creamcheese im museum kunst palast*, [Diss., Univ, Köln, 2003] Bielefeld 2005.
- Campiglio (Hg.) 1999 Paolo Campiglio (Hg.): *Lucio Fontana. Lettere 1919–1968*, Mailand 1999.
- Castellani (1960) 1995 Enrico Castellani: „Kontinuität und Neues“ (1960), in: Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1995, S. 159.
- Castellani (1967) 1973 Enrico Castellani: „Lo spazio dell'immagine“ (1967), in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S.
- Castellani ZERO 3 1961 Enrico Castellani: „Totalità nell'arte d'oggi“ (1958), in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S.
- Celant 1989 Germano Celant: *Piero Manzoni. Catalogo Generale*, (2. Aufl.) Mailand 1989.
- Claus 1965 Jürgen Claus: *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Claus 1986 Jürgen Claus: *Malerei als Aktion. Selbstzeugnisse der Kunst von Duchamp bis Tàpies*, Frankfurt a. M., Berlin 1986.
- Dadamaino 1973 Dadamaino im Gespräch mit Reiner Bentmann und Susanne Müller-Hanpft, Schönberg, 14.5.1973 (Typoskript, 5 Seiten). Archiv Lenz Schönberg.
- Damus 1995 Martin Damus: *Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- Darmstadt 1955 Kat. *Alexander Archipenko. Plastik Malerei Zeichnungen Druckgraphik*, Darmstadt, Mannheim, Recklinghausen 1955. (unpag.).

- Davis 1975 Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln 1975, (Reihe Kunst Praxis).
- De Sanna 1995 Jole De Sanna: *Lucio Fontana - Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995.
- Dewey 1980 John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980.
- Dörstel (Hg.) o.J. Wilfried Dörstel (Hg.): *Eduard Trier. Jetzt ist die Katze aus dem Sack. Kritiken und Kommentare. Eine Auswahl*, Köln o. J., (Reihe sediment trouvé).
- Düchting 1997 Hajo Düchting: *Paul Klee - Malerei und Musik*, München 1997.
- Düsseldorf 1973 Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973.
- Düsseldorf 1974 Kat. *Luther*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1974.
- Düsseldorf 1989 Kat. *Gruppe Zero*, hg. v. Hubertus Schoeller, Galerie Schoeller, Düsseldorf, Düsseldorf 1989.
- Düsseldorf 2006 Kat. *ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern 2006.
- Eco 2004 Umberto Eco: *Die Geschichte der Schönheit*, München, Wien 2004.
- Eichler 1976 Ulrike Eichler: „Prägedrucke“, in: Kat. Günther Uecker. *Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum 'Parsifal'*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976, S. 47–52.
- Eimert 1956 Herbert Eimert: „Musik – sichtbar gemacht“, in: *werk und zeit 3* (1956), S. 2.
- Eisele 2005 Petra Eisele: *BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren*, Köln 2005.
- Elger 1995 Dietmar Elger: Textteil im Kat. *Raimund Girke. Malerei*, Sprengel Museum Hannover; Saarland Museum Saarbrücken; Von der Heydt-Museum Wuppertal u. a., Ostfildern 1995.
- Epperlein 1997 Beate Epperlein: *Monochrome Malerei. Zur Unterscheidung des vermeintlich Ähnlichen*, [Diss., Berlin, Freie Univ., 1996] Nürnberg 1997.

- Esslingen 1993 Kat. *Nul, die Wirklichkeit als Kunst fundieren. Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965 und Heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1993.
- Esslingen 1995 Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1995.
- Esslingen 1997 Kat. *ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997.
- Esslingen 2000 Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000.
- Evers (Hg.) 1950 Hans Gerhard Evers (Hg.): *Darmstädter Gespräch: Über das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1950.
- Fiebig 1973 Mavignier im Gespräch mit Eberhard Fiebig (Frankfurt a. M., 25.5.1973), in: *heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift* 2, Juli-August 1973, S. 19 ff.
- Fiedler 1991 Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*, hg. v. Gottfried Boehm und Karl Stierle, Text nach der Ausgabe München 1913/14, München 1991, (Reihe Bild und Text). [Bd. I].
- Fischer 1955 Wend Fischer: „'documenta'. Kunst unseres Jahrhunderts“, in: *werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes* 8 (1955), S. 1 f.
- Fischer 1955/56 Klaus J. Fischer: „Was ist Tachismus?“, in: *Das Kunstwerk* 5 (1955/56), S. 17–21.
- Fischer-Lichte 2004 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.
- Fontana (1946) 2003 Lucio Fontana (u. a.): „Weißes Manifest“ (1946), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 780–784.
- Fontana (1948/49) 1971 Lucio Fontana: „Zweites Manifest des Spazialismo. Die Kunst ist ewig, kann aber nicht unsterblich sein“ (1948/49), in: Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971, S. 206.
- Fontana (1951) 1995 Lucio Fontana: „Technisches Manifest“ (1951), in: Jole De Sanna: *Lucio Fontana - Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995, S. 275–282.

- Fontana (1952 a) 1995 Lucio Fontana: „Warum ich raumbezogene Kunst mache“ (1952), in: Jole De Sanna: *Lucio Fontana - Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995, S. 282–287.
- Fontana (1952 b) 1995 Lucio Fontana: „Manifest der Spazialistischen Bewegung zum Fernsehen“ (1952), in: Jole De Sanna: *Lucio Fontana - Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995, S. 287–288.
- Fontana 1971 Lucio Fontana: „Technisches Manifest des Spazialismo. Wir setzen die Evolution der künstlerischen Mittel fort“, in: Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln 1971, S. 228–231.
- Fornoff 2004 Roger Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim [u.a.] 2004, (Reihe Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog 6).
- Forum 1967 *Forum*, Vol. XX, Nr. 3, Juni 1967 (Ausgabe zu ZERO on Sea).
- Frankfurt 1959 Kat. *Tachismus in Frankfurt: Quadriga 52*. Kreutz, Götz, Greis, Schultze, hg. v. Ludwig Baron Döry, Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1959.
- Frankfurt 1971 Kat. *Uli Pohl*, Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt a. M. 1971.
- Frankfurt 1972 Kat. *Goepfert-Hölzinger. Integration*, Kunstverein Frankfurt, Frankfurt a. M. 1972.
- Frankfurt 1974 Kat. *Das Städel zeigt Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg*, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt, Frankfurt a. M. 1974.
- Frankfurt 1987 Kat. *Goepfert und Zero, Zero und Goepfert*, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1987.
- Franz 1992 Erich Franz: „Die zweite Revolution der Moderne“, in: Kat. *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hg. v. Erich Franz. Westfälisches Landesmuseum Münster; Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992, S.11–23.
- Friedrichs 1964 Yvonne Friedrichs: „Apotheose des Nachwuchses. J. A. Thwaites über die junge Malerei in Düsseldorf“, in: *Rheinische Post*, 15.1.1964.
- Frosch 1986 Beate Frosch: „Abstrakte und gegenständliche Malerei – die Diskussion im Spiegel zeitgenössischer Zeitschriften“, in: Kat. *ZEN 49. Die ersten zehn Jahre – Orientierungen*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1986, S. 109–121.

