

Das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack
im internationalen Kontext von
ZERO und Land Art, 1959-1976

Sophia Sotke

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 Universität Publikations Server (KUPS) <http://kups.ub.uni-koeln.de> abrufbar.

In dieser Ausgabe wird aus rechtlichen Gründen auf Abbildungen verzichtet. Die Abbildungen können eingesehen werden in der Bibliothek der Zero Foundation, Hüttenstraße 104, 40215 Düsseldorf (1550/W177).

Erster Referent: Prof. Dr. Günter Herzog

Zweiter Referent: Prof. Dr. Christian Spies

Dritter Referent: Prof. Dr. Robert Fleck

Mündliche Prüfung: 03. Juli 2020

Online-Publikation: November 2020

© 2020 Sophia Sotke

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
I. Forschungsstand	8
II. Vorgehensweise und Problemstellung	12
1. Die Vorgeschichte des Sahara-Projektes bis 1959	19
1.1 Die Wüste als Ort der Kunst: kunsthistorische Einführung	19
1.2 Heinz Mack: Kunstakademie Düsseldorf und Universität zu Köln, 1950-56	23
1.3 ZERO-Anfangszeit, 1957-59	28
1.4 Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste, 1958/59	37
2. Das Sahara-Projekt, 1959	39
2.1 Station 1: Die Lichtstelen	45
2.2 Station 2: Die Spiegelmauer	51
2.3 Station 3: Die Segel	55
2.4 Station 4: Die Sandreliefs	57
2.5 Station 5: Künstliche Wälder und Gärten	60
2.6 Station 6: Der Maschinenpark	63
2.7 Station 7: Die Plateaus	65
2.8 Station 8: Der Corso	67
2.9 Station 9: Das Symposion	70
2.10 Station 10: Die Lichtreliefs	73
2.11 Station 11: Die Paläste des Lichts	76
2.12 Station 12: Die künstlichen Sonnen	79
2.13 Station 13: Die Erscheinungen im Himmel	81
2.14 Zwischenfazit: Das Sahara-Projekt zwischen Utopie und Wirklichkeit	84
3. Das Sahara-Projekt im Kontext von ZERO, 1961-1966	89
3.1 Die Publikation des Sahara-Projektes in ZERO Vol. 3, 1961	91
3.2 ZERO in New York: Das Sahara-Projekt in transatlantischer Perspektive	101
4. Aspekte der (Im-)Materialität im Sahara-Projekt	109
4.1 Erde, Sand	111
4.2 Feuer, Rauch, Destruktion	119
4.3 Luft	126
4.4 Wasser	131
4.5 Licht	136
5. Tele-Mack, 1968	147
5.1 Entstehungsgeschichte und Beschreibung des Films	147
5.2 Rezeption des Films	152
5.3 Land Art und Medientechnologie	154

6. Exkurs: „The Case of Munich“, 1968-1972	163
6.1 Land Art und die Galerie Heiner Friedrich, München	163
6.2 Olympia, München 1972	167
7. Expedition in künstliche Gärten, 1976	175
7.1 Sahara- und Arktisexpedition, 1976	175
7.2 Fotoedition Expedition in künstliche Gärten, 1976	185
7.3 Sahara-Edition, 1972-75	188
8. Ausblick: Die Ausstrahlung des Sahara-Projektes	193
Fazit	197
I. Das Sahara-Projekt im Werk von Heinz Mack	197
II. Das Sahara-Projekt zwischen ZERO und Land Art	199
Literaturverzeichnis	203
Verzeichnis der Archivquellen	221

Einleitung

„Wer die Wüste betritt, und nur noch den eigenen Herzschlag wahrnimmt, der hört auch ihr Schweigen. Wer das reine Licht im Polarkreis sieht und sich in dieses Licht stellt, ist von Licht erfüllt und wird zu einem Gegenstand des Lichts. Wer in der Leere und Grenzenlosigkeit solcher Landschaftsräume steht, begreift seine eigene Körperlichkeit. Wer sich in den Sand- und Eiswüsten selbst begegnet, kann nicht vor sich selbst fliehen.“¹

1958 konzipierte Heinz Mack das *Sahara-Projekt*, welches er 1959 schriftlich dokumentierte. Mack entwarf darin einen *Jardin Artificiel* mit dreizehn Stationen, in denen seine skulpturalen Objekte mit dem Raum und Licht der Wüste interagieren. Seither faszinieren den Künstler die offenen Naturräume von großer Dimension, in denen sich das „Inventar der zivilisierten Welt“ noch nicht ausgebreitet hat – nicht nur die Wüste, auch die Arktis, den Himmel und das Meer zählt Mack dazu.²

Das *Sahara-Projekt* nimmt im Oeuvre des Künstlers einen zentralen Stellenwert ein. Darin manifestiert sich der Grundsatz seiner künstlerischen Arbeit: Mack begreift seine Skulpturen als „Gegenstände des Lichts im Raum“³, wobei er das Licht als Gestaltungsmaterial versteht, vergleichbar mit der Farbe oder dem Plastischen. Das Projekt beruht auf der Überlegung, dass künstlerische Artefakte, die das Licht auf ihrer Oberfläche fangen, sammeln und potenzieren, in einem immensen, lichtdurchfluteten Raum wie der Wüste zu vibrierenden „Lichterscheinungen“ werden.⁴ Die Themen des Projektes sind, wie Mack formulierte: „Raum, Zeit, Energie, Licht und Plastik.“⁵

Die Ideen des *Sahara-Projektes* wurden zum wegweisenden Antrieb des künstlerischen Schaffens von Mack. Bereits 1960 schuf er zwei Erdsulpturen auf einem Acker in Düsseldorf. Zu Beginn der 1960er Jahre reiste er nach Marokko und Algerien, wo er erste Licht- und Spiegelexperimente durchführte. Aus Saharasand formte er wandgebundene *Sandreliefs*. Er nutzte die Ideen des Projektes auch für monumentale Arbeiten im öffentlichen Raum, erstmals 1960/61 für die 13 Meter hohen *Sahara-Reliefs* in Leverkusen. 1968 entstand der Kunstfilm *Tele-Mack*, für den Mack in die tunesische Wüste reiste und Stationen seines *Jardin Artificiel* errichtete. Eine weitere partielle Realisation des Projekts fand 1976 statt, als Mack gemeinsam mit dem Fotografen Thomas Höpker die algerische Sahara und erstmals auch die Arktis in Grönland bereiste und demonstrierte, dass das *Sahara-Projekt* nicht nur in der Wüste durchführbar ist. „Sahara“ steht somit stellvertretend für alle offenen Naturräume von großer Dimension.

¹ Mack, Heinz: „Wer die Wüste betritt ...“ In: Nannen, Henri (Hg.): Mack – Expedition in künstliche Gärten. Hamburg 1977: o. S. [Mack 1977].

² Vgl. Mack, Heinz: Das Sahara-Projekt, 1959: 2 (Archiv Mack) [Mack 1959].

³ Mack zitiert nach Stachelhaus, Heiner: ZERO – Mack, Piene, Uecker. Düsseldorf u.a. 1993: 82 [Stachelhaus 1993].

⁴ Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

⁵ Mack 1977: o. S.

Mack, der nach dem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf auch das Studium der Philosophie an der Universität zu Köln mit Staatsexamen abschloss, beschäftigt sich im *Sahara-Projekt* mit den Grenzen von Utopie und Wirklichkeit. Die Sahara steht nicht nur als Synonym für den offenen Naturraum von großer Dimension, sondern kann auch im Sinne des griechischen Begriffs „*utopía*“ als „Nicht-Ort“ verstanden werden. In Wüste und Arktis ergründete Mack die „Ortlosigkeit“ dieser Landschaften.⁶ Seine imaginierte „totale Reservation der Kunst“⁷ wurde mit Thomas Morus Imagination einer idealen, fiktiven Gesellschaft verglichen.⁸ Der utopische Charakter des Projektes äußert sich auch darin, dass Mack es in vorläufigen Entwürfen immer wieder vergegenständlicht und zur Anschauung bringt.⁹

In der vorliegenden Arbeit erfolgt zum ersten Mal eine ausführliche kunsthistorische Einordnung des *Sahara-Projektes*. Hierfür wurde der Beobachtungszeitraum von 1959 bis 1976 gewählt. 1959 dokumentierte Mack sein *Sahara-Projekt* in schriftlicher Form. Es erscheint sinnvoll, die Betrachtung 1976 abzuschließen, da Mack in diesem Jahr eine Annäherung an zentrale Aspekte des Projektes in der Wüste und Arktis gelang. In den Beobachtungszeitraum fällt das Bestehen der ZERO-Bewegung, welche Heinz Mack 1957 gemeinsam mit Otto Piene in Düsseldorf gründete, und der sich 1961 Günther Uecker anschloss. ZERO führte Künstler wie Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Jean Tinguely und Jan Schoonhoven zusammen, die auf ZERO einen wesentlichen Einfluss hatten, gleichzeitig aber von ZERO Impulse und Ideen empfangen. Angefangen bei den *Abendausstellungen* im Atelier von Mack und Piene organisierten die ZERO-Künstler viele gemeinsame Ausstellungen und Projekte zwischen 1957 und 1966, als das letzte „ZERO-Fest“ in Bonn stattfand.¹⁰ Auch nach der offiziellen Auflösung prägten die Leitgedanken von ZERO weiterhin das Werk ihrer Protagonisten.¹¹

In den Beobachtungszeitraum fällt auch die Entstehungs- und Wirkungszeit der Land Art. Das *Sahara-Projekt* soll im Kontext dieser Kunstrichtung betrachtet werden, da es auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit der Land Art aufweist – sei es das Aufsuchen der Wüste als Ort der Kunst oder die Integration natürlicher Elemente in die künstlerische Praxis. Die Land Art nahm um 1960 in den USA ihren Anfang, als Walter De Maria erste programmatische

⁶ Utopie, aus griech. *ou* („nicht“) u. *tópos* („Ort“), „Nirgendland“, vgl. Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. Stuttgart 1991: 749 [Schmidt 1991], vgl. auch Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 24.2.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁷ Mack 1959: 9 (Archiv Mack).

⁸ Vgl. Pörschmann, Dirk: Where no man has gone before: Utopia ZERO. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 62-67, hier 62 [Pörschmann 2014].

⁹ Vgl. Stempel, Karin: Die Parameter des Utopischen. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): MACK. lichtkunst. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 227-231, hier 227 [Stempel 1994].

¹⁰ Vgl. Schmitt, Ulrike: Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler 1957 – 67. Ohne Verlag 2013: 54-61 [Schmitt 2013].

¹¹ Dies gilt zumindest für Mack und Piene, vgl. Schmitt, Ulrike: „Zero ist gut für Dich“. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): ZERO ist gut für Dich (Sediment 10). Nürnberg 2006: 9-33, hier 27-28 [Schmitt 2006].

Texte in La Monte Youngs *An Anthology* publizierte.¹² Erste Ausstellungen von *Earthworks* fanden allerdings erst 1968-1969 statt, worauf die Hauptzeit der Land Art in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren folgte. Bis zur Gründung der DIA Art Foundation 1974, die eine gewisse Institutionalisierung der Kunstrichtung zur Folge hatte, kann die Land Art als Avantgarde bezeichnet werden.¹³

Am Beispiel des *Sahara-Projektes* von Heinz Mack geht diese Arbeit der Frage nach, welche Antizipationen, Parallelen und Differenzen zwischen den Kunstrichtungen ZERO und Land Art im Zeitraum von 1959 bis 1976 bestanden.¹⁴

¹² „On the Importance of Natural Disasters“ und „Art Yard“, vgl. Werkner, Patrick: Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste. München 1992: 39 [Werkner 1992].

¹³ Vgl. Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): Ends of the Earth, Land Art to 1974. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012: 31 [Kaiser/Kwon 2012].

¹⁴ Auch Werke Macks und anderer Künstler, die nach 1976 entstanden, werden gelegentlich in die Betrachtung miteinbezogen.

I. Forschungsstand

Patrick Werkner definiert Earth- oder Land Art als „Arbeiten von Künstlern, die im direkten Umgang mit der Landschaft entstanden – als kleinformatige Zeichensetzungen oder als Großraumsulpturen von exzessiven Ausmaßen.“¹⁵ ZERO zählt er zur „Vorgeschichte der Land Art“ und betont, dass Macks Zugang besonders über das Licht erfolgte.¹⁶ In diesem Sinne wurde das *Sahara-Projekt* mit dem *Roden Crater Project* des amerikanischen Licht-Künstlers James Turrell verglichen, das seit 1974 in Arizona entsteht.¹⁷ Obwohl das *Sahara-Projekt* grundsätzlich auf der Interaktion von Skulptur mit Zeit, Raum und Licht beruht, schuf Mack auch Werke, welche die charakteristische Materialität von *Earth Works* – Sand und Erde – sowie eine erweiterte (Im-)Materialität – aus Luft, Feuer, Rauch, Wasser oder Eis – aufweisen. Dass dies von der Forschung bislang selten erkannt wurde – eine Ausnahme stellt Ulrike Schmitts Untersuchung zum *Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler*¹⁸ dar –, liegt möglicherweise daran, dass Mack im Vergleich zu anderen Künstlern nicht sein gesamtes künstlerisches Schaffen der Land Art gewidmet hat. Dennoch wurde bereits formuliert, dass das *Sahara-Projekt* im Gesamtwerk des Künstlers keinesfalls „als isolierte eskapistische Episode [...], sondern vielmehr als dessen imaginäres Zentrum“ begriffen werden muss.¹⁹

Das Projekt wurde in vielen Publikationen²⁰ und Ausstellungen über Mack thematisiert, an dieser Stelle sind die Präsentationen der Staatlichen Kunstsammlung Liechtenstein in Vaduz, des Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, sowie des Pergamonmuseums in Berlin hervorzuheben.²¹ Zu diesen und weiteren Anlässen wurde der Projekttext häufig in voller Länge publiziert.²² In der kunsthistorischen Forschung, die sich seit einiger Zeit zunehmend

¹⁵ Werkner 1992: 13.

¹⁶ Vgl. Werkner 1992: Zitat 29, 35-36, 85.

¹⁷ Vgl. Rüth, Uwe: Heinz Mack und sein Sahara-Projekt. In: Rüth, Uwe (Hg.): MACK – Licht der Wüste, Licht des Eismeers. Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 11.3.-13.5.2001. o. V. 2001: 17-62, hier 52 [Rüth 2001].

¹⁸ Vgl. Schmitt 2013.

¹⁹ Stempel 1994: 227.

²⁰ Vgl. Bense, Max: Das Sahara-Projekt Heinz Macks. In: Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hg.): Mack – Kunst in der Wüste. Bilder vom Sahara-Projekt. Starnberg 1969: 5-6 [Bense 1969]; Staber, Margit: Heinz Mack. Eine Monografie. Köln 1968 [Staber 1968]; Thomas, Karin: Heinz Mack. Recklinghausen 1975 [Thomas 1975]; Fleck, Robert; Lehmann-Tolkmitt: Heinz Mack – Ein Künstler im 21. Jahrhundert. München 2019 [Fleck/Lehmann-Tolkmitt 2019].

²¹ Vgl. Schmied, Wieland (Hg.): Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5.-2.8.1998. Köln 1998 [Schmied 1998]; Rüth, Uwe (Hg.): MACK – Licht der Wüste, Licht des Eismeers. Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 11.3.-13.5.2001. o. V. 2001 [Rüth 2001]; Haase, Claus-Peter (Hg.): Heinz Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers – ein Werkaspekt 1950-2006. Kat. Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst, 7.10.2006-21.1.2007. Köln 2006 [Haase 2006].

²² Der Text zum Sahara-Projekt wurde in den folgenden Publikationen in voller Länge, teilweise auch in englischer, französischer und niederländischer Übersetzung, publiziert: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): ZERO Vol. 3. Düsseldorf 1961 (mkp.ZERO.1.VII.144, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf): o. S. (dt., franz., engl.) [Mack/Piene 1961]; Mack, Heinz (Hg.): MACKAZIN. Die Jahre 1957-67. Frankfurt 1967: o. S. (dt., franz., engl., niederl.) [Mack 1967]; Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hg.): Mack – Kunst in der Wüste. Bilder vom Sahara-Projekt. Starnberg 1969: 11-16 (dt.) [Institut für moderne Kunst, Nürnberg 1969]; Nannen, Henri (Hg.): Expedition in Künstliche Gärten. Hamburg 1977: o. S. (dt.) [Nannen 1977]; Honisch, Dieter: Mack –

dem Thema ZERO widmet, wird das *Sahara-Projekt* aufgegriffen und im Kontext anderer ZERO-Projekte diskutiert, hier sind besonders die Arbeiten von Anette Kuhn und Ulrike Schmitt zu nennen.²³ Neuere Monographien zu ZERO stammen von Joe Ketner und Dirk Pörschmann.²⁴ Auch erwähnt werden sollten die Publikationen der ZERO Foundation, die 2008 mit Mitteln der Stadt Düsseldorf in Kooperation mit dem Museum Kunstpalast und den ZERO-Künstlern Mack, Piene und Uecker gegründet wurde. Die Stiftung publiziert seitdem viele Forschungsergebnisse zu ZERO und organisiert internationale Ausstellungen.²⁵

Eine der ersten Untersuchungen, die das *Sahara-Projekt* mit Projekten anderer ZERO-Künstler und denen der US-amerikanischen Avantgarde der 1960er Jahre gemeinsam thematisierte, stammt von Thomas Kellein, wobei dieser das *Sahara-Projekt* nicht besonders gründlich untersuchte.²⁶ Ausstellungen, die sich in jüngerer Zeit dem Thema ZERO auch im Ausland widmeten, rückten das Projekt in einen internationalen Kontext und verhalfen ihm zu globaler Aufmerksamkeit. An dieser Stelle sind besonders die Ausstellungen der Villa Merkel, Esslingen, des Museum Kunstpalasts, Düsseldorf, des Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven, des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, des Stedelijk Museums, Amsterdam, sowie des Sakıp Sabancı Museums, Istanbul, zu nennen²⁷, wobei auch wichtige

Skulpturen, 1953-1986. Düsseldorf/Wien 1986: 542-543 (dt./engl. in der jeweiligen dt. u. engl. Ausgabe) [Honisch 1985]; Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): MACK. Lichtkunst. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 232-236 (dt.) [Kunstverein Ahlen 1994]; Schmied 1998: 16-21 (dt., Faksimile Originaltext); Wiehager, Renate (Hg.): Zero aus Deutschland. 1957 – 1966. Und heute. Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, 3.12.1999-5.3.2000. Ostfildern 2000: 236-239 (dt., engl.) [Wiehager 2000]; Rüh 2001: 8-11 (dt.); Haase 2006: 69-79 (dt., engl.); Leiber, David (Hg.): Mackazin Vol. 2, The years 1957-67. Published on the occasion of the exhibition „Heinz Mack. Early Metal Reliefs 1957-67“. Kat. Sperone Westwater, New York, 71.-19.2. 2011. New York 2011: o. S. (engl., Faksimile Originaltext) [Leiber 2011]; The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 225-228 (engl.) [Solomon R. Guggenheim Foundation 2014]; Friedel, Helmut (Hg.): Heinz Mack. Licht Schatten. Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 15.5.-20.9.2015. München 2015: 129-135 (dt.) [Friedel 2015]; Visser, Mattijs; Zell, Thekla (Hg.): ZERO – Countdown to the Future. Kat. Sakıp Sabancı Müzesi, Istanbul, 1.9.2015-10.1.2016. Istanbul 2015: 54-59 (engl.) [Visser/Zell 2015]; außerdem wurde der Text um 1970 ins Japanische übersetzt, vgl. Mack, Ute; Mack, Heinz (Hg.): Heinz Mack – Leben und Werk. Köln 2011: 254 ff [Mack/Mack 2011].

²³ Vgl. Kuhn, Anette: Zero – Eine Avantgarde der sechziger Jahre. Berlin 1991 [Kuhn 1991]; Schmitt 2013.

²⁴ Vgl. Ketner, Joseph D. II: Witness to Phenomenon. Group Zero and the Development of New Media in Postwar European Art (International Texts in Critical Media Aesthetics, Vol. 12). New York, London u.a. 2018 [Ketner 2018]; Pörschmann, Dirk: Evakuierung aus dem Chaos – Zero zwischen Sprachbildern der Reinheit und Bildsprachen der Ordnung. Köln 2018 [Pörschmann 2018].

²⁵ Vgl. Huizing, Colin; Visser, Mattijs (Hg.): nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context, 1961-1966. Kat. Stedelijk Museum, Schiedam, 11.9.2011-22.1.2012. Schiedam/Rotterdam 2011 [Huizing/Visser 2011]; Pörschmann, Dirk; Visser, Mattijs (Hg.): 4 3 2 1 ZERO. Düsseldorf 2012 [Pörschmann/Visser 2012]; Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967. Ghent 2015 [Caianiello/Visser 2015]; Schavemaker, Margriet; Pörschmann, Dirk (Hg.): ZERO – Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, 21.3.-8.6.2015; ZERO – Let us explore the stars. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 4.7.-8.11.2015. Köln 2015 [Pörschmann/Schavemaker 2015]; Visser/Zell 2015.

²⁶ Kellein schrieb, Mack betrachte die Landschaft als „bloßes Spielfeld“ und bezeichnete das Sahara-Projekt als „künstlerische(n) Mustermesse unter freiem Himmel“, vgl. Kellein, Thomas: Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo. Stuttgart 1989: 55 [Kellein 1989].

²⁷ Vgl. (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren. Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute. Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 31.1.-21.3.1993; Van Reekum Museum, Apeldoorn, 4.7.-19.9.1993. Stuttgart 1993 [Wiehager 1993]; (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): ZERO

Galerieausstellungen und wissenschaftliche Publikationen in den letzten Jahren die Renaissance von ZERO anregen.²⁸

Aufgrund von Macks früher Beschäftigung mit der Integration von Kunst- und Naturraum wurde bereits über das Verhältnis des *Sahara-Projektes* zur amerikanischen Land Art nachgedacht. Häufig wurde auf den Pionier-Charakter des Projektes hingewiesen, wobei manche Autoren in diesem Zusammenhang lediglich auf „den weiteren Komplex der Land Art“ hinweisen, andere anmerken, Mack habe „die Land Art mitpräfiguriert“, und wiederum andere sein Projekt „deutlich vor der amerikanischen Land Art“ sehen.²⁹ Uwe Rüth, der sich der Frage nach der Nähe des *Sahara-Projektes* zur Land Art bisher am ausführlichsten gewidmet hat, charakterisiert die Werke Macks, die aus dem Kontext des Projektes entstanden, eindeutig als der Land Art zugehörig und bemerkt, dass die zeitliche Stellung des Projektes am Beginn der Land Art liegt. Er weist aber darauf hin, dass die Fragestellung aufgrund ihrer Komplexität einer eingehenderen Untersuchung bedarf.³⁰

Die Land Art wurde bislang weitgehend als US-amerikanische, aus den minimalistischen und konzeptuellen Tendenzen hervorgegangene Kunstrichtung beschrieben. Lucy Lippard stellte diesen Prozess bereits 1973 in ihrem einflussreichen Kompendium *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* dar.³¹ Obwohl Lippard auch nicht-amerikanische Künstler berücksichtigte, hat sie doch die anglo-amerikanische Perspektive entscheidend geprägt. Als Hauptwerke der Land Art gelten Michael Heizers *Double Negative* in der Wüste von Nevada (1969-70), Robert Smithsons *Spiral Jetty* auf einem Salzsee in Utah

ITALIEN. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute. Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 3.12.1995-25.2.1996. Ostfildern 1996 [Wiehager 1996]; (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): Zero und Paris 1960. Und heute. Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 19.10.-14.12.1997; Musée d'Art Moderne et Contemporain Nizza, 1.4.-8.6.1998. Ostfildern 1997 [Wiehager 1997]; Wiehager 2000; Martin, Jean Hubert (Hg.): ZERO – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre. Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 29.4.-9.7.2006; Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 15.9.2006-15.1.2007. Ostfildern-Ruit 2006 [Martin 2006]; van de Wiel, Saskia (Hg.): ZERO – Mack Piene Uecker. Kat. Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven, 9.2.-25.5.2008. Eindhoven 2008 [van de Wiel 2008]; Solomon R. Guggenheim Foundation 2014 (hier besonders die Texte von Valerie Hillings und Dirk Pörschmann); Pörschmann/Shavemaker 2015; Visser/Zell 2015.

²⁸ Vgl. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): ZERO ist gut für Dich (Sediment 10). Nürnberg 2006: 9-33 [ZADIK 2006]; Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): Mack – ZERO! Kat. Galerie Beck & Eggeling, 27.4.-3.6.2006. Düsseldorf 2006 [Beck/Eggeling 2006]; Visser, Mattjis; Leiber, David: ZERO NY. Kat. Sperone Westwater, 6.11.-20.12.2008. Ghent/New York 2008 [Visser/Leiber 2008]; Leiber 2011; Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): ZERO-Zeit. Mack und seine Künstlerfreunde. Kat. Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, 5.9.-31.10.2014. Düsseldorf 2014 [Beck/Eggeling 2014b]; Sperone, Gianenzo; Westwater, Angela (Hg.): Heinz Mack: From ZERO to Today, 1955-2014. Kat. Sperone Westwater, New York, 10.10.-13.12.2014. New York 2014 [Sperone/Westwater 2014].

²⁹ Friedel 2015: 12, Flemming, Klaus: Mit Kunst Bezeichnet. Ein sprachlicher Annäherungsversuch an ein Environment von Heinz Mack. In: Schmied 1998: 197-202, hier 199 [Flemming 1998]; Kuhn, Anette: Reservate der Kunst. Zu den Projekten der Zero-Zeit. In: Schmied 1998: 119-125, hier 123 [Kuhn 1998].

³⁰ Vgl. Rüth 2001: 52-55; Rüth hat im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl die bisher einzige Museumsausstellung organisiert, die sich allein dem Sahara-Projekt widmete.

³¹ Vgl. Lippard, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)* Berkeley; Los Angeles 1973/2001 [Lippard 1973/2001].

(1970) oder Walter de Marias *Lightning Field* in New Mexico (1977). Seit einiger Zeit wird auch das französisch-bulgarische Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude in die Darstellungen über Land Art miteinbezogen, was anfänglich weitgehend vernachlässigt wurde.³² Erste Schritte hinsichtlich einer internationalen Perspektive unternahm Patrick Werkner, wobei er eher die Unterschiede zwischen ZERO und Land Art betonte.³³ Einen wichtigen Beitrag zur jüngeren Forschung leistete die Ausstellung *Ends of the Earth – Land Art to 1974* im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und im Haus der Kunst, München, 2012-2013. Hier wurden internationale Perspektiven zur Land Art zur Anschauung gebracht, von Gutai über ZERO zur Arte Povera, und im Katalogtext eindeutig formuliert: „Land art is international.“³⁴ Die Organisatoren der Ausstellung, Philipp Kaiser und Miwon Kwon, plädierten für „[...] full acceptance of Land art as an international phenomenon“:³⁵

„And while American deserts are considered the prime sites for Land art, deserts in Antarctica, the Sahara, and Israel, with entirely different topographical, geopolitical, social, historical and aesthetic conditions were significant sites of artistic activity, too, inspiring artists such as Iain Baxter of N.E. Thing Co. in Canada, Heinz Mack of Germany, and Pinchas Cohen Gan and Avital Geva from Israel, among others.“³⁶

Bezogen auf die Land Art wird Macks *Sahara-Projekt* nun häufiger erwähnt, ebenso die Werke Günther Ueckers und Otto Pienes. Trotzdem sind die Autoren sich nicht einig, ob die Werke der ZERO-Künstler als Vorläufer der Land Art gelten können. Jane McFadden negierte diese These in Bezug auf Yves Klein, während Emily Eliza Scott den Pioniergeist von Jean Tinguelys *Study for an End of the World No. 2* (1962) betonte.³⁷ Interessant ist, dass Lucy Lippard erst ab 1966 eine „dematerialization“ in der amerikanischen Kunst beobachtete, aus der sie das Entstehen der Land Art ableitete. Dass die Tendenz zur „Immaterialisierung“ schon seit 1957 ein Hauptmerkmal der ZERO-Kunst ist, wurde in der jüngeren Forschung betont.³⁸

³² Vgl. Beardsley, John: *Earthworks and Beyond – Contemporary Art in the Landscape*. New York 1989: 118 ff [Beardsley 1989].

³³ Vgl. Werkner 1992: 36; 85.

³⁴ Kaiser/Kwon 2012: 19.

³⁵ Kaiser/Kwon 2012: 19.

³⁶ Kaiser/Kwon 2012: 19-20.

³⁷ Vgl. McFadden, Jane: *Along the Way to Land Art*. In: Kaiser/Kwon 2012: 43-91 [McFadden 2012]; Scott, Emily Eliza: *Desert Ends*. In: Kaiser/Kwon 2012: 67-91 [Scott 2012].

³⁸ Vgl. Lippard 1973/2012: 12-13; Schmitt 2013.

II. Vorgehensweise und Problemstellung

Das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack nimmt im Oeuvre des Künstlers einen besonderen Stellenwert ein. Nicht nur verfolgte er die Realisierung seines *Jardin Artificiel* in der Wüste intensiv während des Beobachtungszeitraums – und auch darüber hinaus –, sondern das Projekt manifestierte sich in vielen Werken seines skulpturalen Oeuvres. Das Projekt verfügt in seiner Gesamtheit sowohl über eine künstlerische als auch über eine poetische und philosophische Dimension. Da die vorliegende Arbeit das *Sahara-Projekt* erstmals ausführlich untersucht, wurde eine chronologische Darstellung gewählt, die das Projekt und seine Manifestationen von den Anfängen bis ins Jahr 1976 erörtert sowie seinen Stellenwert in der Kunst des 20. Jahrhunderts analysiert.

Im ersten Kapitel wird zunächst nach den kunsthistorischen Vorbildern für das *Sahara-Projekt* gefragt. Was motivierte Künstler vor Mack, die Wüste als Ort der Kunst darzustellen oder aufzusuchen? Daraufhin wird die Vorgeschichte des *Sahara-Projektes* von 1950 bis 1959 erläutert – wichtige Ereignisse der künstlerischen Laufbahn Macks, die Voraussetzungen für die Entstehung des Projektes darstellen, wie seine Studienzeit an der Düsseldorfer Kunstakademie und an der Universität zu Köln, die Gründung der Gruppe ZERO sowie die damit verbundenen Entwicklungen im Werk der Künstler. Wie Ulrike Schmitt bemerkte, kann das *Sahara-Projekt* verstanden werden als „[...] 'Bündelung' aller nach 1958, also während der Ausarbeitung des Projekts hervorgegangenen Werktypen [...]“³⁹ Außerdem werden Macks erste Reisen nach Afrika geschildert sowie das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* (1958/59), auf dem das *Sahara-Projekt* basiert. Recherchen zu diesem Werk führten die Autorin zum Nachlass der Galerie Iris Clert, der in der Bibliothèque Kandinsky des Centre Pompidou in Paris aufbewahrt wird.⁴⁰

Das *Sahara-Projekt* besteht aus dreizehn Stationen des *Jardin Artificiel*, die Mack 1959 schriftlich projektierte. Diese werden im zweiten Kapitel in ihrer poetischen Sprache und künstlerischen Imagination beschrieben. Darüber hinaus wird gefragt, wie sich das Projekt im gesamten skulpturalen Oeuvre Macks manifestiert. Stellt es, wie in der Forschung postuliert, ein „imaginäres Zentrum“⁴¹ dar, mit dem sich auch solche Werke verbinden lassen, die eigentlich nicht im Zusammenhang mit den Sand- oder Eiswüsten stehen? Außerdem werden kunsthistorische Verbindungen zu Werken der Vorgänger und Zeitgenossen Macks hergestellt. Die ambivalente Stellung des *Sahara-Projektes* zwischen Utopie und Wirklichkeit wird in einem Zwischenfazit näher betrachtet.

Nachdem er das *Sahara-Projekt* 1959 erstmals schriftlich dokumentiert hatte, überarbeitete Mack den Text mehrfach, bevor dieser im Magazin *ZERO Vol. 3* erstmals erschien. Das umfangreiche Künstlermagazin wurde von Mack und Piene anlässlich der *ZERO Edition Exposition Demonstration* herausgegeben, welche 1961 in der Düsseldorfer Galerie Schmela

³⁹ Schmitt 2006: 28.

⁴⁰ Fonds Galerie Iris Clert (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris).

⁴¹ Stempel 1994: 227.

stattfind. Im dritten Kapitel werden zunächst verschiedene Archivversionen des *Sahara-Projektes* miteinander verglichen, bevor das Projekt in den Kontext von ZERO eingeordnet wird. Erhielten Werkaspekte anderer ZERO-Künstler möglicherweise Einzug in das Projekt? Zu diesem Zweck werden die Projekte einiger ZERO-Künstler, die in *ZERO Vol. 3* publiziert wurden, vorgestellt. Aufgrund der internationalen Bekanntheit, die ZERO und Mack ab 1964 auch in den USA erlangten, beschäftigt sich dieses Kapitel schließlich mit dem *Sahara-Projekt* in transatlantischer Perspektive. Die Recherche verschiedener Versionen des *Sahara-Projektes* wurde in der ZERO Foundation in Düsseldorf vorgenommen, wo der Vorlass von Mack mit Dokumenten aus den Jahren 1957 bis 1966 aufbewahrt wird.⁴² Außerdem waren die Publikationen der ZERO Foundation bei der Erstellung des Kapitels äußerst hilfreich.⁴³ Gespräche mit Heinz Mack sowie Recherchen in den Beständen des Künstlerarchivs gaben Aufschluss über seine Aufenthalte, Ausstellungen und Vorträge in den USA.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Aspekten der Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Zeit. Ulrike Schmitt hat darauf hingewiesen, dass viele Kunstwerke der ZERO-Zeit aus „instabilen und flüchtigen Substanzen“ wie Feuer, Rauch, Eis, Wasser, Nebel, Wind und Licht bestanden, was zur Immaterialisierung der Werke beitrug.⁴⁴ Die in der Nachkriegskunst einsetzende De- oder Immaterialisierung der Kunst wurde bereits 1973 von Lucy Lippard beschrieben, die den Beginn dieses Prozesses in den 1960er Jahren verortete, da sie sich größtenteils mit Künstlern aus den USA beschäftigte. Da jedoch Aspekte der Immaterialität bereits seit den 1950er Jahren in den mit dem *Sahara-Projekt* verbundenen Werken von Mack sowie in Werken anderer ZERO-Künstler vorkamen, wird dies im vierten Kapitel anhand vieler Beispiele erläutert. Es ist entsprechend der Elemente Feuer, Luft, Wasser und Erde sowie des „fünften Elements“ Licht in fünf Unterkapitel aufgeteilt. Neben der wichtigen Arbeit von Ulrike Schmitt⁴⁵ war die Publikation von Hartmut und Gernot Böhme zur *Kulturgeschichte der Elemente*⁴⁶ für die Autorin hier von großem Interesse.

Im November 1968 reiste Heinz Mack gemeinsam mit einem Filmteam des Saarländischen Rundfunks in die tunesische Wüste, wo er wichtige Experimente zum *Sahara-Projekt* durchführte. Der Film *Tele-Mack*, der auf dieser Expedition entstand, zeigt, wie Mack sich den zentralen Ideen seines Projektes näherte. Auch wenn Mack in den frühen 1960er Jahren bereits mehrfach nach Nordafrika gereist war, um mit Spiegeln und Stelen in der Wüste zu experimentieren, konnte im Rahmen des *Tele-Mack* erstmals eine partielle Realisation des Projektes erfolgen, die ein breites Publikum erreichte. Dies war dem Medium Film zu verdanken, das die ephemeren Kunstereignisse in der Sahara dokumentierte. Land Art sei genauso sehr eine mediale wie skulpturale Praxis, lautet entsprechend eine der Thesen, die

⁴² mkp.ZERO.1.IV (Zero Foundation, Düsseldorf).

⁴³ Besonders die Reprints der drei ZERO-Magazine in Pörschmann/Visser 2012 sowie die Aufsatzsammlungen in Caianiello/Visser 2015.

⁴⁴ Vgl. Schmitt 2013: 12.

⁴⁵ Vgl. Schmitt 2013.

⁴⁶ Vgl. Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 2014 [Böhme/Böhme 2014].

Kaiser und Kwon 2012 aufstellten.⁴⁷ Im fünften Kapitel wird daher zunächst der Film *Tele-Mack* vorgestellt und dann über die Rolle von Film und Fotografie in der Land Art reflektiert. In diesem Zusammenhang werden die Filme *Land Art* von Gerry Schum (1969) sowie *Spiral Jetty* von Robert Smithson (1970) zum Vergleich hinzugezogen. Für die Recherche zu diesem Kapitel trugen neben der Forschungsliteratur die kürzlich aufgezeichneten Erinnerungen der Zeitzeugen Hans Emmerling, Regisseur des *Tele-Mack*, und Ursula Wevers, Mitarbeiterin und Witwe von Gerry Schum, zur Untersuchung bei.⁴⁸

1972 gestaltete Mack für die Olympischen Sommerspiele in München eine 36 Meter hohe *Wasserwolke* auf dem Olympia-See. Das sechste Kapitel stellt innerhalb dieser Arbeit einen Exkurs dar, da es sich nicht direkt mit dem *Sahara-Projekt* beschäftigt, sondern mit der Vorgeschichte und Entwicklung künstlerischer Aktionen bei den Olympischen Sommerspielen, die 1972 in München stattfanden. Walter de Maria hatte vorgeschlagen, einen *Vertikalen Erdkilometer* durch einen aufgeschütteten Hügel im Olympischen Dorf zu bohren. Unterstützung erhielt er von seinem Galeristen Heiner Friedrich, der 1968 Walter de Marias ersten *Earth Room* ausgestellt hatte. Nach einigen Debatten entschieden die Verantwortlichen der Spiele gegen De Marias Entwurf und für die künstlerischen Vorschläge von Heinz Mack und Otto Piene. Mack schuf die *Wasserwolke*, eine mit einer Höhe von acht bis maximal 36 Metern monumental große Wasserskulptur auf dem See des Olympiaparks. Für die Abschlussfeier der Olympiade gestaltete Otto Piene einen *Olympischen Regenbogen*, der über den See und die *Wasserwolke* gespannt wurde. Diese Ereignisse stellen einen direkten Begegnungspunkt von ZERO und Land Art im Beobachtungszeitraum dar und sind deshalb für die Fragestellung sehr interessant. Für die Recherche zu diesem Kapitel wurde der Nachlass der Galerie Heiner Friedrich im Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK) in Köln untersucht.⁴⁹ Eine Publikation des ZADIK und besonders die darin enthaltenen Interviews mit Zeitzeugen waren äußerst hilfreich.⁵⁰

Im Jahr 1976 bereiste Mack die algerische Sahara und erstmals die Arktis in Grönland. Bei der *Expedition in künstliche Gärten*, mit der sich das siebte Kapitel beschäftigt, näherte sich der Künstler erneut zentralen Aspekten des *Sahara-Projektes*. Seine Experimente zum *Jardin Artificiel* in Sand- und Eiswüsten wurden von dem Fotografen Thomas Höpker dokumentiert. Höpkers Fotos wurden im Magazin *Stern* sowie in einem Bildband publiziert.⁵¹ Anschließend wurde eine Fotoedition erstellt, die im Rahmen einer internationalen Ausstellungstournee

⁴⁷ Vgl. Kaiser/Kwon 2012: 27.