- Fryns; Hoeydonck 1970 Marcel Fryns; Paul van Hoeydonck: *Space Art*, Dereume/Brüssel 1970.
- Gamm 2007 Gerhard Gamm: „Das rätselhafte Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst“, in: Gerhard Gamm; Eva Schürmann (Hg.): *Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, Hamburg 2007, S. 23–57.
- Gappmayr 1990 Heinz Gappmayr: „Licht als Kunst: Konzepte und Werke im 20. Jahrhundert“, in: *Noëma. Art journal* 28 (1990), S. 36–45.
- Gaßner; Kopanski (Hg.) 1992 Hubertus Gaßner; Karlheinz W. Kopanski (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992, (Schriftenreihe des Documenta-Archivs 1).
- Gaul (Hg.) 1991 Winfred Gaul (Hg.): *Werkverzeichnis 1949-1961. Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Düsseldorf 1991.
- Gaul 1987 Winfred Gaul: *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe 1987.
- Geelhaar 1979 Christian Geelhaar: „Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele“, in: Kat. *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgrafik*, Museen der Stadt Köln, Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 31–44.
- Gehlen 1965 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, (2. neubearb. Aufl.) Frankfurt a. M. 1965.
- Giedion-Welcker 1985 Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985 [zuerst 1961].
- Goepfert (1973) 1974 Goepfert im Gespräch mit Reiner Bentmann und Susanne Müller-Hanpft (25.3.1973), in: Kat. *Das Städel zeigt Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg*, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt, Frankfurt a. M. 1974, o. S.
- Goepfert (1979) 1999 Hermann Goepfert: „Zero, ein Akt der Befreiung“ (Antwerpen, 1979), in: Beate Kemfert: *Hermann Goepfert (1926–82). Nachkriegskunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1999, (Reihe Studien zur Frankfurter Kunstgeschichte 43), S. 421–424.
- Goepfert (o. J.) 1987 Hermann Goepfert: „Von mir aus“ (o. J.), in: Kat. *Goepfert und Zero, Zero und Goepfert*, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1987, S. 34–36.

- Graf 1969 Urs Graf: „Architektur, Gesellschaft und integrierte Kunst. Problematik des Serienprodukts in der Kunst“, in: *Werk. Schweizer Zeitschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe* 6 (1969), S. 405–414.
- Grisebach 2006 Lucius Grisenbach: „Museum der Gegenwart - Fortsetzung nach 1945?“ In: Isabelle Ewig; Martin Schieder (Hg.): *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, (Reihe Passagen/Passages. Deutsch-französische Kunstbeziehungen. Kritik und Vermittlung 13), S. 107–127.
- Grochowiak 1985 Thomas Grochowiak: „Wege zur Abstraktion: Junger Westen“, in: *Kat. 1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, hg. v. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 106–115.
- Guderian (Hg.) 1994 Dietmar Guderian (Hg.): *Technik und Kunst*, Düsseldorf 1994.
- Gutbrod 2006 Philipp Gutbrod: „Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950)“, in: Kirsten Fitzke; Zita Ágota Paraki (Hg.): *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert*, Stuttgart 2006, S. 43–67.
- Haacke (1970/71) 2006 Haacke im Interview mit Jeanne Siegel (1970/71), in: *Kat. Hans Haacke – wirklich. Werke 1959 – 2006*, Deichtorhallen Hamburg, Düsseldorf 2006, S. 252–256.
- Haarlems Dagblad 1.11.1965 Unbekannter Autor: „ZERO OP ZEE, onbegrensde fantasieën in Scheveningen“, in: *Haarlems Dagblad*, 1.11.1965. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1621.
- Haftmann (Hg.) 1989 Werner Haftmann (Hg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus: die gegenstandslose Welt*, Köln 1989 [zuerst 1962].
- Haftmann 1954 Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1954.
- Haftmann 1980 Werner Haftmann: „Der Zeichner Paul Klee“, in: Karl Gutbrod (Hg.): Werner Haftmann: *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1980, S. 173–181.
- Hamburg 2006 *Kat. Hans Haacke – wirklich. Werke 1959 – 2006*, Deichtorhallen Hamburg, Düsseldorf 2006.
- Hannover 1965 *Kat. Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker*, hg. v. Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965.



- Hannover 1968 Kat. *almir mavnier*, Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 1968.
- Harrison; Wood (Hg.) 2003 Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003.
- Hartmann 1953 Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, Berlin 1953.
- Hecht 1977 Axel Hecht: „Sahara und Arktis“, in: Henri Nannen (Hg.): Heinz Mack. Expedition in künstliche Gärten, Hamburg o. J. (1977), o. S.
- Heeg 2004 Günther Heeg: „Jenseits der Tableaus“, in: Christian Janecke (Hg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004, S. 336–363.
- Heidegger (1951) 1952 Martin Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, in: Otto Bartning (Hg.): *Mensch und Raum*, hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951 von Otto Bartning, Darmstadt 1952, S. 72–84.
- Heidegger 1969 Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen 1969.
- Held 1981 Jutta Held: *Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981.
- Helms 1965 Dietrich Helms: „Plädoyer für Weiß und Schwarz, monochrome Malerei und Girke“, in: *Egoist 7* (1965), S. 23 f.
- Helms 1974 Dietrich Helms: *Gotthard Graubner*, Recklinghausen 1974.
- Herrigel 1989 Eugen Herrigel: *ZEN in der Kunst des Bogenschießens*, Bern [u. a.] 1989 [zuerst 1951].
- Herzogenrath (Hg.) 1973 Wulf Herzogenrath (Hg.): *Selbstdarstellungen. Künstler über sich*, Düsseldorf 1973.
- Herzogenrath (Hg.) 1982 Wulf Herzogenrath (Hg.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Stuttgart 1982.
- Hoelzel 1982 Adolf Hoelzel (Aufzeichnungen aus dem Nachlaß), in: Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1982 [zuerst 1956], S. 96–98.
- Holweck (1980/81) 2000 Oskar Holweck: Stellungnahme (1980/81), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 190.

- Holweck 1968 Oskar Holweck: „Grundlehre an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken“, in: Kat. *Sehen - Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken*, hg. v. Mark Buchmann. Kunstgewerbemuseum Zürich, Zürich 1968, S. 6–61.
- Holweck 1992 Oskar Holweck: „Gedanken zu meiner Arbeit“, in: Kat. *ZERO – eine europäische Avantgarde*, hg. v. Galerie Heseler, München; Galerie Neher, Essen, Oberhausen 1992, S. 36.
- Honisch (Hg.) 1978 Dieter Honisch (Hg.): *Adolf Luther. Licht und Materie. Eine Übersicht über das Lebenswerk mit Selbstzeugnissen des Künstlers*, Recklinghausen 1978.
- Honisch 1983 Dieter Honisch: *Uecker*, Stuttgart 1983.
- Honisch 1985 Dieter Honisch: „Informelle Skulptur“, in: Kat. *1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, hg. v. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 132–137.
- Honisch 1985 Dieter Honisch: „Eine eingelöste Vision“, in: Wieland Schmied (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, S. 244–248.
- Honisch 1986 Dieter Honisch: *Mack. Skulpturen 1953–1986*, Düsseldorf [u. a.] 1986.
- Honisch 1992 Dieter Honisch: *Texte*, Stuttgart 1992.
- Honnef 1970 Klaus Honnef: „Konkreter Realismus: Adolf Luther“, in: Kat. *Licht und Materie (Adolf Luther)*, Zentrum für aktuelle Kunst Aachen, Mülheim a. d. Ruhr 1970, o. S.
- Hoormann 2003 Anne Hoormann: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003.
- Hoormann 2007 Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, München 2007.
- Hoormann; Schawelka (Hg.) 1998 Anne Hoormann; Karl Schawelka (Hg.): *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998.
- Horkheimer 1986 Max Horkheimer: „Die Utopie“ (1930), in: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, (überarb. u. erw. 3. Aufl.) Frankfurt a. M. 1986, S. 178–192.
- Hübner 1963 Herbert Hübner: *Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst*, Darmstadt 1963.

- Iden 1966 Peter Iden: „Rede für Girke“, in: Adam Seide (Hg.): *Egoist* 9, Frankfurt a. M. (o. J.,1966), S. 4 f.
- Imdahl 1974 Max Imdahl: „Bemerkungen über Luthers Hohlspiegelobjekte“, in: Kat. *Luther*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1974, S. 5.
- Imdahl 1980 Max Imdahl: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, (Reihe Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60).
- Imdahl 1987 Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- Imdahl 1990 Max Imdahl: „Gotthard Graubner. Farbraumkörper mesas II, 1973/74“, in: Norbert Kunisch (Hg.): *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum*, Düsseldorf 1990, S. 103–107.
- Imdahl 1994 Max Imdahl: „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, (Reihe Bild und Text), S. 300–324.
- Imdahl 1995 Max Imdahl: „Schoonhovens weiße Reliefs und Zeichnungen“, in: Kat. *Jan J. Schoonhoven – retrospektiv*, hg. v. G. Finckh, Museum Folkwang Essen, Düsseldorf 1995, S. 43–48.
- Ingarden 1969 Roman Ingarden: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, Tübingen 1969.
- Jauß (Hg.) 1984 Hans Robert Jauß (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984.
- Joray 1984 Marcel Joray: *Jesus Rafael Soto*, Neuchâtel-Suisse 1984.
- Kambartel 1972 Walter Kambartel: „Jan J. Schoonhoven“, in: Kat. *Jan J. Schoonhoven*, Städtisches Museum Mönchengladbach 1972, S. 12.
- Kandinsky 2004 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, (rev. Neuaufl.) Bern 2004.
- Kassel 1955 Kat. *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*, Museum Fridericianum in Kassel, München 1955.
- Kassel 1959 Kat. *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, Museum Fridericianum in Kassel, Köln 1959.

- Kémeny; Moholy-Nagy (1922) 2003 Alfred Kemény; László Moholy-Nagy: „Dynamisch-konstruktives Kraftsystem“, urspr. in: *Der Sturm* 13, 12, Berlin 1922, S. 186, wiederabgedruckt in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 411 f.
- Kempf 1999 Beate Kempf: *Hermann Goepfert (1926–82). Nachkriegskunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1999, (Reihe Studien zur Frankfurter Kunstgeschichte 43).
- Kemp (Hg.) 1985 Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- Kemp 1983 Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München [u. a.] 1983.
- Kepes (Hg.) 1967 György Kepes (Hg.): *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel 1967, (Reihe sehen + werten).
- Kepes 1969 György Kepes: „Die verlorene Schönheit der Natur“, in: *Deutsche Bauzeitung* 8 (1969), S. 590–596
- Kerber 1981 Bernhard Kerber: „Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung“, in: *Städel Jahrbuch* 8 (1981), S. 324–345.
- Kerber 1987 Bernhard Kerber: „Bemerkungen zu Hermann Goepfert“, in: *Kat. Goepfert und Zero, Zero und Goepfert, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg*, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1987, S. 22–26
- Klapheck 1954 Anna Klapheck: „Nachwuchs stellt sich vor. 'Künstlergruppe Niederrhein 1953'“, in: *Rheinische Post*, 9.4.1954.
- Klapheck 1957 (a) Anna Klapheck: „Tachismus - Ende oder Anfang? Zur Ausstellung der Gruppe 53 in der Kunsthalle Düsseldorf“, in: *Rheinische Post*, 30.1.1957.
- Klapheck 1957 (b) Anna Klapheck: „Neuer Treffpunkt 'Abendausstellung'. Max Bense zu Gast“, in: *Rheinische Post*, 8.12.1957
- Klee 1971 Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hg. v. Jürg Spiller, Basel (u. a.) 1971.
- Klee 2003 Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*, (Neuausg.) Berlin 2003 (zuerst 1925), (Reihe Bauhausbuch 2).

- Klein (1958) 2000 Yves Klein: „Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe“ (Paris, 16.4.1958), Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 225.
- Klein (1959) 2003 Yves Klein: „Vortrag an der Sorbonne“ (Paris 1959), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 991–993.
- Klein ZERO 3 1961 Yves Klein: „Das Wahre wird Realität“, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S.
- Klein; Ruhnau Zero 3 1961 Yves Klein; Werner Ruhnau: „Projekt einer Luft-Architektur“, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S.
- Kleint 1969 Boris Kleint: *Bildlehre. Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt*, Basel 1969.
- Köln 1981 Kat. *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, hg. v. Laszlo Glozer. Museen der Stadt Köln, Köln 1981.
- Köln 1994 Kat. *Yves Klein*, Museum Ludwig, Köln; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 1994.
- Költzsch 1986 Georg-Wilhelm Költzsch: *Deutsches Informel. Symposion Informel*, hg. v. Galerie Georg Nothelfer Berlin, Berlin 1986.
- Kornwestheim 1993 Kat. *hermann bartels 1928-1989*, Galerie der Stadt Kornwestheim. Sammlung Manfred Henninger. Friedrichsdorf 1993.
- Kovtun 1974 Evgenii Kovtun: „Die Entstehung des Suprematismus“, in: Kat. *Von der Fläche zum Raum. Rußland 1916–24*, Galerie Gmurzynska, Köln, Köln 1974, S. 32–49.
- Krauss 2000 Rosalind Krauss: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden 2000, (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie 2).
- Krefeld 1963 Kat. *Mack Piene Uecker*, Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld 1963.
- Kuhn 1989 Anette Kuhn: „Licht als immaterielle Qualität“, in: Kat. *Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Skulpturen, Reliefs, Handzeichnungen, Collagen, Fotos*, hg. v. Karl Ruhrberg, Galerie Neher, Essen, Stuttgart-Bad Cannstadt 1989, S. 79–85.
- Kuhn 1991 Anette Kuhn: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt a. M. (u.a.) 1991.
- Kuhn 1997 Anette Kuhn: *Christian Megert. Eine Monographie*, Bern 1997.

- Kühne-Bertram 1992 Gudrun Kühne-Bertram: Artikel „Schöne, (das)“, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1992, [Band 8: R–Sc], Spalte 1343–1386.
- Kultermann 1959 Udo Kultermann: *Dynamische Architektur*, München 1959.
- Kultermann 1960 Udo Kultermann: „Monochrome Malerei – eine neue Konzeption“, in: Kat. *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1960, o. S.
- Kultermann 1961 Udo Kultermann: „Städtebau auf dem Meer. Bauplatz der Zukunft“, in: *Das Kunstwerk* 10–11 (1961), S. 69.
- Kultermann 1966 Udo Kultermann: „Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß“, in: *Quadrum 20. Revue Internationale d'Art Moderne. International Magazine of Modern Art. Rivista Internazionale d'Arte Moderna. Internationale Zeitschrift für Moderne Kunst* (1966), S. 7–30.
- Kultermann 1970 Udo Kultermann: *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970.
- Kulturstiftung der Länder; Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.) 1992 Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Hg): *Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker. Lichtraum (Hommage à Fontana) 1964*, Berlin [u. a.] 1992.
- Kunisch (Hg.) 1990 Norbert Kunisch (Hg.): *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern*, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1990.
- Leismann 1994 Burkhard Leismann: „Mack. Lichtkunst“, in: Kat. *Mack – Lichtkunst*, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 180 f.
- Lenz; Bleicker-Honisch (Hg.) 2009 Anna Lenz; Ulrike Bleicker-Honisch: *Das Ohr am Tatort: Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gotthard Graubner, Heinz Mack, Roman Opalka, Otto Piene, Günther Uecker*, Ostfildern 2009.
- Leverkusen 1962 Kat. *Piene. Licht und Rauch. Graphik*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 12.1.–25.2.1962, o. S. (Faltblatt).
- Leverkusen 1969 Kat. *Räume und Environments*, hg. v. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Köln 1969.
- Liessmann (Hg.) 2009 Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Schönheit*, Wien 2009.
- Lippard 1973 Lucy R. Lippard: *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley 1973.