⁴⁸ Die Zeitzeugen wurden nicht von der Autorin interviewt, da ihre Erinnerungen bereits publiziert wurden in Wilhelm, Jürgen (Hg.): *Mack im Gespräch*. München 2015: 55-62 [Wilhelm 2015] sowie in Groos, Ulrike; Hess, Barbara; Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot*. Fernsehalerie Gerry Schum. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 14.12.2003-14.3.2004; Casino Luxembourg – Forum für zeitgenössische Kunst, 27.3.-6.6.2004; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23.7.-10.10.2004. Köln 2003: 23-46 [Groos et al. 2003].

⁴⁹ ZADIK A47, VIII, 1.

⁵⁰ Vgl. Herzog, Günter: *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*. In: Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*. Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013. *Sediment 21/22*. Nürnberg 2013: 9-21 [Herzog 2013].

⁵¹ Vgl. Hecht, Axel: *Heinz Mack / Thomas Höpker. Expedition in künstliche Gärten*. In: *Stern* Nr. 45 (Jg. 29), 4.-10.11.1976: 36-56 (Archiv Mack) [Hecht 1976]; Nannen 1977.

gezeigt wurde. In diesem Kapitel werden zunächst die Expeditionen nach Algerien und Grönland beschrieben und, das gilt besonders für die Arktisreise, in einen kunsthistorischen Zusammenhang gebracht. Darauf folgen einige Überlegungen zum Thema Land Art und Kunstmarkt, die sich aus der Betrachtung der Fotoedition *Expedition in künstliche Gärten* (1977) sowie der früheren *Sahara-Edition* (1972-75) ergeben, die von den Junior Galerien in ganz Europa präsentiert wurde.

Schließlich folgt im achten Kapitel ein kurzer Ausblick auf die Ausstrahlung des *Sahara-Projektes* und dessen Einfluss auf die Werke jüngerer und zeitgenössischer Künstler wie Ólafur Elíasson. Der Ausblick erfolgt anhand einiger Beispiele aus der *Expedition in künstliche Gärten*.

Für das siebte Kapitel wurden Interviews mit Zeitzeugen geführt, zunächst mit Thomas Höpker, dem Fotografen der *Expedition in künstliche Gärten*⁵², und dann mit Heinz Holtmann, der in den 1970er Jahren bei der Junior-Galerie die *Sahara-Edition* betreute.⁵³ Überdies wurden zahlreiche Gespräche mit Heinz Mack geführt und aufgezeichnet, die im Verlauf der gesamten Arbeit zitiert werden und deren Abschriften sich in der Bibliothek der Zero Foundation in Düsseldorf befinden.⁵⁴ Die Möglichkeit, diese Gespräche zu führen, ergab sich aus der Situation, dass die Autorin Mitarbeiterin im Künstlerbüro von Heinz Mack ist. Diese Vorgehensweise war insofern von Vorteil, als dass kein anderer Autor, der bisher über Heinz Mack und das *Sahara-Projekt* geschrieben hat, einen derart direkten Zugang zum Gegenstand seiner Forschung hatte. Im Archiv des Künstlers konnte die Autorin Fotografien, Briefe, Manuskripte, Einladungskarten und Zeitungsberichte recherchieren.⁵⁵

Hinsichtlich der geführten Gespräche wurde berücksichtigt, dass die Forschungsmethode der *Oral History* nicht unumstritten und eine kritische Distanz zum Forschungsgegenstand deshalb notwendig ist. In seinem Aufsatz über *Memory and Remembering in Oral History* zitiert Alistair Thomson den Historiker Alessandro Portellini mit der Bemerkung: „But what is most important is that memory is not a passive depository of facts, but an active process of creation of meanings.“⁵⁶ Kritiker der *Oral History* hinterfragen die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugenaussagen, indem sie anmerken, dass das Gedächtnis – besonders bei Ereignissen, die mehrere Jahrzehnte zurückliegen – durch Alter sowie den Einfluss retrospektiver und kollektiver Versionen der Vergangenheit beeinflusst sein kann. Außerdem müsse die persönliche Voreingenommenheit nicht nur des Interviewten sondern auch des Interviewers

⁵² Schriftliches Interview/Korrespondenz im Januar 2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵³ Telefoninterview am 20. Februar 2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵⁴ Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177.

⁵⁵ Die Dokumente aus dem Künstler-Archiv sind in den Fußnoten mit „Archiv Mack“ gekennzeichnet und in der Bibliographie im Verzeichnis der Archivquellen aufgeführt. Die Recherche wurde auf weitere Archive und Nachlässe ausgeweitet, die entsprechend gekennzeichnet und unter „Archivquellen“ aufgeführt sind.

⁵⁶ Portelli, Alessandro: What Makes Oral History Different. In: Perks, Robert; Thomson, Alistair (Hg.): *The Oral History Reader*. London 2006: 32-42, hier 37-38 [Portelli 2006] zitiert nach Thomson, Alistair: *Memory and Remembering in Oral History*. In: Ritchie, Donald A. (Hg.): *The Oxford Handbook of Oral History*. Oxford 2011: 77-95: 77 [Thomson 2011].

beachtet werden. Während einige Historiker die Subjektivität der *Oral History* kritisieren, begreifen andere sie als Chance, historische Ereignisse zu schildern, die in schriftlichen oder visuellen Quellen nicht dokumentiert sind. Vertreter der *Oral History* haben dementsprechend Regeln aufgestellt, mit denen sie das Gedächtnis der Zeitzeugen als zuverlässige Quelle nutzen können. Dazu gehört, die Aussagen von Zeitzeugen kritisch zu interpretieren und sie mit schriftlichen Quellen abzugleichen.⁵⁷

Dementsprechend wurde in dieser Arbeit mit den Aussagen der Zeitzeugen umgegangen. Ein Beispiel hierfür ist die Datierung einer wichtigen Ausstellung Macks in der Galerie Iris Clert in Paris. Dort wurde, so der Stand der Dinge zu Beginn der Recherche, Ende der 1950er Jahre erstmals das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* gezeigt, auf dem das *Sahara-Projekt* basiert. Der Autorin lagen mehrere Interviews vor, die sie und andere mit dem Künstler geführt hatten. In manchen Interviews sagte der Befragte, die Ausstellung habe 1957 stattgefunden, in anderen war von 1958 und 1959 die Rede.⁵⁸ Die Grenzen von *Oral History* sind eindeutig erreicht, wenn man von einem Zeitzeugen verlangt, Ereignisse genau zu datieren, die mehrere Jahrzehnte zurück liegen. Das Gedächtnis ist schließlich, um Alessandro Portelli zu paraphrasieren, kein passives Depot für Fakten, die jederzeit abgerufen werden können.⁵⁹ Die genaue Datierung dieser Ausstellung war allerdings sehr wichtig für die Untersuchung, da sie Rückschlüsse auf die Entstehungszeit sowie auf die Publizität des *Sahara-Projektes* ermöglichen sollte. Wäre das *Modell einer vibrierenden Lichtstele* schon 1957 oder 1958 ausgestellt worden, hätte die Ausstellung vor der eigentlichen Formulierung des Projektes 1959 gelegen, was einige Fragen aufgeworfen hätte. Der Lektüre von Iris Clerts Autobiographie schloss sich eine Forschungsreise nach Paris an, wo im Nachlass der Galeristin die Einladungskarte gefunden wurde.⁶⁰ Es ergab sich, dass die Ausstellung *Reliefs lumineux et peintures de Mack* im April 1959 stattfand und dass – auch dies war vorher nicht im Detail bekannt – Yves Klein einen Text für die Einladungskarte geschrieben hatte.

Andererseits ist die Befragung von Zeitzeugen mit Vorteilen verbunden. Sie können Wissenslücken schließen, die von schriftlichen Quellen offen gelassen wurden, oder Eindrücke liefern, die nicht anderweitig dokumentiert sind. Auf diese Weise konnte die Autorin von Mack erfahren, mit welchen Künstlern er in New York in den 1960ern verkehrte, was bisher nicht schriftlich dokumentiert und nur durch wenige Fotos überliefert war. Für das Verfassen des sechsten Kapitels war es von großer Bedeutung, zu erfahren, wie die

⁵⁷ Vgl. Thomson 2011: 77-81.

⁵⁸ Vgl. Bailey, Stephanie: A conversation with Heinz Mack. In: Ocula.com, 22.12.2014 [Bailey 2014]; Birnbaum, Daniel; Obrist, Hans-Ulrich: Das Einfache ist das Komplexe. Daniel Birnbaum u. Hans-Ulrich Obrist im Gespräch m. Heinz Mack. In: Fleck, Robert (Hg.): Heinz Mack. Licht – Raum – Farbe. Kat. Bundeskunsthalle, Bonn, 18.3.-10.7.2011. Köln 2011: 10-29, hier 19 [Birnbaum/Obrist 2011]; De Jongh, Karlyn; Gold, Sarah; Rietmeyer, Rene (Hg.): Heinz Mack, Otto Piene – Countdown to Zero (Personal Structures Art Projects 10). Leiden 2016: 102 [De Jongh/Gold/Rietmeyer 2016].

⁵⁹ Portelli 2006: 37-38 paraphrasiert nach Thomson 2011: 77.

⁶⁰ Vgl. Clert, Iris: IRIS-TIME (l'Artventure). Paris 1978 [Clert 1978]; Fonds Galerie Iris Clert, GALCLER 18, Expositions individuelles, de Mack à Zev. Expositions collectives de 1956 à 1974 (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris).

Wasserwolke Macks entstanden war. Die Aussagen des Künstlers wurden von Archivmaterialien bestätigt und ergänzt. Während der schriftlichen Befragung lieferte Thomas Höpker eher zufällig eine interessante Anekdote darüber, wie es zur 1976er Expedition in die Arktis kam. Und Heinz Holtmann konnte im Telefoninterview genau erklären, warum die *Sahara-Edition* von Mack in so vielen deutschen und europäischen Städten ausgestellt wurde – auch diese Frage konnte von schriftlichen Quellen nicht eindeutig beantwortet werden. Mit seinen umfangreichen Informationen und kritischen Anmerkungen hat Heinz Mack einen großen Beitrag dazu geleistet, dass diese Arbeit in der vorliegenden Form entstehen konnte.

1. Die Vorgeschichte des Sahara-Projektes bis 1959

1.1 Die Wüste als Ort der Kunst: kunsthistorische Einführung

„Mit meiner Neigung, künstlerisch zu emigrieren, sehe ich mich in einer gewissen Tradition: Gauguin auf Tahiti, Matisse in Marokko, Paul Klee und August Macke in Tunis, Nolde und Pechstein in der Südsee, Mathias Göritz in Mexiko.“⁶¹

Während einer seiner Reisen nach Afrika besuchte Heinz Mack das Tassili-N'Ajjer-Plateau im Zentrum der Sahara. Uwe George beschreibt es als „eine der eindrucksvollsten [...] durch Sandschliff geformten Landschaften“ der Sahara.⁶² Das über 2000 Meter hohe Plateau besteht vorwiegend aus Sandstein, Sediment urzeitlicher Meere und Flüsse sowie verfestigten Schlamm- und Sandschichten. Hier befinden sich prähistorische Felsbilder, die von Ulrich und Brigitte Hallier untersucht wurden.⁶³ Die in die Felsoberfläche eingetieften *Petroglyphen* und auf die Felsoberfläche gemalten *Piktographen* stellen Jäger, Rinder, Giraffen und Elefanten dar. Sie stammen aus der ersten Felsbildepöche, der präpastoralen Bubalus- oder auch (Groß-)Wildtierzeit, die bis zum Ende des 6. Jahrtausends v. Chr. reichte, und gehören zu den frühesten Zeugnissen von Kunst in der Sahara.⁶⁴

Seit dem Alten Testament steht der Gang in die Wüste als religiöse Metapher für Transformation, vom Auszug aus Ägypten im Buch Exodus, mit dem Mose die Israeliten aus der Sklaverei des Pharaos in die Wüste führte, über die Schilderung des Neuen Testaments, wonach Jesus in der Wüste 40 Tage und Nächte fastete und den Versuchungen des Teufels widerstand, um Erlösung zu finden.⁶⁵ Die Versuchungen Jesu in der Wüste wurden zur „Protofiktion“ für spätere Asketen-Darstellungen.⁶⁶ In der europäischen Kunstgeschichte geht die Darstellung der Wüste zurück zu den Bildnissen der sogenannten „Wüstenväter“. Der Heilige Antonius ist der prominenteste Vertreter dieser frühchristlichen Mönche, die zurückgezogen in den Wüsten Ägyptens oder Mesopotamiens lebten. Antonius, geboren im 3. Jahrhundert n. Chr., verbrachte den Großteil seines Lebens als Einsiedler in einem verlassenem Kastell am Rande der ägyptischen Wüste. Wie es die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine überliefert, soll der Eremit dort von Dämonen heimgesucht worden sein, die

⁶¹ Zitat Heinz Mack, s. Faltblatt zur Ausstellung: Heinz Mack. Transit – zwischen Okzident und Orient. Pergamon Museum, Berlin 2006 (Archiv Mack).

⁶² George, Uwe: Die Wüste. Vorstoß zu den Grenzen des Lebens. Hamburg 1986: 47 [George 1986].

⁶³ Vgl. Hallier, Ulrich W.; Hallier, Brigitte Chr.: Felsbilder der Zentral-Sahara: Untersuchungen aufgrund neuer Felsfunde. Stuttgart 1992 [Hallier/Hallier 1992].

⁶⁴ Wobei hier anzumerken ist, dass das Gebiet der Sahara bis zu den Klimaveränderungen im 6. u. 5. Jt. v. Chr. noch teils optimale Lebensbedingungen für Flora und Fauna aufwies. Erst Niederschlagsabnahme und Windverstärkung führten während des 6. Jt. v. Chr. zur Austrocknung der Zentral-Sahara bis hin zum Wüstenstadium. Die erste Felsbildperiode beginnt nach der Austrocknungszeit im 6./5. Jt. v. Chr., vgl. Hallier/Hallier 1992: 5-11.

⁶⁵ Vgl. Enger, Philipp: Eine Wüstenwanderung mit Israel. In: Lindemann/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Würzburg 2000: 29-43, hier 38 [Enger 2000]; Bahr, Petra: Wüste Orte, wüste Lektüren. Zum Wüstenmotiv im Neuen Testament. In: Lindemann/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Würzburg 2000: 45-57, hier 53 [Bahr 2000].

⁶⁶ Vgl. Bahr 2000: 50.

ihm die „Versuchungen der Hölle“ vor Augen führten und ihn peinigten.⁶⁷ Die berühmtesten Antonius-Darstellungen stammen aus der frühen Neuzeit. Martin Schongauer thematisierte 1480 die *Peinigungen des heiligen Antonius* in einem Kupferstich, der den Einsiedler im Kampf mit den Dämonen zeigt. Hieronymus Bosch hingegen wählte das Sujet der *Versuchungen des heiligen Antonius* für sein Triptychon (um 1500, Abb. 1.1). Darin spiegelt der Satan Antonius Trugbilder vor, die diesem seine entgangenen Lebensfreuden zeigen. In diesen Darstellungen steht die Imagination des Schreckens allerdings im Vordergrund und die Leere der Wüste steht nur für den Ort des Geschehens. Sie machen deutlich, dass „Wüste“ in der Vorstellung des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Synonym für „Wildnis, Abwesenheit von Ansiedlung und Zivilisation“ galt.⁶⁸

Die Wüste als Metapher ist gekennzeichnet durch Weltflucht und Menschenferne, wie Peter Sloterdijk mit dem „Prinzip Wüste“ beschrieb: „Wer in die Wüste geht, sucht den Raum auf, der sich wie kein anderer Ort dazu eignet, von einem Weltort aus die Welt zu minimieren.“⁶⁹ Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Wüste auch in Literatur und Philosophie zu einem „Sehnsuchtsort für den Intellektuellen“, wie Iris Radisch in einer Biographie Albert Camus formulierte: „Seitdem die weißen Flächen des Unbekannten von Landkarten der Erde verschwunden sind und die ganze Welt mit einem dichten Erklärungs- und Kartenraster überzogen ist, suchen Autoren die ‚Orte, frei von Poesie‘, zu denen Wüstenschrittsteller wie Antoine de Saint-Exupéry, Edmond Jabès und eben auch Camus unterwegs sind.“⁷⁰

Das Thema des Eremiten wurde in den 1940er Jahren von den Surrealisten wieder aufgegriffen. Max Ernst und Salvador Dalí beteiligten sich mit ihren Versuchungsdarstellungen an einem Wettbewerb für den Film *The Private Affairs of Bel Ami*. Max Ernsts Gemälde *Die Versuchungen des heiligen Antonius* (1945) kann noch als „Programmbild der Versuchungen der Askese“ bezeichnet werden (Abb. 1.2).⁷¹ Die Wüstenlandschaft steht auch hier im Hintergrund und Felsformationen werden als Chiffre der Einöde dargestellt. Obwohl Max Ernst zuvor die Wüste von Arizona bereist hatte, verarbeitete er seine realen Wüstenerlebnisse nicht in seiner Darstellung des Antonius-Themas. In der Interpretation Dalís dagegen ist die Wüste als Standort klar erkennbar. Doch auch seine *Versuchung des heiligen Antonius* (1946) stellt die Fatamorgana des Eremiten in den Vordergrund (Abb. 1.3). Peter Gendolla beschrieb die Wüste deshalb als einen „[...] Ort der Kunst, an dem die inneren Bilder zu äußeren werden, als Katalysator künstlerischer Imagination. Inmitten der

⁶⁷ Kuni, Verena: Die Wüste als Ort der Kunst. In: Lindemann/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Würzburg 2000: 101-114, hier 101 [Kuni 2000].

⁶⁸ Vgl. Kuni 2000: 102-104, Zitat 102.

⁶⁹ Sloterdijk, Peter: Weltfremdheit. Frankfurt a. M. 1993: 95 [Sloterdijk 1993].

⁷⁰ Radisch, Iris: Camus – Das Ideal der Einfachheit. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 2013: 301-302 [Radisch 2013].

⁷¹ Vgl. Kuni 2000: 105.

Luftspiegelungen, die sie hervorbringt, erscheint der Künstler selbst in der Rolle des von seinen Phantasmen heimgesuchten Asketen.⁷²

Als europäische Entdecker im 18. Jahrhundert die Inseln der Südsee bereisten, brachten sie von dort die Idee einer fremden Kultur mit, deren Gesellschaft ein scheinbar sorgenfreies Leben im Einklang mit der Natur führte. Sie verknüpften ihre Reiseberichte mit den eigenen mythischen Vorstellungen von einem Leben ohne Entbehrungen, utopischen Hoffnungen und zivilisationskritischen Gedanken. Besonders die Berichte aus Tahiti erfüllten „die Sehnsuchtsstrukturen der abendländischen Gesellschaft“ und blendeten die negativen Aspekte, etwa von Ungerechtigkeit und Ausbeutung, weitgehend aus. In seinem Buch *Voyage autour du monde* (1771) verglich Louis-Antoine de Bougainville die tahitianische Natur mit dem Garten Eden. Sein Reisebegleiter Philibert Commerson berichtete, Tahiti sei „...so beschaffen, dass ich schon den Namen Utopia beigelegt, den Thomas Morus seiner idealen Republik gegeben.“⁷³

1891 reiste Paul Gauguin nach Tahiti, um dort sein „Atelier der Tropen“ zu begründen.⁷⁴ Statt des ursprünglichen Paradieses, welches die Reiseberichte suggerierten, fand er allerdings einen Ort vor, an dem längst der westliche Lebensstil vorherrschte, den europäische Händler und Missionare eingeführt hatten.⁷⁵ Trotzdem erfand Gauguin in seiner Malerei der Südsee eine Gegenwelt zu Europa, die paradiesisch anmutete.⁷⁶ Mit seiner Abkehr von den Traditionen des christlichen Abendlandes fand er zu einer ursprünglichen Farb- und Formensprache, die ihn als einen der ersten „Primitivisten“ auszeichnen sollte. Die Bezeichnung „Primitivismus“ steht für die Tendenz westlicher Künstler, sich mit ozeanischen und afrikanischen Stammeskulturen künstlerisch auseinanderzusetzen. Die Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art: Affinity to The Tribal and the Modern* zeigte 1984 im Museum of Modern Art erstmals diese Parallelen in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf. Seit etwa 1905 begannen Künstler wie Picasso, Matisse, Vlaminck und Derain, sich mit künstlerischen Artefakten aus Afrika und Ozeanien zu beschäftigen und integrierten die fremdartigen Formen in ihr Werk. Als Schlüsselwerk dieser künstlerischen Aneignung gilt Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907), da die Figuren auf der rechten Seite des Bildes „afrikanische[r] Plastizität mit ozeanischer Farbgebung“ verbinden.⁷⁷ Auch die Maler der Künstler-gruppe *Die Brücke* begannen, sich exotischen Themen zuzuwenden. Sie begaben

⁷² Vgl. Kuni 2000: 105-107, Zitat 105, paraphrasiert die These von Gendolla, Peter: Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der ‚Versuchungen des Heiligen Antonius‘. Heidelberg 1991 [Gendolla 1991].

⁷³ Vgl. Otterbeck, Christoph: Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln 2007: 207-208, Zitate: 207 [Otterbeck 2007].

⁷⁴ Otterbeck 2007: 71.

⁷⁵ Vgl. Koch, Gerd: Südsee um 1900 – Realiter. In: Költzsch, Georg-W. (Hg.): Paul Gauguin – Das verlorene Paradies. Kat. Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998; Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10.1998-10.01.1999. Köln 1998: 30-37, hier 30-31 [Koch 1998].

⁷⁶ Vgl. Hofmann, Werner: Gauguin malt das Paradies und das Wissen um seinen Verlust. In: Költzsch, Georg-W. (Hg.): Paul Gauguin – Das verlorene Paradies. Kat. Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998, Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10.1998-10.1.1999. Köln 1998: 38-53: 44-47 [Hofmann 1998].

⁷⁷ Vgl. Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984: 9-11, Zitat: 267 [Rubin 1984].

sich auf Forschungsreisen in deutsche Kolonien der Südsee. Emil Nolde verbrachte 1913 bis 1914 etwa ein halbes Jahr in Neuguinea und Max Pechstein reiste für mehrere Monate nach Palau, das damals ein Teil Deutsch-Neuguineas war.⁷⁸

Während einige Künstler die Südsee aufsuchten, begaben sich andere nach Nordafrika. Nachdem Matisse 1906 nach Nordafrika gereist war, erwarb er eine kleine afrikanische Plastik und begann, sich mit der Formensprache afrikanischer Kunst zu beschäftigen. In Erinnerung an die Oase Biskra in Algerien malte er 1907 den *Blauen Akt (Nu bleu, Souvenir de Biskra)*, dessen Neugestaltung des weiblichen Körpers von afrikanischer Plastik inspiriert war. In den vollen Brüsten, dem runden Kopf, gelangten Körper und ausladendem Gesäß des Aktes erkannte Jack D. Flam Parallelen zu Baule- und Fangskulpturen von der Elfenbeinküste und aus Gabun. Auch die Bronze *Deux Negresses*, die zwei einander zugewandte weibliche Figuren zeigt, entstand 1908 nach dem Vorbild afrikanischer Plastik.⁷⁹ Wie Henri Matisse sammelt auch Heinz Mack afrikanische Masken und Skulpturen, deren Formensprache sich in den abstrakten Strukturen seiner Malerei und Skulptur wiederfindet.⁸⁰ (Abb. 1.4-1.5)

1914 unternahmen August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet die „heute wohl bekannteste Künstlerreise des 20. Jahrhunderts“.⁸¹ Die drei Maler planten die „Tunisreise“ von 1914 als Studienreise und erhofften sich neue Anregungen für ihr künstlerisches Schaffen.⁸² Obwohl sie nur etwa zwei Wochen blieben, waren die Künstler dort sehr produktiv, von Macke sind mehr als einhundert Zeichnungen aus Tunesien bekannt.⁸³ In Tunis malten sie viele Straßenszenen sowie Garten- und Strandaquarelle in einem Vorort außerhalb der Stadt. Vieles wurde nur als Skizze festgehalten und nach der Reise ausgearbeitet. Klee malte während der Reise nur gegenständliche Bilder, leitete aber nach seiner Rückkehr einige abstrakte Bilder von den in Tunesien gemalten Studien ab. Auf der Grundlage seines Aquarells *Hammamet mit der Moschee* (1914) entstand eine Serie geometrisch strukturierter Bilder, die sich in der Verteilung der Farben und Formen am Vorbild orientierte, die Bildelemente aber in einem gleichmäßigen Rhythmus strukturierte. Mit dieser abstrahierenden Reduktion der Darstellung begab sich Klee erstmals auf den Weg zu einer abstrakten Farbfeldmalerei.⁸⁴ (Abb. 1.6)

In den 1960er Jahren wurde die Wüste erneut zum Schauplatz der Kunst, als Künstler der Land Art dort monumentale Installationen und Skulpturen realisierten. Doch bereits in den 1950er Jahren begann Heinz Mack, die Wüste als Ort seiner künstlerischen Imagination aufzusuchen. Hier setzt die folgende Darstellung an, welche die Vorgeschichte des *Sahara-Projektes* ab 1950 bis zu seiner schriftlichen Konzeption 1959 schildert.

⁷⁸ Vgl. Otterbeck 2007: 210-246.

⁷⁹ Vgl. Flam, Jack. D.: Matisse und die Fauvisten. In: Rubin 1984: 219-247, hier 228-233 [Flam 1984].

⁸⁰ Vgl. Mack, Valeria; Zemanek, David: Afrikanische Kunst der Sammlung Mack. München 2018 [Mack/Zemanek 2018].

⁸¹ Zumindest im deutschsprachigen Raum, vgl. Otterbeck 2007: 147.

⁸² Vgl. Otterbeck 2007: 147-155.

⁸³ Moilliet, der schon zuvor zweimal in Tunesien gewesen war, malte auf dieser Reise vergleichsweise wenig, vgl. Otterbeck 2007: 156.

⁸⁴ Vgl. Otterbeck 2007: 156-166.

1.2 Heinz Mack: Kunstakademie Düsseldorf und Universität zu Köln, 1950-56

1950 immatrikulierte sich Heinz Mack an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Gemeinsam mit Otto Piene und Hans Salentin wurde er zunächst der Malklasse von Paul Bindel zugewiesen, strebte aber einen Platz in der freien Bildhauerklasse von Ewald Mataré an.⁸⁵ Doch darauf musste Mack verzichten, denn er hatte seiner Mutter versprochen, den ordentlichen Beruf des Lehrers zu erlernen. Dies bedeutete an der Kunstakademie ein Staatsexamen in „Kunst- und Werkerziehung“ und schloss ein Studium zum freien Bildhauer aus.⁸⁶ Mit Otto Piene, der denselben Bildungsweg eingeschlagen hatte, verband Mack von Anfang an eine Freundschaft. „Wir hatten Fragen, die uns kein Lehrer beantworten konnte; – die wir uns folglich selbst beantworten mussten“, so Mack. „Es ist phänomenal, dass wir uns so früh begegnet sind.“⁸⁷

In der durch den Zweiten Weltkrieg stark beschädigten Akademie lehrten um 1950 nicht viele namhafte Künstler, darunter aber Ewald Mataré und Otto Pankok. Besonders in der Bibliothek, die den Schülern kaum Literatur zu moderner Kunst anbieten konnte, zeigte sich das Informationsvakuum, das die langjährige Isolation Deutschlands vom internationalen Kunstbetrieb hinterlassen hatte.⁸⁸ Mack und seine Kommilitonen konnten sich nur mit größter Mühe über das europäische Kunstgeschehen der vergangenen Dekaden informieren, das während des nationalsozialistischen Regimes als „entartet“ gegolten hatte. Während seines ersten Studienjahrs erhielt Mack ein kleineres Stipendium, das ihm ermöglichte, nach Paris zu reisen. Im Grand Palais sah er zum ersten Mal Werke der Klassischen Moderne. Ein Stillleben von Henri Matisse hinterließ einen besonderen Eindruck bei dem Neunzehnjährigen.

„Es war meine erste große Begegnung mit Farbe, mit leuchtender, reiner, satter, geheimnisvoller Farbe. Farben, die ich noch nie gesehen hatte. [...] Die ‚Schale mit den Orangen‘ war auch ein Bild, das man nur südlich der Alpen malen kann. Mir war, im Dritten Reich aufgewachsen, in dem der Norden, der nordische Mensch idealisiert wurde, das Mittelmeer nicht nur unbekannt. Ja, ich wusste nicht einmal genau, wo es lag. Diese bildgewordene Sinnlichkeit war in meinen Augen der Inbegriff von Malerei, von französischer Kultur. Seit dieser ersten Begegnung habe ich Matisse nie ganz vergessen.“⁸⁹

⁸⁵ Vgl. Mack/Mack 2011: 11, vgl. auch Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁸⁶ Vgl. Stachelhaus 1993: 64.

⁸⁷ Zurück ins Deutsche übersetzt aus De Jongh/Gold/Rietmeyer 2016: 44.

⁸⁸ Mack erinnert sich, in der Bibliothek nicht mehr als drei Bücher vorgefunden zu haben, vgl.: Poirier, Matthieu: Mack. Spectrum. 1950-2016. In: Mack. Spectrum. 1950-2016. Kat. Galerie Perrotin, Paris, 26.4.-4.6.2016. Paris 2016: 16-26, hier 16 [Poirier 2016]. Vgl. auch Kunstakademie Düsseldorf (Hg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945. Berlin 2014 [Kunstakademie Düsseldorf 2014].

⁸⁹ Mack zitiert nach Jocks, Heinz-Norbert: Interview mit Heinz Mack. In: Lenz, Anneliese; Bleicker-Honisch, Ulrike (Hg.): Das Ohr am Tatort. Ostfildern 2009: 35-69: 39 [Jocks 2009].

Ebenso faszinierten den jungen Künstler die Werke des Joan Miró, von dessen Stil er seine Malerei für kurze Zeit beeinflussen ließ. Zu Macks Erstaunen hatte niemand in der Kunstakademie – nicht mal seine Lehrer – je von Miró gehört.⁹⁰ (Abb. 1.7)

In seiner Jugend hatte Heinz Mack daraufhin gearbeitet, professioneller Pianist zu werden, doch eine schwerwiegende Verletzung seiner linken Hand zwang ihn dazu, diesen Berufswunsch aufzugeben. Er erinnert sich, dass die abstrakten Zeichnungen, mit denen er sich an der Kunstakademie bewarb, seinen Klaviernoten ähnelten.⁹¹ Während des Studiums erlernte er auch das figürliche Zeichnen, doch die gegenständliche Malerei überzeugte ihn nicht.⁹² Seine frühen Zeichnungen zeigten bereits die flächigen Schraffuren und Rasterstrukturen, die seine späteren *Dynamischen Strukturen* und *Lichtreliefs* bestimmen sollten. (Abb. 1.8)

Obelisk, 1952

Mack schuf bereits 1952 seine erste monumentale Skulptur für den öffentlichen Raum. Von Mataré hatte er einen wichtigen Ratschlag erhalten: „Was immer Du draußen machst, muss doppelt so groß sein wie das, was Du im Atelier machst.“⁹³ Macks *Obelisk* ist neun Meter hoch und besteht aus Beton. Farbige Keramikscherben sind von der quadratischen Grundfläche des sich nach oben verjüngenden Pfeilers bis zu seiner pyramidenförmigen Spitze wie ein Band geschwungen. Die Skulptur wurde vor einem Schulgebäude in Saalhausen aufgestellt, dessen Architekt Paul Schneider-Esleben war. Um den Bezug zum Schulgebäude zu akzentuieren, platzierte der Architekt einen ringförmigen Trinkbrunnen rund um den *Obelisken*. Dieser fungierte auch als Sonnenuhr, da in den umliegenden Boden Zahlensteine eingelassen wurden.⁹⁴ (Abb. 1.9)

Wie seine antiken Vorbilder tritt der *Obelisk* in einen Dialog mit der Sonne. Die monolithischen Quadersteine – erstmals in Ägypten zur Ehre des Sonnengottes aufgestellt – verjüngen sich zu einer meist mit Goldblech verkleideten Spitze, die bei Sonnenaufgang in gleißendem Licht erstrahlen sollte.⁹⁵ Die farbigen Keramikscherben des *Obelisken* von Mack reflektieren das Sonnenlicht gleichermaßen. Bereits seine erste monumentale Skulptur interagiert mit dem Licht und dem Raum seiner natürlichen Umgebung und offenbart das Prinzip, nach dem Mack seine Skulpturen als Gegenstände des Lichts im Raum definiert: „Für mich ist der Raum ebenso wichtig wie die Skulptur, die ich in den Raum stelle und umgekehrt. Ich kann das eine ohne das andere nicht denken.“⁹⁶ Die Wahl der Form des Obelisken zeugt von Macks Vorliebe für euklidische, einfache und strenge Formen, die er der Natur aussetzen kann, weil sie sich in deren komplizierter Formenwelt leichter behaupten

⁹⁰ Vgl. Mack/Mack 2011: 11.

⁹¹ Vgl. Mack/Mack 2011: 11.

⁹² Vgl. Jocks 2009: 42.

⁹³ Mack/Mack 2011: 11.

⁹⁴ Vgl. Mack, Heinz (Hg.): *Ars Urbana – Kunst für die Stadt, 1952-2008*. München 2008: 41, 320 [Mack 2008].

⁹⁵ Vgl. Koch, Wilfried: *Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. Gütersloh/München 2006: 471 [Koch 2006].

⁹⁶ Mack zitiert nach Honisch, Dieter: *Mack – Skulpturen, 1953-1986*. Düsseldorf/Wien 1986: 44 [Honisch 1986].

können.⁹⁷ Auch zeigt sich hier sein Interesse an der antiken Kultur des Orients, das maßgeblich für die Entstehung des *Sahara-Projektes* sein sollte. Seine Stelen und Pfeiler sieht Mack in der Tradition des Athar-Tempels von Qarnaw (Jemen, 5. Jh. v. Chr.) oder des Baaltempels von Palmyra (Syrien, ca. 32 v. Chr.).⁹⁸

1953 schloss der Künstler sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie mit einer Examensarbeit über „Pietro Cavallini und seine Bedeutung für die monumentale Malerei in Italien“ ab.⁹⁹ Für die Weiterführung der Ausbildung zum Lehrberuf musste Heinz Mack zusätzlich zum künstlerischen ein wissenschaftliches Studium absolvieren. Gemeinsam mit Otto Piene schrieb er sich 1953 an der Universität zu Köln für das Fach Philosophie ein.¹⁰⁰ Beide studierten beim Sprachphilosophen Bruno Liebrucks, der in Köln über Nicolai Hartmann lehrte. In den folgenden drei Jahren beschäftigte sich Mack mit Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka und Martin Heidegger, wobei letzterer mit „große[m] Bedenken“ gelesen wurde.¹⁰¹ Die Existenzphilosophie, besonders die von Karl Jaspers, stellte für Mack „nach dem Kriege eine wichtige Sphäre des Denkens und der Orientierung“ dar.¹⁰²

„Sie hat uns sehr bewegt, denn hier wurde sehr deutlich gesagt, ich abbreviere: Ihr braucht nicht mehr an den Himmel zu glauben, sondern orientiert euch am Status Quo, in dem ihr euch befindet. Denn ihr seid auf der Erde und ihr müsst ganz allein zurechtkommen. Das einzige, was ihr von Haus aus mitbringen könnt, ist eine *humanitas*, eine Würde, die reflektiert werden will.“¹⁰³

Jaspers Überlegungen zum Thema „Mensch und Gemeinschaft“ konnte Mack direkt auf die Künstlerexistenz beziehen. Laut Jaspers kann der Mensch seine „eigentliche Existenz“ nur durch Einsamkeit, durch „Befreiung von den Bindungen des Massendaseins“, erzielen. Die Kommunikation mit anderen dürfe zwar nicht abbrechen, resultiere aber lediglich in neuer, nicht zu revidierender Einsamkeit.¹⁰⁴ Durch das Philosophiestudium erhielt Mack die Möglichkeit, sein künstlerisches Schaffen mithilfe eines fundierten geisteswissenschaftlichen Wissens zu reflektieren. Seitdem hat der Künstler eine Vielzahl an kunsttheoretischen, autobiographischen und poetischen Texten verfasst, die sein Werk begleiten. Auch Aspekte des *Sahara-Projektes* zeugen von dem philosophischen Wissen des Künstlers.

⁹⁷ Vgl. Honisch 1986: 367.

⁹⁸ Vgl. Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): Mack – The Sky Over Nine Columns. Düsseldorf 2014: 44, 48 [Beck/Eggeling 2014a].

⁹⁹ Vgl. Mack/Mack 2011: 11.

¹⁰⁰ Mack besuchte zunächst Vorlesungen über Ozeanographie, wechselte aber bald zur Philosophie, da er feststellte, das ersteres ihm nicht lag, vgl. Jocks 2009: 51.

¹⁰¹ Vgl. Jocks 2009: 51-52; Mack zitiert nach Fleck, Robert: Heinz Mack. Künstlergespräch mit Robert Fleck im Rahmen der Ringvorlesung „Das Bild“ am 16. Dezember 2014 in der Kunstakademie Düsseldorf. Hrsg. in Kooperation mit Beck & Eggeling International Fine Art. Düsseldorf 2016: 9 [Fleck 2016].