- Lippard; Chandler 1968 Lucy R. Lippard; John Chandler: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International 2* (1968), S. 31–36.
- Lonzi 2000 Carla Lonzi: *Selbstbildnis. Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967*, Bern 2000.
- Ludwigshafen 1987 Kat. *Uecker*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein, Heidelberg 1987.
- Lueg 1983 Gabriele Lueg: *Studien zur Malerei des Deutschen Informel*, Mainz 1983.
- Luther 1984 Adolf Luther: *Das Licht kann kein Bild sein*, Köln 1984.
- Luther 1996 Adolf Luther: „Zum Datierungsproblem bei Zangs“ (1.4.1975), in: Kat. *Herbert Zangs. Werkmonographie*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl; Städtische Galerie Lüdenscheidt; Leopold-Hösch-Museum, Düren, u. a., Essen 1996, S. 166 f.
- Lyotard 1985 Jean-François Lyotard: *Jean-François Lyotard mit anderen: Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985.
- Mack (1966) 1967 Heinz Mack: „Licht ist nicht Licht“ (1966), in: *Mackazin. Mack-Szene, Mack-Seen, Mack-A-Zine; die Jahre 1957–67*, Mönchengladbach 1967, o. S.
- Mack (1967) 2000 Heinz Mack: „Das Lapidare in der Kunst Fontanas“ (1967), urspr. in: *Egoist 13*, Frankfurt, 3. Jg., 1967, wiederabgedruckt in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 244.
- Mack (1968/69) 1972 Heinz Mack: „Sahara“ (1968/69), in: Kat. *Mack. Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters. Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972, S. 168.
- Mack 1967 *Mackazin. Mack-Szene, Mack-Seen, Mack-A-Zine; die Jahre 1957–67*, publiziert von Mack für Mack, Mönchengladbach 1967.
- Mack 1968 Heinz Mack: „Sahara 1968“, in: Margit Staber (Hg.): *Heinz Mack. Eine Monographie*, Köln 1968, S. 94 f.
- Mack 1989 Heinz Mack: „Traum und Wirklichkeit - Ein Kommentar“, in: Kat. *Gruppe Zero*, hg. v. Hubertus Schoeller, Galerie Schoeller, Düsseldorf, Düsseldorf 1989, S. 18–23.
- Mack 1994 Heinz Mack: „Das Licht auf der Oberfläche“ (o. J.), in: Kat. *Mack - Lichtkunst*, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 217.

- Mack 1997 Heinz Mack: „Von Zeit zu Zeit“ (1997), in: Kat. *ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 26 ff.
- Mack 1999 Heinz Mack: „Ein Besuch. November 1958, Paris“ (1999), in: Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999, S.25 f.
- Mack ZERO 1 1958 Heinz Mack: „Die Neue Dynamische Struktur“, in: *ZERO 1*, Düsseldorf 1958, S. 15–16.
- Mack ZERO 2 1958 Heinz Mack: „Die Ruhe der Unruhe“, *ZERO 2*, Düsseldorf 1958, S. 20–23.
- Mack ZERO 3 1961 Heinz Mack: „Das Sahara-Projekt“, in: *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, o. S.
- Mack/OREZ 1966 Heinz Mack, Brief (handschriftl.) an Galerie OREZ, New York, 10.3.1966. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.
- Mack/Weibel 2005 Heinz Mack, Brief an Peter Weibel (14.7.2005). Archiv Mack, Mönchengladbach.
- Mack; Piene (Hg.) 1973 Heinz Mack; Otto Piene (Hg.): *ZERO 1, 2, 3*, Nachdruck der Magazine von 1958 (1 u. 2) und 1961 (3). Vorwort Lawrence Alloway. Massachusetts, Köln 1973.
- Malewitsch (1919) 2003 Kasimir Malewitsch: „Suprematism“, urspr. im Katalog der 10. Staatlichen Ausstellung, Moskau 1919, wiederabgedruckt in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 327–329.
- Malkasten 1960 o. A.: „Fritz Bierhoff und die 'Gruppe 53'“, in: *Der Malkasten. Blätter des Künstlervereins Malkasten 7* (1960), S. 12.
- Mannheim 1986 Karl Mannheim: „Das utopische Bewußtsein“, in: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, (überarb. u. erw. 3. Aufl.) Frankfurt a. M. 1986, S. 265–285.
- Manzoni (1960) 2003 Piero Manzoni: „Freie Dimension“ (1960), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 869 ff.



- Manzoni (1962) 1996 Piero Manzoni: „Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne“ (1962), in: Bettina Ruhrberg: „Piero Manzoni. Kunst als Spur der Existenz“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 35, München 1996, S. 14.
- Marl 1982 Kat. *Fragile Skulpturen - Linie und Raum in der Plastik nach 1945*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl 1982.
- Marl 2001 Kat. *Mack - Licht der Wüste, Licht des Eismeer*. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl 2001.
- Matheson 1987 John Matheson: „Es gibt mehr Licht als Ihr meint oder: Adolf Luther. Ein kommentierter Lebenslauf“, in: Kat. *Adolf Luther, Licht + Materie. Retrospektive aus Anlaß des 75. Geburtstages*, Kunsthalle Bremen, Stuttgart 1987, S. 48–56.
- McEvelley 1999 Thomas McEvelley: „Den Widerspruch leben: Yves Klein und die Kunst der 60er- und 70er Jahre“, in: Kat. *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, Museum Jean Tinguely, Basel, Zürich 1999, S. 11–18.
- Megert 1965 o. A. (Christian Megert): *texte von und über C. Megert, 1960–1965*, Bern 1965. (unpag.).
- Megert 1972 Christian Megert im Gespräch mit Susanne Müller-Hanpft und Reiner Bentmann, Bern, 25.6.1972 (Typoskript, 42 Seiten). Archiv Sammlung Lenz Schönberg.
- Megert 1973 (a) Christian Megert: *Warum arbeitet Christian Megert mit nichts als Spiegeln?* Bern 1973.
- Megert 1973 (b) Christian Megert: „Ein neuer Raum“ (Kopenhagen 1961), wiederabgedruckt in: Kat. *ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S.
- Meister 1979 Helga Meister: *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979.
- Melville 1966 Herman Melville: *Moby Dick oder der Wal*, Darmstadt 1966.
- Mèredieu 2008 Florence de Mèredieu: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris 2008.
- Merleau-Ponty 1966 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. d. Franz. übersetzt u. eingeführt durch eine Vorrede durch Rudolf Boehm, Berlin 1966, (Reihe Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7).
- Merleau-Ponty 1984 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984.

- Merleau-Ponty 1994 Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen v. Claude Lefort, a. d. Franz. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994, (Reihe Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 13).
- Merleau-Ponty 2003 Maurice Merleau-Ponty: *Das Primat der Wahrnehmung*, hg. v. Lambert Wiesing, aus dem Franz. übersetzt v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2003.
- Mersch 2002 (a) Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.
- Mersch 2002 (b) Dieter Mersch: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Meyer zu Eissen 1980 Meyer zu Eissen: *Spiegel und Raum in der bildenden Kunst der Gegenwart*, [Diss., Univ. Bonn, 1978] Bonn 1980.
- Mignot 1982 Dorine Mignot: „Gerry Schum – Die Idee einer Fernseh-Galerie“, in: Wulf Herzogenrath (Hg.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Stuttgart 1982, S. 44–54.
- Mitscherlich 1965 Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt a. M. 1965.
- Moholy-Nagy (1930) 2005 Laszlo Moholy-Nagy: „Szenario zum Film 'Lichtdisplay, schwarz und weiß und grau'“ (1930), in: Kat. *Fast Nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart Berlin, Berlin, Köln 2005, S. 164.
- Moholy-Nagy 1968 Laszlo Moholy-Nagy: *Vom Material zu Architektur*, Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Mainz, Berlin 1968, (Reihe Neue Bauhausbücher).
- Moholy-Nagy 1969 Sybil Moholy-Nagy: *experiment in totality*, Massachusetts 1969.
- Mönchengladbach 1986 Kat. *Otto Piene. Arbeiten auf Papier 1958-86*, Galerie Löhrl, Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986.
- Monnier 1990 Geneviève Annette Monnier: „Brève histoire du bleu“, in: *Monochromie. Artstudio 16* (1990), S. 36–45.
- Morschel 1961 Jürgen Morschel: „Maschinen, Lärm und Spiel“, in: *Das Kunstwerk 10–11* (1961), S. 80.

- Münster 1992 Kat. *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hg. v. Erich Franz. Westfälisches Landesmuseum Münster; Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992.
- Münster 1996 Kat. *Die Unersetzbarkeit des Bildes: Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Westfälischer Kunstverein Münster, Düsseldorf 1996.
- Münster 1999 Arno Münster: „Utopie“, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie A – Z. O – Z*, Hamburg 1999, (Band 2), S. 1675–1693, hier S. 1675.
- Nannen (Hg.) 1977 Henri Nannen (Hg.): *Heinz Mack. Expedition in künstliche Gärten*, Hamburg o. J. (1977).
- Nerdinger; Hartmann; Schirren (Hg.) 2001 Winfried Nerdinger; Kristina Hartmann; Matthias Schirren (u. a.) (Hg.): *Bruno Taut. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart 2001.
- Novalis 1962 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg): *Werke und Briefe*, hg. v. Alfred Kelletat, München 1962, S. 447.
- Nürnberg 1968 Kat. *Yves Klein in Nürnberg*, Kunsthalle Nürnberg, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1968.
- Ohff 1963 Heinz Ohff: „Die goldenen sechziger Jahre. Die Gruppe ‚Zéro‘ in der Galerie ‚diogenes‘“, in: *Der Tagesspiegel*, 2.4.1963, S. 4.
- Passuth 1986 Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Übersetzung der ungarischen Originalausgabe von 1982, Weingarten 1986.
- Pehnt 1998 Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998.
- Penkala 1958 Eduard Penkala: „Malewitsch's Œuvre geborgen“, in: *Das Kunstwerk* 10 (1958), S. 3 ff.
- Perl 2006 Jed Perl: *New Art City. Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst*, München; Wien 2006.
- Perucchi-Petri 1979 Ursula Perucchi-Petri: „Zu den Bildvorstellungen von Zero“, in: Kat. *Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958–1964*, hg. v. Kunsthaus Zürich, Zürich 1979, S. 41–88.
- Pevsner; Gabo 1994 Antoine Pevsner; Naum Gabo: „Das Realistische Manifest“, in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 190 f.

- Piене (1959) 2000 Otto Piene: „Was ist ein Bild?“ (1959), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 126.
- Piене (1960 a) 2000]. Otto Piene: „Die Dunkelheit und die Helligkeit“ (Azimuth N° 2, 1960), in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 249.
- Piене (1960) 2000 Otto Piene: „Lichtballett“, urspr. in Kat. *Otto Piene: Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, Galerie Diogenes, Berlin, Februar/März 1960, wiederabgedruckt in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 250.
- Piене (1964) 1974 Otto Piene: „Die Entstehung der Gruppe 'ZERO'“, urspr. in: Times Literary Supplement, London, 3.9.1964, wiederabgedruckt in: Kat. *Das Städel zeigt Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg*, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt, Frankfurt a. M. 1974, o. S.
- Piене 1962 Otto Piene: Einführungsrede zur Fontana-Ausstellung, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich (1962), in: *Feuilleton* 3, Stuttgart, April 1962.
- Piене 1963 Otto Piene: „Jetzt“ (Düsseldorf, 31.8.1963), in: Kat. *Piene. Ölbilder und Gouachen*, Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o. S.
- Piене 1965 Otto Piene Stellungnahme zum Lichtballett, in: „Das Theater der Maler“, in: *Theater heute* 5 (1965), S. 26 f.
- Piене 1973 Otto Piene: „Vergangenes – Gegenwärtiges – Zukünftiges“ (1960), in: Kat. *Otto Piene*, Kölnischer Kunstverein, Josef-Haubrich-Hof, Köln 1973, S. 42 f.
- Piене 1992 Otto Piene: „Position Zero“, in: Kat. *ZERO – eine europäische Avantgarde*, hg. v. Galerie Heseler, München; Galerie Neher, Essen, Oberhausen 1992, S. 7 ff.
- Piене 2003 Otto Piene im Interview mit Barbara Engelbach, in: Kat. *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, hg. v. Barbara Engelbach. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen 2003, S. 36–44.
- Piене ZERO 1 1958 Otto Piene: „Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen“, in: *ZERO 1*, Düsseldorf 1958, S. 17–19.
- Piене ZERO 2 1958 Otto Piene: „Über die Reinheit des Lichts“, in: *ZERO 2*, Düsseldorf 1958, S. 24–27.

- Piene ZERO 3 1961 Otto Piene: „Wege zum Paradies“, in: ZERO 3, Düsseldorf 1961, o. S.
- Piene/Kowallek 1964 Otto Piene, Brief an Rochus Kowallek, Düsseldorf, 3.7.1964. Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (ZADIK), Köln, A 18, V, 1, 82–83.
- Piene/OREZ 1965 Otto Piene, Brief an Galerie OREZ, New York, 14.8.1965. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.
- Piene/OREZ 1966 Otto Piene, Brief an Galerie OREZ, New York, 15.3.1966. Gemeentearchief The Hague BNR. 709, Inv. Nr. 1616.
- Pola (Hg.) 2011 Francesca Pola (Hg.): *Azimuth*, Minneapolis 2011; erschienen anlässlich der Ausst. *Manzoni: Azimuth*, Gagosian Gallery, London, in Zusammenarbeit mit der Fondazione Piero Manzoni, Mailand.
- Pöltner 2008 Günther Pöltner: *Philosophische Ästhetik*, Stuttgart 2008, (Reihe Grundkurs Philosophie 16).
- Popper 1975 Frank Popper: *Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*, Köln 1975.
- Pörschmann; Visser 2012 (a) Dirk Pörschmann, Mattijs Visser (Hg.): *3 2 1 ZERO. Sammleredition*, Düsseldorf 2012.
- Pörschmann; Visser 2012 (b) Dirk Pörschmann, Mattijs Visser (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*, Düsseldorf 2012.
- Prange 1991 Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim (u. a.) 1991, (Reihe Studien zur Kunstgeschichte 63).
- Pries (Hg.) 1989 Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.
- Raphael 1984 Max Raphael: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? The Demands of Art*, Frankfurt a. M. 1984.
- Ratingen 2003 Kat. *Auf dem Weg zur Avantgarde - Künstler der Gruppe 53*, Museum der Stadt Ratingen, Heidelberg 2003.
- Reinhardt (1962) 2003 Ad Reinhardt: „Kunst als Kunst“ (1962), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 994–997.
- Reininghaus 1989 Alexandra Reininghaus: „François Morellet“, in: *Du. Die Zeitschrift für Kultur* 12 (1989), S. 56–64.