¹⁰² Vgl. Mack, Heinz: ZERO und die Existenzphilosophie. In: Eggeling, Ute; Beck, Michael (Hg.): ZERO-Zeit. Mack und seine Künstlerfreunde. Kat. Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, 5.9.-31.10.2014. Düsseldorf 2014: 34-36, hier 34 [Mack 2014].

¹⁰³ Mack zitiert nach Fleck 2016: 9.

¹⁰⁴ In diesem Sinne verstand Mack ZERO nicht als kollektive Bewegung oder Gruppe, vgl. Mack 2014: 35.

Nach dem Examen unterrichtete Mack Philosophie und Kunsterziehung an Düsseldorfer Gymnasien. Erst 1965 würde er den Lehrberuf endgültig aufgeben, um sich ausschließlich seiner künstlerischen Tätigkeit zu widmen. Gemeinsam mit Otto Piene bezog er 1955 ein Atelierhaus im Hinterhof der Gladbacher Straße 69 in Düsseldorf. Ihre Ateliers lagen nebeneinander, es waren alte Fabrikräume ohne Heizung oder Sanitäreinrichtungen. Dort arbeitete Mack abends und nachts, da er tagsüber den Lehrerberuf ausübte.¹⁰⁵

Gruppe 53

1956 schlossen sich Heinz Mack, Otto Piene und Hans Salentin der 1953 in Düsseldorf gegründeten „Künstlergruppe Niederrhein 1953 e.V.“ an. Diese vereinte zunächst äußerst heterogene Positionen junger Künstler, die ohne Anschluss an bestehende Künstlergruppen waren. Der Tachismus, eine Richtung des Informel, setzte sich mit der Zeit in der *Gruppe 53* durch, da sich vermehrt Maler aus Paris an den gemeinsamen Ausstellungen beteiligten.¹⁰⁶ Zu den Mitgliedern gehörten wichtige Vertreter des deutschen Informel, etwa Gerhard Hoehme und Peter Brüning.¹⁰⁷

Ausgehend von der 1952 in Frankfurt begründeten ersten deutschen Tachisten-Vereinigung *Quadrige* breitete sich der Stil im Laufe der 1950er Jahre auch im Rheinland aus. Der Tachismus war maßgeblich von dem nach Frankreich emigrierten deutschen Maler Wols (Wolfgang Schulze) geprägt worden, dessen spontane, eruptive Maltechnik amorphe Flecken (franz. *taches*) auf der Leinwand hinterließ. Die Leitprinzipien der tachistischen Malerei waren das Irrationale, Unterbewusste und Zufällige. An die Stelle der Komposition traten Desorganisation und Dekomposition.¹⁰⁸

Mack und Piene nutzten die Mitgliedschaft in der *Gruppe 53* als Möglichkeit, ihre Werke öffentlich zu präsentieren, und nahmen an sechs der gemeinsamen Ausstellungen teil.¹⁰⁹ Auch Mack experimentierte mit dem tachistischen Stil, wobei seine Malerei geprägt war von einem dichten, spontan wirkenden Farbauftrag, dessen kräftige Farbschraffuren eine düstere Stimmung evozierten. (Abb. 1.10) Bald entwickelte Mack eine Abneigung gegen das irrationale, psychologische Element des Tachismus. Daraufhin zerstörte er viele seiner tachistischen Arbeiten, indem er sie mit schwarzer und weißer Farbe übermalte.¹¹⁰

Krise der Malerei

Die Übermalung seiner Leinwände ging mit einer schwerwiegenden künstlerischen Krise einher, die bis etwa 1957 andauerte. Nachdem Mack sich intensiver mit der Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt hatte, wusste er nicht mehr, was

¹⁰⁵ Vgl. Mack/Mack 2011: 12-13, Schmitt 2006: 12.

¹⁰⁶ Vgl. Schmitt 2013: 55.

¹⁰⁷ Vgl. Otten, Marie-Luise (Hg.): Auf dem Weg zur Avantgarde. Künstler der Gruppe 53. Kat. Museum der Stadt Ratingen, 14.9.-2.11.2003. Heidelberg 2003: 9 [Otten 2003].

¹⁰⁸ Vgl. Schmitt 2013: 52.

¹⁰⁹ Vgl. Pörschmann, Dirk: „M.P.U.E.“ DYNAMO FOR ZERO. The artist-curators Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker. In: Caianiello/Visser 2015: 17-57, hier 23 [Pörschmann 2015].

¹¹⁰ Vgl. Jocks 2009: 51.

seine Generation der Kunst noch hinzufügen sollte. Im Tachismus sah Mack keine sinnvolle Fortschreibung der Kunstgeschichte und hatte das Gefühl, der „Tod der Malerei“ sei erreicht.¹¹¹

„Ich sah keine Chance mehr, die Malerei nach den letzten Bildern von Malewitsch weiterzuführen. Wir hatten alle realisiert, dass Malewitsch sein weißes Quadrat auf weißem Grund gemalt hatte. Was soll man da noch machen? Damit war die europäische Malerei seit Giotto wirklich zu Ende. Das weiße Quadrat hob sich nur noch durch eine Nuance vom Grund ab. Ich dachte, das ist das Ende. Es sollte noch eine Zeit lang dauern, bis wir in diesem Bild einen neuen Anfang zu erkennen glaubten.“¹¹²

Die Überwindung dieser künstlerischen Krise gelang Mack, indem er zu einer neuen künstlerischen Sprache fand – durch die Verwendung neuer, in der Kunst bislang unüblicher Materialien und den Einbezug des Lichts als ausdrucksgebenden Faktor. Dies geschah um 1957, als das erste *Lichtrelief* entstand – ein Ereignis, das an späterer Stelle dieser Arbeit vertieft wird. Außerdem erweiterte Mack seine Perspektive, indem er einen Raum entdeckte, der seiner Imagination zu einer „neuen Freiheit“ verhalf.¹¹³ Mack war 1955 zum ersten Mal nach Nordafrika gereist. Mit einem alten Volkswagen fuhr er über Marokko nach Tunesien, um dort die Oasen Tozeur und Kebili zu besuchen (Abb. 1.11). Mack unternahm diese Reise, da die Wüste schon seit seiner Kindheit eine große Faszination auf ihn ausgeübt hatte. Aufgewachsen im hessischen Lollar hatte er auf einer Hochebene abseits des Dorfes seine Vorliebe für einsame und weite Flächen entdeckt. Aus dem Brockhaus-Lexikon seines Vaters hatte er unter dem Stichwort „Sahara“ ein Foto ausgerissen, das den Untertitel „vor Beginn eines Sandsturms“ trug. Als er die Sahara 1955 zum ersten Mal besuchte, wirkte die Wüstenlandschaft auf den jungen Künstler wie eine leere Leinwand, die sich vor seinen Augen erstreckte. Die Erfahrung der scheinbar endlosen, sich über den Horizont hinaus erstreckenden Weite erlaubte der künstlerischen Imagination, „soweit wie möglich zu fliehen.“¹¹⁴ Heinz Mack hatte die Sahara als „Nicht-Ort“ – als Raum für künstlerische Utopien – entdeckt.¹¹⁵ Laut Uwe RÜth entstand im Anschluss an diese erste Afrika-Reise die Idee zum *Sahara-Projekt*. 1958 unternahm Mack eine zweite Reise in die Sahara, um seine Vision des *Sahara-Projektes* kritisch zu überprüfen, was hier an späterer Stelle behandelt wird.¹¹⁶

¹¹¹ Vgl. Meister, Helga: Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene – Uecker – Mack. Düsseldorf 2006: 60 [Meister 2006].

¹¹² Mack zitiert nach Meister 2006: 60.

¹¹³ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

¹¹⁴ Mack im Gespräch mit RÜth 2001: 19.

¹¹⁵ Der Begriff „Utopie“ setzt sich aus dem altgriechischen „ou“ (nicht) und „tópos“ (Ort) zusammen, bedeutet wörtlich übersetzt also „Nicht-Ort“, vgl. Schmidt 1991: 749.

¹¹⁶ RÜth hat viele Gespräche mit dem Künstler geführt und den ersten längeren Forschungsbeitrag zum Thema geleistet, vgl. RÜth 2001: 20.

1.3 ZERO-Anfangszeit, 1957-59

Am 11. April 1957 fand die erste von insgesamt neun *Abendausstellungen* in Pienes Atelier auf der Gladbacher Straße in Düsseldorf statt. Aufgrund mangelnder Alternativen hatten Mack und Piene ein eigens von Künstlern für Künstler organisiertes Ausstellungskonzept ins Leben gerufen. Die *Abendausstellungen* fanden in den eigenen Ateliers statt und dauerten, wie der Name sagt, meistens nur einen Abend lang.¹¹⁷

An der ersten *Abendausstellung* nahmen neben Mack und Piene die Künstler Hans-Joachim Bleckert, Peter Brüning, Horst Egon Kalinowski, Herbert Kaufmann, Hans Salentin und Gerhard Wind teil. Wie Dirk Pörschmann bemerkt hat, ist es auffallend, dass die Teilnehmer der ersten *Abendausstellungen* sich fast ausschließlich aus der *Gruppe 53* rekrutierten. Obwohl Mack und Piene bereits ein eigenes Ausstellungsformat entwickelt hatten und – künstlerisch betrachtet – im Begriff waren, der *Gruppe 53* den Rücken zu kehren, blieben die Verbindungen zu den Künstlern der Gruppe vorerst bestehen.¹¹⁸ Im Mai, Juli, September, Oktober und Dezember 1957 organisierten sie fünf weitere *Abendausstellungen*, an denen unter anderem Gerhard Hoehme, Peter Brüning, Hans Salentin, Johannes Geccelli und Klaus J. Fischer teilnahmen.¹¹⁹

Kunstszene Düsseldorf

Im Düsseldorf der 1950er Jahre waren die Ausstellungsmöglichkeiten für junge Künstler begrenzt. Zwar entwickelte sich die Stadt allmählich zu einem wichtigen Kunstzentrum in Westdeutschland, doch die Galerien konzentrierten sich zunächst auf die Künstler der ersten Jahrhunderthälfte.¹²⁰ Erst gegen Ende des Jahrzehnts, im Mai des Jahres 1957 und einen Monat, nachdem die erste *Abendausstellung* stattgefunden hatte, kamen mit Jean-Pierre Wilhelms Galerie 22 und der Galerie Schmela zwei Kunsthändler in die Stadt, die das Interesse an jüngeren Kunsttendenzen anregten. Alfred Schmela eröffnete seine Galerie mit einer Ausstellung von Yves Klein, während Jean-Pierre Wilhelm die erste Ausstellung dem deutschen Informel widmete.¹²¹

Besonders die Galerie Schmela wurde zu einem wichtigen Begegnungspunkt der ZERO-Künstler. Die Eröffnungsausstellung *Propositions monochromes*, bei der Yves Klein seine monochromen Farbtafeln zeigte, war dessen erste Einzelausstellung in Deutschland.¹²² Im August desselben Jahres stellte Heinz Mack hier gemeinsam mit Peter Royen gegenstandslose Malerei aus. Macks erste Einzelausstellung bei Schmela folgte im Oktober 1958. Auch Otto Piene, Gotthard Graubner, Konrad Klapheck und Günther Uecker

¹¹⁷ Vgl. Pörschmann 2015: 22.

¹¹⁸ Erst 1959 beendeten Mack und Piene offiziell ihre Mitgliedschaft bei der „Gruppe 53“, vgl. Pörschmann 2015: 22-23 u. 50.

¹¹⁹ Vgl. Zell, Thekla: Chronology, 1957-1967. In: Caianiello/Visser 2015: 428-485, hier 429-431 [Zell 2015].

¹²⁰ Vgl. Schmitt 2013: 51-54.

¹²¹ Vgl. Hillings, Valerie L.: Countdown to a New Beginning: The Multinational ZERO Network, 1950s-60s. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 16-43, hier 18 [Hillings 2014].

¹²² Vgl. Fleck, Robert: Yves Klein – L’aventure allemande. Paris 2018: 15 ff [Fleck 2018].

ermöglichte Schmela in den folgenden Jahren die ersten Einzelausstellungen ihrer Künstlerkarrieren. Ebenso war Schmela dafür bekannt, internationale Künstler erstmals in Deutschland zu präsentieren: Neben Yves Klein waren das Antoni Tàpies, Georges Mathieu, Jean Tinguely, Lucio Fontana und Arman, um nur wenige zu nennen. 1961 fand in der Galerie Schmela das Ausstellungsereignis *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration* statt, welches an späterer Stelle vertieft wird.¹²³

Während Schmela zum Förderer der ZERO-Künstler wurde, protegierte Jean-Pierre Wilhelm die Künstler des Informel. Er war 1933 nach Paris emigriert und unterhielt auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland gute Beziehungen zu dieser Kunstmetropole. Für seine deutschen Künstler organisierte er Reisevisa und Aufenthalte in Paris, während er im Gegenzug französische Künstler in seiner Galerie ausstellte. Die Galerie 22 brachte außerdem die experimentelle Musik- mit der Kunstszene zusammen. 1958 fand hier die Uraufführung von John Cages *Musik Walk* statt, und 1959 Nam June Paiks erste öffentlich aufgeführte Aktion.¹²⁴ Sie trug den Titel *Hommage à John Cage: Musik für Tonbänder und Klavier* und richtete sich dezidiert an das Vorbild, das kurz vorher in der Galerie aufgetreten war. Über den Kontakt zu Paik avancierte Wilhelm zum „Vermittler von Fluxus“ und hielt 1963 beim „Festum Fluxorum Fluxus“ in der Düsseldorfer Kunstakademie, organisiert von Paik, Beuys und George Maciunas, die Eröffnungsrede.¹²⁵ Obwohl „künstlerisch äußerst erfolgreich“, blieb der kommerzielle Erfolg der Galerie 22 aus und 1960 fand hier die letzte Ausstellung statt.¹²⁶

Die risikofreudigen Galeristen Schmela und Wilhelm verhalfen der Region Düsseldorf seit 1957 dazu, sich in Westdeutschland als neues Zentrum zeitgenössischer Kunst zu etablieren. „[...] so ist es für das Düsseldorfer Kunstleben ein Gewinn, daß die Galerien Schmela und Wilhelm (Kaiserstraße 22) die Freunde der Kunst mit den Bestrebungen der modernen europäischen Malerei vertraut machen“, schrieb die Neue Rhein Zeitung im August 1957.¹²⁷ Nachdem Berlin 1949 durch die deutsche Teilung als Hauptstadt und Kunstzentrum Deutschlands ins Abseits geraten war, wurde nun das Rheinland zum Mittelpunkt des westdeutschen Kunstbetriebs.¹²⁸ Düsseldorf wurde bald als „Vorort der Avantgarde“ angesehen – nicht zuletzt auch wegen der ZERO-Künstler Mack und Piene, die Beziehungen zu jungen Künstlern aus ganz Europa pflegten.¹²⁹

¹²³ Vgl. Ruhrberg, Karl: Alfred Schmela. Galerist, Wegbereiter der Avantgarde. Köln 1996: 25-41 [Ruhrberg 1996], zum ZERO-Event 1961 s. Kapitel 3.

¹²⁴ Vgl. Rennert, Susanne et al. (Hg.): Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22. Köln 2013: 14-25 [Rennert 2013].

¹²⁵ Vgl. Rennert 2013: 124, 131, 144-150.

¹²⁶ Vgl. Rennert 2013: 14-19.

¹²⁷ Zitiert nach Ruhrberg 1996: 27.

¹²⁸ Vgl. Herzog, Günter: Kunstmarkt Köln 67, Gürzenich und Kölnischer Kunstverein, 13. bis 17. September 1967. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): Art Cologne 1967-2016. Die Erste aller Kunstmesse. Köln 2016: 26-27, hier 26 [Herzog 2016].

¹²⁹ Vgl. Schmitt 2013: 51.

Paris, 1958

Die Ausstellung von Yves Kleins' Monochromen in der Galerie Schmela hinterließ bei Heinz Mack und Otto Piene einen nachhaltigen Eindruck und bald entstanden freundschaftliche Beziehungen zwischen den jungen Künstlern, die sich gegenseitig in ihren Düsseldorfer und Pariser Ateliers besuchten. 1958 unternahm Heinz Mack eine Reise nach Paris, die seine künstlerische Entwicklung maßgeblich beeinflussen sollte. Jean Tinguely hatte sich seit seiner Teilnahme an der Ausstellung *Le Mouvement* 1955 in der Galerie Denise René in der Pariser Kunstszene etabliert. Er besaß ein Atelier in der Impasse Ronsin, gleich neben dem von Constantin Brâncuși, der 1957 verstorben war. Mithilfe von Tinguely gelangte Mack in das verwaiste Atelier des Bildhauers, dessen *Endlose Säule* (1937) zur Inspirationsquelle für Macks *Lichtstelen* wurde, die Mack als „sichtbaren Teil einer unsichtbaren, unendlichen Linie“ versteht.¹³⁰ Ebenso faszinierte Mack an Brâncuși die „Immaterialisierung seiner Skulpturen durch das Licht“ – ein Phänomen, das im Werk von Mack einen zentralen Stellenwert erhalten sollte.¹³¹

Das Potenzial zur radikalen Entmaterialisierung der Kunst erkannte Mack auch in den beweglichen Skulpturen seiner Künstlerfreunde Yves Klein und Jean Tinguely. In Paris traf er beide in dem Moment im Atelier an, als sie ihre gemeinsame Ausstellung *Vitesse pure et stabilité monochrome* für die Galerie Iris Clert vorbereiteten.¹³² „Augenzeuge war ich auch, als Yves Klein seine Pappdeckel und seine etwas größeren Blechscheiben dort aufmontierte, und mit monochromer Farbe, teils mit Weiß, teils mit Blau bemalte“, so Mack.¹³³ Klein ließ ein virtuelles Volumen entstehen, indem er die Scheiben in sehr schnelle Rotation versetzte. Mack sagte daraufhin, ihn erinnere das an den Propeller eines Flugzeuges, der einen virtuellen Raum erzeugt, wenn das Auge der rasenden Rotation nicht mehr folgen kann.¹³⁴

Die Neue Dynamische Struktur, 1958

Am 24. April 1958 veranstalteten Mack und Piene die siebte und bislang umfangreichste *Abendausstellung* in ihren Ateliers. An der Ausstellung *Das rote Bild* nahmen insgesamt 45 Künstler teil, darunter Yves Klein, Georges Mathieu, Almir Mavignier und Günther Uecker. Letzterer beteiligte sich zum ersten Mal an einer *Abendausstellung*.¹³⁵ Die 7. *Abendausstellung* markierte eine Zäsur in der Geschichte der *Abendausstellungen*, da sie die erste war, die von einer Publikation begleitet wurde. Mack und Piene gaben das Magazin *ZERO Vol. 1* heraus, in dem Textbeiträge verschiedener Künstler und Kritiker zum Thema Farbe erschienen. Erstmals wurden die Aktivitäten von Mack, Piene und ihren befreundeten Künstlern hier mit dem Namen ZERO in Verbindung gebracht.¹³⁶

¹³⁰ Vgl. Beck/Eggeling 2014a: 42.

¹³¹ Vgl. Jocks 2009: 51.

¹³² Vgl. Hillings 2014: 20.

¹³³ Mack zitiert nach Jocks 2009: 60.

¹³⁴ Vgl. Jocks 2009: 60.

¹³⁵ Vgl. Zell 2015: 432.

¹³⁶ Vgl. Hillings 2014: 18-19.

In *ZERO Vol. 1* veröffentlichte Heinz Mack den Text *Die Neue Dynamische Struktur*, dessen Titel sich auf seine Malerei der ZERO-Zeit – die *Dynamischen Strukturen* – bezieht. Mack bezeichnete sie als „dynamisch“, um die serielle Reihung darin zu betonen, die eine optische Vibration auf der Bildoberfläche und eine ruhig-bewegte, bildnerische Bewegung im Auge des Betrachters auslöste.¹³⁷ Im Text erklärte er, dass er die traditionelle Komposition aufgab zugunsten einer „Strukturzone“ in der Malerei: „Das malerische Mittel hierzu ist eine offene mechanische Reihung. Die Mechanik des malerischen Tuns wird irritiert und bestimmt durch die Sensibilität der Hände; dadurch entgeht sie der Gefahr der perfekten Wiederholung, die immer noch unkünstlerisch ist.“¹³⁸ Das Prinzip der offenen Reihung, das der Künstler beschrieb, führte er beispielsweise in einer *Dynamischen Struktur* von 1958 aus, die in acht übereinander-gelegene serielle Reihungen aus weißen Streifen auf schwarzem Grund gegliedert ist. Diese Strukturzonen sind nicht einheitlich, sie unterscheiden sich in Höhe und Breite, sind in ungleichen Abständen zueinander positioniert, die „perfekte Wiederholung“ findet nicht statt. Der durch die schwarz-weiße Farbgebung hervorgerufene Hell-Dunkel-Kontrast führt zu einer Rhythmisierung der Oberfläche, die im Auge des Betrachters zu vibrieren scheint. Dieses Phänomen, auch „virtual motion“ genannt¹³⁹, beschrieb Mack 1958: „Der Aspekt der bildnerischen Struktur ist ein dynamischer. Die Parallelzonen haben nicht nur ein statisches, sondern auch ein dynamisches Sein. Aus der dialektischen Synopsis statischer und dynamischer Elemente ergibt sich die virtuelle Vibration, [...]“¹⁴⁰ Durch die dynamische Reihung der Parallelzonen, die auf einem „binären Code“ beruhen, entsteht eine variable Struktur, die unvorhersehbar und mit einer inneren Spannung versehen ist.¹⁴¹ (Abb. 1.12)

Robert Fleck und Antonia Lehmann-Tolkmitt stellten fest, dass in *Die Neue dynamische Struktur* alle wichtigen Merkmale Macks strukturalistischer Idee und Methode enthalten sind: „Er bildet eine persönliche Theorie, die das später folgende Werk trägt.“¹⁴² Die Verbindung von Struktur und Dynamik als grundlegendes Merkmal seiner malerischen und skulpturalen Arbeiten ist in diesem frühen Text formuliert. Die Idee der dynamischen Struktur manifestiert sich in den Werken der ZERO-Zeit, im *Sahara-Projekt* und noch in der heutigen Arbeit des Künstlers.

Noch bevor in der Malerei die Komposition durch die Struktur abgelöst wurde, verfolgten nachimpressionistische Künstler wie Cézanne, Seurat und Signac eine, wie Karin Thomas formulierte, „strukturhafte Objektivierung des Bildaufbaus durch die methodische Aufgliederung von Farbe und Raum.“¹⁴³ Während Seurat die Farbstriche der Impressionisten

¹³⁷ Zitat Mack, Heinz: Die neue dynamische Struktur. In: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): ZERO Vol. 1. Düsseldorf 1958: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.137) [Mack 1958a]; zu den Dynamischen Strukturen vgl. Schmitt 2013: 90-93.

¹³⁸ Mack 1958a: o. S (mkp.ZERO.1.VII.137).

¹³⁹ Vgl. Weber, Laura: The Concept of Inner-Pictorial Serial Structures in the Works of the ZERO Group. In: Pahl, Hanna (Hg.): Emblematic Strategies in Contemporary Art. Wien/Berlin 2014: 99-117, hier 102 [Weber 2014].

¹⁴⁰ Mack 1958a: o. S (mkp.ZERO.1.VII.137).

¹⁴¹ Vgl. Fleck/Lehmann-Tolkmitt 2019: 87.

¹⁴² Fleck/Lehmann-Tolkmitt 2019: 83.

¹⁴³ Thomas, Karin: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 2004: 53 [Thomas 2004].

zu rasterartigen Punkten umformte, präzierte sein Schüler Signac „das Punktmaterial zu statischen Farbgefügen aus gleichartigen Farbelementen, die den Bildaufbau durch ihre rhythmische Struktur gliedern.“¹⁴⁴ Die Anfänge der Struktur sind auch in der Malerei Cézannes zu finden, in der „Molekularstruktur“ seiner Pinselstriche, welche die Gemälde zu dichten, lückenlosen Farbgeweben machten. Diese Struktur ersetzte die bis dahin übliche Methode, ein Bild durch Konturen, Körper- und Raumformen zu komponieren, weshalb Karl Ruhrberg den Ursprung der Abstraktion in der Bildarchitektur Cézannes erkannte.¹⁴⁵

Jürgen Claus definierte „Strukturen als [...] Organisationsart der Teile“, bestehend aus Elementen, die in Beziehung zueinander eine Ganzheit ergeben.¹⁴⁶ In seiner 1970 erschienenen *Expansion der Kunst* zog er eine Linie von den frühen Ornamenten der Ägypter (ca. 1500 v. Chr.) bis zur „Strategie der Strukturen“ der damals zeitgenössischen Kunst.¹⁴⁷ Zu den charakteristischen Merkmalen der „strukturellen Kunst“ zählte Claus die Begriffe der „Gruppe“, im Sinne einer Anhäufung von Elementen gekennzeichnet durch die Beziehung der Nähe, und der „Reihe“, deren Elemente gekennzeichnet sind durch Sukzession und Kontinuität. Die Ordnung, die durch Gruppe und Reihe vorgestellt wird, betreffe die Methodik, nicht aber den Stil. Reihen-Ordnungen erkannte Claus in unterschiedlichen stilistischen Richtungen, etwa in den gereihten Serigraphien Warhols, in den Reihungen geometrischer Grundformen bei Judd oder linearer Elemente bei Soto.¹⁴⁸ Ebenso sollte hier die Reihung geometrischer Formelemente in Macks *Dynamischen Strukturen* genannt werden, deren serielle Formationen rhythmische Raster ergeben.

„Bis zu einem gewissen Zeitpunkt bleibt der künstlerische Vorgang stets an den technischen gebunden. Erst indem die Kunst auf einen ästhetischen und die Technik auf einen maschinellen Zustand aus ist, treten die Prozesse auseinander“, formulierte Max Bense. Seine Gedanken zum *Sahara-Projekt* treffen auch auf die geometrischen Formelemente der *Dynamischen Strukturen* zu, deren serielle Formation ein rhythmisches Raster ergibt, ohne der perfekten Wiederholung zu erliegen. „Der ästhetische Zustand ist singulär, kreativ; der maschinelle repetierbar und applikativ [...]“¹⁴⁹

Die Struktur entwickelte sich zum maßgeblichen Element nicht nur in Macks früher Malerei der ZERO-Zeit, sondern auch bei anderen Künstlern, die von Mack und Piene zu den *Abendausstellungen* eingeladen wurden – etwa bei Oskar Holweck, Almir Mavignier und Adolf Zillmann, die ihre Rasterbilder gemeinsam mit Mack und Piene bei der 8. *Abendausstellung* mit dem Titel *Vibration* am 2. Oktober 1958 zeigten.¹⁵⁰ Auch Otto Piene zeigte seine Rasterbilder, deren kreisförmige Strukturen bis an den Rand der Bildfläche reichten und potentiell unendlich fortsetzbar schienen. Er verstand die Raster

¹⁴⁴ Thomas 2004: 54-55.

¹⁴⁵ Vgl. Ruhrberg, Karl: Auftakt zur Moderne. In: Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Köln 2010: 7-21, Zitat 21 [Ruhrberg 2010].

¹⁴⁶ Vgl. Claus, Jürgen: *Expansion der Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1970: 20 [Claus 1970].

¹⁴⁷ Vgl. Claus 1970: 46.

¹⁴⁸ Vgl. Claus 1970: 48-50.

¹⁴⁹ Bense 1969: 5.

¹⁵⁰ Vgl. Zell 2015: 433-434.

dementsprechend als „das reine Kontinuum, die Unaufhörlichkeit, die Unauslöschbarkeit des Lebendigen“.¹⁵¹ Heinz Mack bezeichnete „[d]ie Frequenzen des Rasters und dessen Kontinuum als Zeichen unserer Zeit.“¹⁵²

Vision in Motion – Motion in Vision, 1959

Als Mack und Piene wenig später an der Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision* teilnahmen, die von März bis Mai 1959 im Hessianhuis in Antwerpen stattfand, stellten sie fest, dass sie nicht die einzigen Künstler waren, die einen struktur- und rasterbasierten Zugang zu Malerei und Skulptur gefunden hatten. Jesús Rafael Soto stellte hier eine *Vibración* (1959) aus, bei der Metalldrähte auf einer Platte montiert waren, deren parallele Anordnung eine starke, optische Vibration auslöste. Günther Uecker zeigte ein monochromes Nagelrelief, das durch einen Wechsel von Hebungen und Senkungen von einer regelmäßigen Positiv-Negativ-Abfolge gekennzeichnet war.¹⁵³ „Alle waren fasziniert von dem Gegeneinander der verschiedenartigen Realisationen, die andererseits einen erstaunlich geschlossenen Gesamteindruck ergaben“, resümierten Mack und Piene später. „Es bleibt jedoch festzuhalten, dass hier Künstler aus den verschiedensten Weltgegenden erstmalig zusammen ausstellten, die sich vorher kaum oder gar nicht kannten und deren Arbeiten erstaunliche Übereinstimmung der künstlerischen Intention zeigten.“¹⁵⁴

In der Literatur wird die Ausstellung als „turning point“ bezeichnet, da das länderübergreifende Netzwerk der ZERO-Bewegung hier erstmals eine konkrete Form annahm und die gemeinsamen Aktivitäten der beteiligten Künstler sich seitdem verstärkten.¹⁵⁵ „This show proved to be a watershed moment in the history of ZERO, as it crystallized a transnational avant-garde that bridged the gap between the local artistic centers of Antwerp, Amsterdam, Düsseldorf, Milan, and Paris“, so Edouard Derom.¹⁵⁶

Die beteiligten Künstler stellten fest, dass eine so große Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Werken bestand, dass sie beinahe von demselben Urheber stammen könnten.¹⁵⁷ Auch Heinz Mack beschrieb dieses Phänomen: „All diese Künstler haben etwas gemeinsam: Keiner macht eine Arbeit, bei der die Komposition eine Rolle spielt. Alle schaffen in ihren Bildern eine reine Struktur. Das ist eine ganz neue, sensationelle Feststellung, die man gar nicht vorausahnen kann.“¹⁵⁸

¹⁵¹ Vgl. Schmitt 2013: 83; Zitat Piene: 80.

¹⁵² Mack, Heinz: Für Otto Piene. Von Heinz Mack. In: Glibota, Ante (Hg.): Otto Piene, monograph. Paris/Hong Kong 2011: 281-282, hier 282 [Mack 2011].

¹⁵³ Vgl. Pas, Johan: Zero in Antwerp in Zero – Artist Curated Group Shows, 1959-1964. In: Caianiello/Visser 2015: 156-191, hier 165, 170 [Pas 2015]. Die eigentlich namenlose Ausstellung wurde unter dem Titel „Vision in Motion – Motion in Vision“ bekannt, dies war der Titel der Katalogtextes von Marc Callewaert, der sich auf Moholy-Nagy's Buch „Vision in Motion“ (1947) bezog, vgl. Pas 2015: 159.

¹⁵⁴ Mack, Heinz; Piene, Otto: Dynamo. In: Nota 4 (1960): o. S. [Mack/Piene 1960].

¹⁵⁵ Vgl. Hillings 2014: 21.

¹⁵⁶ Derom, Edouard: Vision in Motion – Motion in Vision. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 72 [Derom 2014a].

¹⁵⁷ Vgl. Derom 2014a: 72.

¹⁵⁸ Mack zitiert nach Fleck 2016: 11.

Die Ruhe der Unruhe, 1958

Zur 8. *Abendausstellung* erschien der zweite Band des Magazins *ZERO*, in dem Mack einen weiteren Text veröffentlichte, der für seine Arbeit von Bedeutung ist. In *Die Ruhe der Unruhe* beschreibt er die Entstehung des ersten *Lichtreliefs*:

„Eine unerwartete Möglichkeit, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne Metallfolie trat, die auf einem Sisalteppich lag. Als ich die Folie aufhob, hatte das Licht Gelegenheit, zu vibrieren. Da der Teppich aber mechanisch hergestellt war, blieb auch der Abdruck nur mechanisch und dekorativ; die Bewegung des reflektierenden Lichts war völlig gleichförmig. Meine Metallreliefs, die ich besser *Lichtreliefs* nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben.“¹⁵⁹

Die von Mack geschilderte Entstehung des ersten *Lichtreliefs* ereignete sich 1957.¹⁶⁰ (Abb. 1.13) Seitdem formt Mack seine *Lichtreliefs* aus lichtreflektierenden Materialien wie Aluminium oder Edelstahl und versieht sie mit unterschiedlich tiefen Linien- oder Wellenstrukturen. Schon bei leichtem Lichteinfall gerät die Oberfläche des Reliefs in optische Schwingungen und eine starke Reflektion des Lichts formt ein darüber liegendes, immaterielles Relief aus Licht. Die Metalloberfläche des Reliefs wird somit zu einer Artikulationsfläche eines ephemeren Lichtereignisses. Mack strebt danach, „Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist.“¹⁶¹ Er bezeichnet das Licht als wichtigsten ausdrucksgebenden Faktor seines skulpturalen Oeuvres: „Licht ist ein Medium, in dem der Gegenstand zum Widerstand wird. So sind meine Werke Gegenstände des Lichts, Instrumente des Lichts.“¹⁶² Die künstlerische Entdeckung, dass eine Oberfläche durch das Licht eine Immaterialisierung erfährt, ist eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung des *Sahara-Projektes*, das auf der Interaktion lichtreflektierender Reliefs und Skulpturen mit dem Licht der Wüste basiert.

Im Text *Die Ruhe der Unruhe* thematisierte Mack auch die Vibration und Dynamik seiner *Lichtreliefs* und *Dynamischen Strukturen*. „Unter den möglichen Bedingungen, die dem Begriff der Bewegung zukommen, ist eine einzige ästhetisch: die Ruhe der Unruhe, sie ist der Ausdruck einer kontinuierlichen Bewegung, die wir Vibration nennen, und die unser Auge ästhetisch erlebt [...]“ Jedes dynamische Formelement habe die Unruhe, über sich selbst hinauszudeuten. „Die Unruhe der Linie: sie möchte Fläche werden; die Unruhe der Fläche: sie möchte Raum werden.“¹⁶³ Die „Überwindung der Fläche nicht zur Plastik, sondern zum Raum hin“ hatte László Moholy-Nagy bereits 1929 vorausgesagt: „Heutige Bemühungen zielen dahin, selbst den Farbstoff (das Pigment) zu überwinden oder ihn wenigstens soweit

¹⁵⁹ Mack, Heinz: *Die Ruhe der Unruhe*. In: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO* Vol. 2. Düsseldorf 1958: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.139) [Mack 1958b].

¹⁶⁰ Das vermutlich erste „Lichtrelief“ aus Aluminium ist im Werkverzeichnis der Skulpturen auf 1957 datiert, vgl. Honisch 1986: 498-499, WVZ 449. Die Arbeit gilt als verschollen.

¹⁶¹ Mack, Heinz (1966): *Licht ist nicht Licht*. In: Kunstverein Ahlen e.V. 1994: 47 [Mack 1966/1994].

¹⁶² Mack, Heinz: *Das Licht auf der Oberfläche*. In: Kunstverein Ahlen e.V. 1994: 217 [Mack 1994a].

¹⁶³ Mack 1958b: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.139).

wie möglich zu sublimieren, um aus dem elementaren Material der optischen Gestaltung, dem direkten Licht, den Ausdruck zu realisieren.“¹⁶⁴

Aufgrund der optischen Vibration auf ihrer Oberfläche wurden die *Dynamischen Strukturen* von Margit Staber als Übergang von der Malerei zur Kinetik bezeichnet.¹⁶⁵ Auch für die *Lichtreliefs* ist diese Bezeichnung zutreffend, da sie eine Vibration des Lichtes erzeugen, die sich im Auge des Betrachters manifestiert. Dieser nimmt eine kontinuierliche Bewegung wahr, wie Anna Klaphek 1966 in ihrer Besprechung der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Essen notierte: „Man stellte Ueckers tanzendes Nagel-Objekt und Macks immer wieder neuartige Lichtreliefs in eine jeden Schmuckes bare Maschinenhalle, wo sie sehr aufrichtig und gegenwartsnahe wirken. Die Kinetik, eine Weltrichtung, hat auch bei uns ihre große Anhängerschaft.“¹⁶⁶

Das „immer wieder neuartige“ in den *Lichtreliefs* von Mack assoziierte Klaphek mit der Kinetik, obwohl auf der Oberfläche des Reliefs eigentlich eine virtuelle Bewegung stattfindet. Dies verbindet Macks Bildwerke mit der Optical Art, einem Teilbereich der Kinetik. Werke der Op Art sind auf die Interaktion mit dem Auge des Betrachters angewiesen, da sie darin visuelle Illusionen und optische Täuschungen evozieren. Die Optical Art entwickelte sich in Europa in den 1950er Jahren und wurde nach 1960 ein weltweit bekanntes Phänomen, das auch in Mode, Design und Werbung integriert wurde.¹⁶⁷ Mack nahm an vielen Ausstellungen teil, die in der Geschichte der kinetischen Kunst als wegweisend gelten, etwa an *Vision in Motion – Motion in Vision* 1959 in Antwerpen, *Bewogen – Bewegung* 1961 in Amsterdam, *Nove Tendencije* 1961 in Zagreb, und 1965 an *The Responsive Eye* im Museum of Modern Art, New York.¹⁶⁸

Als Mack 1959 gemeinsam mit Klein und Piene nach Antwerpen reiste, diskutierten die Künstlerfreunde Macks Ideen zum *Sahara-Projekt*. Sie überlegten, in der Antarktis oder in der Sahara eine Ausstellung zu verwirklichen. Große Skulpturen sollten der Dimension der Landschaft adäquat sein. „Es wurde in Erwägung gezogen, auf ein Publikum zu verzichten zugunsten einer idealen, reinen Situation“, vermerkte Mack in einer biographischen Notiz.¹⁶⁹ Die Künstler erwogen, die Realisation der Ausstellung aus der Luft zu bewirken.

„So sollte unter Mitwirkung von Meteorologen, Geologen und Physikern, die sich mit optischen Phänomenen beschäftigen, untersucht werden, unter welchen Bedingungen Luftspiegelungen zustande kommen [...] Dabei bewegte uns die Hoffnung, daß es möglich sein müsse, eine künstlerisch erzeugte FATA MORGANA zu schaffen und so ein Ensemble

¹⁶⁴ Aus Moholy-Nagy's „Vom Material zur Architektur“ (1929) zitiert nach Claus, Jürgen: Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente. Frankfurt a. M./Berlin 1986: 134 [Claus 1986].