- Rennert 1996 Susanne Rennert: *Arthur K pcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke*, München 1996.
- Restany 1997 Pierre Restany: „1960: Das Jahr ohne Grenzen“, in: *Kat. ZERO und Paris 1960. Und heute*, hg. v. Renate Damsch-Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 14–19.
- Reuther 1961 (a) Hanno Reuther: „Otto Pienes ideale Strukturen. Eine erste Begegnung mit der neuen Frankfurter Avantgarde-Galerie 'dato'“, in: *Frankfurter Rundschau*, 21.4.1961.
- Reuther 1961 (b) Hanno Reuther: „Macks unendliche Vibrationen. Lichtreliefs und Rotoren – Sensationelle Phänomene in der 'dato'-Galerie, Frankfurt“, in: *Frankfurter Rundschau*, 28.6.1961.
- Reuther 1990 Hanno Reuther: „Über Jan J. Schoonhoven. Das gerasterte Weiß oder: Eindeichung der Emotion“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 9, München 1990.
- Rodschenko (1920) Alexander Rodschenko: „'Losungen' und 2003 'Organisationsprogramm' der Arbeitsgruppe für das Malereistudium in den staatlichen Kunstanstalten“ (1920), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 346 f.
- Rodschenko (1939) Alexander Rodschenko: „Arbeit mit Majakowski“ (1939, 1981 Manuskript), in: *Kat. Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre*, Galerie Gmurzynska, Köln 1981, S. 190 f.
- Roters 1972 Eberhard Roters: „Strukturierung des Lichts oder die Erscheinungsweise der Engel“, in: *Kat. Mack. Objekte, Aktionen, Projekte*, hg. v. Elisabeth Killy; Peter Pfankuch; Eberhard Roters, Akademie der Künste Berlin; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1972, S. 10 f.
- Roters 1994 Eberhard Roters: „Heinz Mack und die Realität des Lichtes“, in: *Kat. Mack - Farbe, Raum, Licht. Von Zero bis heute*, Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Cottbus 1994, S. 11–14.
- Ruhnau; Klein (1959) Werner Ruhnau; Yves Klein: „Schule der Sensibilität“ (27.3.1959), urspr. in: *Salve Hospes, Braunschweiger Blätter für Kunst und Kultur*, 10. Jg., 6.6.1960, S. 46, wiederabgedruckt in: *Kat. Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau*, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2004, S. 24.

- Ruhrberg 1965 Karl Ruhrberg: *Der Schlüssel zur Malerei von heute*, Düsseldorf (u. a.) 1965.
- Ruhrberg 1984 Karl Ruhrberg: „Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren“, in: *Kat. Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, hg. v. Klaus Schrenk. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1984, S. 86–128.
- Ruhrberg 1991 Karl Ruhrberg: „Eine ganz andere Kunst oder: Das Ende der klassischen Moderne“, in: Hilmar Hoffmann; Heinrich Klotz (Hg.): *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1945–1960*, Düsseldorf [u. a.] 1991, S. 119–133.
- Rüth; Mack 2003 Uwe Rüth; Ute Mack: *Mack – Skulpturen. 1986-2003*, Greven 2003.
- Sartre 1965 Jean-Paul Sartre: *Situationen, Essays*, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Scheerbart 1914 Paul Scheerbart: *Glasarchitektur*, Berlin 1914.
- Schiller 1946 Friedrich Schiller: *Schillers Werke. In zehn Bänden*, hg. v. Ernst Jenny, Basel 1946. (Bd. 10).
- Schilling 1979 Jürgen Schilling: „Uecker-Strukturen“, in: *Kat. Uecker. Bilder und Zeichnungen*, Kunstverein Braunschweig. Braunschweig 1979, S. 7–15.
- Schmidt 1971 Siegfried J. Schmidt: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*, Köln (u. a.) 1971.
- Schmied (Hg.) 1998 Wieland Schmied (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998.
- Schmied 1965 Wieland Schmied: „Notizen zu Zero“, in: *Kat. Heinz Mack Otto Piene Günther Uecker*, hg. v. Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 8–19.
- Schmied 1972 Wieland Schmied: „Notizen zu Günther Uecker“, in: *Kat. Günther Uecker, Kestner-Gesellschaft Hannover*, Hannover 1972, S. 25–31.
- Schmied 1998 Wieland Schmied: „Arbeit am Projekt der Moderne“, in: Wieland Schmied (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, S. 10–13.

- Schubert 1957 Hannelore Schubert: „Nachkriegsgeneration in Düsseldorf. Anmerkung zur heutigen künstlerischen Situation“, in: *Das Kunstwerk* 4 (1957), S. 28–34.
- Schubert 1958 Hannelore Schubert: [Ohne Titel], in: *Das Kunstwerk* 10 (1958), S. 34–39.
- Schultze 1989 Bernard Schultze: „Im Zeichen des Informel. Rückblick auf die fünfziger Jahre“, in: *Kat. Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, hg. v. Karl Ruhrberg, Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn; Museum der bildenden Künste und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig; Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Köln 1989, S. 98–103.
- Schulze Vellinghausen 1958 Albert Schulze Vellinghausen: „Malewitsch, zu Unrecht bei uns vergessen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.1958, S. 8.
- Schulze Vellinghausen 1966 Albert Schulze Vellinghausen: „Heinz Mack“, in: *Kat. Kunst am Bau, Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen*, Leverkusen 1966, o. S.
- Schulze-Reimpell 1966 Werner Schulze-Reimpell: „Kunst der Astronauten-Ära“, in: *Die Welt*, 12.12.1966.
- Schulze-Reimpell 1967 Werner Schulze-Reimpell: „'ZERO ist tot'. Gespräch mit Heinz Mack“, in: *Die Welt*, 23.2.1967.
- Schumpp 1970 Mechthild Schumpp: *Städtebau und Utopie. Soziologische Überlegungen zum Verhältnis von städtebaulichen Utopien und Gesellschaft*, [Diss., Univ. Göttingen, 1970] Göttingen 1970.
- Schwarz (Hg.) 1998 Michael Schwarz (Hg.): *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1998.
- Schwarzer 2005 Yvonne Schwarzer (Interview / Redaktion): *Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten. Ein Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Heinz Mack*, Witten 2005, (Reihe KUNST Portrait).
- Sedlmayr 1959 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt a. M. 1959.
- Seel 2000 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München (u. a.) 2000.
- Shadowa (Hg.) 1987 Larissa Alexejewna Shadowa (Hg.): *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin*, Weingarten 1987.
- Simmel (Hg.) 1922 Gertrud Simmel (Hg.): *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze von Georg Simmel*, Potsdam 1922.