¹⁶⁵ Vgl. Staber 1968: 21.

¹⁶⁶ Klapheck, Anna: Wohlstandskunst. ‚Deutscher Künstlerbund‘ Essen 1966. In: Klapheck, Anna: Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst. Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit, erlebt und aufgezeichnet von Anna Klapheck. Köln 1979: 136-137 [Klaphek 1966].

¹⁶⁷ Vgl. Chen, Guang-Da; Lin, Chih-Wie; Fan, Hsi-Wen: The History and Evolution of Kinetic Art. In: International Journal of Social Science and Humanity 5 (11), Nov. 2015: 922-929, hier 922, 926 [Chen/Lin/Fan 2015].

¹⁶⁸ Vgl. Zell 2015: 31, 56, 68, 137.

¹⁶⁹ Mack, Heinz: Biographische Notiz, undatiert (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte).

von vielen Lichterscheinungen im großen, offenen Naturraum auszubreiten, wodurch ein ‚Raumbild‘ entstehen würde, das in sich gänzlich immateriell wäre.“¹⁷⁰

Zu dieser Zeit arbeitete Mack intensiv an der Entwicklung des *Sahara-Projektes*, das offenbar konkrete Formen annahm.

¹⁷⁰ Mack: Biographische Notiz, undatiert (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte).

1.4 Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste, 1958/59

Nachdem Mack 1955 zum ersten Mal in die Sahara gereist war, begann er, die Idee zum *Sahara-Projekt* zu entwickeln. 1958 reiste er ein zweites Mal nach Nordafrika, in die Oase Sidi Harazem bei Fès in Marokko. Dort prüfte er, ob seine Vision eine Chance hatte, in der Wüste realisiert zu werden. „Die Reise wurde für Mack zur Gegenüberstellung seiner Imagination mit der Realisation, wobei hierunter nicht die technologische Übertragbarkeit gemeint ist, sondern das Einlösen der erwarteten intensiven sinnlichen Erlebbarkeit seiner Utopie in der Wüste“, erläuterte Uwe Rüth.¹⁷¹

Fortan begann Mack, die Idee konsequent zu verfolgen. Hierzu fertigte er 1958, als er das *Sahara-Projekt* konzipierte, das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste*.¹⁷² Da das Original nicht mehr vorhanden ist, schuf der Künstler 2016 eine Replik. Die 175 cm hohe Stele aus Aluminium ist beidseitig mit einer Reliefstruktur versehen und steht auf einer Plinthe, deren Oberfläche mit feinem Sand versehen ist. Die Vorderseite der Stele zeigt großflächige Wellenstrukturen, die auf der Sandoberfläche wiederholt werden. Im unteren Drittel sind lineare Konturen in einer um 45° gedrehten pyramidalen Form angeordnet. Die Rückseite weist ebenfalls Wellenformen und lineare Konturen auf, die wie Strahlen anmuten. Bei richtigem Lichteinfall entsteht auf der Oberfläche der Stele ein flirrendes, vibrierendes *Lichtrelief*. (Abb. 1.14) Es ist richtig, dass Uwe Rüth in dem *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* Macks „unbedingten Willen zur Verwirklichung“ des *Sahara-Projektes* erkannte.¹⁷³

Das Modell wurde erstmals in der Galerie Iris Clert in Paris gezeigt, die am 17. April 1959 die Ausstellung *Reliefs lumineux et peintures de Mack* eröffnete.¹⁷⁴ Auf der Einladungskarte wurde ein Text Yves Kleins publiziert, in dem er Mack einen „Kapellmeister“ nannte, der die „immaterielle Symphonie“ seiner Aluminiumreliefs präsentiert: „Notre espace total a dès à présent son maître de chapelle. La symphonie immatérielle que nous présente Mack dans ses reliefs aluminium [...]“ In den *Lichtreliefs* seien Farbe und Licht vervielfacht bis ins Unendliche: „[...] la couleur est là, transportée par la lumière et constamment multipliée à l’infini!“¹⁷⁵

In ihrer Autobiographie berichtete Iris Clert von der Mack-Ausstellung. Yves Klein war ein Fürsprecher Macks, aber andere Künstler der Galerie waren offenbar nicht damit einverstanden, dass sie den jungen Deutschen präsentierte: „Les reliefs d'aluminium martelés que je présente vont contribuer à faire éclater la tension entre mes anciens et mes

¹⁷¹ Rüth 2001: 20.

¹⁷² Das Original ist verschollen und es existieren keine Fotografien, daher ist eine genaue Datierung des Modells nicht möglich, vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 15.6.2016 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁷³ Vgl. Rüth 2001: 20.

¹⁷⁴ Archiv der Galerie Iris Clert in der Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Fonds Galerie Iris Clert, GALCLER 18, Expositions individuelles, de Mack à Zev. Expositions collectives de 1956 à 1974.

¹⁷⁵ Archiv der Galerie Iris Clert in der Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Fonds Galerie Iris Clert, GALCLER 18, Expositions individuelles, de Mack à Zev. Expositions collectives de 1956 à 1974.

nouveaux.“¹⁷⁶ Bis dahin hätten die Künstler, die schon länger von der Galerie vertreten wurden, dazu gehörte etwa René Brô, Clert ihre „Verrücktheiten“ gestattet. Doch dann sei das „Fass übergelaufen“ und sie wollten die Galerie verlassen.¹⁷⁷ Was die anderen Künstler gegen Mack einzuwenden hatten, lässt die Galeristin in ihren Memoiren offen.¹⁷⁸

Als er das *Sahara-Projekt* 1959 schriftlich dokumentierte, erwähnte Mack, dass das Projekt auf dem *Modell einer vibrierenden Lichtstele* basiert: „Die Idee eines artifiziellen ‚Gartens‘ in der Sahara folgt dem Entwurf einer vibrierenden Lichtstele in einer Wüste.“¹⁷⁹ In der „neuen Umwelt“ des Wüstenraumes sollte sich die *Vibrierende Lichtstele* in eine „Lichtfontäne“ verwandeln, mit einem „Lichtvolumen“ von gleißender Intensität. Wie das *Lichtrelief*, das sich auf der Oberfläche des Metallreliefs bildet, sollte das Licht auch die Materialität der Stele übersteigen und sie zu einer immateriellen „Lichterscheinung“ machen.¹⁸⁰ Aus dieser Idee entwickelte Mack die erste Station des *Sahara-Projektes*, genannt *Die Lichtstelen*. Somit stellt das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* den Ausgangspunkt des *Sahara-Projektes* dar.

„Nachdem mich diese Vorstellung 2 Jahre beschäftigt hatte“, schrieb Mack 1959 im *Sahara-Projekt*, „ging ich dazu über, sie aus ihrer Isolation zu entlassen, indem ich meine Tag-Träume dazu benütze, die verschiedensten Kunstobjekte in die Wüste zu transportieren, in der sie dann zu neuen Erscheinungen des Lichtes und des Raumes werden.“¹⁸¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die in diesem Kapitel beschriebenen künstlerischen Prozesse, die das Werk des jungen Künstlers Mack bis 1959 definierten, wichtige Voraussetzungen für die Entstehung des *Sahara-Projektes* darstellten. Die Ablehnung der Komposition zugunsten der Struktur führte zur Entwicklung der ersten *Dynamischen Strukturen* und *Lichtreliefs*. Auf die Entdeckung, dass auf einer reflektierenden Metalloberfläche ein immaterielles Relief aus Licht entstehen kann, folgte das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste*. Macks Reisen in die Sahara, die er 1955 und 1958 unternahm, machten ihm bewusst, dass das Lichtvolumen einer solchen immateriellen Erscheinung im lichtdurchflutenden Raum der Wüste um ein vielfaches multipliziert sein würde. Ebenso waren die Entwicklung des Künstler-netzwerkes ZERO und der damit verbundene Austausch unter den Künstlern Mack, Piene und Klein Faktoren, die zur Entstehung des *Sahara-Projektes* beitrugen.

¹⁷⁶ Clert 1978: 171.

¹⁷⁷ „Jusque-là, mes anciens m’avaient pardonné ‚mes folies‘; maintenant la coupe est pleine, ils vont me quitter.“, vgl. Clert 1978: 171.

¹⁷⁸ Es kann an dieser Stelle nur spekuliert werden, dass die Franzosen einen weiteren Deutschen im Paris der Nachkriegszeit nicht ausgestellt sehen wollten – vorher hatte Clert schon Norbert Kricke gezeigt. Vielleicht waren etwas konventionellere Maler wie Brô auch nicht mit dem Stil des jungen ZERO-Künstlers einverstanden, vgl. Clert 1978: 349 ff.

¹⁷⁹ Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

¹⁸⁰ Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

¹⁸¹ Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

2. Das Sahara-Projekt, 1959

Das auf Schreibmaschine getippte und handschriftlich korrigierte Original-Manuskript des *Sahara-Projektes* von 1959 befindet sich im Archiv des Künstlers.¹⁸² Im Folgenden werden der Text, das Konzept und die Grundgedanken des Projektes zunächst vorgestellt, bevor die „Stationen“ des *Jardin Artificiel* im Kontext des Oeuvres von Mack beschrieben werden.

Dem *Sahara-Projekt* stellte Mack ein optimistisches Statement voran, um gleich zu Anfang Bedenken gegen die Realisation seiner künstlerischen Vision vorzubeugen. Diesen Optimismus zog der Künstler laut Uwe RÜth aus seiner zweiten Sahara-Reise, die er 1958 unternommen hatte, um seine Ideen vor Ort zu überprüfen.¹⁸³

„... Sie fragen: Kann das Projekt auch verwirklicht werden?
... ich antworte: ja!“¹⁸⁴

Zu Beginn des Textes erläuterte der Künstler ausführlich, warum er die Sahara als Ort für seine Kunst ausgewählt hat. In diesem „Reservat der Natur“ habe sich das „Inventar“ der zivilisierten Welt noch nicht ausgebreitet:

„Glücklicherweise erlaubt es die Natur der Erde noch nicht, dass das gesamte Inventar unserer Welt sich gleichförmig im Raum ausbreitet; unter dem gleichen Himmel finden wir immer noch die Reservate der Natur, deren außerordentliche Räume von großer Dimension sein müssen, scheint es doch so, dass sich in ihnen selbst Atomexplosionen verlieren.“¹⁸⁵

Mack beschrieb die „Erfahrung der Weite“, die er bei seinen Besuchen in der Sahara gemacht hat. Die monochromen Sanddünen, die sich quasi endlos vor ihm erstreckten, wirkten auf den Künstler wie eine leere Leinwand von monumentaler Größe.

„Ich gestehe, solche Räume erfüllen meine Imagination, und nicht zuletzt bewundere ich die Gelassenheit ihrer unermüdlichen Ausdehnung. 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 schwerelos durchheilt, bis mein Blick zu mir zurückkehrt. Die Erfahrung der Weite bleibt bei mir.“¹⁸⁶

Bereits zu Anfang des Textes wird deutlich, dass das *Sahara-Projekt* auch eine poetische Dimension hat, die sich in literarischem Ausdruck und ästhetischen Metaphern manifestiert. Weiterhin schilderte der Künstler, dass sich die „Klarheit des Lichtes und die Fülle der Ruhe“ im Raum der Wüste beständig ausbreiten. „Durch das Licht hat der Raum seine Sinnlichkeit, seine Atmosphäre, seine Transparenz; das Licht macht den Raum leicht“,

¹⁸² Mack 1959 (Archiv Mack).

¹⁸³ Vgl. RÜth 2001: 20.

¹⁸⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

¹⁸⁵ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

¹⁸⁶ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

schrieb Mack. „Die Ruhe gibt dem Raum seine Schwere; durch die Ruhe wird der Raum hörbar. In solchen Räumen fühlen wir, daß unsere Sinne fein gestimmt sind.“¹⁸⁷

Das *Sahara-Projekt* berührt die Landschaft als realen Raum, womit auch die Akustik und gesamte Atmosphäre des Wüstenraumes in die künstlerische Vision integriert werden.

Reservation der Kunst

Nachdem Mack diese „unübersehbaren Naturräume“ charakterisiert hatte, erläuterte er seinen Plan, dort den „zweiten, unübersehbaren Raum, den Raum der Kunst“ 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.“¹⁸⁸

Die „Reservation der Kunst“ zeichne sich dadurch aus, dass die Kunst abseits vom Inventar der zivilisierten Welt eine neue Freiheit finden könne. Mack führte hier den Begriff der „Reservation“ ein, ähnlich dem Begriff des „Reservats“, der für Gebiete gebraucht wird, die dem Schutz der Natur oder der ursprünglichen Bevölkerung eines kolonialisierten Landes dienen.¹⁸⁹ Damit legt er nahe, dass auch die Kunst im Sinne des lateinischen *reservo* bewahrt oder erhalten werden muss.¹⁹⁰ Die „Reservation der Kunst“ soll außerdem eine „totale“ sein, also in ihrem Gebiet ohne Ausnahme alles umfassen.

Im „konfusen Inventar der Welt“ würden nicht nur die Werke, sondern auch die Erwartungen, Träume und Ideen der Kunst verloren gehen, heißt es weiterhin im *Sahara-Projekt*. „Die Kultureinrichtungen, erdacht, um unsere Interessen zu schützen, zeigen noch immer die Beständigkeit von Friedhöfen. Unsere eigenen Eitelkeiten täuschen uns darüber und fördern nur deren Konservierung.“¹⁹¹ Der Vergleich der Kultureinrichtungen mit Friedhöfen richtete sich, wie Mack später resümierte, gegen den „Anspruch der Museen [...], die allein zuständige Endstation für die Konservierung und öffentliche Präsentation von Kunst zu sein.“¹⁹²

¹⁸⁷ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

¹⁸⁸ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

¹⁸⁹ Vgl. Scholze-Stubenrecht, Werner et. al. (Hg.): Duden, Rechtschreibung der deutschen Sprache. Bd. 1. Mannheim 1996: 619, 745 [Scholze-Stubenrecht et al. 1996].

¹⁹⁰ 1959 begannen die Vereinten Nationen mit der Resolution Nr. 713 (XXVII), eine Liste mit Nationalparks und äquivalenten Reservaten auf der Welt zu erstellen. Diese wurde 1962 erstmals publiziert. In Afrika wurden erste Naturreservate und Nationalparks bereits in den 1930er und 1940er Jahren gegründet (z.B. Reserve Naturelle des Babords, Algerien, 1931; Dinder Nationalpark, Sudan, 1935; Toubkal Nationalpark, Marokko, 1942), der Großteil folgte aber seit den 1970er Jahren, vgl. World Database on Protected Areas. In: protectedplanet.net [World Database on Protected Areas].

¹⁹¹ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

¹⁹² Mack zitiert nach Rüth 2001: 49.

Aufgrund seines Anliegens, Kunst außerhalb traditioneller Kulturinstitutionen zu zeigen, wurde das *Sahara-Projekt* mit den Aktionen und Happenings der Fluxus-Künstler verglichen, die den öffentlichen dem musealen Raum vorzogen. Uwe RÜth verglich es außerdem mit dem 1. *Futuristischen Manifest* Filippo Marinettis, der die Museen darin als „Friedhöfe“ und „öffentliche Schlafsäle“ bezeichnete. Er wies aber auch darauf hin, dass die Abwendung von den Museen zum künstlerischen Zeitgeist um 1960 gehörte.¹⁹³

Jardin Artificiel

„Morgen aber werden wir auf der Suche nach einer neuen Dimension der Kunst auch neue Räume aufsuchen müssen, in denen unsere Werke eine unvergleichliche Erscheinung gewinnen werden. Solche Räume sind: der Himmel, das Meer, die Antarktis, die Wüsten. In ihnen werden die Reservate der Kunst wie künstliche Inseln ruhen.“¹⁹⁴

Mack betonte, dass sein *Sahara-Projekt* nicht nur in der Wüste durchführbar ist. „Sahara“ steht stellvertretend für alle offenen Naturräume von großer Dimension, in denen sich das „Inventar“ der zivilisierten Welt noch nicht ausgebreitet hat – auch die Arktis, den Himmel und das Meer zählt Mack dazu. In diesen Umgebungen platziert, würden seine Kunstwerke einen *Jardin Artificiel* bilden, einen künstlerischen Garten inmitten der Weite. Dies ist als poetische Metapher zu verstehen und hat dennoch einen realen Bezug zum *Sahara-Projekt*. „Der ‚Jardin artificiel‘ hat in meiner Vorstellung eine besondere Bedeutung; er beinhaltet eigentlich das gesamte ‚Sahara-Projekt‘“, erklärte Mack später.¹⁹⁵

Kunsthistorisch gesehen folgt der *Jardin Artificiel* der mittelalterlichen Darstellung des Paradiesgartens als „Urwunschbild aller geordneten Natur“.¹⁹⁶ Mittelalterliche Darstellungen des Garten Eden, wie der linke Innenflügel des *Gartens der Lüste* von Hieronymus Bosch (um 1500), zeigen eine harmonische „Parklandschaft des Friedens“.¹⁹⁷ Der *Jardin Artificiel* weist auch Parallelen zum barocken Schlosspark auf, der geprägt war von einem verzweigten Achsensystem mit wechselnden Blickbezügen zwischen Wasserspielen, Skulpturenensembles und Pflanzungen. „Auch für Mack ist die Arealisierung ein wichtiges Moment seiner artifiziellen Lichtgärten“, schrieb Karin Thomas, die gartenkünstlerische Aspekte im Werk des Künstlers untersuchte. „Er schafft wie der Gartenkünstler [...] reale Erlebnisräume, auch wenn diese immateriell und temporär sind. Ihre Dynamik wird durch die sorgfältige Platzierung der lichtbrechenden Reliefs, Spiegelkuben, Stelen und Gitterflügel in Gang gesetzt und dadurch zugleich auch räumlich wie zeitlich begrenzt.“¹⁹⁸

¹⁹³ Vgl. RÜth 2001: 49-50.

¹⁹⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 1-2.

¹⁹⁵ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

¹⁹⁶ Vgl. Thomas, Karin: „Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten.“ Gartenkünstlerische Aspekte bei Heinz Mack. In: Haase 2006: 43-49, hier 44 [Thomas 2006].

¹⁹⁷ Vgl. Thomas 2006: 44.

¹⁹⁸ Thomas 2006: 44.

Für Mack stellt der *Jardin Artificiel* die Forderung, die Landschaften und urbanen Räume unserer Umwelt teilweise „zweckfrei, also rein künstlerisch zu gestalten.“¹⁹⁹ Der *Jardin Artificiel* weist auch auf die Zusammenhänge von Natur, Kunst und Technik hin, die in der Gestaltung moderner Landschaften zu beobachten sind, etwa bei der Straßenstruktur einer neuen Stadt im Westen der USA. 1964 entdeckte Mack im *Time Magazine* das Foto einer rasterförmigen Struktur künstlich angelegter Straßen in der amerikanischen Wüste. Es zeigt, wie ein vollständig lineares abstraktes Diagramm in eine unberührte Landschaft hineinprojiziert und realisiert wird. In seiner Publikation *Mackazin* stellte er dieser Abbildung eine Fotografie Man Rays gegenüber. *Elevage de Poussière (Dust Breeding)* (1920) zeigt Marcel Duchamps Werk *Le Grand Verre* (1915-23) mit der Staubschicht eines ganzen Jahres überzogen, währenddessen Duchamp in New York verweilte. Die Staubschicht auf der rasterförmigen Linienstruktur der Glasfläche zeigt Parallelen zum künstlichen angelegten Straßensystem der Wüsten-stadt.²⁰⁰ (Abb. 2.1-2.2)

Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste

„Die Idee eines artifiziellen Gartens in der Sahara folgt dem Entwurf zu einer vibrierenden Lichtstele in einer Wüste“, heißt es weiterhin im *Sahara-Projekt*. Hierbei fasziniere den Künstler vor allem eine Vorstellung: „Es muss möglich sein, 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.“²⁰¹ Die Lichterscheinung, die Mack mit der *Lichtstele* bewirken wollte, könne nicht durch das elektrische Licht, das den Raum nur scheinbar erfülle, erzielt werden. Einzig „im gleichförmigen Licht, das die Sonne bewirkt“, würde die gewünschte „offene Form einer Lichtfontäne, deren Lichtvolumen sich in gleissender Intensität ausstrahlt“, zur Geltung kommen.²⁰² „In meinem Bestreben, diesem artifiziellen Licht eine allgemeine räumliche Bedeutung zu geben, wurde mir deutlich, dass der vom gegenständlichen Inventar befreite Raum, der Raum der Wüste, besonders geeignet ist, diese vibrierende Lichterscheinung zu forcieren“, schrieb Mack.²⁰³ Außerdem bedinge die ungewöhnliche Höhe der *Lichtstele* auch besondere Raumverhältnisse.

Am Beispiel des *Modells einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* zeigt sich das zentrale künstlerische Thema von Heinz Mack. Es ist das Licht, und Macks gegenstandslose Skulpturen und Bilder sind Medien hierzu. Seine Skulpturen begreift er als „Gegenstände des Lichts im Raum“²⁰⁴, wobei dem Licht als Gestaltungsmaterial eine Bedeutung zukommt, die mit der Farbe oder dem Plastischen vergleichbar ist.²⁰⁵

¹⁹⁹ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁰⁰ 1967 erschien das „Mackazin – publiziert von Mack für Mack“, das von Galerien des Künstlers in New York, London, Paris, Düsseldorf, Krefeld und Turin vertrieben wurde, vgl. Mack 1967: o. S.

²⁰¹ Mack 1959 (Archiv Mack): 2.

²⁰² Mack 1959 (Archiv Mack): 2.

²⁰³ Mack 1959 (Archiv Mack): 2.

²⁰⁴ Mack zitiert nach Stachelhaus 1993: 82.

²⁰⁵ Vgl. Mack 1966/1994: 47.

Aufgrund dessen hat Dieter Honisch darauf hingewiesen, dass eine enge Verbindung zur impressionistischen Bildauffassung vorliegt.²⁰⁶ Auch Uwe RÜth bemerkte: „Die flimmernde Lichtigkeit der Gemälde der ‚Kathedrale von Rouen‘ von Claude Monet zeigen die von Mack in der intensiven Sonne des Südens angestrebte Vibration des Lichts, hier nur gemalt in Öl.“²⁰⁷ Zwischen 1892 und 1894 malte Monet eine Suite von Bildern, um die Kathedrale in verschiedenen Lichtstimmungen zu verschiedenen Tageszeiten – etwa im morgendlichen Nebel oder in der Abendsonne – abzubilden.²⁰⁸ Die Suite überstieg damit das Motiv selbst und thematisierte Licht und Farbe. (Abb. 2.3)

Nachbarschaft der Nichtnachbarschaft

Mack wies darauf hin, dass er das Projekt nicht für sich allein, sondern auch für seine Künstlerfreunde entwickelte. „Wenn ich nun die bildhafte Beschreibung der verschiedenen Stationen des Projektes gebe, an denen meine Künstlerfreunde ebenso wie ich selbst beteiligt sein werden, so vermag ich jedoch nicht, die dynamische Integration der einzelnen Erscheinungen zu beschreiben/mitzuteilen.“²⁰⁹ Er ließ also offen, wie eine Beteiligung anderer Künstler aussehen könnte und fügte hinzu: „Die Collaboration aller beteiligten Künstler muss von allen Bedingungen befreit sein.“²¹⁰

Weiterhin erklärte Mack die „Nachbarschaft der Nichtnachbarschaft“ zum „erste[n] Prinzip der totalen Reservation“: „So wie der artifizielle Raum der Reservation zum natürlichen Raum das Verhältnis der nachbarlosen Nachbarschaft zeigt, so werden auch die plastischen Bildwerke der Reservation in diesem Verhältnis zueinander stehen. Das ist der Sinn der neuen Integration. Die Nachbarschaft der Nichtnachbarschaft ist das erste Prinzip der totalen Reservation.“²¹¹

Dieses Prinzip bezieht sich zugleich auf mehrere Aspekte des Projektes. Zum einen zeigt der „artifizielle Raum der Reservation zum natürlichen Raum das Verhältnis der nachbarlosen Nachbarschaft“. Hier griff Mack auf die klassische anthropologische Dichotomie von Natur und Kultur zurück, die er bereits zu Anfang des Projekttextes eröffnet hatte, als er die zivilisierte Welt dem Raum der Natur gegenüberstellte. Zum anderen gilt das Prinzip der „nachbarlosen Nachbarschaft“ aber auch für das Verhältnis, das die plastischen Bildwerke in der Reservation untereinander haben. Sie sind demnach als autarke Kunstwerke zu verstehen, die nicht unbedingt in Beziehung zueinander stehen. Obwohl sie aufeinanderfolgende Stationen des *Jardin Artificiel* bilden, müssen sie in der Ausführung nicht dieser Chronologie entsprechen. Folgt man dem „Prinzip der Nachbarschaft der Nichtnachbarschaft“ ist es auch möglich, dass sich Station Nr. 1 in der tunesischen Wüste

²⁰⁶ Vgl. Honisch 1986: 12.

²⁰⁷ RÜth 2001: 50.

²⁰⁸ Vgl. Finckh, Gerhard (Hg.): Claude Monet. Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 11.10.2009-28.2.2010. Bönen 2009: 198-201 [Finckh 2009].

²⁰⁹ Mack 1959: 2.

²¹⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 3; der Zusatz zu den Künstlerfreunden „z. B. Arman, Fontana, Klein und Piene“ erscheint erst in späteren Versionen des Sahara-Projektes, siehe Kapitel 3.

²¹¹ Mack 1959 (Archiv Mack): 2-3.

befindet, während Station Nr. 2 zu einem späteren Zeitpunkt in der Eiswüste Grönlands realisiert wird.

Der *Jardin Artificiel* des *Sahara-Projektes* umfasst insgesamt dreizehn Stationen, die im Folgenden vorgestellt werden: Station 1 *Die Lichtstelen*, Station 2 *Die Spiegelmauer*, Station 3 *Die Segel*, Station 4 *Die Sandreliefs*, Station 5 *Künstliche Wälder und Gärten*, Station 6 *Der Maschinenpark*, Station 7 *Die Plateaus*, Station 8 *Der Korso*, Station 9 *Das Symposion*, Station 10 *Die Lichtreliefs*, Station 11 *Die Monumente des Lichts*, Station 12 *Die künstlichen Sonnen* und Station 13 *Die Erscheinungen im Himmel*.

2.1 Station 1: Die Lichtstelen

Die Idee zum *Sahara-Projekt* folgte dem *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* (1958/59). Folglich bilden *Die Lichtstelen* die erste Station des Projektes. „Diese Lichtstelen“, schrieb Mack, „präsentieren sich als weithin sichtbare Fanale der Reservation.“²¹² Für sie hat der Künstler zwei Standorte projektiert: „1. Standort: eine Gruppe von 10 Stelen inmitten des Meeres; 2. Standort: eine einzige, sehr hohe Stele in der Wüste, unweit des Meeres.“²¹³ Zunächst beschrieb er die einzelne Stele:

„Eine Stele besteht aus einer aufrecht stehenden Achse, auf der vertikale Spiegelreflektoren wie schlanke Flügel angebracht sind; von ihnen geht eine starke Sonnenlichtreflexion aus; die verschiedenen Lichtvibrationsfelder erweitern sich zu Lichtvolumen, die kontinuierlich ineinander übergehen. Das gesamte Lichtvolumen wird so in seiner Struktur vom Relief der Reflektoren sowie vom Stand der Sonne bestimmt. Ein Kleid von intensivem Licht überspielt die Materialität der technischen Konstruktion; die Lichterscheinung gewinnt auch durch die mögliche Entfernung des Betrachters an Immaterialität.“²¹⁴

Ziel der Aufstellung einer einzelnen, monumentalen Stele in der Wüste ist für Mack die Immaterialisierung des eigentlichen Materials durch das Licht. Hierzu formulierte er 1966: „Obwohl es so scheinen mag, daß ich meine gesamte Arbeit ausschließlich dem Licht gewidmet habe, so muß ich jedoch erklären, daß es allein meine Absicht stets war und noch immer ist, Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist; hierzu dient mir – vor allem anderen – das Licht und die Bewegung.“²¹⁵ Die Skulpturen Macks werden erst dann „lebendig“, wenn sie das „richtige“ Licht haben.²¹⁶ Diese Bedingung findet Mack in der Natur: „In der Natur hat das Licht stets ein ‚richtiges‘, d.h. bestmögliches Verhältnis zu Raum und Zeit; es ist einzig und nicht austauschbar.“²¹⁷ Im Wüstenraum, wo Mack die erwartete Lichtintensität vorzufinden hoffte, sollte „ein Kleid von intensivem Licht“ die Materialität der Stele überspielen.²¹⁸

Goldener Pfeiler in der Wüste, 1967

In den 1960er Jahren reiste Mack häufig nach Nordafrika, um die Realisation seiner Projektideen zu erproben. Ein wichtiges Experiment zur *Lichtstele* führte er 1967 auf der tunesischen Insel Djerba durch. „Die noch provisorische und experimentelle Aufstellung eines goldfarbigen Pfeilers in der tunesischen Wüste im Jahre 1967 war von der Idee getragen, die Skulptur vom traditionellen Standort innerhalb eines Museums und einer Sammlung zu befreien“, erklärte Mack.²¹⁹ Einerseits ging es hierbei um die erwartete

²¹² Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

²¹³ Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

²¹⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

²¹⁵ Mack 1966/1994: 47.

²¹⁶ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 36.

²¹⁷ Mack 1966/1994: 47.

²¹⁸ Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

²¹⁹ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 50.

Lichterscheinung, andererseits interessierte er sich für die räumliche Beziehung zwischen Skulptur und Wüstenraum: „Wird der unendliche Raum der Wüste einen einzigen Gegenstand überwältigen? Wird sich der Gegenstand in der unendlichen Dimension der Wüste verlieren? Oder hat der Gegenstand als Skulptur, die Energie sich zu behaupten?“²²⁰ Während des Experiments machte der Künstler die Beobachtung, dass Raum und Licht der Wüste tatsächlich zum optischen Wandel seiner Skulptur beitrugen. Das Licht der Sonne nahm die Skulptur sofort an und erhöhte ihre Sichtbarkeit. „Der goldfarbige Pfeiler, als Skulptur gesehen, wurde zu einer Inkarnation des Lichts, die das Material der Skulptur immaterialisiert“, so Mack. „Ferner war zu erkennen, dass sich das bestehende Maß des Pfeilers durch die Weite der Wüste veränderte, das optische Maß entsprach nicht mehr dem mathematischen Maß.“²²¹ Obwohl der Pfeiler nicht größer war als der Künstler selbst, erschien er größer, je weiter sich Mack von ihm entfernte. Je näher er dem Pfeiler kam, desto kleiner erschien er. Realer und virtueller Maßstab waren nicht mehr ausgeglichen. Die Wüste, so erkannte Mack, hatte ihre eigene räumliche Qualität.²²²

Lichtstele in der Sahara, 1968

1968 realisierte Mack seine Projektidee in der tunesischen Wüste. Während der Dreharbeiten zum Film *Tele-Mack* wurde östlich der Oase Kebili eine elf Meter hohe *Lichtstele* aufgestellt, auf deren vertikaler Achse Spiegelreflektoren angebracht waren. Dies führte zu einer flimmernden Lichterscheinung, die von der Kamera Edwin Brauns eingefangen wurde. Hier wird die Stele von der gleißenden Sonne der Wüste angestrahlt und erscheint als vibrierende vertikale Achse zwischen Himmel und Erde. Ihre optische Erscheinung wirkt kinetisch, sie scheint sich zu bewegen und ist mal mehr, mal weniger sichtbar. Die erhoffte Immaterialisierung der Skulptur durch die Reflektion des Lichtes ist eingetreten. Im Silberanzug steht der Künstler neben seiner monumentalen Stele. (Abb. 2.4) Hierzu kommentierte Hans Emmerling, Regisseur des *Tele-Mack*-Films:

„Wir richten die erste Stele auf. Ungewiss, ob unsere Erwartungen sich erfüllen werden. Dann wird die Stele für uns schon zum Teil der Landschaft. [...] Licht und Raum nehmen unsere Objekte in sich auf. Geben ihnen die Farbe: Blau vom Himmel, braun vom Sand. Füllen sie mit Licht, füllen sie mit Räumlichkeit.“²²³

Dieter Honisch hat darauf hingewiesen, dass das Oeuvre von Mack bereits seit 1952 monumentale Stelen aufweist, wie den neun Meter hohen *Obelisken*, der im ersten Kapitel dieser Arbeit vorgestellt wurde.²²⁴ Das Konzept der *Lichtstele* entstand, wie Margit Staber feststellte, aber erst mit dem *Sahara-Projekt*, also 1958-59 mit dem *Modell einer*

²²⁰ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 50.

²²¹ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 50.

²²² Vgl. Fleck, Robert: *The Sky Over Nine Columns*. Robert Fleck and Heinz Mack in Conversation. In: Sperone/Westwater 2014: 13 [Fleck 2014].

²²³ Emmerling, Hans; Mack, Heinz: *Tele-Mack*. Farbfilm, mit Ton, 16 mm Film, 45 min., 40 sec. Institut für Moderne Kunst Nürnberg. Produziert von Telefilm Saar GmbH im Auftrag von Saarländischer Rundfunk und Westdeutsches Fernsehen. 1968/69 (Archiv Mack) [Emmerling/Mack 1968/69].

²²⁴ Vgl. Honisch 1986: 15.

*vibrierenden Lichtstele in der Wüste.*²²⁵ Seitdem verfolgte der Künstler das Konzept einer monumentalen Stele, die durch Reflektion des Lichtes eine immaterielle Erscheinung erhält. Er platzierte sie in der Wüste, in Gärten und Parks sowie im urbanen Stadtbild. So tritt die 14,5 Meter hohe *Silberlichtstele* (1969/70) im Bunten Garten von Mönchengladbach in einen Dialog mit der sie umgebenden Natur – das eloxierte Aluminium fängt das Sonnenlicht ein, verändert und verstärkt es. Anlässlich der Weltausstellung in Osaka, an der Mack 1970 teilnahm, schuf er die zwölf Meter hohe *Stele für den Himmel* (1970) für das Expo Museum of Fine Arts. Die Stele aus Plexiglas, Edelstahl, Aluminium und elektronischem Zubehör hatte ein zweiphasiges Lichtprogramm, war also eine elektronische *Lichtstele*, die Kunst und Technik vereinte. 1974 konzipierte Mack eine 70 Meter hohe *Friedensstele*, die als Geschenk der Bundesrepublik vor dem UNO-Gebäude in New York aufgestellt werden sollte, was wegen fehlender Finanzierung scheiterte. Zwischen 1989 und 1990 griff Mack das Konzept wieder auf, als er die 42 Meter hohe *Große Stele* aus Edelstahl für das Hauptquartier von Daimler-Benz in Stuttgart kreierte.²²⁶ Der Künstler ist davon überzeugt, dass sich Kunst in unserer sehr vielfältigen Erscheinungswelt, in urbanen Zusammenhängen und in Landschaftsräumen nur dann präsentieren kann, wenn sie eine gewisse Größenordnung hat, dadurch eine Signifikanz bekommt und unübersehbar im Stadtbild oder Landschaftsraum ist.²²⁷

Als Mack 1997 die Wahiba-Wüste in Oman besuchte, realisierte er erneut seine Vision der *Lichtstele*. Auf dem dokumentierenden Foto ist eine 14 Meter hohe Stele aus eloxierten Aluminium-Reflektoren zu sehen, die den roten Ball der Abendsonne reflektieren und im Licht der Dämmerung zu glühen scheinen. (Abb. 2.5) Uwe RÜth bemerkte, die *Lichtstele* in der Wahiba-Wüste sei „fürwahr eine würdige Fortführung der Brancusischen Idee der Endlosen Säule“.²²⁸ Auch Dieter Honisch wies auf die kunsthistorische Beziehung zu Brâncuși hin, da Mack seine Stelen als „Verbindung zwischen Himmel und Erde“ bezeichnete.²²⁹ „Manchmal sind meine Stelen so etwas wie der sichtbare Teil einer unsichtbaren, unendlichen Linie“, so der Künstler. „Darum kann man sie auch auf den Kopf stellen, ohne sie eigentlich zu verändern.“²³⁰

Mack formulierte, seine Stelen seien „eine letzte Formulierung des Menschen, der aufrecht – mit Würde – im grenzenlosen Raum steht.“ Er sieht sie als moderne Entsprechung der Grabstelen der Griechen, die wie eine „vertikale Entsprechung des horizontalen Grabes“ anmuten.²³¹

²²⁵ Vgl. Staber 1968: 18.

²²⁶ Vgl. Stachelhaus 1993: 84.

²²⁷ Vgl. Beck/Eggeling 2014a: 88.

²²⁸ RÜth 2001: 34.

²²⁹ Honisch 1986: 15.

²³⁰ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 42.

²³¹ Mack zitiert nach Honisch 1986: 51.

Dieter Honisch knüpfte eine Verbindung zu Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1908-10), denn auch dieser sei eine Entsprechung des „aufrecht im grenzenlosen Raum stehenden Menschen“.²³² Darüber hinaus ist der *Mönch am Meer* ein Eremiten-Motiv und verwandt mit den Bildnissen der *Wüstenväter*. Somit besteht eine Verbindung der Antonius-Darstellungen über den *Mönch am Meer* zu den *Lichtstelen* Macks in der Wüste, die wie ein einzelner Mensch aufrecht im Wüstenraum stehen.

Die Stelen im Meer, ca. 1960

Für die Station der *Lichtstelen* imaginierte Mack einen weiteren Standort – eine Gruppe von zehn Stelen im Meer:

„Indem die Stelen ‚inmitten des Meeres‘ von Schwimmkörpern getragen werden, verändern sie ständig ihren Standort und damit ihre Gruppierung. Es ist daher möglich, dass wir ihnen zuweilen gänzlich unerwartet begegnen; vielleicht suchen wir sie auch, finden sie aber nicht. So sind sie lichttragende Schiffe, steuerlos dem Meer übergeben.“²³³

Circa 1960 visualisierte Mack diese Idee in der Collage *Die Stelen im Meer* (Abb. 2.6). Darauf sind nicht zehn, aber sechs Stelen von unterschiedlicher Größe in einer felsigen Küstenlandschaft zu sehen. Der Blick des Betrachters ist auf das offene Meer gerichtet, im zentralen Blickfeld ragt eine Stele von einem höheren Felsblock empor. Um sie herum gruppieren sich drei weitere Stelen, auf flacheren Felsen sowie auf dem Wasser. Zwei weitere Stelen schwimmen im Hintergrund auf dem Meer, driften zum Horizont und haben sich von der vorderen Gruppierung entfernt. Die Oberfläche der vorderen Stelen zeigt eine Mosaikstruktur aus quadratischen Spiegelplatten, welche das Wasser, die Felsen und das Sonnenlicht so reflektieren, das sich auf ihrer Oberfläche verschiedene Farb- und Lichtmuster ergeben. Die hinteren Stelen sind so weit vom Betrachter entfernt, dass ihre Mosaikstruktur nicht erkennbar ist. Hier antizipierte der Künstler die Immaterialisierung der Oberflächenstruktur durch das Licht, die sich mit größerem Abstand des Betrachters einstellen würde.

Seitdem verfolgte Mack auch das Konzept der auf dem Wasser schwimmenden Skulptur. 1965 entwarf er Schwimmkörper für die Ausstellung *ZERO on Sea* – eine Idee, die er 1968 für das *Projekt für eine schwimmende Vorstadt von Tokio* wieder aufgreifen sollte. Als er 1976 eine Expedition in die Arktis unternahm, ließ er schwimmende Objekte wie die *Licht-Architektur* auf dem Wasser treiben. 1990 platzierte er auf der Insel Formentera einen drei Meter hohen *Lichtpfeiler auf einem Salzsee* und entwarf eine weitere Fotocollage zum Thema *Schwimmende Stele auf dem Meer*.

²³² Vgl. Honisch 1986: 15.

²³³ Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

Stelenwälder und -ensembles

Eine weitere Idee, die dem *Sahara-Projekt* entspringt, ist der *Stelenwald* als Gruppierung zahlreicher *Lichtstelen*. 1968 stellte Mack in Tunesien ein solches Ensemble von Stelen auf. Im Sand der Wüste installierte er acht verschieden hohe Stelen aus lichtreflektierendem Material von unterschiedlicher Form und Struktur. Er achtete darauf, jede Stele in einem anderen Winkel zur Sonne auszurichten, um eine intensive Lichterscheinung zu evozieren. (Abb. 2.7)

Uwe RÜth wies im Kontext der Stelen in der Wüste darauf hin, dass die „unmittelbare Bezogenheit auf das Naturphänomen Licht in dieser besonderen Landschaft“ zu vergleichen ist mit der Bezogenheit des *Lightning Field* von Walter de Maria auf die elektrischen Kräfte der Gewitter in New Mexico.²³⁴ Der amerikanische Künstler installierte 1977 vierhundert Stahlstäbe in einer Wüstenlandschaft nahe der Quemado. Im Falle eines Gewitters werden die Blitze von den Edelstahlstäben angezogen.²³⁵ Dieses „Hauptwerk der Land Art“²³⁶ weist tatsächlich mehr als eine Gemeinsamkeit mit Macks Stelenensemble in der Wüste auf. Beide Werke wurden dafür konzipiert, mit den natürlichen Energien des Wüstenraumes zu interagieren. Darüber hinaus besteht das *Lightning Field* wie auch der *Stelenwald* aus einer Vielzahl vertikaler Metallstäbe im Wüstenraum. (Abb. 2.8)

In den frühen 1960er Jahren erweiterte Mack die Materialität seiner *Lichtstelen* um Plexiglas, Fresnel-Linsen, Aluminium-Netze, kinetisch rotierende Edelstahl- und Spiegelglas-Platten, elektrische Lichtquellen und weitere Materialien, die bislang nicht zum traditionellen Werkzeug des Bildhauers gehört hatten. 1966 kombinierte er erstmals 20 verschiedene *Lichtstelen* zu einem *Forest of Light* in der New Yorker Galerie Howard Wise, angeregt durch das von Wolkenkratzern geprägte Straßenbild der Stadt. Ein weiteres *Ensemble von Lichtstelen* präsentierte Mack 1970 in Venedig, wo er im deutschen Pavillon der XXXV. Biennale ausstellte.

Ein monumentales Ensemble von neun goldenen Pfeilern, das Mack 2014 erstmals auf der Isola San Giorgio Maggiore in Venedig präsentierte, trägt den Titel *The Sky Over Nine Columns*. (Abb. 2.9) Der Künstler wählte den Titel in Anlehnung an antike Tempelbauten, deren tragende Säulen mit der Zeit freigelegt wurden: „Die Dächer der Tempel von Karnak, Palmyra und Selinunt sind eingestürzt. Nun tragen die Säulen den Himmel über ihnen.“²³⁷ Auch die Pfeiler des Almaqah-Tempels von Bar’an (6. Jh. v. Chr.) im Jemen tragen kein Dach mehr und wirken wie eine antikes Vorbild des Pfeilerensembles von Mack. Dies ist ein Beispiel für die „Sehverwandtschaften“, die das Werk Macks mit der antiken Kultur des Nahen Ostens verbinden.

²³⁴ Vgl. RÜth 2001: 53.

²³⁵ Vgl. Werkner 1992: 99-103.

²³⁶ Schneckenburger, Manfred: Skulpturen und Objekte. In: Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Köln 2010: 407-575, hier 546 [Schneckenburger 2010].

²³⁷ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 48.

Darüber stellen sich beim Betrachten der Stelen-Ensembles von Mack Assoziationen zu den Ruinenstätten der Maya auf der mexikanischen Halbinsel nahe Yucatán ein. Die „Gruppe der tausend Säulen“ von Chichén Itzá war ursprünglich mit einem Gewölbe bedeckt, steht nun aber unter freiem Himmel. Die quadratischen Steinblöcke sind rundherum mit Reliefs versehen.²³⁸ Auch die Stelen Macks sind so konstruiert, dass sie aus Haupt- und Nebenansichten bestehen. Er legt sie so an, dass sie für den Betrachter von allen Seiten zugänglich sind.²³⁹ Werk und Betrachter begegnen sich beiderseits als vertikale Entsprechung des aufrecht stehenden Menschen.

²³⁸ Vgl. Beck/Eggeling 2014a: 76-77.

²³⁹ Vgl. Honisch 1986: 15.

2.2 Station 2: Die Spiegelmauer

Für die zweite Station des *Sahara-Projektes* beschrieb Mack eine *Spiegelmauer*.

„Standort: die Mitte der Entfernung zwischen Meer und Reservation / Eine ununterbrochene Spiegelfläche, deren Länge mehr als 100 m und deren Höhe etwa 5 m beträgt, wird unvermittelt im Sand der Wüste aufgestellt. Dem Spiegel sich nähernd, wird der Betrachter mit einer Situation konfrontiert, in der er sich unausweichlich selbst begegnet.“²⁴⁰

Mack konzipierte die Spiegelmauer als monumentalen Licht-Reflektor, auf dem „das Licht fiebert und glüht, sodass die materielle Konstruktion überblendet wird.“²⁴¹ Zwischen 1960 und 1962 visualisierte er diese Idee für das *Projekt für einen monumentalen Sonnenreflektor in der Wüste*, das nicht ausgeführt wurde. Durch elektronisch gesteuerte Sensoren sollten die Reflektoren so ausgerichtet werden, dass sie die Sonnenstrahlen stets im besten Winkel auffingen. Wegen ihrer Dimension sei die Idee der *Spiegelmauer* rein imaginär, bemerkte Mack. Dennoch habe er das Thema wiederholt untersucht, weil es geeignet sei, „[...] sowohl der Architektur als auch der Plastik aus dem Wege zu gehen.“²⁴² Die Visualisierung der *Spiegelmauer* ist eine künstlerische Annäherung an die utopische Idee. „Nicht wenige meiner kleineren lichtkinetischen Konstruktionen sowie skulpturalen Realisationen sind latente Modelle, Entwürfe für eine Ausführung, beziehungsweise für eine Übertragung in größere Dimension.“²⁴³ (Abb. 2.10)

Walter de Marias Projekt *Walls in the Desert* (1961) gilt als dessen erstes Werk der Land Art im engeren Sinn. Der Vorschlag für die jeweils eine Meile langen, parallelen Wände in der Wüste wurde ebenfalls nie realisiert. Patrick Werkner, der sich intensiv mit der Land Art in den USA befasste, erkannte die Parallelen zwischen beiden Projektideen zu Recht an. Allerdings versäumte er es, auf deren zeitliche Diskrepanz hinzuweisen.²⁴⁴ Das Projekt *Walls in the Desert* stammt von 1961, während die Idee der *Spiegelmauer* dem *Sahara-Projekt* von 1959 entstammt. Dies bemerkte auch Uwe Rüth: „Heinz Mack ist damit zeitlich, soweit mir Daten zur Verfügung stehen, mit seinem ‚Sahara-Projekt‘ und den dort vorgeschlagenen 13 Stationen am Anfang der eindeutig als Land Art Werke zu identifizierenden Projekte einzuordnen.“²⁴⁵ An dieser Stelle ist zu betonen, dass das *Sahara-Projekt* von Mack 1958 bis 1959 konzipiert und 1961 veröffentlicht wurde. De Marias Texte *Art Yard* und *On the Importance of Natural Disasters*, die für die Entwicklung der Land Art als ausschlaggebend betrachtet werden, stammen von 1960 und wurden 1963 veröffentlicht. Damit liegt das *Sahara-Projekt* zeitlich, wenn auch nur wenige Jahre, vor dem Beginn der Land Art in den USA.

²⁴⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 3.

²⁴¹ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁴² Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁴³ Mack, Heinz: Aspekte einer zweifachen Realität. In: Schmied 1998: 232 [Mack 1998a].

²⁴⁴ Vgl. Werkner 1992: 36, 91.

²⁴⁵ Rüth 2001: 55.

Für Mack besitzt die *Spiegelmauer* auch eine philosophische Dimension. „Die Undurchdringlichkeit der Mauern ist primär ein optisches Ereignis; ihm folgt die Undurchdringbarkeit des Denkens als atavistische Folge.“²⁴⁶ Die *Spiegelmauer* vergrößere einerseits den Raum, so Mack, andererseits begrenze sie den Raum hinter dem Spiegel. Die Begegnung mit der *Spiegelmauer* stelle eine transzendente Erfahrung dar. Der Betrachter werde mit der Frage konfrontiert, was sich hinter der Mauer befinden könnte, womit sie eine Metapher für den Tod sei.²⁴⁷ Max Bense sah in der *Spiegelmauer*, „die den sich nähernden Betrachter in die Situation der Selbst-konfrontation bringt“, einen „ästhetischen Zustand, der ein ‚relativ isoliertes System‘ verwirklicht“ – ein System, das ebenso Einwirkungen von außen unterliegt als auch Wirkungen auf die Umgebung ausübt.²⁴⁸

Spiegelexperimente, 1961-68

Dieter Honisch bemerkte richtig, dass die Spiegel im Werk von Heinz Mack im Gegensatz zu den *Lichtstelen* eine vergleichsweise kleine Werkgruppe darstellen. Sie kommen häufig im Außenraum zum Einsatz. „In ihnen überlagern sich Wirklichkeitsbereiche, entstehen Bilder im Bild. Mack setzt derartige Überraschungsmomente äußerst selten ein.“²⁴⁹

1961 begann Mack, Experimente mit Spiegeln in der freien Natur durchzuführen, zunächst auf der Rasenfläche seines Gartens, wie er im Gespräch mit der Autorin berichtete: „[...] die erste wichtige Entdeckung war, dass die Natur sich selbst begegnete. Und dass neben der faktischen Realität der Natur eine virtuelle Realität entstand. Und was ferner mich faszinierte war, dass beide Realitäten die gleiche optische Präsenz zeigten.“²⁵⁰

Erste Spiegelexperimente zum *Sahara-Projekt* führte Mack 1962 bis 1963 in Marokko, Algerien und auf Ibiza durch. Auf der Mittelmeerinsel hatte er den Spiegel einer Toilette demontiert und mit an den Strand genommen.²⁵¹ Auf den Fotos, die den *Spiegel zwischen Himmel, Erde und Meer* (1963) dokumentieren, kommt es zur Überlagerung der Wirklichkeitsbereiche. Es entstehen Bilder im Bild, wenn Himmel und Meer von einem Kristallspiegel reflektiert werden, der in eine steinige Strandlandschaft montiert ist. Gänzlich verschiedene Elemente – Steine, Sand, Meer und Himmel – werden zu einer Bildcollage. (Abb. 2.11) 1967 erweiterte Mack das Experiment während eines Aufenthalts auf der Insel Djerba in Tunesien. In der Steinwüste setzte er beschichtetes Glas ein, das eine leichte konkave Biegung aufwies. Im *Spiegel zwischen Himmel und Wüste* wurde somit die Oberseite nach unten gekehrt, der Himmel auf den Boden und der Boden in den Himmel gespiegelt. Das *Upside-Down-Experiment* mit konkaven Spiegeln hat Mack noch mehrfach in der Sahara wiederholt. (Abb. 2.12)

²⁴⁶ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁴⁷ Vgl. Heinz Mack im Gespräch der Autorin, 26.1.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

²⁴⁸ Bense 1969: 6.

²⁴⁹ Honisch 1986: 17.

²⁵⁰ Heinz Mack im Gespräch der Autorin, 26.1.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

²⁵¹ Vgl. Heinz Mack im Gespräch der Autorin, 26.1.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

Auf Djerba führte Mack eine weitere Arbeit aus, bei der er einen Spiegel in der Schotterwüste platzierte, dessen Spiegelbild die steinernen Strukturen seiner unmittelbaren Umgebung wiederholte. So fügte er der faktischen eine virtuelle Realitätsebene hinzu, die dieselbe optische Präsenz besaß. Der Titel der Arbeit lautet *Der Spiegel des Narziss* und ist der griechischen Mythologie entnommen. Der Legende nach verliebte sich Narziss in sein eigenes Spiegelbild und starb bei dem Versuch, es im Wasser zu umarmen. Bei Narziss steht der Spiegel als Symbol für Eitelkeit und Wollust und wird mit Tod und Vergänglichkeit in Verbindung gebracht.²⁵²

Der Film *Tele-Mack* (1968) zeigt Mack bei Spiegelexperimenten auf der Rasenfläche des Huppertzhofes, dem Anwesen des Künstlers in Mönchengladbach. Mack legte einen 1,5 mal 1,5 Meter großen Spiegel flach auf den Boden, um „den Himmel auf die Erde“ zu holen. Schließlich trat er auf die Spiegelscheibe, was eine Zerstörung des Spiegels und Zersplitterung des Himmels zur Folge hatte.²⁵³ Auch bei der *Expedition in künstliche Gärten*, die Mack 1976 gemeinsam mit dem Fotografen Thomas Höpker unternahm, wurde der „Himmel auf die Erde“ geholt. Im bräunlichen Sand der algerischen Wüste manifestierte sich das Blau des Himmels mittels Spiegeln, die teilweise mit Sand bedeckt waren.²⁵⁴

Spiegelplantagen und -environments, 1967-1976

Für die Realisierung der *Spiegelmauer* zieht Heinz Mack auch große Rasterketten und Strukturflächen von Brennsiegeln in Erwägung. Die künstlerische Absicht solcher *Spiegelplantagen* liegt darin, die Natur durch „Verspiegelungen“ in ihrer Erscheinungsweise zu irritieren und zu steigern.²⁵⁵ Für die *Spiegelplantage von Safrane* (1967/68) platzierte er einhundert Kristallspiegel, je ein mal ein Meter groß, im Wüstensand Tunesiens. Auch in der algerischen Wüste konstruierte Mack 1976 eine *Spiegelplantage*. Die Spiegelplatten der *Lichtstadt in der Wüste* waren von unterschiedlicher Größe und auf einer Fläche von etwa vier mal sechs Metern in den Sanddünen platziert. Die *Spiegelplantagen* wirken wie eine Antizipation der modernen Solartechnik, worauf Norman Rosenthal bereits hinwies: „It is a profound case of an artist who anticipates the scientist – his utopia of half a century ago a reality today.“²⁵⁶ (Abb. 2.13)

Anlässlich der Weltausstellung in Osaka errichtete Mack 1970 seine größte *Spiegelplantage*. Die große Eingangsspirale mit der sich drehenden Weltkugel, über welche die Besucher in die unterirdisch gelegenen, zylindrisch geformten Räume des deutschen Pavillons gelangten, wurde von Mack in eine radiale *Spiegelplantage* verwandelt. Hierin spiegelten sich die Menschen vielfach multipliziert, wobei die „Spiegelbilder“ eine Art kubistische Zersplitterung

²⁵² Vgl. Schickel, Joachim: Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher. Bielefeld 2012: 275 ff [Schickel 2012].

²⁵³ Vgl. Emmerling/Mack 1968/69.

²⁵⁴ Vgl. Nannen 1977: o. S.

²⁵⁵ Vgl. Nannen 1977: o. S.

²⁵⁶ Rosenthal, Norman: Heinz Mack – An Artist of Union. In: Özbek, Çağla (Hg.): MACK. Sadece Işık ve Renk / Just Light and Colour. Kat. Sakıp Sabancı Müzesi, Istanbul, 18.2.-18.9.2016. Istanbul 2016: 24-35, hier 29 [Rosenthal 2016].

zeigten. Da die jeweils ein Mal ein Meter großen Spiegel beidseitig verspiegelt und dadurch verdoppelt waren, kam es zu faszinierenden, aber auch irritierenden, gebrochenen Spiegelbildern von Spiegelbildern sowie zu einer Art Spiegelbild-Collage.²⁵⁷ (Abb. 2.14)

In einem algerischen Dorf legte Mack 1976 ein *Spiegelenvironment* an. Hierbei ging es weniger um die transzendente Erfahrung des Betrachters als um die kubistische Zersplitterung bzw. kaleidoskopische Wahrnehmung des Raumes.²⁵⁸ Im *Sahara-Projekt* stehen Spiegel in unmittelbarem Zusammenhang mit Licht und dessen Reflektion im Raum der Natur. Auch für Innenräume gestaltete Mack *Spiegel-Environments*, in denen der Betrachter sich selbst begegnet. Das *Spiegelkabinett* (1972) war eine Rauminstallation im Kunstmuseum Düsseldorf, deren Boden, Wände und Decke mit verspiegelter Folie verkleidet waren, wodurch ein virtuelles Raumgefüge entstand.²⁵⁹

Wie Patrick Werkner richtig feststellte, entstanden Macks Spiegelskulpturen in der Wüste bereits einige Jahre vor Robert Smithsons Spiegelobjekten in der Landschaft. 1969 reiste Smithson nach Yucatan, Mexiko, und führte dort die *Mirror Displacements* durch, die er im Text *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan* dokumentierte. Ähnlich wie Mack positionierte Smithson kleinformatige Spiegelplatten in Reihen oder Gruppen in der Erde oder im Sand nahe der Küste.²⁶⁰ (Abb. 2.15) Eine Gemeinsamkeit der Arbeiten ist ihr ephemerer Charakter, da beide Künstler ihre Spiegelexperimente in der Landschaft durch Fotografien dokumentierten und danach dekonstruierten. Mack und Smithson verfolgten allerdings unterschiedliche Ansätze, die Werkner beschrieb:

„Eine formale Verwandtschaft einiger bereits angesprochener Objekte Heinz Macks, die aus in den Sandhügeln der Sahara aufgestellten Spiegeln bestanden, mit den (später entstandenen) Spiegel-Installationen Smithsons sollte nicht über die Verschiedenartigkeit ihrer Ansätze hinwegtäuschen. Smithson ging es nicht um eine Feier des Lichts, wie sie für Macks Werke charakteristisch ist, sondern um Verdoppelung, Infragestellung der Natur, um die Dialektik von natürlich und künstlich und die Erweiterung des Raumes.“²⁶¹

Werkners Gesichtspunkt ist zuzustimmen. Korrigierend und ergänzend ist zu sagen, dass es Mack nicht nur um eine „Feier des Lichts“, sondern auch um die „Verdoppelung und Infragestellung der Natur“ ging. So vollzieht der 1967 in Tunesien aufgestellte konkave *Spiegel zwischen Himmel und Wüste* nicht nur eine Verdoppelung sondern auch eine Umkehrung der Natur in einem Spiegelbild, das um 90 Grad gedreht und somit auf den Kopf gestellt ist. Für die *Spiegelplantagen* wurden zahlreiche kleinformatige Spiegel so aufgestellt, dass eine eindeutige Unterscheidung von Kunst und Natur nicht möglich war. Wenn sich der Künstler – im reflektierenden Silberkostüm gekleidet – in seinen Spiegelplantagen selbst spiegelt, entsteht eine weitere Doppelung der Spiegelung.

²⁵⁷ Vgl. Mack 2008: 329-330.

²⁵⁸ Nannen 1977: o. S.

²⁵⁹ Vgl. Weiland, Bettina (Hg.): Mack – Ein Künstler in Düsseldorf. Köln 2019 [Weiland 2019].

²⁶⁰ Vgl. Werkner 1992: 36, 83-84.

²⁶¹ Werkner 1992: 84.

2.3 Station 3: Die Segel

„Standort: die Mitte der Entfernung zwischen Spiegelmauer und Reservation / Mehrere aufrecht stehende, heftig gespannte, schneeweiße Segel von unterschiedlicher Größe zeigen die Überschärfe einer einzigen menschlichen Geste, die nicht zögert, die Fläche zu verletzen, um den Raum, das Licht und die Schatten zu provozieren.“²⁶²

Gemeinsam mit Vorhängen, Schleiern und Tüchern stehen Segel in der Kunstgeschichte eigentlich für Gesten des Enthüllens und Verbergens, für die Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.²⁶³ Mack dagegen interpretierte seine Station der *Segel* als „menschliche[n] Geste, die nicht zögert, die Fläche zu verletzen, um den Raum, das Licht und die Schatten zu provozieren.“ Dies kann als Referenz an Lucio Fontana interpretiert werden, der mit seinen Perforationen monochromer Leinwände erstmals den Raum jenseits der Fläche artikulierte.²⁶⁴ In seinem Gedicht *Die Wüste lebt!* (1961) wies Mack auf die Verbindung des *Sahara-Projektes* zu Fontana hin:

„ die Welt von Fontana ist eine Welt der Leere. Die Phänomenologie der Leere ist eine Umschreibung der Wüste. Fontana ist wie ich ein Bewohner der Leere. Nur in der Wüste haben unsere Imaginationen jene Freiheit der Bewegung, welche ich die Freiheit des Künstlers nenne. [...] terra incognita aeterna est; viva il concetto spaziale. Ich begrüße meinen Nachbarn in der Wüste + ich grüße Fontana!“²⁶⁵

Bei seiner Arktisexpedition errichtete Mack 1976 ein auf dem Wasser schwimmendes *Segel ohne Wind und Schiff*, dem er den poetischen Beinamen *Das Geheimnis der Arktis* gab. Das sieben Meter hohe geschwungene Segel bestand aus quecksilberbedampfter Folie, die das Blau des Wassers sowie das Weiß der Eisberge um sie herum reflektiert. Für das *Modell einer schwimmenden Forschungsstation in der Arktis* errichtete Mack eine pyramidale Dreiecks-Konstruktion aus weißen Nylon-Segeln, die auf dem Eismeer schwamm. Daneben gruppierte er pyramidenförmige *Lichtprismen* aus Glasfaser und Edelstahl, die ihre Umgebung spiegelten. „Ein weißes Segelschiff im Eismeer – wer ihm begegnet, wird seine Bedeutung nicht erraten, und jede romantische Vermutung wäre ein Mißverständnis“, kommentierte Mack.²⁶⁶ (Abb. 2.16-2.17)

²⁶² Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁶³ Vgl. Wismer, Beat: Hinter dem Vorhang. Vom Wissen des Schleierns oder: Vom Geheimnis der Verhüllung und Enthüllung. In: Blümle, Claudia; Wismer, Beat (Hg.): Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo. Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 1.10.16-22.1.17. München 2016: 17-29 [Wismer 2016].

²⁶⁴ In späteren Versionen des Textes weist Mack bei dieser Station auch auf Fontana hin, s. Kap. 3.

²⁶⁵ Mack, Heinz: visuell tractat: über die wüste, 1961 (mkp.ZERO.1.IV.26) [Mack 1961].

²⁶⁶ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

Segel waren Teil des *ZERO-Festes*, das am 16. Mai 1962 auf den Düsseldorfer Rheinwiesen veranstaltet und in Gerd Winklers Film *OxO=kunst: maler ohne farbe und pinsel* dokumentiert wurde. Bei dem Spektakel, das Margriet Schavemaker richtigerweise als „Land art avant la lettre“ bezeichnete, spannte Günther Uecker Segeltücher als „weiße Zone“ in den Wind. Mack errichtete eine monumentale *Lichtplantage* aus Aluminiumfolien.²⁶⁷ (Abb. 2.18)

Bereits 1955 und 1956 hatten die Künstler der japanischen Gruppe *Gutai* ihre *Outdoor Exhibitions* in einem Park in Ashiya veranstaltet. Für die Installation *Work (Water)* hatte Motonaga Sadamasa transparente Segel aus Polyethylen zwischen Baumstämme gespannt und mit farbiger Flüssigkeit gefüllt. Auch Shimamoto Shozos *Work Created Using a Cannon* (1956) war wie ein gigantisches Segel mit einer Größe von zehn mal zehn Metern zwischen den Bäumen gespannt. Den *Gutai*-Künstlern, die sich seit 1954 um den Künstler und Kritiker Yoshihara Jiro versammelten, ging es auch um einen Neuanfang der Kunst in der Nachkriegszeit. Noch vor den ZERO-Künstlern integrierten sie Materialien aus der Industrie und elektrisches Licht in ihre Kunstwerke. Auch natürliche Materialien wie Sand, Erde und Wasser kamen zum Einsatz. Bei den *Outdoor Exhibitions* ging es darum, Kunst abseits geschlossener Räume in der freien Natur zu zeigen, um sie den Kräften von Sonne, Wind und Regen auszusetzen.²⁶⁸ (Abb. 2.19)

Mit Textilien arbeitete auch das Künstler-Ehepaar Christo und Jeanne-Claude in vielen seiner Landschaftsprojekte. Für das Projekt *Wrapped Coast* verpackten sie 1969 einen etwa eineinhalb Meilen langen Küstenstreifen in der Nähe von Sydney mit synthetischem Stoff, Polypropylenseil und Befestigungshaken. Das Projekt *Valley Curtain* (1972) riegelte ein ganzes Tal von Colorado durch einen 400 Meter breiten orangefarbenen Vorhang ab. (Abb. 2.20) Obwohl sich die beiden nicht als „Earth-Artists“ verstehen, waren ein Großteil ihrer Projekte landschaftsbezogen.²⁶⁹ Christo, der in den späten 1950er Jahren nach Paris kam, war über seine Verbindung zu den *Nouveaux Réalistes* auch mit den Düsseldorfer ZERO-Künstlern bekannt, arbeitete zeit-weise in den Ateliers von Mack und Piene und stellte 1964 in der Galerie Schmela aus.²⁷⁰

²⁶⁷ Vgl. Schavemaker, Margriet: Performing ZERO. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 44-55, hier 48 [Schavemaker 2014].

²⁶⁸ Vgl. Munroe, Alexandra; Tiampo, Ming (Hg.): Gutai – Splendid Playground. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 15.2.-8.5.-2013. New York 2013: 91 [Munroe/Tiampo 2013].

²⁶⁹ Vgl. Werkner 1992: 56-57.

²⁷⁰ Vgl. Beck/Eggeling 2014b: 130.

2.4 Station 4: Die Sandreliefs

„Standort: Die Reliefs bilden eine Passepartout-Zone in unmittelbarer Nähe der Reservation / Diese Reliefs sind Labyrinth des Windes, der den Sand durch die Luft trägt. Eine Vielzahl glänzender Scheiben wird in serieller Anordnung in den Sand eingelassen. Durch ihren Widerstand formiert sich der Flugsand zu künstlichen Strukturen und Modulationen, die im Licht der untergehenden Sonne ihre ganze Plastizität erreichen.“²⁷¹

Großes Sandrelief, 1976

Im algerischen Grand Erg Oriental wurde 1976 mit dem *Großen Sandrelief* die vierte Station des *Sahara-Projektes* so realisiert, wie Mack sie 1959 beschrieben hatte. Durch den Widerstand seriell in den Sand gelegter Scheiben modellierte der natürliche Flugsand der Sahara zunächst eine *Sandzeichnung* in den Boden, die dann im Licht der untergehenden Sonne ihre gesamte Plastizität aus Licht und Schatten erhielt und zu einem *Sandrelief* wurde. (Abb. 2.21) „In diesem Sinne mache ich meine Sandzeichnungen, die im Licht der untergehenden Sonne zu Sandreliefs werden“, kommentierte Mack, „ausgebreitet wie künstliche Teppiche, gewebt aus Licht und Schatten, vergänglich wie Spuren im Sand.“²⁷²

In der Station der *Sandreliefs* tritt das *Sahara-Projekt* erneut in einen Dialog mit der Natur, indem es den Sand und den Wind der Sahara nutzt, um das Relief des Sandes in serielle Form zu bringen. Das 25 Meter lange und 5 Meter breite Bodenrelief wurde auf dem Hang einer Sanddüne positioniert. Die Linien des artifiziellen Reliefs liefen diagonal über das natürliche Relief der Sanddünen und hoben sich damit optisch vom Untergrund ab. Die artifizielle Sandstruktur gibt dem unbefangenen Betrachter ein Rätsel auf, denn hier ist der Eingriff des Menschen nicht erkennbar.

Markierung der Erde, 1960

Viele Jahre bevor Mack 1976 ein monumentales Sandrelief in der algerischen Wüste realisierte, manifestierte sich die Idee des *Sandreliefs* in seinen Arbeiten. Bereits 1960 experimentierte Mack mit der Idee der *Sandreliefs* in Hubbelrath nahe Düsseldorf. Für die *Markierung der Erde* streute er Düngerkalk in Form eines gleichschenkeligen Dreiecks auf einen Acker und legte die markierte Erde in diagonaler Struktur zum waagrecht gefurchten Feldboden an. Wie bei dem Relief im Sand der algerischen Wüste, dessen Linien diagonal zu den natürlichen Sandwellen verlaufen, ist auch hier „die eigene Imagination gegen die Natur gestemmt.“²⁷³ Die Pyramide, die in Macks *Lichtreliefs* der 1960er Jahre zu einer wiederkehrenden Form wird, ist bereits in diesem ersten Bodenrelief enthalten. Die *Markierung der Erde* ist eine wichtige frühe Arbeit von Mack, der bereits 1960 mit dem Material Erde in der freien Natur arbeitete. (Abb. 2.22)

²⁷¹ Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁷² Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁷³ Haase, Claus-Peter: Heinz Mack und der Orient. Die Auseinandersetzung mit dem Licht und seiner Brechung. In: Fleck, Robert (Hg.): Mack – Reliefs. München 2015: 50-67: 57 [Haase 2015].

1960 führte Mack in Hubbelrath ein zweites Experiment zu den *Sandreliefs* durch, bei dem er auf einem Feld ein rechteckiges, großformatiges Wellblech ausbreitete, dessen Struktur an die reliefartigen Erhebungen des Sandes in der Wüste erinnerte. Hier experimentierte der Künstler mit der im *Sahara-Projekt* konzipierten Idee der Plastizität aus Licht und Schatten, die durch eine Reliefstruktur auf dem Boden der Wüste im Licht der untergehenden Sonne entstehen soll.²⁷⁴ (Abb. 2.23)

Uwe RÜth verglich die *Markierung der Erde* mit den erdbasierten Arbeiten der US-amerikanischen Land Art-Künstler. So wird das „reduzierte und unaufwändige minimalistische Bodenrelief“ von ihm ein „klassisches Land Art-Werk“ genannt.²⁷⁵ Aspekte dieser Kunstrichtung, die in den USA mit dem Namen „Earth Art“ und in Deutschland als „Land Art“ bekannt wurde, werden von Mack mit der *Markierung der Erde* antizipiert. Einerseits ist die Lage des Kunstwerks auf einem landwirtschaftlichen Feld, und damit außerhalb eines Künstlerateliers, einer Galerie oder einem Museum, ein Merkmal, das charakteristisch für spätere „earthworks“ ist.²⁷⁶ Zudem verwendete Mack den Ackerboden als künstlerischen Werkstoff. Robert Smithson definierte „earth works“ 1967 als „art forms that would use the actual land as medium“.²⁷⁷ Die *Markierung der Erde* als „klassisches Land Art-Werk“ zu bezeichnen ist trotzdem nicht richtig, da es die Land Art zu diesem Zeitpunkt noch nicht gab. Macks erdbasierte Arbeit entstand 1960 und damit einige Jahre, bevor die Begriffe „Land-“ oder „Earth Art“ Eingang in die Kunst fanden. Robert Smithson verwendete den Begriff „earth works“ erstmals in seinem Text *Towards the Development of an Air Terminal Site*, der 1967 in Artforum publiziert wurde.²⁷⁸ Suzaan Boettger begann ihre Darstellung von *Earth Works – Art and the Landscape of the Sixties* im Jahr 1967, als Claes Oldenburg ein Loch in den New Yorker Central Park graben ließ. Obwohl Boettger Oldenburg nicht als „earthworker“ bezeichnete, war er dennoch in Virginia Dwans *Earth Works* vertreten. Die im Oktober 1968 eröffnete Ausstellung markierte laut Boettger das Debut der Kunstgattung.²⁷⁹ Die *Markierung der Erde* ist also vielmehr die Arbeit eines ZERO-Künstlers, dessen *Sahara-Projekt* den erdbasierten Arbeiten der Amerikaner vorausgeht.

Als Vorläufer der erdbasierten Arbeiten gelten auch Werke von Isamu Noguchi, besonders seine *Sculpture to be seen from Mars* (1947). Der japanisch-amerikanische Künstler schuf ein Modell für eine monumentale Skulptur aus Erde. Hügel, Kegel, Krater und Pyramide sollten ein stilisiertes Gesicht darstellen, für dessen Nase eine Kantenlänge von einer Meile geplant war.²⁸⁰ Eine Arbeit, die der Österreicher Herbert Bayer 1955 in Aspen, Colorado, schuf, war als Foto in Dwans *Earth Works*-Ausstellung vertreten und wurde seitdem in vielen

²⁷⁴ Vgl. Leiber 2011: o. S.

²⁷⁵ Vgl. RÜth 2001: 39, 53, Zitat 53.

²⁷⁶ Vgl. Boettger, Suzaan: *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley u.a. 2002: 2 [Boettger 2002].

²⁷⁷ Smithson, Robert (1967): *Towards the Development of an Air Terminal Site*. In: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley 1996: 52-60, hier 56 [Smithson 1967/1996].

²⁷⁸ Vgl. Smithson 1967/1996, vgl. auch Boettger 2002: 9 „This was the first mention of the term ‚earth works‘ (then two words) in an artistic context.“.

²⁷⁹ Vgl. Boettger 2002: 1.

²⁸⁰ Vgl. Werkner 1992: 15; Kellein 1989: 38-39.

Publikationen als Pionierarbeit genannt.²⁸¹ Die Arbeit mit dem Titel *Earth- oder Grass Mound* ist eine kreisrunde Einkerbung in die Rasenfläche des Aspen Institute for Humanistic Studies, die etwa 12 Meter im Durchmesser misst. In der Mitte befinden sich ein kegelförmiger Hügel sowie eine kleinere Einkerbung und ein aufrecht stehender, weißer Stein.²⁸² Stilistische Gemeinsamkeiten mit Werken wie *Observatory* (1971-77) von Robert Morris sind durchaus vorhanden.

Die Idee der *Sandreliefs* aus dem *Sahara-Projekt* manifestierte sich nicht nur in der Natur, sondern auch in plastischen Bildwerken, die im Atelier des Künstlers entstanden – teils aus echtem Saharasand, den Mack von seinen Expeditionen mitbrachte. Das erste *Sandrelief* entstand in den Jahren 1956-57 und damit vor der Niederschrift des *Sahara-Projektes*. Auf einen Karton, dessen labyrinthische Spiralstruktur sich nach innen windet, ist Sand gestreut und mit Goldbronze fixiert. Die Arbeit entspricht damit der Beschreibung der Sandreliefs im *Sahara-Projekt* als „Labyrinth des Windes, der den Sand durch die Luft trägt“.²⁸³ Über „das Relief mit quadratischen Einkastelungen, die in unergründliche Tiefe sich herabzuwinden scheinen“ schrieb Claus-Peter Haase, es erinnere „an Scheintüren in Reliefs des Alten Orients und an geometrische Abtiefungen in jemenitischen Alabasterreliefs, deren klare Schnitte etwas Präziöses ausstrahlen“.²⁸⁴ (Abb. 2.24)

²⁸¹ Vgl. Boettger 2002: 138-140; Werkner 1992: 25, Schneckenburger 2010: 544; Bayers frühere Arbeit für NS-Auftraggeber wird in diesen Publikationen nicht erwähnt, vgl. hierzu La, Kristie: "Enlightenment, Advertising, Education, Etc.": Herbert Bayer and the Museum of Modern Art's Road to Victory. In: October Magazine 150 (Fall 2014): 63-86, hier 69-75 [La 2014].

²⁸² Vgl. Boettger 2002: 138-140.

²⁸³ Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁸⁴ Haase 2015: 57, zur kunsthistorischen Einordnung der wandgebundenen Sandreliefs siehe Kapitel 4.