- Spahn 1999 Barbara Spahn: *Piero Manzoni: (1933–1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*, München 1999.
- Spieler 2003 Reinhard Spieler: „Perforation als kultureller Austausch. Fontana und der Ferne Osten“, in: Kat. *Der unbekannte Fontana*, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (Lovis-Kabinett), Ostfildern-Ruit 2003, S. 37–40.
- Spindel 2000 Ferdinand Spindel: „Höhlen, Hügel, Furchen“, in: Kat. *ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 218.
- Spindel/OREZ 1966 Ferdinand Spindel, Brief an Galerie OREZ, Köln 2.2.1966 (Briefpapier der Galerie Rudolf Zwirner, Köln; dazugehörige Entwurfszeichnung, datiert 8.8.1965). Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1616.
- Spoerri 1991 Daniel Spoerri: „die automaten von tinguely“, in: Kat. *Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne*, hg. v. Jeannot Simmen. Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Stuttgart 1991, S. 196.
- Staber (Hg.) 1968 Margit Staber (Hg.): *Heinz Mack. Eine Monographie*, Köln 1968.
- Stachelhaus 1979 Heiner Stachelhaus: *Luther*, Stuttgart 1979, (Reihe Kunst heute 27).
- Stachelhaus 1989 Heinz Stachelhaus: „Naturraum-Kunstraum“, in: Kat. *Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Skulpturen, Reliefs, Handzeichnungen, Collagen, Fotos*, hg. v. Karl Ruhrberg, Galerie Neher, Essen, Stuttgart-Bad Cannstadt 1989, S. 101–105.
- Stachelhaus 1993 Heiner Stachelhaus: *ZERO - Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf 1993.
- Storck 1973 Gerhard Storck: „'Aus dem Leben eines Künstlers...!“, in: Kat. *Otto Piene*, Kölnischer Kunstverein, Josef-Haubrich-Hof, Köln 1973, S. XIV–XXI.
- Straka; Suermann 1983 Barbara Straka; Marie-Theres Suermann: „'...Die Kunst muß nämlich gar nichts!“, In: Kat. *Grauzonen/Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, hg. v. Bernhard Schulz, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Akademie der Künste Berlin, Wien 1983, S. 241–321.

- Straub 2008 Karen Straub: „Geformte Farbe und farbige Form – Alexander Archipenkos Reliefs und Skulpto-Malereien“, in: Kat. *Alexander Archipenko. Retrospektive*, Saarlandmuseum Saarbrücken, München 2008, S. 21–25.
- Strelow 1966 Hans Strelow: „Abschied von der Ära Zero. Ausstellungen in Düsseldorf und Bonn“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.12.1966, S. 14.
- Strelow; Roters; Ohff 1966 Hans Strelow; Eberhard Roters; Heinz Ohff: *Junge Künstler 66/67*, hg. im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1966.
- Strzeminski (1924) 2003 Vladimir Strzeminski: „Was sich zu Recht Neue Kunst nennt...“ (Warschau, 1924), in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 418 f.
- Strzeminski (1928) 1994 Vladimir Strzeminski: „Unismus in der Malerei“ (Warschau, 1928), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 222 f.
- Strzeminski (1932/33) 2003 Vladimir Strzeminski: „Statements“, urspr. in: *Abstraction-Création*, 1932 und 1933, wiederabgedruckt in: Charles Harrison; Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 448 ff.
- Strzeminski; Kopro (1931) 1994 Vladimir Strzeminski; Katarzyna Kopro: „Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus“ (Łódź 1931), in: Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Ryszard Stanislawski; Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern 1994, Bd. III, S. 100 f.
- Tarabukin 2005 Nikolaj Tarabukin: „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Boris Groys; Aage Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2005, S. 416–474.
- Terrosi 1998 Roberto Terrosi: „Lucio Fontana: Philosophie, Wissenschaft und Technik“, in: Kat. *Lucio Fontana. La fine di Dio*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1998, S. 20–39.
- Thomas 1973 Karin Thomas: *Kunst-Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Köln 1973
- Thomas 1975 Karin Thomas: *Heinz Mack*, Recklinghausen 1975.

- Thomas 2002 Karin Thomas: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.
- Thwaites 1961 John Anthony Thwaites: „Form durch Bewegung und Licht. 'Zero' und die Ausstellungen von Manfred König und Günther Uecker in Düsseldorf“, in: *Deutsche Zeitung*, 17.7.1961.
- Thwaites 1962 John Anthony Thwaites: „Mit Pinsel und Dolch – Lucio Fontana stellt im Schloß Morsbroich aus“, in: *Deutsche Zeitung*, Nr. 22, 26.1.1962, S. 10.
- Thwaites 1967 John Anthony Thwaites: *Der doppelte Maßstab. Kunstkritik 1955-1966*, Frankfurt a. M. 1967, (Reihe Egoist-Bibliothek 1).
- Trier (Hg.) 1971 Eduard Trier (Hg.): *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971.
- Trier 1987 Eduard Trier: „Zur Plastik des Informel“, in: Ulrich Schneider (Hg.): *Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt 1987, S. 283–294.
- Trökes 1946/47 Heinz Trökes: „Moderne Kunst in Deutschland“, in: *Das Kunstwerk* 8/9 (1946/47), S. 73 ff.
- Uecker (1960) 1979 Günther Uecker: „Die Mechanik als Gestaltungsmittel“ (1960), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 103.
- Uecker (1961 a) 1979 Günther Uecker: „Licht-Spiel“ (1961), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 57 f.
- Uecker (1961 b) 1979 Günther Uecker: „Der Zustand Weiß“ (1961), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 104.
- Uecker (1961 c) 1979 Günther Uecker: „Vortrag über Weiß“ (1961), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 106 f.
- Uecker (1962 a) 1979 Günther Uecker: „Schweben im Raum. Aus einem Brief an Pontus Hultén“ (1962), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 59.
- Uecker (1962 b) 1979 Günther Uecker: „das licht wird uns fliegen machen“ (1962), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 24 f.
- Uecker (1963) 1979 Günther Uecker: „der gesang der engel“ (1963), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 29.

- Uecker (1964 a) 1979 Günther Uecker: „zeichen des übergangs“ (1964), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 36 f.
- Uecker (1964 b) 1979 Günther Uecker: „die sprache der sich auflösenden zeichen des schönen“ (1964), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 38.
- Uecker (1965) 1979 Günther Uecker: „ZERO on Sea. Aus einem Brief an Heinz Mack“ (1965), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 64 f.
- Uecker (1968) 1979 Günther Uecker: „Begegnung mit Soto“ (1968), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 109 f.
- Uecker (1969) 1979 Günther Uecker: „Der Künstler als Erfinder“ (1969), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 119.
- Uecker (1970) 1979 Günther Uecker im Gespräch mit Rolf-Gunter Dienst: „Die Einnagelung ins Bewußtsein“ (1970), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 126-134.
- Uecker (1972) 1979 Günther Uecker im Interview mit Freddy de Vree: „Zero - rückblickend“ (1972), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 142-146.
- Uecker (1974) 1979 Günther Uecker: „Besuch bei Adolf Luther 1961 und Betrachtungen heute“ (1974), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 138 f.
- Uecker (1976) 1979 Günther Uecker im Gespräch mit Gudrun Inboden und Stephan von Wiese: „Den Menschen von der Kunst erlösen“ (Februar 1976), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 149-158.
- Uecker (1977) 1979 Günther Uecker im Interview mit Freddy de Vree: „Die Transmutation der Immer-Gleichen“ (Okt. 1977), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 163-167.
- Uecker (o. D.) Günther Uecker, handschriftl. Text, (12 nummerierte Seiten), o. D. Archiv Lenz Schönberg (Kopie).