2.5 Station 5: Künstliche Wälder und Gärten

Die fünfte Station führt den Begriff des *Jardin Artificiel*, der zu Beginn des *Sahara-Projektes* eingeführt wurde, weiter aus. Dieser künstliche Garten inmitten der Wüste hat für Mack eine besondere Bedeutung, denn eigentlich beinhaltet er das gesamte *Sahara-Projekt*.²⁸⁵ Gleichzeitig ist er als poetische Metapher zu verstehen, da es in der Wüste keine Wälder oder Gärten gibt. Die Station steht in Analogie zu den Oasen der Sahara, die wie „Paradiesgärten in einer Mondlandschaft“ anmuten.²⁸⁶

„Hier finden wir die Oase der versteinerten und erstarrten Vitalität. Gärten, die noch kein Gärtner geträumt, ausgelegt wie Teppiche der Erde, zeigen die Elemente unserer Bildstrukturen in fortwährender Pluralität; das Unzählbare, die starre Leidenschaft der Multiplikation bestimmen den Grundriss der Plantagen- und Wälderraster. Wälder aus Schwämmen, Reliefs aus Nagelstäben, Raster aufsteigender Rauchsäulen, Akkumulationen von Fabrikmaterialien und Katapulte des Lichtes werden die Wüstenwälder bilden.“²⁸⁷

Als historische Vorboden für diese Idee kann der Garten des Hohen Beamten im ägyptischen Theben, um 1410-1375 v. Chr., oder der Mogulgarten des Palastes in Amber Rajasthan, Indien, um 1600, genannt werden. Beide weisen ähnlich artifizielle Strukturen auf, sind aber mit Palmen, Sträuchern und anderem bepflanzt.²⁸⁸ Mack dagegen beschreibt den künstlichen Garten als „Oase der versteinerten und erstarrten Vitalität“.²⁸⁹

Dass der Begriff der Struktur für das Werk von Mack von Bedeutung ist, wird evident, wenn von „fortwährender Pluralität“ und „starre[r] Leidenschaft der Multiplikation“ als „Grundriss der Plantagen- und Wälderraster“ zu lesen ist.²⁹⁰ Mack definiert Struktur als „[...] eine innere Ordnung von einfachen oder komplexen Beziehungen, die in rhythmischer Form in Erscheinung treten.“ Er betont, Struktur sei Repetition und fortwährende Wiederkehr. „Obwohl wir in der Natur die direkte Wiederholung nicht vorfinden, so kennt sie doch das Prinzip der Repetition; dieses Prinzip ist das Agens der Natur und des Lebens schlechthin.“²⁹¹ Nicht nur Macks *Dynamische Strukturen* und *Lichtreliefs* der ZERO-Zeit waren von der seriellen Reihung von Linien und Rasterstrukturen geprägt. Der Aspekt der Repetition findet sich ebenfalls im Werk Jan Schoonhovens, dessen monochrome Reliefs aus seriellen Wiederholungen geometrischer Formen bestehen.²⁹² Einige von Otto Pienes *Rasterbildern* sind so angelegt, dass die Rasterstrukturen bis an den Rand reichen und die angeschnittenen

²⁸⁵ Vgl. Nannen 1977: o. S.

²⁸⁶ Vgl. Haase 2006: Kat. 76-78.

²⁸⁷ Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁸⁸ Vgl. Haase 2006: Kat. 81-83.

²⁸⁹ Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁹⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

²⁹¹ Mack, Heinz: *Struktur*, 1964 (Archiv Mack) [Mack 1964].

²⁹² Vgl. The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 191.

Kreisformen auch über die Bildgrenze hinaus potentiell bis ins Unendliche fortsetzbar scheinen.²⁹³

Die künstlerische Vegetation des *Jardin Artificiel* erinnert an die Werke einiger ZERO-Künstler. So könnten die von Mack erwähnten „Wälder aus Schwämmen“ auch von Yves Klein stammen, der seit den späten 1950er Jahren monochrome Reliefs und Skulpturen aus Schwämmen fertigte. 1957 wurde Klein von Werner Ruhnau zur Mitarbeit am Theaterneubau in Gelsenkirchen eingeladen und gestaltete das dortige Foyer mit großflächigen Schwammreliefs.²⁹⁴ Nachdem Klein 1958 mit seiner Ausstellung *Le Vide* in der Galerie Iris Clert in Paris für Aufmerksamkeit gesorgt hatte, stellte er dort 1959 *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges* (Flachreliefs in einem Wald aus Schwämmen) aus.²⁹⁵

Die „Reliefs aus Nagelstäben“, die Mack in die Konzeption miteinbezog, deuten auf einen weiteren Künstlerfreund Macks hin. 1957 hatte Günther Uecker den Nagel als Medium entdeckt, das sein künstlerisches Schaffen fortan begleiten sollte. Mit seinen *Nagelreliefs* schuf er gleichmäßige dreidimensionale Strukturen, bestimmt durch eine Polarität zwischen Licht und Schatten.²⁹⁶ Auch Enrico Castellani und Bernard Aubertin integrierten Nägel in ihre Kompositionen.²⁹⁷

Die „Raster aufsteigender Rauch- und Feuersäulen“ stehen in Verbindung zu einer Reihe von ZERO-Künstlern, die Rauch und Feuer als Gestaltungsmaterial für ihre Kunstwerke nutzten. Darauf wies auch Mack hin: „Aber auch die Ideen meiner Künstlerfreunde Yves Klein, Otto Piene, Aubertin, in denen das Feuer als Medium der Gestaltung eine Bedeutung hat, werden in das ‚Sahara-Projekt‘ einbezogen, als Hinweis auf die Möglichkeit, mit anderen Künstlern zusammenzuarbeiten.“²⁹⁸ Seit 1959 nutzte Otto Piene das Feuer als gestalterisches Element für seine *Rauchzeichnungen* und *-bilder*. Hierzu führte er eine Kerze oder Öllampe an einen horizontal befestigten Bildträger heran, der durch den Rauch geschwärzt und zum Rußfänger wurde.²⁹⁹ Yves Klein zeigte 1961 bei der Ausstellung *Monochrome und Feuer* im Krefelder Haus Lange seine *Mur de Feu* sowie *Sculpture de Feu*.³⁰⁰ (Abb. 2.25) Für seine *Feuerbilder* brachte Bernard Aubertin geometrisch strukturierte Streichholzsequenzen auf Bildträgern an. Vor Zuschauern zündete er die Streichhölzer an und schuf somit ephemere Kunstwerke, die nur im Moment der Performance existierten.³⁰¹

²⁹³ Vgl. Schmitt 2013: 82-83.

²⁹⁴ Vgl. Fleck 2018: 45 ff.

²⁹⁵ Vgl. Clert 1978: 353.

²⁹⁶ Vgl. Schmitt 2013: 114-115.

²⁹⁷ Vgl. The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 110, 158.

²⁹⁸ Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

²⁹⁹ Vgl. Schmitt 2013: 84-85.

³⁰⁰ Vgl. Kramer-Mallordy, Antje; Klein-Moquay, Rotraut: Yves Klein Germany. Paris 2017: 190-193 [Klein-Moquay/Kramer-Mallordy 2017], Fleck 2018: 91 ff.

³⁰¹ Vgl. Derom, Edouard: Burning, Cutting, Nailing. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 142 [Derom 2014b].

Hommage à Georges de la Tour (1960-65)

1960 veranstaltete Heinz Mack eine *Hommage à Georges de la Tour* in der Galerie Diogenes, Berlin. Teil der Hommage an den Barock-Künstler, in dessen Malerei das Kerzenlicht omnipräsent ist, war die Aufstellung von 200 brennenden Kerzen in strenger, serieller Ordnung auf einem zwei Quadratmeter großen Spiegel im Souterrain der Galerie. „Am Abend der Vernissage füllten etwa ebenso viele Menschen die Souterrain-Räume und es entstand bald eine große Wärme“, erinnert sich Mack. „Mittels eines weißen Tischtuchs, das zwei Mädchen zunächst in einer Wasserschale tauchten, wurde dann das Fakir-ähnliche ‚Feuerbrett‘ gelöscht, indem sie das Tuch über die wabernde, vibrierende Feuerfläche spannten, um es dann in dem Moment fallen zu lassen, als ich beim Countdown schließlich ‚ZERO‘ ausrief. In der so unvermittelt eintretenden Dunkelheit projizierte unser inneres Auge ein irrealen Nachbild.“³⁰² Die Kerzeninstallation wiederholte Mack 1965 in der Galerie Schmela. (Abb. 2.26)

Die Berliner *Hommage* beinhaltete zudem eine *Phosphorplastik*: In der Mitte des Raumes stellte Mack einen sehr schnell laufenden Motor auf einen Sockel. Die Achse des Motors war mit einer Stange verbunden, welche mit in Phosphor getränkten Mullbinden umwickelt wurde. Es entstand ein sich veränderndes, immaterielles, zentrifugales Lichtvolumen, ähnlich Naum Gabos *Kinetischer Konstruktion (Stehende Welle)* von 1919/20. Am Abend der Vernissage zündete Mack spontan die rotierenden Phosphortücher an. „Das hierdurch entstehende ‚Feuerwerk‘ sprühte Funken, die Lichtspuren wie kosmische Lichtbahnen in den Raum ‚zeichneten‘.“³⁰³

Die „Akkumulationen von Fabrikmaterialien“, die Mack für den *Jardin Artificiel* vorschlägt, war von der Ansammlung serieller Industrieerzeugnisse auf Lagerplätzen inspiriert; – ein Phänomen, das Mack in der rasch wachsenden Industrie der 1950er Jahre vermehrt beobachtet hatte.³⁰⁴ Hier besteht eine Verbindung zu Arman, der seit 1959 mit seinen *Accumulations* Ansammlungen gleichartiger Objekte schuf.³⁰⁵ Auch die serielle Anordnung von Stein oder Holz bei Richard Long ist eine Akkumulation in diesem Sinn.³⁰⁶

Für die Vegetation des *Jardin Artificiel* schlägt Mack außerdem „Katapulte des Lichtes“ vor; eine Formulierung, die er später zu „Katapulte von Lichtblitzen“ änderte.³⁰⁷ Die Integration von Blitzen lässt Assoziationen zur Arbeit *Blitzaggregat* (1966) von Günther Uecker sowie zum *Lightning Field* (1977) Walter de Marias in New Mexiko zu.³⁰⁸

³⁰² Mack, Heinz: Kommentar zur „1. Hommage à Georges de la Tour“ in der Galerie Diogenes, Berlin 1960. In: Kunstverein Ahlen 1994: 180-181, hier 181 [Mack 1994b].

³⁰³ Mack 1994b: 181.

³⁰⁴ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.3.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

³⁰⁵ Vgl. Beck/Eggeling 2014b: 110.

³⁰⁶ Vgl. Beardsley 1989: 44.

³⁰⁷ Siehe Kapitel 3.

³⁰⁸ Vgl. Werkner 1992: 101-104.

2.6 Station 6: Der Maschinenpark

„Er zeigt die Maschinen im Zustand einer einzigen Verwirrung, die begreiflich ist, weil poetisch. Ihr Konstrukteur, fasziniert vom Fehler im System, zeigt den Mut des Dompteurs, der seinen Maschinenlöwen programmiert, das Programm aber vergisst, um die unerwarteten Verwirrungen gefährlicher präsentieren zu können. / Ich wünsche mir, dass seine virtuellen Rotationsvolumen wie riesige Zyklone im Raum stehen. Als stabile Erscheinungen des sphärischen Lichtes und des Windes werden sie dem Betrachter wie eine erstarrte Fata Morgana erscheinen. Dieser Distrikt ist von farbigen Gaswolken umgeben, deren pneumatische Pulsation gesteuert werden kann.“³⁰⁹

Die sechste Station des *Sahara-Projektes* rückt den Aspekt der Kinetik bzw. Maschinenkunst in den Vordergrund. Als früheste Vertreter kinetischer Kunst im 20. Jahrhundert gelten die italienischen Futuristen, obwohl deren Kunst sich noch nicht tatsächlich bewegte. Vertreter des Futurismus wie Umberto Boccioni riefen im *Futuristischen Manifest* (1912) zur Darstellung von Dynamik und Bewegung in der bildenden Kunst auf. Weiterhin gilt der Russische Konstruktivismus als wichtiger Orientierungspunkt in der Geschichte der kinetischen Kunst, da er mit dem traditionellen Skulptur-Konzept brach. Vladimir Tatlins Modell für das *Monument der Dritten Internationale* (1920), dessen Einzelteile beweglich sein sollten, wird als erste Formulierung einer kinetischen Kunst eingestuft. Laszlo Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* (1923-30) gilt als Pionierleistung der kinetischen Lichtkunst. Ebenfalls ist das Bauhaus als Meilenstein der Kinetik zu erwähnen, da hier Kunst, Leben und Technologie vereint und der Skulpturbegriff auf verschiedenste Materialien erweitert wurden.³¹⁰ „Gropius dachte noch ein letztes Mal wie Leonardo da Vinci; meine Generation hat aber erkannt, dass Technik lebensgefährlich ist, wenn der Mensch nicht hellwach bleibt, d. h. das kritische Bewusstsein ständig erweitert“, so Mack.³¹¹

In der Nachkriegszeit verstärkte sich die Beziehung von Kunst und Technik: Maschinen, elektrisches Licht und andere moderne Technologien wurden häufiger in die Kunst integriert. Seit den späten 1950er Jahren erschafft auch Mack mit seinen *Rotoren* kinetische Objekte, die in ihrer dynamischen Bewegung eine immaterielle Erscheinung erhalten. Die Maschinen, die Mack in der sechsten Station des *Sahara-Projektes* beschrieb, wirken dagegen eher bedrohlich. Der „Fehler im System“ der Maschinen wird als „gefährlich“ beschrieben, die programmierten „Maschinenlöwen“ entziehen sich der Kontrolle ihres „Dompteurs“.³¹²

Die Atmosphäre von Bedrohung und Dekonstruktion, die von dieser Imagination ausgeht, erinnert an die sich selbst zerstörenden Maschinen des Jean Tinguely. Eine solche wurde 1960 im Garten des Museum of Modern Art in New York errichtet. Tinguelys *Hommage à New York* bestand aus Fahrradreifen, Motoren, einem Klavier, einer Badewanne und

³⁰⁹ Mack 1959 (Archiv Mack): 4-5.

³¹⁰ Vgl. Chen/Lin/Fan 2015: 922-929.

³¹¹ Mack zitiert nach Honisch, Dieter: Auszug aus einem Interview mit Heinz Mack. In: Mack 2008: 17-19, hier 18 [Honisch 2008].

³¹² Mack 1959 (Archiv Mack): 4.

anderen recycelten Gegenständen und war mehr als acht Meter hoch. Während der etwa dreißigminütigen öffentlichen Aufführung produzierte die Maschine gefärbten Rauch, malte Bilder, Luftballons wurden aufgeblasen und zerplatzen wieder, Flaschen wurden auf den Boden geworfen. Die monumentale Maschine sollte sich schließlich selbst vernichten, doch die Performance wurde von der Feuerwehr unterbrochen. In einem Interview mit dem *New Yorker* sagte Tinguely, die *Hommage à New York* sei für ihn eine Abkehr vom Material gewesen. Indem er das Material zerstörte, erstrebte auch er eine Immaterialität seines Kunstwerks. „What was important for me was that afterwards there would be nothing, except what remained in the minds of a few people, continuing to exist in the form of an idea.“³¹³ 1959 hatte Tinguely in einer dialektischen Geste Kopien seines Manifestes *Für Statik* aus einem Flugzeug über Düsseldorf abgeworfen. Darin rief er zu einer radikalen Erneuerung der Kunst durch die Aufhebung statischer Gebundenheit auf.³¹⁴ (Abb. 2.27)

Feuerschiffe (1963-2010)

Auch Mack kreierte zu dieser Zeit das Konzept für einen sich selbst zerstörenden Mechanismus. Die schwimmende Konstruktion des *Feuerschiffs* bestand aus einem Floß mit einem dachstuhlartigen Holzgerüst. Darauf waren verschiedene Feuerwerkskörper installiert, an den Streben wurden mit Phosphor getränkte Elemente zu Feuerkreiseln, auf dem First entzündeten sich Wannen voller Benzin in einer präzise vorbereiteten Choreografie zu einem Feuerkamm. Das erste *Feuerschiff* wurde 1963 für die Messe *Foire de Paris* entworfen, obwohl es dort nicht zur Aufführung kam. Für den Film *Tele-Mack* konstruierte Mack 1968 ein *Feuerschiff*, das etwa zehn Meter hoch und acht Meter breit war. Er platzierte es auf einem See nahe Mönchengladbach, bevor es in einer Performance durch Feuer zerstört wurde. In dieser Arbeit kommen die Elemente Wasser und Feuer zusammen, wobei das Wasser zur Reflexionsfläche des Feuers wird. Weitere Aufführungen des *Feuerschiffs* fanden 1979 in Duisburg und Stuttgart sowie 2010 in Düsseldorf statt.³¹⁵ (Abb. 2.28)

³¹³ Tinguely zitiert nach Landy, Michael: *Hommage to Destruction*. In: Tate etc., Issue 17 (Autumn 2009) [Landy 2009].

³¹⁴ Vgl. Kellein 1989: 17, Schmitt 2013: 143.

³¹⁵ Vgl. Friedel, Helmut (Hg.): *Mack – Licht / Light / Lumière*. München 2017: 434-435 [Friedel 2017].

2.7 Station 7: Die Plateaus

„Auf planierten Hochebenen breiten sich in unendlicher Folge Lamellenraster aus, bis sie zuletzt in ihrem eigenen Horizont enden. Unter dem Himmel der Sahara werden sie zu Widerständen des Lichtes, das von den stetig wiederkehrenden Erhebungen aufgefangen wird; in ausweichlicher Nachbarschaft verharren die Schatten, unglücklicherweise, glücklicherweise. Somit ist den Schatten wie dem Licht die gleiche Chance gegeben, sich zu profilieren. / Alle Lamellen haben die gleiche Form und sind in parallele Reihung gebracht; dieses mechanische Prinzip wird gestört durch die spektralen Intervalle aller Zwischenräume, die sich wiederum zu rhythmischen Gruppen formieren. Außerdem wurde die flächige Ausbreitung der gesamten Lammellenstruktur radial aufgefächert, um eine größtmögliche Modulation der Abfolge zu erreichen. / Entsprechend dem wechselnden Standort des Betrachters wechseln die Licht-Schatten-Strukturen des Reliefs. Die großen Plateaus bestehen aus vorgefertigten Betonlamellen, die kleineren Plateaus aus weißem, parischen Marmor, der das Licht in sich aufnimmt, mit schnellem Widerstand reflektiert und in die Ruhe der Schatten entlässt.“³¹⁶

Die siebte Station beschreibt die *Plateaus* als Lamellenraster, die sich in „unendlicher Folge“ auf planierten Hochebenen der Sahara ausbreiten. Hier wird die Duplizität von Licht und Schatten beschrieben, die in den Reliefs von Mack evident ist. Laut Dieter Honisch stellen die Reliefs im Werk des Künstlers die umfangreichste Werkgruppe dar. Im Jahr 1952 begann er, Reliefs als plastisch strukturierte Flächen zunächst aus Gips oder Kunstharz zu fertigen, gelegentlich auch aus Holz.³¹⁷ Seit 1957 entstehen seine *Lichtreliefs* aus Aluminium oder Edelstahl, die sich durch ihre silberne Farbe und starke Reflektion des Lichtes auszeichnen. Mack wendet das Prinzip seiner Reliefs auch in der Architektur an. Die *Sahara-Reliefs* an der Mathilden-Schule in Leverkusen gehören zu seinen frühen Kunstwerken für den urbanen Raum und beziehen sich auf die Idee der *Plateaus*.

Sahara-Reliefs (1960/61)

Die beiden 13 Meter hohen *Sahara-Reliefs* (1960-61) bildeten die Fassade der Schule. Das zweite, hier abgebildete Relief mit der Zick-Zack-Struktur besteht aus seriell zusammengesetzten Betonlamellen auf einer Fläche von etwa 200 Quadratmetern, angeordnet in horizontaler Reihung. Die Neigungswinkel der gleichgroßen Lamellen zur Wandfläche ergeben in ihrer Folge einen radialen Fächer. Sie variieren so, dass bei wechselndem Standort des Betrachters oder des Lichteinfalls unterschiedliche Licht-Schatten-Effekte auf der Oberfläche sichtbar werden und die tatsächliche Farbe der grauen Betonlamellen durch vielfältige Hell-Dunkelvariationen verdrängt wird.³¹⁸ (Abb. 2.29)

³¹⁶ Mack 1959 (Archiv Mack): 5.

³¹⁷ Vgl. Honisch 1986: 12.

³¹⁸ Vgl. Mack 2008: 48, 321; vgl. auch Schmitt, Ulrike: Die Bedeutung der Reliefform im Werk von Heinz Mack. In: Fleck, Robert (Hg.): Mack – Reliefs. München 2015: 10-23, hier 21 [Schmitt 2015]; Stand 2020 wurden die Reliefs entsorgt.

Nicht nur der Titel der *Sahara-Reliefs* weist auf die Verbindung der monumentalen Arbeit mit dem *Sahara-Projekt* hin. Wie bei den *Plateaus* wird hier eine Plastizität von Licht und Schatten angestrebt: Die Struktur der Wand dient dem Licht als Widerstand und dadurch entstehen verschiedene Farberscheinungen und Schattenreliefs.³¹⁹

Die Jahreszeiten der Wüste (1976)

Ein weiteres Werk von Mack, das die Lamellenstruktur der *Plateaus* aufgreift, ist das fünfteilige Ensemble *Die Jahreszeiten der Wüste* (1974-76, Abb. 2.30). Der Titel des Werks legt eine Verbindung zum *Sahara-Projekt* nahe – wobei er eigentlich paradox klingt, da die Unterschiede zwischen den Jahreszeiten in der Sahara nicht annähernd so ausgeprägt sind wie in gemäßigten Klimazonen.³²⁰ Der Künstler schrieb, er habe „[...] in diesem Werk seine Erfahrungen der Wüstenutopien und Wüstenexpeditionen konzentriert zu einer Art poetischer Fiktion.“³²¹

Die Installation besteht aus fünf monumentalen Tafeln, die jeweils 2,8 Meter hoch und 4,6 Meter breit sind. Auf jeder Tafel ist eine ebenmäßige Reliefstruktur aus V-förmigen Stahlspiegeln angebracht. Im Ausstellungsraum der Nationalgalerie in Berlin wurden die Tafeln in quadratischer Formation zueinander angebracht, vier davon aufrecht, eine horizontal auf dem Boden liegend. Die vier senkrechten Relieftafeln symbolisieren die vier *Jahreszeiten der Wüste*. So steht die schwarze Tafel für den Sommer, die silberne für den Herbst, die weiße für den Winter und die blaue für den Frühling. Das Bodenrelief besteht aus Sand, auf dem 365 silberne Stahlspiegel angebracht sind, symbolisch für die 365 Tage des Jahres. Die Installation greift Aspekte der siebten Station des *Sahara-Projektes* auf, da sich die Lamellenraster in beinahe unendlicher Folge auf den monumentalen Relieftafeln ausbreiten, alle Lamellen die gleiche Form haben und in parallele Reihung gebracht sind. Das Bodenrelief, dessen Untergrund mit Sand beschichtet ist, stellt eine Abstraktion der „planierten Hochebenen“ der Sahara dar.³²² In die Sandschicht hat der Künstler mit einem Rechen feine Rillen gekämmt, wie sie auf den Sanddünen der Sahara als „natürliche Sandreliefs“ durch wechselnde Winde geformt werden.³²³

³¹⁹ Vgl. Mack 2008: 321; Schmitt 2015: 21.

³²⁰ Bis auf die Temperaturunterschiede, die zwischen Winter und Sommer stark ausgeprägt sein können, vgl. George 1986: 45.

³²¹ Mack/Mack 2011: 436.

³²² Zitat Mack 1959 (Archiv Mack): 5.

³²³ Vgl. George 1986: 56.

2.8 Station 8: Der Corso

„Er ist länger als jede Straße der Welt und erstreckt sich von einer monochromen Wand, die blau ist, zu einer Wand, die ein einziges Silberlichtrelief ausfüllt. Den Corso auf- und abschreitend, verharret der Schreitende im Spannungsfeld der beiden Tafeln. Nähert er sich der Farbe, erfüllt ihn das Blau; nähert er sich dem Licht, erfüllt ihn dieses. Befindet er sich in der Mitte von Farbe und Licht, erfüllt ihn Farbe und Licht. Der Corso selbst ist aus Spiegeln gemacht; das Kostüm, das der Schreitende trägt, ist ein Spiegelgewebe. So trägt nicht die Erde den Schreitenden, es ist der Spiegel des Himmels, auf dem wir gehen. Welche Empfindungen werden wir haben und worüber werden wir sprechen, wenn wir sprechen?“³²⁴

Die achte Station des *Sahara-Projektes* erscheint zunächst paradox. In die Wüste, eine Landschaft ohne Wege oder Straßen, wird ein *Corso* hineinprojiziert.³²⁵ In einer poetischen Metapher beschreibt Mack ihn als „länger als jede Straße der Welt“.³²⁶ Auch die Wüste ist ein Raum ohne erkennbare Maße, ein Symbol für die Unendlichkeit. Der *Corso* stellt einen zivilisatorischen Eingriff in die Unberührtheit dieser Landschaft dar, ähnlich dem Straßenbau für eine amerikanische Stadt in der Wüste, auf den Mack 1967 im *Mackazin* verwies. Der Künstler aber imaginiert eine dialektische Situation, in welcher die Zivilisation von dem im Wind bewegten Sand der Sahara wieder zurück genommen wird.³²⁷ Zum *Corso* existiert ein Modell, das um 1966 entstand: Ein silbernes Aluminiumrelief und eine monochrom blaue Farbtafel sind durch eine Spiegelfläche miteinander verbunden. Darunter befindet sich eine Platte, deren Oberfläche mit Sand bedeckt ist. Zwei kleine Figuren stehen seitlich der silbernen Spiegelfläche am Boden. Der *Corso* vereint das *Lichtrelief* Macks mit dem monochromen Blau, für das Yves Klein bekannt wurde. Obwohl der französische Künstler nicht bei Namen genannt wird, kann die Station als Dialog zwischen Mack und Klein interpretiert werden. (Abb. 2.31)

Klein begann 1957, monochrome blaue Gemälde zu fertigen, die bald zu seinem Markenzeichen werden sollten. Im Zuge seiner „Blauen Revolution“ meldete er ein Patent auf das ultramarine *Internationale Klein Blau* (IKB) an.³²⁸ Auch im malerischen Oeuvre Macks aus der ZERO-Zeit finden sich monochrome blaue *Dynamische Strukturen*, etwa die *Vibration in Blau* (1959). Als Gegenposition zu den farbintensiven Werken des Informel setzten viele der ZERO-Maler auf einen reduzierten Umgang mit Farbe bis hin zur Beschränkung auf eine einzige. „Das Farberlebnis wurde zur alleinigen Thematik der Bilder [...]“, schrieb Ulrike Schmitt.³²⁹ 1960 vereinte Udo Kultermann diese Positionen in der Ausstellung *Monochrome*

³²⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 5-6.

³²⁵ Ital. corso = Lauf, Laufbahn, Hauptstraße, von lat. cursus = Lauf, Fahrt, Bahn, vgl. Pertsch, Erich (Red.): Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch. Berlin/München 1981: 284 [Pertsch 1981].

³²⁶ Mack 1959 (Archiv Mack): 5.

³²⁷ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.3.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

³²⁸ Vgl. Kellein 1989: 12.

³²⁹ Schmitt 2013: 203.

Malerei im Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen. Neben Arbeiten von ZERO wurden auch Positionen des Abstrakten Expressionismus gezeigt, etwa die Farbfeldmalerei Mark Rothkos.³³⁰

In dieser Station des *Sahara-Projektes* wird der Aspekt der Spiegel, der schon in der zweiten Station von Bedeutung war, wieder aufgegriffen. Die blaue und silberne Tafel sind durch eine verspiegelte Straße verbunden, auf der ein Schreitender in einem Kostüm aus Spiegelgewebe wandelt. Diese Idee griff Mack für den Film *Tele-Mack* (1968) wieder auf. In den Szenen, die in der tunesischen Wüste gefilmt wurden, trägt Mack ein silberfarbenes Kostüm aus Aluminiumgewebe. Hans Emmerling, Regisseur des Films, erinnerte sich: „Deswegen nannten wir ihn den Silber-Mack. Der Kameramann hat immer geschrien: Reflexion! Reflexion! Und Mack bewegte sich in dem glitzernden Overall. Er wollte die Reflexionen des Lichtes augenscheinlich machen.“³³¹ Dieses Kostüm trug Mack auch 1976 wieder, als er mit Thomas Höpker in die Sahara und die Arktis reiste. Während dieser Expedition notierte Mack in Timimoun, Afrika:

„Wir tragen silberne Anzüge, damit wir in den offenen Räumen weithin sichtbar sind, damit wir uns nicht verlieren. / Wir haben entdeckt, daß die glühende Sahara-Sonne vom glänzenden Aluminium-Gewebe reflektiert wird, so daß wir vor der Hitze geschützt sind.“³³²

Mack imaginierte den *Corso* als „Spiegel des Himmels“: Die Idee, mithilfe von Spiegeln die Reflektion des Himmels auf der Erde darzustellen, verfolgte Mack seit den frühen 1960er Jahren, als er erste Experimente mit Spiegeln auf der Rasenfläche des Huppertzhofes ausführte. In der algerischen Wüste legte er 1976 flächige Spiegelplatten in den Sand. „Quecksilber-bedampfte Gläser spiegeln den Himmel auf die Erde und reflektieren das Bild wieder zurück in den Himmel“, notierte er.³³³

Den Grundgedanken des *Corsos*, der als Symbol für Unendlichkeit eine überaus lange Straße beschreibt, griff Mack 1976 in der algerischen Wüste wieder auf. Er spannte eine etwa 200 Meter lange Ultraphanfolie über den Kamm einer Sanddüne. Das ephemere Kunstwerk trägt den Titel *Traum des Geometers*, da die langgestreckte, schlanke Silberlinie an das Werkzeug eines Landvermessers erinnert. Das Motiv einer langen Straße oder Linie findet sich auch in einigen Werken der Land Art wieder. Richard Long, ein britischer Pionier dieser Kunstrichtung, kreierte mit *A Line Made by Walking* 1967 sein erstes „erwandertes“ skulpturales Werk. Dafür überquerte er eine Wiese so oft, bis die hineingetretene Spur deutlich zu sehen war, und fotografierte es anschließend.³³⁴ (Abb. 2.32-2.33)

³³⁰ Vgl. Zell 2015: 446.

³³¹ Emmerling zitiert nach Wilhelm 2015: 56.

³³² Mack zitiert nach Nannen 1977: o. S.

³³³ Mack zitiert Nannen 1977: o. S.

³³⁴ Vgl. Schneckenburger 2010: 591.

1968 realisierte Walter De Maria ein *Mile Long Drawing* in Kalifornien. Zwei parallele Kalklinien waren über die Länge von jeweils einer Meile auf den Boden der Mojave-Wüste gezeichnet. Das Kunstwerk basierte auf seinen Entwürfen für *Walls in the Desert*, die er 1961-63 skizziert, aber nicht realisiert hatte.³³⁵ Lange lineare Bodenskulpturen waren auch ein Thema der Minimal Art, so etwa bei Carl Andrés horizontaler Plastik *Schnittlinie* (*Secant*, 1977). Manfred Schneckeburger beschrieb diese „Plastik als ‚Ort‘ und ‚Weg‘, als Operationsfeld, der zur Begehung und Erschließung herausfordert.“³³⁶ (Abb. 2.34-2.35)

³³⁵ Vgl. Werkner 1992: 40-41.

³³⁶ Vgl. Schneckeburger 2010: 526-528, Zitat 528.

2.9 Station 9: Das Symposion

„Es befindet sich im Zentrum der Reservation und ist nur den beteiligten Künstlern zugänglich. Ein nach aussen hermetisch abgeschlossener Kubus, dessen Außenwände aus milchweisem Marmor bestehen, ruht inmitten eines artifiziellen Sees aus Quecksilber. Das Innere: ein weisser Lichtfarbraum von Yves Klein.“³³⁷

Der altgriechische Ausdruck *Symposion* steht für eine gesellige Zusammenkunft, wie sie Platon um 400 v. Chr. in seiner gleichnamigen Schrift in Dialogform schilderte. Darin wird von einem Gastmahl berichtet, bei dem die Teilnehmer Reden über Erotik halten. Die Würdigung des Gottes Eros steht bei Platon als Bekenntnis zum Guten und zur Schönheit.³³⁸ Mack entwarf das *Symposion* als Versammlungsort für sich und seine Künstlerfreunde, die sich ebenfalls dem Phänomen der Schönheit widmeten. Mack wehrte sich stets dagegen, dass der Begriff der Schönheit in der modernen Kunst negativ besetzt ist. Das Schöne sei nicht tot, sondern nur scheinot, formulierte er.³³⁹ „Für mich ist die Schönheit in der Kunst die eigentliche *conditio sine qua non*, der höchste Anspruch, der nie ganz erfüllt, aber erstrebt werden kann“, so Mack. „Die höchste Form ist die größte Expression, die lichtvollste Atmung, die als reine Erscheinung sichtbar wird, von keiner Sprache erreichbar, beseelt von dem Glück des Staunens, von Glück beschenkt zu werden, mit der tiefen erotischen Sinnlichkeit der von Licht erfüllten Farben.“³⁴⁰

Auch für die neunte Station des *Sahara-Projektes* fertigte Mack ein Modell: *Mein Haus in der Wüste* (1960-97) ist ein Marmorblock auf einer Bodenplatte aus silbrig-glänzendem Material, das den „See aus Quecksilber“ symbolisiert. Der flache Spiegelsee soll das Licht und die Farbe des Himmels reflektieren. Er ist mit Quecksilber gefüllt, das im Gegensatz zu Wasser nicht verdunsten kann. Mack plante, das Quecksilber zwischen großen doppelwandigen Glasplatten einzuschließen, deren Oberflächen gehärtet sind, damit der Flugsand der Wüste die Gläser nicht mattieren kann.³⁴¹ (Abb. 2.36)

„Das Erscheinungsbild des Hauses hat etwas von einer Fata Morgana; es ist so abstrakt wie die Wüste selbst“, kommentierte Mack seinen utopischen Entwurf für das *Haus in der Wüste*. „Ein einziger, hermetisch geschlossener, lichtweißer Marmorblock ohne sichtbare Fugen, ohne Fenster und ohne eine einzige Tür bildet das Haus. Es ist nur durch einen unterirdischen Gang betretbar, dessen Eingang zwischen Felsen verborgen bleibt. Keine Straße, keine Piste, kein Weg führen zum Haus. Zeitweilige Spuren verweht der Wind.“³⁴²

³³⁷ Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

³³⁸ Vgl. Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie, Bd. 1 Altertum und Mittelalter. Freiburg 1976: 75, 80 [Hirschberger 1976].

³³⁹ Vgl. Schwarzer, Yvonne: Kunst Portrait: Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten. Ein Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Heinz Mack. Witten 2005: 11 [Schwarzer 2005].

³⁴⁰ Mack zitiert nach Beck, Michael et al. (Hg.): Heinz Mack. Von Zeit zu Zeit, Malerei und Skulptur, 1994-2016. Kat. Palais Schönborn-Batthyány, Wien, 17.9.-15.11.2016. Düsseldorf 2016: 8 [Beck et al. 2016].

³⁴¹ Vgl. Mack, Heinz: Das Haus in der Wüste. In: Schmied 1998: 34 [Mack 1998c].

³⁴² Mack 1998c: 34.

Das Atrium im Zentrum des Hauses ist durch beschichtetes Glas abgetrennt. Die umliegenden Räume werden somit von Tageslicht erhellt. „Es kann durch eine gläserne Decke verschlossen werden, und seine versenkbaren Glaswände sind mit transparenten, lichtreflektierenden Oberflächen beschichtet; diese filtern das Spektrum des Tageslichts, so daß sich ihre Farbigkeit ändert, wenn der Betrachter den Standort wechselt. In der Nacht ermöglichen gläserne Dächer den Blick auf den Sternenhimmel.“³⁴³

Das Haus sollte unmöbliert sein: „Ähnlich der Einrichtung eines Beduinenzeltes“ sollte sich die Einrichtung auf Teppiche und Kissen beschränken. „Marmorne, in den Boden eingelassene Badebecken sowie künstlich gestaltete ‚Wasserwände‘, ‚Sandreliefs‘ und farbige Mosaik zeugen von einem geradezu unwirklichen Luxus“, so Mack. „Alle zivilisatorischen Einrichtungen, sei es die gesamte Haustechnik, sei es ein hochtechnisiertes Kommunikationszentrum, sind unterirdisch platziert.“³⁴⁴

Wassermauern – wie für das *Haus in der Wüste* imaginiert – entwarf Mack zwischen 1963 und 1966 für ein Krankenhaus in Diourbel im Senegal. Auf den Wänden waren vorgefabrizierte Betonlamellen seriell geschichtet, über deren Oberfläche ablaufendes Wasser geleitet wurde und der Klimatisierung diente.³⁴⁵ 1971 realisierte er für ein Lichtenvironment auf der Industrieausstellung in Berlin eine *Wasserwand*, eine *Wassermauer* sowie einen *Wasserschleier* und *Wasserorgeln*.³⁴⁶ Die immaterielle Inneneinrichtung des Hauses in der Wüste, die aus Elementen wie Wasser oder Sand besteht, enthält Parallelen zu Yves Kleins Projekt einer *Luftarchitektur*, die aus ephemeren Baustoffen wie Luft, Feuer und Wasser bestehen sollte und hier an späterer Stelle thematisiert wird.³⁴⁷

„Das ‚Haus in der Wüste‘ soll die Qualität einer tektonischen, bewohnbaren Skulptur haben. Es steht im größtmöglichen Kontrast zu seiner Umwelt, der Wüste, und teilt mit dieser das Erscheinungsbild einer vollkommenen Abstraktion“, beendete Mack den Text zu seinem utopischen Entwurf. „[...] Von Ferne gesehen präsentiert sich das ‚Haus in der Wüste‘ als vollkommene und reine Lichterscheinung. Sie tritt an die Stelle der Paläste vergangener Kulturen.“³⁴⁸

Die neunte Station wirft die Frage nach der Beteiligung anderer Künstler am *Sahara-Projekt* auf. Schon der Titel lässt darauf schließen, dass hier mehrere Beteiligte zusammenkommen. Im Text heißt es außerdem, das *Symposion* sei „nur den beteiligten Künstler zugänglich“. Der „weisse[r] Lichtfarbraum“ im Inneren solle von Yves Klein gestaltet werden.³⁴⁹ Auch in der Einleitung des *Sahara-Projektes*, die Mack der Erläuterung der Stationen voranstellt, heißt es: „Wenn ich nun eine bildhafte Beschreibung der verschiedenen Stationen des Projektes

³⁴³ Mack 1998c: 34.

³⁴⁴ Mack 1998c: 34.

³⁴⁵ Vgl. Mack 2008: 321-322.

³⁴⁶ Vgl. Mack, Heinz: Das Licht-Environment für die 20. Deutsche Industrieausstellung in Berlin, 1970. In: Kunstverein Ahlen 1994: 157-159, hier 157 [Mack 1994c].

³⁴⁷ Siehe Kapitel 3.

³⁴⁸ Mack 1998c: 34.

³⁴⁹ Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

gebe, an denen meine Künstlerfreunde ebenso wie ich selbst beteiligt sind [...].³⁵⁰ Manche der bereits erläuterten Stationen – z.B. die *Künstlichen Wälder und Gärten*, der *Maschinenpark* oder auch der *Korso* – würden sich tatsächlich für eine Künstlerkooperation eignen. Darüber hinaus bietet das Original-Manuskript des Projektes keine konkreten Anhaltspunkte für eine Künstlerbeteiligung. Verschiedene Druckfahnen für die Publikation des Textes in *ZERO Vol. 3* sind allerdings mit Notizen zur Beteiligung verschiedener Künstler an konkreten Stationen versehen, worauf hier an späterer Stelle eingegangen wird.³⁵¹

³⁵⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 2.

³⁵¹ Siehe Kapitel 3.

2.10 Station 10: Die Lichtreliefs

„Die Lichtreliefs präsentieren sich als frei in den Himmel aufgestellte Tafeln. Ihre vibrierenden Lichtimpulse entstehen durch die Reflexionen, die das Licht auf ihrer äussersten Oberfläche erfährt. Hochglanzpolierte Metalle bewirken die eigentliche Artikulation des Lichtes durch die in sie hineingepprägten Reliefstrukturen; somit ist es nicht das Metallrelief, das zur Erscheinung kommt, es ist das Relief des Lichtes, das die Materialität des Metalls überstrahlt.“³⁵²

Die *Lichtreliefs* nehmen einen zentralen Stellenwert ein; nicht nur im *Sahara-Projekt*, sondern im gesamten Oeuvre Macks. Im Werkverzeichnis der Skulpturen stellen sie die größte Werkgruppe dar.³⁵³ Wie im ersten Kapitel dargestellt, formte Mack 1957 das erste *Lichtrelief* mit einer Metallfolie. „Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben“, schrieb Mack im Text *Die Ruhe der Unruhe*, der 1958 im Magazin *ZERO Vol. 2* veröffentlicht wurde. „Spiegelblank poliert, genügt ein geringes Relief, um die Ruhe des Lichtes zu erschüttern und in Vibration zu bringen. Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes.“³⁵⁴

Die Reflektion des Lichtes auf der Oberfläche des Materials bewirkt die Entstehung eines immateriellen Reliefs aus Licht. Das Relief wird somit zur Artikulationsfläche des Lichtes, verwandelt sich in ein Lichtfeld, eine Lichtfontäne oder einen Lichtkörper. „Hier fungiert die Bildfläche nicht mehr nur als Träger für ein vom Künstler individuell Dargestelltes, sondern sie wird Schauplatz des aktuellen Geschehens, das sich aus der Substantialität des Reliefs heraus über die Wechselwirkung mit dem Licht und dem Raum ergibt“, schrieb Ulrike Schmitt.³⁵⁵ Mack strebt danach, „[...] Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist.“³⁵⁶ Hierzu dienen ihm vor allem das Licht und die Bewegung. Bis 1958 waren die Oberflächen seiner Reliefs meist aus Gips oder Kunstharz geformt, danach verwendete Mack auch hochglanzpolierte Metalle wie Aluminium und Edelstahl für die *Lichtreliefs*. „Nicht die Eleganz des Materials war für Mack entscheidend, sondern dessen Reflexionsfähigkeit“, beobachtete Dieter Honisch.³⁵⁷

Die Entdeckung, dass über einen neuen Umgang mit Materialien wie Aluminium und Edelstahl vielfältige Farb-, Licht- und Schatten-Effekte erzeugt werden konnten, sei Auslöser für weitere Experimente mit dem Relief als Übergangsform von der Wand in den Raum gewesen, bemerkte Ulrike Schmitt zu den Metallreliefs der ZERO-Künstler Mack, Goepfert und Luther.³⁵⁸ Hermann Goepfert entwickelte ab 1963 *kinetische Reflektorenobjekte* aus

³⁵² Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

³⁵³ Vgl. Honisch 1986: 17.

³⁵⁴ Mack 1958b: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.139).

³⁵⁵ Schmitt 2015: 11.

³⁵⁶ Mack 1966/1994: 47.

³⁵⁷ Honisch 1986: 17.

³⁵⁸ Vgl. Schmitt 2013: 122.

Aluminium und Edelstahl, deren flexibel gelagerte Metallstreifen bereits bei geringer Erschütterung in Vibration geraten. Adolf Luthers konkave und konvexe *Raumblenden* aus gespannten Aluminiumlamellen oder gewalztem Aluminiumblech können, ähnlich wie Macks *Lichtreliefs*, als „raumgreifende Lichtfänger“ bezeichnet werden.³⁵⁹ Die Metallreliefs der drei Künstler haben gemeinsam, dass sie über eine serielle Reihung ein Bewegungsmoment erzeugen, „das eine Öffnung zum Raum über die Bildgrenzen hinweg erlaubte.“³⁶⁰

Anfang der 1960er Jahre fand Mack eine Alternative zu hochglanzpoliertem Metall im sogenannten „Honeycomb“, einem feinmaschigen Aluminiumgitter, das in der Luft- und Raumfahrttechnologie verwendet wird. Das Netz ist nach dem Prinzip einer Wabe aus regelmäßigen Sechsecken geformt und lässt sich per Hand ziehen, rafften und künstlerisch gestalten. Hieraus formte Mack flügel- und fächerförmige Strukturen für seine *Lichtreliefs*.³⁶¹

Der Raum der Wüste, von gleißender Lichtintensität erfüllt, bildet die optimale Umgebung für die *Lichtreliefs*. In der Natur habe das Licht stets ein bestmögliches Verhältnis zu Raum und Zeit, so Mack: „Es ist einzig und nicht austauschbar.“³⁶² Die *Lichtreliefs* als „frei in den Himmel aufgestellte Tafeln“ waren oft Teil der Experimente zum *Jardin Artificiel*, die Mack in der Sahara und in der Arktis unternahm.³⁶³ In Algerien arrangierte Mack 1976 mehrere eloxierte Aluminiumtafeln mit einer Höhe von bis zu zwei Metern zu einem Ensemble mit dem Titel *Ksar*.³⁶⁴ (Abb. 2.37) Zur Station der *Lichtreliefs* formulierte Mack im *Sahara-Projekt* weiterhin:

„Diese Lichtreliefs, wie ich sie nenne, zeigen nun die Eigenschaft, dass ihre Strukturen sich verändern, sobald das auf ihnen ruhende Licht seinen Einfallswinkel oder seine Intensität ändert. Ändert sich der Stand der Sonne, so ändern sich auch die Reliefserscheinungen. Damit ist die fixierte Bildidentität aufgehoben.“³⁶⁵

In einer Szene des *Tele-Mack* (1968) schreitet der Künstler im Silberkostüm durch eine Plantage kleinformatiger Lichtquadrate, welche die Kämme der Sanddünen markieren. Die Lichtreflektoren bestehen aus jeweils vier quadratischen Einkerbungen, welche die Sonne seitenverkehrt spiegeln und ihr Licht zurück in den Raum werfen. Sobald der Stand der Sonne sich verändert, ändert sich auch die Reflexion des Reliefs. (Abb. 2.38) „Der Wechsel der Reliefstrukturen kann auch noch durch transparente Medien erweitert werden, die vor den Metalltafeln stehen und durch ihre Beschaffenheit die Lichtreflexion filtern und optisch verzerren. Die aus geschliffenen Gläsern oder elektrisch aufgeladenen Luftschichten

³⁵⁹ Vgl. Schmitt 2013: 126-128, Zitat 128.

³⁶⁰ Vgl. Schmitt 2013: 131.

³⁶¹ Vgl. Schmitt 2015: 17.

³⁶² Mack 1966/1994: 47.

³⁶³ Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

³⁶⁴ Dies ist eine arabische Bezeichnung für traditionelle, ländlich befestigte Siedlungen in Nordafrika.

³⁶⁵ Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

bestehenden Medien zeigen ebenso eine Struktur der Lichtbrechung, so dass die Struktur der Lichtreflexion, die das Metall ausstrahlt, mit der Struktur der Lichtfilter integriert.“³⁶⁶

Mit transparenten „Lichtfiltern“ experimentierte der Künstler auch im Film *Tele-Mack* (1968). Mack montierte eine rosafarbene Plexiglasscheibe vor die Linse der Kamera und veränderte somit das gesamte Licht im Raum der Wüste. In der Abenddämmerung platzierte er die Scheibe auf dem Kamm einer Düne, sodass die untergehende Sonne direkt durch sie hindurch schien. Das Licht, das durch die Scheibe drang, war rosa gefärbt. Es bildete einen farblichen Kontrast zum Sand, der in der Dämmerung ein zartes Blau angenommen hatte. Hans Emmerling, der Regisseur des Films, kommentierte: „Die rote Scheibe war mehr als Bild im Bild, war Fixpunkt, veränderte unsere Sehweise.“³⁶⁷

Die Erfahrung von Nähe und Distanz, deren optische Qualitäten in der Wüste nicht immer mit dem realen Maßstab übereinstimmen, beschrieb Mack ferner bei den *Lichtreliefs*:

„Außerdem erlauben es meine Lichtreliefs, dass der Betrachter ihnen gegenüber eine ungewöhnliche Entfernung einnimmt, da hierdurch die Intensität ihrer Vibration besonders suggestiv werden kann. Solch eine Wirkungsweise entspricht den neuen Raumverhältnissen und bestimmt die Empfindungen, die den Betrachter erfüllen. Und nicht zuletzt ist die räumliche Entfernung, in der wir den Erscheinungen der Reservation gegenüberstehen, geeignet, die Überwindung der Materialität zu bewirken.“³⁶⁸

Die Beobachtung, dass die Wüste ihre eigene räumliche Qualität hat, in der realer und virtueller Maßstab nicht ausgeglichen sind, sollte der Künstler später auch bei seinem Experiment mit dem *Goldenen Pfeiler in der Wüste* (1967) machen. Abschließend formulierte er zur Station der *Lichtreliefs*:

„Diesem Prinzip entspricht die unwägbare Reflexion aller Farben und Bewegungen, welche sich in den Lichtreliefs spiegeln. Schliesslich ist es die Farbe des Himmels, die den Lichterscheinungen ihre Temperatur gibt. Über allem schwebt die immaterielle Tonalität der jeweiligen Lichtvibration.“³⁶⁹

Hier ging der Künstler auf die Aspekte von Farbe, Tonalität und Temperatur der *Lichtreliefs* ein, die letztendlich von der Farbe des Himmels, also von der natürlichen Umgebung, bedingt werden. Diese unmittelbare Bezogenheit auf das natürliche Licht verbindet Macks *Lichtreliefs* im *Sahara-Projekt* mit der impressionistischen Bildauffassung von Licht und Farbe, wie sie etwa von Monet in den Bildersuiten zur *Kathedrale von Rouen* oder zum Londoner *House of Parliament* zum Ausdruck gebracht wurde.

³⁶⁶ Mack 1959 (Archiv Mack): 6.

³⁶⁷ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

³⁶⁸ Mack 1959 (Archiv Mack): 6-7.

³⁶⁹ Mack 1959 (Archiv Mack): 7.

2.11 Station 11: Die Paläste des Lichts

„Serienmäßig vorgefertigte Lichtreflektoren werden – in serielle Formation gebracht – riesige Betonkuben bedecken, und zwar so vollständig, dass allein der Lichtkubus zur Erscheinung kommt. / Als unbewohnbare Architekturen zeigen sie die gleiche nachbarlose Nachbarschaft wie die Pyramiden, umgeben von der grenzenlosen Anonymität des Raumes, dessen monumentaler Ausdruck sie sind. / Diese Kuben gewinnen aber als pulsierende, fiebernde Lichtvolumen eine neue Dynamik, die der steinerstarten Statik der Pyramiden entgegengesetzt ist. Die Begrenzungen des artifiziellen Raumes geraten auch hier in Bewegung. Im Innern der Lichtkuben befinden sich die monochromen Kammern der blauen Leere von Yves Klein.“³⁷⁰

In der elften Station des *Sahara-Projektes* erläuterte Mack seine Vision von monumental großen *Lichtkuben* in der Wüste. Er beschrieb sie als „unbewohnbare Architekturen“, in denen sich die „monochromen Kammern der blauen Leere von Yves Klein“ befinden. Dieser Hinweis auf Yves Klein betrifft dessen Monochrome im *Internationalen Klein Blau* (IKB), das der Künstler patentieren ließ, sowie seine Ausstellung *Le Vide* (= die Leere), die 1958 in der Galerie Iris Clert stattfand.³⁷¹

Im Werk von Mack bilden die Kuben eine relativ kleine aber wichtige Gruppe. Viele entstanden in der Zeit zwischen 1955 und 1966, in die auch der Ursprung des *Sahara-Projektes* fällt. „Es sind kleine, in sich geschlossene Welten, die ein eigenes, oft bewegtes und farbiges Inneres haben“, erläuterte Honisch.³⁷² Er merkte an, dass die Kuben einen „Eindruck des Kultischen“ entstehen lassen, nicht zuletzt aufgrund ihrer Titel. Ein früher *Lichtkubus* etwa heißt *Kaaba* (1958) wie das Gebäude im Innenhof der Heiligen Moschee in Mekka. Dieser Bezug zur Wallfahrtsstätte des Islam ist auf Macks Faszination für den Orient zurückzuführen. „Seit einem halben Jahrhundert bin ich immer wieder der orientalischen Kultur begegnet, deren Einfluss ich mich nicht entziehen konnte und auch nicht wollte“, formulierte der Künstler. „Neben diesem kreativen Ideen-Transfer stellten sich aber auch Wahl- und Sehverwandtschaften ein, die mich selbst überrascht haben, also zufällig erscheinen.“³⁷³ Mack ist fasziniert von der islamischen Kunst, in der das Ornament dem Figurativen vorgezogen wird. In Ornament und Arabeske erkennt er Parallelen zu den seriellen Strukturen seiner Kunst.³⁷⁴

³⁷⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 7, in späteren Versionen des Textes heißt diese Station „Die Monumente des Lichts“, siehe Kap. 3.

³⁷¹ Zu IKB vgl. Fleck 2018: 24-25, zu *Le Vide* vgl. Clert 1978: 149 ff.

³⁷² Honisch 1986: 16.

³⁷³ Mack zitiert nach Haase 2006: 16.

³⁷⁴ Die „Wahl- und Sehverwandtschaften“ zur Kunst des Orients führten 2001 zu einer Einzelausstellung Macks im Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst, vgl. Finkeldey, Bernd (Hg.): Heinz Mack – Wahlverwandtschaften. Kat. Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst, 8.10.-15.11.2001. Ohne Verlag 2001 [Finkeldey 2001]; 2006 zeigte das Pergamonmuseum in Berlin eine große Mack-Ausstellung, die den „Transit zwischen Okzident und Orient“ im Oeuvre des Künstlers thematisierte, vgl. Haase 2006.

Während das Werk *Kaaba* Relief-Oberflächen aus Aluminium aufweist, bestehen andere Kuben aus transparentem Acryl- oder Plexiglas und präsentieren sich als „Kuben in Kuben, wie in eigenen Klimazonen“, wie Honisch formulierte.³⁷⁵ So besteht der *Schrein der Leere* (1968/69) aus drei ineinander geschachtelten Plexiglaskuben, die auf einer Spiegeloberfläche ruhen. Auch hier wird über den Titel eine Verbindung zum *Sahara-Projekt* hergestellt, zu den „Kammern der blauen Leere“ innerhalb des Kubus.³⁷⁶

Obwohl Mack seine Vision eines monumentalen Kubus in der Wüste nicht verwirklichte, fertigte er zu den *Monumenten des Lichts* mehrere Collagen und Modelle an, die seine Idee veranschaulichen. Der *Große Goldene Kubus* (1970) ist ein Modell aus vergoldetem Kupfer, das Mack in einer Fotocollage auf einer Sanddüne visualisierte. Die Oberflächen des Kubus sind mit einer Struktur aus quadratischen goldenen Lichtreflektoren verkleidet, die den warmen Goldton des Sandes aufgreifen und gleichzeitig einen fast komplementären Kontrast zum blauen Himmel über der Sahara bilden. (Abb. 2.39) „Durch den unverwüstlichen Glanz des Goldes ist es prädestiniert für ein sonnenähnliches Lichtsymbol, wie es zum Beispiel die Pharaonen oder Azteken kannten“, schrieb Mack über die Lichthaftigkeit des Goldes.³⁷⁷ Das Material Gold, in der modernen Kunst zunächst verpönt, erfuhr eine Renaissance, als Künstler wie Robert Rauschenberg und Yves Klein es in ihren *Gold Paintings* und *Monogolds* einsetzten.³⁷⁸ Auch in Macks Oeuvre gibt es ab 1957 Werke mit der Farbe Gold, besonders bei den Reliefs, die im Zusammenhang mit dem *Sahara-Projekt* stehen.³⁷⁹

Diese Idee des Kubus in der Wüste verfolgte Mack auch 1976, als er mit Thomas Höpker in das Grand Erg Oriental in Algerien reiste. Hier platzierte er im Wüstenraum mehrere Kuben mit reliefierten, glatten und spiegelnden Oberflächen. Ein Foto Höpkers zeigt einen Spiegelkubus mit dem Titel *Typologie des Raumes*, in dem sich die Wüste sowie ein weiterer Reliefkubus spiegeln. In der Arktis platzierte Mack verschiedene Kuben als Ensemble auf einer Eisfläche. (Abb. 2.40-2.41)

Der Kubus mit seinen quadratischen Flächen und andere geometrische Grundformen wie der Quader sind besonders in der Minimal Art zu finden. So besteht Donal Judds *Untitled* (1971) aus einer flach liegenden, rechteckigen Kastenform aus glattem Edelstahl. Am Beispiel dieses Werkes, das an alltägliche Gebrauchsgegenstände wie eine Schublade erinnert, erläuterte Christian Spies die Kritik Michael Frieds am Minimalismus.³⁸⁰ In seinem Text *Art & Objecthood* kritisierte der amerikanische Kunst-historiker Michael Fried die

³⁷⁵ Honisch 1986: 16.

³⁷⁶ Mack 1959 (Archiv Mack): 7.

³⁷⁷ Mack zitiert nach Beck/Eggeling 2014a: 46.

³⁷⁸ Vgl. Gehring, Ulrike: Der Glanz des Goldes. Zur Selbstinszenierung eines Metalls in der Kunst nach 1945. In: Husslein-Arco, Agnes; Zaunschirm, Thomas (Hg.): Gold. Kat. Belvedere, Wien, 15.3.-17.6.2012. Wien/München 2012: 70-75, hier 72-74 [Gehring 2012].

³⁷⁹ Mack: Archivinternes Werkverzeichnis der Skulpturen: Goldenes Relief, 1957, N 460 C (Archiv Mack).

³⁸⁰ Vgl. Spies, Christian: Formen skulpturaler Bildlichkeit zwischen skulpturalem, spezifischem und virtuellem Objekt. In: Winter, Gundolf; Schröter, Jens; Spies, Christian (Hg.): Skulptur – zwischen Realität und Virtualität. München 2006: 75-100, hier 79 ff [Spies 2006].

minimalistischen Objekte und deren „Look“ der „Nicht-Kunst“ als „theatralisch“. Die minimalistischen Objekte könnten nur durch ihren Kontext von alltäglichen Gegenständen unterschieden werden, seien also nur in Relation zum Umraum und Betrachter als Kunstwerke definierbar. Diese notwendige Inszenierung beschrieb Fried mit dem, in diesem Fall negativ konnotierten, Begriff der „Theatralik“ und nannte die Minimal Art deshalb nicht minimalistische, sondern „literalistische“ Kunst.³⁸¹

Ein weiterer Künstler, der den Kubus als skulpturale Form einsetzte, war Hans Haacke, dessen *Kondensationswürfel* (1965) hier an späterer Stelle thematisiert wird. Ein Ensemble mehrerer Kuben, wie Mack es in der Wüste und Arktis aufstellte, kreierte auch Robert Morris mit *Four Mirrored Cubes* (1965). (Abb. 2.42)

Der ZERO-Künstler Piero Manzoni fertigte 1961 seinen ersten magischen Sockel („base magica“), den er wie folgt beschrieb: „Jede Person und jedes Objekt blieben solange Kunstwerk, als sie sich auf diesem Sockel befanden.“³⁸² Im selben Jahr erweiterte er diese Idee zu einem „Sockel der Welt“. Im Garten des Herning Museums in Dänemark stellte Manzoni einen massiven Kubus auf. Das mit dem Titel *Socle du Monde – Hommage à Galileo* und dem Namen des Künstlers beschriftete Werk wurde kopfüber aufgestellt und trug demnach den gesamten Globus als Skulptur.³⁸³ (Abb. 2.43)

³⁸¹ Vgl. Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden 1998: 334-374, hier 344, 349 [Fried 1967/1998].

³⁸² Manzoni zitiert nach Glozer, Laszlo: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln 1981: 250 [Glozer 1981].

³⁸³ Vgl. Wiehager 1996: 142.

2.12 Station 12: Die künstlichen Sonnen

„Die langsam rotierenden Lichtformationen meiner Dynamos werden ihre eigentliche Energie gewinnen, wenn ihr Scheibendurchmesser 50-100 m beträgt; anstelle einer Vielzahl kleiner Lichtstrukturen wünsche ich mir die offene Dimension einer grossen Lichtscheibe, deren sich ändernde Bewegungsstrukturen sich fortwährend austauschen, verlieren und wiederfinden, im ‚Zustand‘ des kontinuierlichen Übergangs. / Das Phänomen der Fatamorgana bewirkt nun, dass diese künstlichen Sonnen zu Erscheinungen des Himmels werden.“³⁸⁴

Die zwölfte Station des *Sahara-Projektes* vereint Aspekte von Kunst, Technik und Natur, da hier monumentale, sich drehende Lichtscheiben im Wüstenraum projiziert werden. Die Idee der *Künstlichen Sonnen* steht in Verbindung zu einer für Mack typischen Werkgruppe. In den späten 1950er Jahren begann er, kreisrunde lichtkinetische Arbeiten zu schaffen, die er *Dynamos* oder *Rotoren* nannte. Die erste Arbeit dieser Art war der *Papierblumen-Rotor* (1958).³⁸⁵ Er bestand aus weißen Papierschnipseln, die zu einer runden Blütenformation zusammengeklebt waren, und war zur Bewegung auf einen Schallplattenspieler ohne Tonarm montiert. Nach Gesprächen mit Tinguely entschied Mack, seine kinetischen Objekte mit elektrischen Motoren auszustatten.³⁸⁶ Er entwickelte die Technik weiter in der Arbeit *Weißer Rotor* (1958), für die er eine Reliefscheibe mit weißen Papierschnipseln in einem weißen, quadratischen Kasten platzierte, die von einem rückseitigen Motor angetrieben wurde. Vor den Kasten wurde eine horizontal geriffelte Scheibe aus Wellenglas montiert, hinter der die Kontur der Reliefscheibe verschwimmt. Durch die langsam rotierende Bewegung der Scheibe entstehen wechselnde Lichtbrechungen und Interferenzen des weißen Reliefs. (Abb. 2.44)

„Kaum eine andere Werkgruppe zeigt Macks Vorstellung eines dynamischen, bewegten, sich ständig verändernden Erscheinungsbildes so klar wie diese Gruppe“, erläuterte Dieter Honisch.³⁸⁷ Die *Rotoren* oder *Dynamos* wurden gleichzeitig zum Signet der ZERO-Bewegung. Mechanisch bewegte Bilder sind zur selben Zeit auch im Oeuvre Otto Pienes zu finden. Seit 1957 entwickelte dieser seine *Lichtballette*, bei denen er bewegtes Licht durch perforierte Schablonen in den Raum fallen ließ. Zunächst ging er manuell mit einer einfachen Glühbirne vor, später entwickelte er mechanische *Lichtballette* als raumgreifende Installationen in Galerien und Museen.³⁸⁸

In den 1960er Jahren schuf Mack ebenfalls kinetische Rauminstallationen, die Licht und Schatten in den umgebenden Raum projizierten. Für das *Rondo* (1963/64) kommen

³⁸⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 7.

³⁸⁵ Vgl. Honisch 1986: 217, 495, 16.

³⁸⁶ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 29.6.2016 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

³⁸⁷ Honisch 1986: 16.

³⁸⁸ Vgl. Glibota, Ante: Otto Piene oder ein Regenbogen am Himmel. In: Glibota, Ante (Hg.): Otto Piene, monograph. Paris/Hong Kong 2011: 17-63, hier 39-40 [Glibota 2011].

langsam rotierende Scheiben und Stangen aus Aluminium, Edelstahl und Plexiglas zum Einsatz, die mit durchsichtigen Nylonfäden an der Decke befestigt sind. Bei entsprechender Beleuchtung erzeugen die rotierenden Elemente dynamische Licht- und Schatteneffekte im Raum, die sich stetig wandeln. Der Betrachter kann nur mit Mühe die realen Elemente von deren Schattenwurf unterscheiden und die Rauminstallation erhält einen immateriellen Charakter. (Abb. 2.45)

1964 schufen Mack, Piene und Uecker einen ZERO-Rotor als Gemeinschaftsarbeit. Die *Silbermühle* vereint die für die drei Künstler typischen Materialien in einem Werk. Ihr Standbein und Sockel sind mit Ueckers Nägeln beschlagen, während sich darüber eine runde, rotierende Form mit einem für Mack typischen Metallrelief befindet. Zwischen den Perforationen des rotierenden Metallreliefs scheinen kleine Lichter durch, die an Pienes *Lichtballette* erinnern. Der Rotor wurde 1964 bei der *documenta 3* ausgestellt. Für die Ausstellung in Kassel gestalteten Mack, Piene und Uecker gemeinsam einen *Lichtraum* im Dachgeschoss des Fridericianums, dem sie den Beinamen *Hommage à Fontana* gaben. Hiermit zeigten sie ihre Bewunderung für Lucio Fontana und protestierten gegen dessen Ausschluss von der *documenta 3*.³⁸⁹ (Abb. 2.46)

Als kunsthistorische Vorbilder für Macks *Rotoren* können kinetische Arbeiten Marcel Duchamps genannt werden, etwa die kinetische Plastik *Rotary Demisphere* (1925), die mit rotierenden Kreisformen die pulsierenden, optischen Effekte der Op Art vorwegnahm. Duchamps *Rotoreliefs* (1935), eine Serie bedruckter Kartonscheiben mit kreisförmigen Mustern, wurden genau wie Macks *Papierblumen-Rotor* auf Plattentellern zum Kreisen gebracht. Auch der *Licht-Raum-Modulator* László Moholy-Nagys (1922-30) gilt als Wegweiser für die lichtkinetischen Arbeiten Macks und anderer ZERO-Künstler, wobei er besonders im Hinblick auf Macks *Rondo* und Pienes *Lichtballette* als Vorbild erscheint.³⁹⁰ (Abb. 2.47-2.48)

³⁸⁹ Vgl. Schmitt 2006: 25-26; Derom, Edouard: *Lichtraum (Hommage à Fontana)*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 214 [Derom 2014c].

³⁹⁰ Fleckner, Uwe: *Die plastische geformte Zeit – Heinz Macks Rotorreliefs und das Kinetische in der Kunst*. In: Fleck, Robert (Hg.): *Mack – Reliefs*. München 2015: 25-35, hier 30 [Fleckner 2015].

2.13 Station 13: Die Erscheinungen im Himmel

„Silberne Ballone, die im Himmel stehen, tragen unsichtbare Netze, in denen lichtreflektierende Membranen aufgehängt sind. Verändert sich die Höhe der einzelnen Ballone, dann werden diese transparenten Lichtschleier in eine simultane Bewegungsformation geraten. Der offene, nicht überschaubare Raum der Lichtdiffusion des Himmels gewinnt durch diese immateriellen Lichtträger eine unerwartete Artikulation. / Die räumliche Konstellation ist eine Wirkung der Größenverhältnisse der Lichtmembranen und der jeweiligen Intensität, in der sie aufleuchten. / Ausser räumlichen Konstellationen sind auch lineare und flächige möglich. / Die Raumkonstellation wird besonders sublim sein, wenn den Lichtträgern von geringer Ausdehnung eine heftige Intensität, den größeren Lichtmedien aber eine geringere Intensität gegeben wird, da ja durch diese Eigenschaften die einzelnen Teile ihre räumliche Funktion haben. / Durch die Bewegung der ganzen ‚Himmelsgardine‘, aber auch nur ihrer einzelnen Teile ändern sich nicht nur die Raumverhältnisse; es wird auch die jeweilige Lichtreflexion wechseln, da schon eine geringe Bewegung die Lichtträger unterschiedlich aufleuchten lässt aufgrund der wechselnden Stellung gegenüber der natürlichen Sonne. / So kann der artifizielle Stern, der soeben noch heftig vibrierte, allmählich im Himmel untergehen, um ebenso plötzlich wieder zu erscheinen. / Die Farbe der natürlichen Sonne wird sich in diesen neuen Trabanten des Himmels wiederfinden. / Die Reservation der Kunst findet nicht nur auf der Erde statt.“³⁹¹

Für die dreizehnte und letzte Station des *Sahara-Projektes* imaginierte Mack im Himmel schwebende Silberballone als „immaterielle Lichtträger“. ³⁹² Mit der Bemerkung, die Reservation der Kunst finde nicht nur auf der Erde statt, nahm Mack auch die Sphäre des Himmels für sein *Sahara-Projekt* ein. Gemeinsam mit Otto Piene ist Heinz Mack damit einer der ersten Künstler, der Vorschläge zur *Sky Art* machte. Bereits 1946 soll Yves Klein den Himmel über Nizza signiert und zu seinem eigenen Kunstwerk erklärt haben.³⁹³ Mack und Piene hingegen waren überzeugt, dass der Himmel sich für größere künstlerische Projekte eignete, indem sie Kunst mit Technik verbanden.

1976 realisierte Mack die Idee der *Erscheinungen im Himmel* partiell in der Arktis. Hier ließ er *Farbige Wetterballons über einem Eisberg* emporsteigen. Wie 1959 imaginiert, trugen sie lichtreflektierende Netze, in denen sich das Licht der Sonne wiederfand. Auf dem Foto von Thomas Höpker, das die ephemere Arbeit dokumentiert, wirken die weißen und roten Ballone wie Himmelskörper, die als „neue[n] Trabanten der Sonne“ gen Himmel schweben.³⁹⁴ Bereits zehn Jahre bevor er nach Grönland reiste, hatte Mack diese Vision in der Collage *Ballon der Arktis-Expedition* (1966) festgehalten. Statt eines Lichtnetzes trägt der hier abgebildete Heißluftballon vier senkrecht angeordnete Buchstaben, die das Wort „mack“ bilden. Mack bemerkte, dass für die *Erscheinungen im Himmel* auch „flächige und

³⁹¹ Mack 1959 (Archiv Mack): 8.

³⁹² Mack 1959 (Archiv Mack): 8.

³⁹³ Vgl. Kellein 1989: 26.

³⁹⁴ Mack 1959 (Archiv Mack): 8.

lineare Konstellationen möglich“ seien.³⁹⁵ Eine lineare Annäherung an diese Vision realisierte er ebenfalls 1976 in der Arktis. Bei der Arbeit *Traum des Navigators* ließ er eine 100 Meter lange Aluminiumfolie in der Luft schweben. Auch sie fungierte als Lichtträger, in dem sich das kristallklare Licht der Arktis wiederfand.³⁹⁶ (Abb. 2.49-51)

Das Thema der Himmelskörper zieht sich wie ein roter Faden durch das Oeuvre Macks. Viele seiner Werke, die kreisrunde Formen beinhalten, tragen die Namen von Gestirnen. Das Zeitalter der Raumfahrt, das 1957 mit dem ersten sowjetischen Erdsatelliten auf einer Erdumlaufbahn begann und 1969 einen Höhepunkt in der ersten bemannten Mondlandung fand, wirkte als Inspirationsquelle für viele Künstler. Schon 1948 hatte Lucio Fontana erklärt, die Architektur der Zukunft würde eine Rakete sein.³⁹⁷ 1961 entwarf Mack eine Rakete mit der Aufschrift „ZERO“ für *ZERO Vol. 3*. Paul van Hoeydonck fertigte 1971 die 8,5 cm kleine Skulptur *Fallen Astronaut*, die von der Expedition *Apollo 15* gemeinsam mit einer Metallplakette auf dem Mond hinterlassen wurde. Inspiriert von der ersten Mondlandung verfasste auch Mack zu dieser Zeit ein *Mondprojekt*. Ihn faszinierte die Idee, ein Astronaut möge nicht nur seine Fußspuren auf der Mondoberfläche hinterlassen, sondern ein Zeichen setzen, das von der Erde aus sichtbar ist. „Ich sagte mir, daß das Ausbreiten einer ausreichend großen Fläche aus metallisierter Folie, wie sie zur Protektion der Raumkapsel gegen kosmische Strahlung verwendet wurde, den Effekt haben könnte, daß eine punktförmige Lichtreflexion des Sonnenlichts zustande käme“, erläuterte Mack. „Es war meine Idee, einen zwar winzigen, aber von unserer Erde sichtbaren Stern auf dem Mond ‚erscheinen‘ zu lassen; eine Art Schönheitsfleck auf dem Antlitz des Mondes.“³⁹⁸ Auch Adolf Luther entwarf 1976 ein Projekt für den Mond, bei dem es darum ging, einen künstlichen Punkt auf den „Schwarzmond“ zu projizieren.³⁹⁹

In den 1960er Jahren begann Mack, mit Materialien zu arbeiten, die in der Luft- und Raumfahrttechnologie genutzt wurden, etwa mit dem leichten und biegsamen Aluminiumgitter *Honeycomb*. 1968 fertigte er die Collage *Lichtflügel über der Erde*, die eine flügelartige Netz-Struktur im Nachthimmel über dem europäischen Kontinent zeigt. „Im Kontext zu meiner Idee steht die mögliche Vorstellung, mittels kleiner Steuerungsraketen und Fallschirme superleichte, große Nylon-Netzte im Weltall auszubreiten, an denen Tausende kleiner, metallierter Silberfähnchen befestigt sind, deren spiegelnde Oberflächen das Licht optimal reflektieren. Sie würden dann – bei entsprechendem Sonnenstand – mit dem Mond gemeinsam aufleuchten und wie leuchtende Radarschirme um die Erde kreisen. Ein solches Artefakt würde die Eroberung des Weltalls künstlerisch begleiten und poetisch überhöhen.“⁴⁰⁰

³⁹⁵ Mack 1959 (Archiv Mack): 8.

³⁹⁶ Vgl. Titz, Susanne; Kim, Jee-Hae (Hg.): Mack – Kinetik. Kat. Museum Abteiberg Mönchengladbach, 4.4.-25.9.2011. Düsseldorf 2011: 202-203 [Titz/Kim 2011].

³⁹⁷ Vgl. Stachelhaus 1993: 183.

³⁹⁸ Mack, Heinz: *Mondprojekt*. In: Schmied 1998: 184 [Mack 1998d].

³⁹⁹ Vgl. Kellein 1989: 67.

⁴⁰⁰ Mack 1998d: 184.

Ein weiteres Projekt für den Himmel entwarf Mack um 1970 anlässlich eines Kirchentages. Für das *Lichtkreuz über der Erde* sollten zwei quecksilberbedampfte Netze mit einer jeweiligen Länge von etwa einhundert Metern versetzt übereinander hängend ein Kreuz ergeben. Diese sollten von silbernen Ballons oder von schwarz angestrichenen Hubschraubern am Nachthimmel getragen werden. Durch Scheinwerfer sollte das große Lichtkreuz von der Erde aus angestrahlt werden.⁴⁰¹

Die künstlerische Eroberung des Himmels verfolgten auch andere Künstler. 1960 veranstalteten die japanischen Gutai-Künstler das *International Sky Festival* in Osaka. Dafür lud der Gutai-Gründer Jirō Yoshihara gemeinsam mit dem französischen Kritiker Michel Tapié dreißig Künstler aus Europa, den USA und Japan ein. Ihre Werke wurden auf zehn Meter langen Kaliko-Fahnen abgebildet, die von mit Helium gefüllten Ballons in den Himmel getragen wurden. Ähnlich dem Erscheinungsbild von Macks *Farbigen Wetterballons* waren die Fahnen mit langen Schnüren an den Ballons befestigt, wie das Cover der *Gutai*-Publikation Nr. 11 zeigt.⁴⁰² (Abb. 2.52)

Seit 1968 entwickelte Otto Piene am von György Kepes gegründeten *Center for Advanced Visual Studies (CAVS)* am Massachusetts Institute of Technology seine *Sky Art*. Als Fellow am CAVS, dessen Direktor er 1974 wurde, fertigte er 1968 seine erste Heliumplastik. Für das *Light Line Experiment* wurden vier jeweils 75 Meter lange Abschnitte eines Polyäthylen-Schlauches mit Helium gefüllt und der Länge nach aneinandergelassen. Als das äußere Ende des vierten Schlauches losgelassen wurde, stieg die Heliumplastik auf eine Höhe von 300 Metern. Diesem ersten folgten viele weitere *Sky Events*, wie etwa der *Charles River Rainbow* zwischen Boston und Cambridge, der 1971 für die Ausstellung *Earth, Air, Fire, Water; Elements of Art* entwickelt wurde.⁴⁰³ Auch Christo schuf 1968 eine monumentale Heliumplastik für die *documenta 4*.⁴⁰⁴ (Abb. 2.53-2.54)

Als Mack das *Sahara-Projekt* konzipierte, dachte er darüber nach, das Projekt aus der Luft zugänglich zu machen: „Ferner wurde vorgeschlagen, die Realisation der Ausstellung aus der Luft zu bewirken, um den erwarteten Schwierigkeiten mittels modernster Technologie zu begegnen.“⁴⁰⁵ Durch gläserne Böden im Flugzeug sollten die Besucher die Lichterscheinungen in der Sahara beobachten. Zu dieser Zeit zog er auch in Erwägung, auf ein Publikum zu verzichten „zugunsten einer idealen, reinen Situation.“⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.6.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177); Honisch 1986: 189-190.

⁴⁰² Vgl. Munroe/Tiampo 2013: 108-110.