- Uecker (o. J.) 1979 a „Einführungsinterview“ (I) mit Günther Uecker (o. J.), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 15-19.
- Uecker (o. J.) 1979 b „Einführungsinterview“ (II) mit Günther Uecker (o. J.), in: Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 93-98.
- Uecker 1969 Günther Uecker: „ZERO on Sea. Aus einem Brief an Heinz Mack“ (1965), in: *Uecker-Zeitung*, Ausgabe 1-69, Eigenverlag des Künstlers, Düsseldorf 1969, o. S.
- Usinger 1966 Fritz Usinger: „Die Idee des Klassischen“, in: Adam Seide (Hg.): *Kleine Egoist Künstlermonographie 3, Sonderheft zu Hermann Goepfert*, Frankfurt a. M. (o. J., 1966), S. III-V.
- Venedig 1970 *Kat. lenk, mack, pfahler, uecker. XXXV. Biennale di Venezia 1970*, Stuttgart 1970.
- Verboon; Vogel (o. D., 1965) Leo Verboon; Albert Vogel, internationale galerij orez, Den Haag Rundschreiben an die für die Teilnahme vorgesehenen Künstler, o. D. Gemeentearchief The Hague. BNR. 709, Inv. Nr. 1614.
- Verheyen (1963) 1973 Jef Verheyen in einem Interview mit Paul de Vree, (Antwerpen 1963), in: *Kat. Jef Verheyen. Kreislauf der Farben*, Kunstmuseum Düsseldorf, Essen-Heidhausen 1973, S. 18 f.
- Verheyen (1969) 1973 Jef Verheyen: „Farbsehen, Farbsinn“ (1968), in: *Kat. ZERORAUM. Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf*, hg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1973, o. S.
- Vetter (Hg.) 2004 Helmuth Vetter (Hg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg 2004, (Reihe Philosophische Bibliothek 555).
- Viéville 1981 Dominique Viéville: „Sagten Sie geometrisch? Der 'Salon des Réalités Nouvelles' 1946-1957“, in: *Paris. Paris. 1937-1957*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Paris, München 1981, S. 263-281.
- Vries 1968 herman de vries: „Versuch über die Methode“, in: Adam Seide (Hg.): *Egoist*, 9. Jg., H. 15 (1968), S. 12 f.
- Wagner 2001 Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Wagner; Rübel; Hackenschmidt (Hg.) 2002 Monika Wagner; Dietmar Rübel; Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002.

- Waldenfels 1986 Bernhard Waldenfels: „Das Zerspringen des Seins“, in: Alexandre Métraux; Bernhard Waldenfels (Hg.): *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, (Reihe Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 15), S. 144–161.
- Waldenfels 1990 Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M. 1990.
- Waldenfels 2010 Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010.
- Wedekind 2006 Gregor Wedekind: „Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der documenta als Antwort auf 'unsere deutsche Lage'“, in: Nikola Doll; Ruth Heftrig; Olaf Peters u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn*, Köln 2006, (Reihe ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3), S. 165–182.
- Weingarten 1980 Kat. *Adolf Luther. Transoptische Realität. Ein Gespräch zwischen Werner Krüger und Adolf Luther*, hg. v. Galerie im Kunstverlag Weingarten, Weingarten 1980.
- Weitemeier-Steckel 1979 Hannah Weitemeier-Steckel: „Zero – zur Entwicklungsgeschichte einer Bewegung“, in: Kat. *Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958–1964*, hg. v. Kunsthaus Zürich, Zürich 1979, S. 9–36.
- Wember 1969 Paul Wember: *Yves Klein*, hg. v. Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Köln 1969.
- Wember 1974 Paul Wember: „Von der Ein-Stimmung der Farbe bis zur Einfarbigkeit. Gedanken zur Monochromie der 50er und 60er Jahre“, in: *Pantheon* 32 (1974), S. 162–165.
- Westenholz 2011 Caroline de Westenholz: „Zero on Sea“, in: Kat. *nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam, Rotterdam 2011, S. 88–117.
- Wiehager 2000 Renate Wiehager: „543321 ZERO – Countdown für eine neue Kunst in einer neuen Welt“, in: Kat. *Zero aus Deutschland 1957–1966. Und heute*, hg. v. Renate Wiehager, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 8–14.
- Wien 1991 Kat. *BILDLICHT - Malerei zwischen Material und Immaterialität*, hg. v. d. Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Museum Moderner Kunst, Wien 1991.
- Wien 1997 Kat. *Friedrich Kiesler, 1890–1965. Inside the Endless house*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997.

- Wiesbaden 1960 Kat. *Hermann Goepfert*, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 1960.
- Wiesbaden 2004 Kat. *Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau*, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2004.
- Wiese (Hg.) 1979 Stephan von Wiese (Hg.): *Uecker: Schriften. Gedichte - Projektbeschreibungen - Reflexionen*, St. Gallen 1979.
- Wiesing 2005 Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005.
- Wiesing 2009 Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a. M. 2009.
- Wilhelmi 1996 Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: ein Handbuch*, Stuttgart 1996.
- Wimmer 2006 Dorothee Wimmer: „Die 'Freiheit' der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: 'Das Kunstwerk' als Forum der Kunstgeschichte“, in: Nikola Doll; Ruth Heftrig; Olaf Peters u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn*, Köln 2006, (Reihe ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3), S. 137–148.
- Winkler 1962 Gerd Winkler: 'O x O gleich Kunst'. Interview mit Mack, Piene, Uecker (8.1.1962), in: *diskus, Frankfurter Studentenzeitung*. Universität Frankfurt a. M., o. D.
- Wissmann 1976 Jürgen Wissmann: *Otto Piene*, Recklinghausen 1976.
- Wuppertal 1969 Kat. *Hommage à Fontana*, Katalogredaktion: Johann Heinrich Müller, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal 1969.
- Zdenek 1972 Felix Zdenek: „Zur Ausstellung“, in: Kat. *'Konzept'-Kunst*, Kunstmuseum Basel, Basel 1972, o. S.
- Zeitschrift für Kultur 1989 *Du. Die Zeitschrift für Kultur* 12 (1989), (Themenheft „Weiss“).
- ZERO 1 1958 Heinz Mack, Otto Piene (Hg.): *ZERO 1*, Düsseldorf 1958.
- ZERO 2 1958 Heinz Mack, Otto Piene (Hg.): *ZERO 2*, Düsseldorf 1958.
- ZERO 3 1961 Heinz Mack, Otto Piene (Hg.): *ZERO 3*, Düsseldorf 1961.
- Zürich 1979 Kat. *Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958–1964*, hg. v. Kunsthaus Zürich, Zürich 1979.

## LEBENS LAUF

Ulrike Schmitt, geboren 1978 in Nürnberg

Studium der Kunstgeschichte, Romanistik/Italienisch und Pädagogik an den Universitäten Erlangen, Parma und Köln

Seit Oktober 2006 Kuratorin der Privatsammlung Lenz Schönberg, Söll, Österreich

Seit Juli 2012 Forschungsstipendiatin der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Mitglied im Scientific Board der ZERO foundation in Düsseldorf; Publikationen zu ZERO und zur Kunst nach 1945