⁴⁰³ Vgl. Stachelhaus 1993: 163-164, 176-177, 186.

⁴⁰⁴ Vgl. Kellein 1989: 113.

⁴⁰⁵ Mack, Heinz: Biographische Notiz, undatiert (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte).

⁴⁰⁶ Vgl. Mack, Heinz: Biographische Notiz, undatiert (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte).

2.14 Zwischenfazit: Das Sahara-Projekt zwischen Utopie und Wirklichkeit

Auf die Beschreibung der 13. Station folgt der Schluss des *Sahara-Projektes*, dessen letzte Abschnitte lauten: „Das Saharaprojekt wird mißverstanden, wenn man vermutet, der surreale Effekt einer Umweltverfremdung werde erstrebt, indem man die Kunstobjekte, so wie sie jetzt sind, in die Wüste transportiert. / Ich habe diese Objekte dennoch in die Projektion miteinbezogen, weil sie hier ihre eigentliche Vehemenz gewinnen; andererseits bediente ich mich ihrer, um Anhalte zu geben für die neuen Erscheinungen einer noch ungesehenen künstlerischen Wirklichkeit.“⁴⁰⁷

Der Künstler resümiert, er habe seine „Kunstobjekte“ in das Projekt integriert, weil sie darin „ihre eigentliche Vehemenz gewinnen“. Das lässt darauf schließen, dass die frühen *Lichtstelen*, *Lichtreliefs*, Rotoren und Kuben in Hinsicht auf das *Sahara-Projekt* beziehungsweise ausgehend von ihm konzipiert waren, wie auch Robert Fleck und Antonia Lehmann-Tolkmitt feststellten: „Ihre Bestimmung bestand nicht zuletzt darin, in der Wüste zur Aufstellung zu kommen und dort Licht und Raum durch Bündelung, Reflexion, Rhythmisierung als solche wahrnehmbar zu machen beziehungsweise in Vibration zu versetzen.“⁴⁰⁸ Damit kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass Macks skulpturales Oeuvre der ZERO-Zeit mit dem *Sahara-Projekt* unabdingbar verknüpft ist.

„Die Expedition unserer Imagination entfernt sich unaufhaltsam von der beklemmenden Melancholie der alten Gewohnheiten, deren archaische Oxydation wir die Kultur Europas nennen. Eine neue Collaboration der Künstler wird die Funktionäre und Konsumenten der Kunst ebenso verabschieden müssen wie ihre Utopisten und Propheten. / Die totale Reservation der Kunst wird eine neue Freiheit sein, sie ist ein Ausdruck der Zone Zero, der Ausdruck unserer grenzenlosen Erwartung. / Nur, wenn wir den Mut haben, die totale Reservation zu verwirklichen, dürfen wir vermuten, dass das Schöne eine neue Ausstrahlung über die Welt gewinnen wird. Mack 1959“⁴⁰⁹

Der letzte Paragraph des *Sahara-Projektes* nimmt die Kritik der europäischen Kultur wieder auf, die bereits zu Anfang des Textes am „konfusen Inventar der Welt“ und deren Kultureinrichtungen mit der „Beständigkeit von Friedhöfen“ geübt wurde.⁴¹⁰ Das *Sahara-Projekt*, so suggeriert dieses Finale, weise einen Weg aus „der beklemmenden Melancholie der alten Gewohnheiten, deren archaische Oxydation wir die Kultur Europas nennen.“ Mack forderte, die „Konsumenten der Kunst“ müssten verabschiedet werden, damit die „totale Reservation der Kunst [...] eine neue Freiheit“ sein könne – eine Situation, die in der menschenleeren Wüste vorstellbar ist.

Der Name Mack sei ein Synonym für Utopie, schrieb Wieland Schmied: „Alles, was Heinz Mack macht, ist als Utopie angelegt, ist auf die Realisierung des Unmöglichen hin entworfen.“

⁴⁰⁷ Mack 1959 (Archiv Mack): 8.

⁴⁰⁸ Fleck/Lehmann-Tolkmitt 2019: 57.

⁴⁰⁹ Mack 1959 (Archiv Mack): 9.

⁴¹⁰ Mack 1959 (Archiv Mack): 1.

Alles bei ihm ist groß gedacht und verlangt nach Umsetzung im gigantischen Maßstab.“⁴¹¹ Dies gilt besonders für das *Sahara-Projekt* und seine dreizehn Stationen, die an einem Ort zwischen Utopie und Wirklichkeit angesiedelt sind. Dieser Ort ist die Wüste, ein „Nicht-Ort“ im Sinne des altgriechischen „ou topos“, von dem sich der Begriff Utopie ableitet. „Utopie, die Leere des Nicht-Ortes, die gefüllt werden soll, ist der Wüste gleich, in der jeder menschliche Maßstab verloren geht“, formulierte Uwe Rüth.⁴¹² Mack beschrieb die Sahara als Ort „ohne Fahrpläne, ohne Wegweiser, ohne Hindernisse“, als „Niemandland“. „Dass hier eine sprachliche Nähe zum Wort ‚Land-Art‘ vorliegt, ist interessant“, merkte er an.⁴¹³ Das *Sahara-Projekt* ist maßgeblich geprägt von der unermesslichen Weite der Wüste, in die es projiziert wurde. Die Monumentalität des Raumes bedingt die künstlerischen Ideen, die sich in einem freieren, größeren Maßstab entfalten können, da sie nicht an den musealen Kontext gebunden sind.

Der Begriff der Utopie stammt aus Thomas Morus Text *Vom besten Zustand des Staates und der neuen Insel Utopia*. „Utopia, a made-up word composed by More from the Greek *ou*, meaning ‘not’, and *topos*, meaning place, is a place which is, literally, *no place*“, erläuterte Stephen Duncombe.⁴¹⁴ Das Präfix „U“ kann allerdings auch als griechisch „eu“ gelesen werden, was „gut“ bedeutet. Das Sprachspiel lässt offen, ob *Utopia* ein „Nicht-Ort“ oder ein „guter Ort“ ist.⁴¹⁵ Der Dialog, 1515-16 in lateinischer Sprache verfasst, begründete das Genre der Sozialutopie.

„As handed down in the early modern tradition, utopia concerns a vision of the perfect society, marked by recurrent traits such as shared property, social equality, justice, rational judgement, and peace. This society is at the same time so removed from the present, less perfect one by either temporal or spatial distance, or both [...].“⁴¹⁶

Der Text von Morus, der auch als Reaktion auf Platons *Politeia* interpretiert werden kann⁴¹⁷, erschien zur Zeit des Übergangs vom europäischen Mittelalter zur globalen Neuzeit. Als Zäsuren gelten die sogenannte „Entdeckung Amerikas“ 1492 durch Christoph Columbus sowie das Entdecken des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama 1498.⁴¹⁸ Die ferne Insel *Utopia* ist somit auch eine Projektion auf die jüngst entdeckte „Neue Welt“, und der „Mythos der Utopie“ ist damit untrennbar mit dem Begriff der Moderne verbunden.⁴¹⁹

⁴¹¹ Vgl. Schmied, Wieland: Arbeit am Projekt der Moderne. Über Heinz Mack und den Mythos vom Künstler als Konstrukteur neuer Welten. In: Schmied 1998: 10-13, hier 11 [Schmied 1998a].

⁴¹² Rüth 2001: 20.

⁴¹³ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 24.2.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁴¹⁴ Duncombe, Stephen: Imagining No-Place. The Subversive Mechanics of Utopia. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 39-46, hier 40 (Hervorh. im Original) [Duncombe 2012].

⁴¹⁵ Vgl. Wamberg, Jacob: No sugar please! Modern Art as Veiled Utopia. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 59-67, hier 59 [Wamberg 2012].

⁴¹⁶ Wamberg 2012: 40.

⁴¹⁷ Vgl. Duncombe 2012: 40-41.

⁴¹⁸ Vgl. Geiss, Imanuel: Geschichte im Überblick. Daten, Fakten und Zusammenhänge der Weltgeschichte. Reinbek bei Hamburg 2007: 250, 270 [Geiss 2007].

⁴¹⁹ Vgl. Schmied 1998a: 12.

Morus schilderte eine ideale Gesellschaft als säkulare Demokratie: „Utopia, in brief, is everything More’s sixteenth century Europe was not.“⁴²⁰

Während Morus’ Utopie-Gedanke im historischen Kontext der frühen Neuzeit verankert ist, kontrastierten auch die darauf folgenden klassisch-utopischen Texte die sozialen und politischen Verhältnisse ihrer Zeit mit Beschreibungen idealer Gesellschaften, von James Harringtons *Commonwealth of Oceana* (1656) über Jean-Jaques Rousseaus *Du Contract Social ou Principes du Droit Politique* (1762) zu William Morris *News From Nowhere* (1890).⁴²¹ Auch in der Kunst nach 1900 entsprang der „utopische Impuls“ meist aus einer Unzufriedenheit mit aktuellen Verhältnissen und dem damit einhergehenden Wunsch nach Verbesserung.⁴²² Die Manifeste der europäischen Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – von Futurismus über Suprematismus, Konstruktivismus zu De Stijl und Bauhaus – basierten auf der Annahme, die Gesellschaft könne durch Kunst radikal verbessert werden.⁴²³

Im *Sahara-Projekt* kritisierte Mack das „konfuse Inventar“ der zivilisierten Welt, deren Kultureinrichtungen „die Beständigkeit von Friedhöfen“ zeigten.⁴²⁴ Er widersprach damit dem Anspruch der Museen, die allein zuständige Endstation für die Aufbewahrung von Kunstwerken zu sein, und erdachte einen Ort, an dem Kunst eine neue Freiheit finden konnte. Der dynamische Begriff der „Entfernung“, oder besser der „Erweiterung unserer Imagination“, zielt auf den neuen Horizont der Möglichkeiten, so Mack.⁴²⁵ Er bezog sich auf Seneca, der sagte, nur derjenige, der wach sei, könne über seine Träume berichten: „Ich würde sagen: Nur derjenige der wach ist, kann auch seine Träume verwirklichen. Aber er darf auch nicht zu wach sein, und er darf auch nicht zu sehr träumen, sonst zerbricht er am Widerspruch zwischen Tag und Traum, zwischen Utopie und Wirklichkeit. Ich bin ein Künstler, der mit offenen Augen träumt.“⁴²⁶

Zu den Ideen des *Sahara-Projektes*, die sich zwischen Utopie und Wirklichkeit befinden, gehören die *Spiegelmauer*, eine ununterbrochene Spiegelfläche von 100 Metern Länge und fünf Metern Höhe, die *Künstlichen Sonnen*, Dynamos mit einem Scheibendurchmesser von 50 bis 100 Metern, und der *Corso*, „länger als jede Straße der Welt“.⁴²⁷ Die Sprache des *Sahara-Projektes* sei bewusst poetisch gewählt, um die Utopie offen zu halten, erläuterte Mack. „Die Poesie gibt Spielraum für die Fantasie und Imagination.“⁴²⁸ Zum Zeitpunkt des Verfassens habe es keine Grundlage für eine Realisierung gegeben. Wie eine Entelechie habe

⁴²⁰ Duncombe 2012: 40.

⁴²¹ Vgl. Noble, Richard: The Politics of Utopia in Contemporary Art. In: Gether, Christian et al. (Hg.): Utopia & Contemporary Art. Ostfildern 2012: 49-57, hier 50 [Noble 2012.]

⁴²² Vgl. Wamberg 2012: 59.

⁴²³ Vgl. Laurberg, Marie: The Return of the Imaginary. Utopian Impulses in Contemporary Art. In: Gether, Christian et al. (Hg.): Utopia & Contemporary Art. Ostfildern 2012: 17-27, hier 19 [Laurberg 2012].

⁴²⁴ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

⁴²⁵ Mack, Heinz: Die Entfernung zwischen Utopie und Wirklichkeit. In: Schmied 1998: 58-61, hier 58 [Mack 1998].

⁴²⁶ Mack 1998: 61.

⁴²⁷ Zitat Mack 1959: 5 (Archiv Mack).

⁴²⁸ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.6.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

sich die Idee dennoch in seinem Werk manifestiert. „Je klarer die Idee, welche der Utopie zugrunde liegt, in Erscheinung tritt, desto stringenter wird die Motivation, welche den Künstler voranschreiten läßt [...].“⁴²⁹

Man könne sagen, Mack sei „in jenem Teil, der von der Idee der Utopie bestimmt war, gescheitert“, formulierte Wieland Schmied. „So verstanden, wohnt auch noch den grandiosesten Zeugnissen der Phantasie Heinz Macks das Moment des Scheiterns inne. Wer ins Unendliche strebt, ist dazu verurteilt, nicht an sein Ziel zu gelangen. [...] Aber dann wäre das Scheitern des Heinz Mack nichts anderes als ein untrügliches Zeichen seiner Größe, und Größe und Scheitern lägen bei ihm, wie so oft in der menschlichen Geschichte, nah beieinander.“⁴³⁰ Insofern könnte man schließen, dass Mack – obwohl er viele Ideen seines *Sahara-Projektes* in der Wüste und Arktis realisierte – letztendlich an der Monumentalität seines Projektes scheiterte, aber auf sehr hohem Niveau. Der Künstler selbst formulierte: „Das *Sahara-Projekt* muss ein neues, erweitertes Bewusstsein apperzipieren: Es ist in der Antinomie konfrontiert zwischen Utopie und Wirklichkeit. Die Theses geht davon aus, dass die Utopie potentialis Wirklichkeit werden kann, und die Antithesis besagt, dass die Wirklichkeit eine Utopie bleiben wird.“⁴³¹

Die Dualität von Utopie und Wirklichkeit, die das *Sahara-Projekt* mit sich bringt, trifft ebenso auf Aspekte der Konzeptkunst zu. 1968 hatte Lawrence Weiner folgendes Statement formuliert: „1. The Artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built.“⁴³² Die Konzeptkunst ging davon aus, dass eine Idee allein und unabhängig von ihrer Realisierung ein Kunstwerk sein kann. Sol LeWitt beschrieb dies 1969 in den *Sentences on Conceptual Art*: „Ideas alone can be works of art; they are a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.“⁴³³

Die Überlegung, dass eine Idee ein Kunstwerk ist, das nicht ausgeführt werden muss, oder im Falle der Ausführung nur eine mögliche Form unter vielen annimmt, trifft auf die Ideen des *Sahara-Projektes* sowie ihre zahlreichen Visualisierungen in Entwürfen und Modellen zu. Zu den „Parametern des Utopischen“ im *Sahara-Projekt* formulierte Karin Stempel: „Gerade hierin, daß sich Macks Intention von Anfang an nicht darauf beschränkt, tabuisierte Grenzen zu überstreifen wie z.B. diejenigen der Kultureinrichtungen, sondern unausgesetzt danach drängt, sich in vorläufigen Entwürfen selbstanzuschauen und zu vergegenständlichen, gewinnt sein Werk eine utopische Dimension, die jenseits der Theorien, jenseits der Grenzen der bekannten Welt als Verkörperung einer Idee erscheint und damit zur reinen Vorstellung wird.“⁴³⁴

⁴²⁹ Mack 1998: 58.

⁴³⁰ Schmied 1998a: 13.

⁴³¹ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁴³² Weiner zitiert nach Lippard 1973/2001: 73.

⁴³³ LeWitt zitiert nach Lippard 1973:2001: XIII.

⁴³⁴ Stempel 1994: 227.

3. Das Sahara-Projekt im Kontext von ZERO, 1961-1966

1961 wurde das *Sahara-Projekt* erstmals in schriftlicher Form in *ZERO Vol. 3* publiziert. Die dritte und letzte Ausgabe des Magazins *ZERO*, das Heinz Mack und Otto Piene seit 1958 anlässlich ihrer *Abendausstellungen* publizierten, erschien parallel zur *ZERO – Edition, Exposition, Demonstration*, die am 5. Juli 1961 in und vor der Düsseldorfer Galerie Schmela stattfand.⁴³⁵ Mit über 300 Seiten, davon 166 Bildseiten, ist es nicht nur das umfassendste der drei *ZERO*-Magazine, sondern auch die umfangreichste Künstlerpublikation der Neo-Avantgarde bis 1961.⁴³⁶ *ZERO Vol. 3* vereint Arbeiten und Texte von insgesamt 33 Künstlern, die im Zusammenhang mit *ZERO* stehen.⁴³⁷ Das Magazin mit dem Titel *DYNAMO* ist das Resultat von drei Jahren Arbeit der „Vernetzung von dutzenden Künstlern und Kunstkritikern aus ganz Europa und den USA, wie sie von Mack und Piene selbstbewusst vorangetrieben wurde.“⁴³⁸ Dirk Pörschmanns Urteil ist zuzustimmen: „In den Jahren der Vorbereitungszeit entwickelt sich *ZERO 3* zu einem Meilenstein in der Geschichte der Künstlerpublikationen. [...] Es gelingt ihnen [Heinz Mack und Otto Piene, Anm. d. A.] in *ZERO 3*, die Kunst von *ZERO*, die sich im Grunde nur unmittelbar vor den Werken vermitteln kann, über eine Zeitschrift im Buchformat zu transportieren [...].“⁴³⁹

ZERO Vol. 3 ist eine der wichtigsten schriftlichen Quellen zur *ZERO*-Bewegung und wird im folgenden Kapitel besonders hinsichtlich der erstmaligen Veröffentlichung des *Sahara-Projektes* näher betrachtet. Zunächst erfolgt ein Vergleich verschiedener Versionen des Projekttextes, der von Mack vor der Publikation mehrfach überarbeitet wurde. Daraufhin werden andere Künstlertexte aus *ZERO Vol. 3* vorgestellt, die, ähnlich wie das *Sahara-Projekt*, utopische Aspekte aufweisen. Das *Sahara-Projekt* und seine Ambivalenz zwischen Utopie und Wirklichkeit werden anschließend analysiert. Schließlich wird erörtert, wie das *Sahara-Projekt* während der 1960er Jahre auch in den USA publiziert wurde. In Philadelphia, Washington D.C. und New York City fanden 1964 die ersten *ZERO*-Ausstellungen statt, woraufhin Mack zeitweise in New York lebte und öffentliche Vorträge über das *Sahara-Projekt* hielt. 1966 folgte seine erste Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery, New York, wo er den mit dem *Sahara-Projekt* eng verbundenen *Forest of Light* zeigte.

⁴³⁵ Vgl. Caianiello, Tiziana: Ein ‚Klamauk‘ mit weitreichenden Folgen: Die feierliche Präsentation von *ZERO 3*. In: Pörschmann/Visser 2012: 511-528 [Caianiello 2012].

⁴³⁶ Vgl. Pörschmann, Dirk: *ZERO bis unendlich*. Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift. In: Pörschmann/Visser 2012: 424-441, hier 424 [Pörschmann 2012].

⁴³⁷ Die Magazine *ZERO 1, 2 u. 3* liegen im Original in der Zero Foundation in Düsseldorf vor, vgl. Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO Vol. 1*. Düsseldorf 1958 [Mack/Piene 1958], Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO Vol. 2*. Düsseldorf 1958 [Mack/Piene 1958a] u. Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO Vol. 3*. Düsseldorf 1961 [Mack/Piene 1961] (mkp.*ZERO*.1.VII.137, 139 u. 144). 2012 wurden Reprints publiziert, vgl. Pörschmann/Visser 2012. In *ZERO 3* stehen Texte von M. Adrian, B. Aubertin, P. Bury, E. Castellani, M. Kage, Y. Klein, B. Klüver, H. Mack, P. Manzoni, I. Moldow, O. Piene, A. Rainer, D. Spoerri u. G. Uecker. Auch sind K. Breier, P. Dorazio, L. Fontana, G. v. Graevenitz, P. v. Hoeydonck, O. Holweck, B. Kleint, A. Mavignier, H. Peeters, U. Pohl, A. Pomodoro, D. Roth, W. Ruhnau, H. Salentin, F. Lo Savio, J. Schoonhoven, J. Tinguely u. J.R. Soto im Magazin vertreten.

⁴³⁸ Pörschmann 2012: 424.

⁴³⁹ Pörschmann 2012: 430.

Obwohl das *Sahara-Projekt* 1961 erstmals in *ZERO Vol. 3* schriftlich publiziert wurde, hat Francesca Pola hinterfragt, ob die erste Präsentation des Projektes nicht schon früher stattfand.⁴⁴⁰ Sie untersuchte das Magazin *Azimut*, gegründet von Enrico Castellani und Piero Manzoni im September 1959, sowie die Galerie *Azimuth*, welche die beiden im Dezember 1959 in Mailand eröffneten. In dem nur achtmonatigen Bestehen wurden hier 13 Ausstellungen der internationalen Künstleravantgarde gezeigt.⁴⁴¹ Eine davon war eine Einzelschau Macks mit dem Titel *Mack: Rilievi luminosi e pitture*, sie fand vom 11. bis 28. März 1960 statt.⁴⁴² Pola ging davon aus, dies sei die erste Einzelausstellung Macks außerhalb Deutschlands gewesen, wobei sie nicht beachtete, dass Iris Clert den Künstler bereits im April 1959 in Paris gezeigt hatte.

In einem Brief, den Manzoni nach der Ausstellung in Mailand an Mack schrieb, erwähnte er das *Sahara-Projekt*: „Dear Mack, we’ve given Mavignier all of the voluminous works, that is, the sculpture project for Sahara, the relief with crystal, the two angular reliefs and the crates with glass.“⁴⁴³

Die Erwähnung eines „Skulptur-Projektes für die Sahara“ ließ Pola darauf schließen, dass das *Sahara-Projekt* 1960 erstmals in der Galleria Azimut in Mailand präsentiert wurde: „This letter provides a fundamental piece of information: that besides the various luminous relief that are exhibited [...] there was also a ‘sculpture project for Sahara’ in the exhibition. This is the first known exhibition of Mack’s utopian Sahara-Projekt (Sahara Project), which he began to elaborate from 1959 and which would be published in a more extensive and descriptive form in July 1961 in the third issue of *Zero*.“⁴⁴⁴

Die Aussage Polas muss an dieser Stelle korrigiert werden: Die erste öffentliche Präsentation einer Idee aus dem *Sahara-Projekt* fand nicht 1960 in Mailand, sondern bereits 1959 in Paris statt, was im ersten Kapitel dieser Arbeit ausgeführt wurde. Vielmehr lässt der Brief Manzoni darauf schließen, dass das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Sahara*, welches 1959 bereits bei Iris Clert war, 1960 auch in Mailand ausgestellt wurde. Darauf deutet auch hin, dass Manzoni die fast zwei Meter hohe Skulptur als „voluminous“ beschrieb. Mack präsentierte die Grundidee des *Sahara-Projektes* also 1959 und 1960 in Ausstellungen in Paris und Mailand, bevor er 1961 in *ZERO Vol. 3* erstmals den Projekttext veröffentlichte.

⁴⁴⁰ Vgl. Pola, Francesca: Piero Manzoni e ZERO. Una regione europea. Mailand 2014: 51-65 [Pola 2014].

⁴⁴¹ Vgl. auch Pola, Francesca: Artists Take the Lead. Strategies of Imagination in Italy, 1957-1967. In: Caianiello/Visser 2015: 58-113, hier 60-61 [Pola 2015].

⁴⁴² Vgl. Caianiello/Visser 2015: 446; Fontana hielt die Eröffnungsrede und bestand darauf, dass alle Anwesenden angesichts der Lichtreliefs Sonnenbrillen trugen, vgl. Fleck/Lehmann-Tolkmitt 2019: 25.

⁴⁴³ Manzoni, Piero an Mack, Heinz, ohne Datum (Anfang April 1960) (mkp.ZERO.1.I.917, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf) [Manzoni 1960], zitiert nach Pola 2015: 85.

⁴⁴⁴ Pola 2015: 85 (Hervorheb. im Original).

3.1 Die Publikation des Sahara-Projektes in ZERO Vol. 3, 1961

Bevor das *Sahara-Projekt* 1961 in *ZERO Vol. 3* erschien, überarbeitete Mack den Text mehrfach. Die unterschiedlichen Versionen des *Sahara-Projektes* befinden sich im Archiv der Zero Foundation in Düsseldorf. Die Änderungen, die Mack 1961 am Text vornahm, werden in diesem Kapitel untersucht. Besonders interessant ist eine als „siebte Version“ bezeichnete Fassung des Textes, denn sie ist mit Fußnoten versehen, welche auf andere ZERO-Künstler verweisen.⁴⁴⁵ Der folgende Abschnitt orientiert sich an der Reihenfolge dieser Fußnoten und geht auf die Beteiligung der genannten Künstler in *ZERO Vol. 3* ein.

Bereits im Original-Manuskript von 1959 schrieb Mack: „Wenn ich nun eine bildhafte Beschreibung der verschiedenen Stationen des Projektes gebe, an denen meine Künstlerfreunde ebenso wie ich selbst beteiligt sein werden [...].“⁴⁴⁶ Außerdem erwähnte er die „Collaboration der Künstler“.⁴⁴⁷

In der „siebten Version“ fügte er bei mehreren Stationen Fußnoten ein, die auf eine Beteiligung anderer Künstler schließen lassen. So versah er die Station 3 *Die Segel* mit einer Referenz an den Künstler Lucio Fontana. Macks Beschreibung der Station enthält bereits einen indirekten Hinweis: „Mehrere aufrecht stehende, heftig gespannte, schneeweiße Segel, von unterschiedlicher Größe, zeigen die Überschärfe einer einzigen menschlichen Geste, die nicht zögert, die Fläche zu verletzen, um den Raum, das Licht und die Schatten zu provozieren.“⁴⁴⁸

1) Fontana

Die Formulierung einer „Geste, die nicht zögert, die Fläche zu verletzen“, ist ein Hinweis auf die Perforationen, die Fontana auf den Oberflächen von Leinwänden und Skulpturen tätigte. Für die ZERO-Künstler war Fontanas Durchstoßen des Bildgrundes ein Akt, der sie zu Gleichgesinnten machte, da der Künstler damit den Raum jenseits der Leinwand beanspruchte. So schrieb Heinz Mack 1962 in einem Brief an Dr. Udo Kultermann, den damaligen Direktor des Städtischen Museums Morsbroich in Leverkusen:

„Ich weiß nicht, wann Fontana seine erste Leinwand durchstoßen hat, aber ich vermag diesen Augenblick zu würdigen! [...] Die 100 x 100 Jahre alte sakrosankte Fläche so unvermittelt zu provozieren, dass der reale Raum in sie eindringen kann, das ist die Tat. [...] Sie wissen, es sind die gleichen Grundstrukturen und Sternbilder der dynamischen Konzeption, die meine Künstlerfreunde und mich bewegen, und es ist nur natürlich, wenn wir in Fontana einen Maler bewundern, der dieser Konzeption eine starke Ausstrahlung gibt.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Mack, Heinz: Sahara Projekt, 1961 (bezeichnet als 7. Version) (mkp.ZERO.1.IV.Sahara) [Mack 1961a].

⁴⁴⁶ Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

⁴⁴⁷ Mack 1959: 9 (Archiv Mack).

⁴⁴⁸ Mack 1961a: 3 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁴⁹ Heinz Mack an Dr. Udo Kultermann, 1962, zitiert nach Mack 1967: o. S.

Obwohl der 1899 geborene Fontana eine Generation älter war, stand er Mack und Piene nahe und vice versa waren sie ihm verbunden. In *ZERO Vol. 3* wurde er als erster Künstler präsentiert: Auf eine Abbildung eines *Concetto Spaziale, Attesa* folgten seine *Decorazione Spaziale Per Un Cinema A Milano* sowie ein Atelierfoto, das den Künstler beim Akt der Leinwanderschneidung zeigt.⁴⁵⁰ Fontana hatte eine Vorbildfunktion für viele ZERO-Künstler: Bereits 1946 hatte er im *Manifesto Bianco* die Abkehr von herkömmlichen Materialien gefordert. Im *Manifesto del Spazialismo*, 1947 von Fontana und anderen Intellektuellen aus Mailand unterschrieben, wurde die Evolution der künstlerischen Mittel auf der Suche nach neuen Raumerfahrungen und die Verschmelzung verschiedener künstlerischer Disziplinen proklamiert. 1949 begann Fontana, den Bildträger mit gestischen Zeichen zu perforieren, indem er Löcher (*buchi*) in Pappe und Leinenpapier stach. Er weitete die Perforationen später auf verschiedene Materialien wie Blech, Leinwand und Keramik aus.⁴⁵¹

2) Klein, Uecker, Castellani, Piene, Arman, Mavignier

Die zweite Fußnote ist bei der fünften Station *Künstliche Wälder und Gärten* gesetzt und bezieht sich auf sechs der Künstlerfreunde Macks: Yves Klein, Günther Uecker, Enrico Castellani, Otto Piene, Arman und Almir da Silva Mavignier.⁴⁵² Wie in Kapitel zwei bereits dargestellt, wird in dieser Station die Vegetation des *Jardin Artificiel* beschrieben. Sie versammelt viele Aspekte, die auch im Werk der oben genannten Künstler zu finden sind. So heißt es in der Original-Version des *Sahara-Projektes* von 1959:

„[...] Wälder aus Schwämmen, Reliefs aus Nagelstäben, Raster aufsteigender Rauchsäulen, Akkumulationen von Fabrikmaterialien und Katapulte des Lichtes werden die Wüstenwälder bilden.“⁴⁵³

In der „siebten Version“ von 1961 modifizierte Mack die Beschreibung:

„[...] Wälder aus Schwämmen, Reliefs aus Nagelstäben, Raster aufsteigender Rauch- und Feuersäulen, Accumulationen serienmäßiger Objekte und Katapulte von Lichtblitzen, das ist die Vegetation.“⁴⁵⁴

Vielleicht passte Mack den Wortlaut für die Publikation in *ZERO Vol. 3* an, um Gemeinsamkeiten mit dem Werk seiner Künstlerfreunde zu betonen. So wurden aus „Raster[n] aufsteigender Rauchsäulen“ (1959) nun „Rauch- und Feuersäulen“ (1961). Die Betonung des Feuers könnte ein Hinweis auf die *Peintures de Feu* von Yves Klein sein, auch in *ZERO Vol. 3* abgebildet.⁴⁵⁵ Mack beschäftigte sich auch mit dem Feuer: 1960 hatte er in der Galerie

⁴⁵⁰ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁵¹ Vgl. Beck/Eggeling 2014b: 148.

⁴⁵² Mack 1961a: 4 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁵³ Mack 1959: 4 (Archiv Mack).

⁴⁵⁴ Mack 1961a: 4 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁵⁵ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S (mkp.ZERO.1.VII.144); zu den Feuerbildern vgl. auch Kramer-Mallordy/Klein-Moquay 2017: 193.

Diogenes eine *Hommage à Georges de la Tour* mit Feuer- und Phosphor-Plastiken ausgestellt und 1963 würde er sein erstes *Feuerschiff* entwerfen.

Aus „Akkumulationen von Fabrikmaterialien“ (1959) wurden „Accumulations serienmäßiger Objekte“ (1961), ein klarer Bezug zu Arman. Seit 1959 schuf Arman Ansammlungen gleichartiger Objekte, zunächst als Anhäufungen aus Papierkörben, die er *Poubelles* nannte, später als *Accumulations*.⁴⁵⁶ Im Text *Realisme des Accumulations* (1960), in *ZERO Vol. 3* publiziert, stellte Armans diese vor. Sie setzen sich aus Abfall, Ramsch oder Ungebrauchtem zusammen; etwa aus papiernen Törtchenformen.⁴⁵⁷ Mack betonte die Verbindung zu Arman besonders, indem er 1961 das Wort „Accumulationen“ mit „cc“ schrieb, während er 1959 im Original-Manuskript „Akkumulationen“ noch mit „kk“ geschrieben hatte.

Die „Katapulte des Lichtes“ (1959) änderte Mack zu „Katapulte[n] von Lichtblitzen“ (1961) und wies damit auf seinen Künstlerfreund Günther Uecker hin. Dieser nutzte elektrische Impulse etwa für das Werk *Blitzaggregat* (1966).⁴⁵⁸

3) Tinguely

Weitere Änderungen führte Mack an der Station 6 *Der Maschinenpark* durch. Darin werden „Maschinen im Zustand einer einzigen Verwirrung“ beschrieben, gesteuert von einem Konstrukteur, „der seine Maschinenlöwen programmiert, das Programm aber vergisst, um die unerwarteten Verwirrungen gefährlicher präsentieren zu können.“⁴⁵⁹ In der Version von 1959 heißt es daraufhin: „Ich wünsche mir, dass seine virtuellen Rotationsvolumen wie riesige Zyklone des Lichtes im Raum stehen. Als stabile Erscheinung des sphärischen Lichtes und des Windes werden sie dem Betrachter wie eine erstarrte Fata Morgana erscheinen.“⁴⁶⁰ In der „siebten Version“ von 1961 änderte Mack diesen Satz: „Ich wünsche mir, dass seine virtuellen Rotationsvolumen wie riesige Zyklone im Raum stehen, als stabile Erscheinungen des Lichtes und des Windes.“⁴⁶¹ Daraufhin versah er diesen Absatz mit einem Hinweis auf Tinguely. Wie im zweiten Kapitel beschrieben, war dieser für seine „Maschinenkunst“ bekannt und kann deshalb mit der Station des *Maschinenparks* in Verbindung gebracht werden. In *ZERO Vol. 3* wurden Beschreibungen und Konstruktionszeichnungen seiner *Méta-Matic* publiziert, Fotos zeigten die automatisch malende Maschine in Aktion, ein Text begleitete sie.⁴⁶²

⁴⁵⁶ Vgl. Beck/Eggeling 2014b: 110.

⁴⁵⁷ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁵⁸ Vgl. Werkner 1992: 101-104.

⁴⁵⁹ Vgl. Mack 1959: 4 (Archiv Mack).

⁴⁶⁰ Mack 1959: 5 (Archiv Mack).

⁴⁶¹ Mack 1961a: 4 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁶² Bei dem Text über die *Méta-Matics* handelte es sich um die Patentanmeldung im „Brevet D’Invention“ des französischen Industrieministeriums vom 26.6.1959, vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

4) Klein, Moldow, Manzoni

Der folgende Satz zur Station 6 *Der Maschinenpark* wurde im Original-Manuskript von 1959 handschriftlich notiert, 1961 in die „siebte Version“ und schließlich in die finale integriert:

„Dieser Distrikt ist von farbigen Gaswolken umgeben, deren pneumatische Pulsation gesteuert werden kann.“⁴⁶³

In der „siebten Version“ ist er mit einer Fußnote versehen, die auf Yves Klein, Ira Moldow und Piero Manzoni hinweist – alle drei Künstler waren in *ZERO Vol. 3* vertreten.⁴⁶⁴ Gemeinsam mit Werner Ruhnau präsentierte Klein hier das *Projekt einer Luftarchitektur*. Das Projekt zur „Klimatisierung privilegierter geographischer Räume“ beinhaltete den „Vorschlag, eine Stadt durch ein Dach aus bewegter Luft zu schützen“, darüber hinaus ersannen sie „von Luft getragene Formen“, „Luftbetten“ und „Luftsitze“ für ihre „Luft-Architektur“.⁴⁶⁵

Ira Moldow stellte in *ZERO Vol. 3* sein Projekt *Pneumat-A-Tron* vor. Er beschrieb es als „'breathing' piece of sculpture that will pulsate in space“. Ein Modell der „atmenden Skulptur“ wurde abgebildet, worunter der Künstler vermerkte: „I would be most interested to build this machine because it will help define the nomenclature between painting and sculpturing as regards mechanical or moving form. Simply speaking it deals with volumes of pulsating masses.“⁴⁶⁶

Piero Manzoni präsentierte in *ZERO Vol. 3* ebenfalls ein Projekt, in dem (Druck-)Luft zum Einsatz kommen sollte. Das *Plancetarium* war als „pneumatisches Theater für Licht- und Gasballetts usw.“ konzipiert. Die Konstruktionszeichnungen zeigten eine „Hülle aus Kunststoff (außen versilbert, innen weiß) durch pneumatischen Druck gehalten“.⁴⁶⁷ In einem Text beschrieb der italienische Künstler weitere *Progetti Immediati*, in denen Luft zum Einsatz kam: „Ho preparato (nel '59) un serie di 45 ‚CORPI D'ARIA‘ [...]“, schrieb er.⁴⁶⁸ Seine *Luftkörper* könnten in Parks und Gärten aufgestellt werden. Er habe sie so programmiert, dass sie langsam pulsieren, als ob sie atmen würden. Außerdem könne man kleinere *Luftkörper* erwerben, in denen der Atem des Künstlers aufbewahrt würde.⁴⁶⁹ Letztere stellt eine typische Idee für Manzoni dar, der auch seine eigenen Exkremete in ein *Ready-made* verwandelte (*Merda d'artista*, 1961).⁴⁷⁰

⁴⁶³ Mack 1959: 5 (Archiv Mack), Mack 1961a: 4 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara); Mack, Heinz: Das Sahara-Projekt. In: Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144) [Mack 1961c].

⁴⁶⁴ Mack 1961a: 4 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁶⁵ Klein/Ruhnau zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁶⁶ Moldow zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁶⁷ Manzoni zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁶⁸ Manzoni zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁶⁹ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁷⁰ Vgl. Pola, Francesca: Una visione internazionale: Piero Manzoni e Albisola. Mailand 2013: 115 [Pola 2013].

5) Klein – Mack

Die nächste Fußnote bezeichnete die Station 8 *Der Corso* und wies auf die Künstler „Klein – Mack“ hin.⁴⁷¹ Dass die achte Station das *Sahara-Projekt* einen Dialog zwischen Yves Klein und Heinz Mack darstellt, wurde hier bereits erwähnt. Der *Corso* sei „länger als jede Straße der Welt“ und erstrecke sich „von einer monochromen Wand, die blau ist, zu einer Wand, die ein einziges Silberlicht ausfüllt“.⁴⁷² Yves Klein, auch als „Yves le Monochrome“ bezeichnet, beschrieb in *ZERO Vol. 3* seine Vorliebe für „tiefes Blau“ und „das Abenteuer der Monochromie“.⁴⁷³ Dass das „Silberlicht“ eine zentrale Rolle in den Werken Macks einnimmt, wurde in *ZERO Vol. 3* mit den Abbildungen eines *Silber-dynamos*, eines *Silberpalastes* und seiner silbernen *Lichtreliefs* gezeigt.⁴⁷⁴ Im Text „Das Wahre wird Realität“ schilderte Klein auch seine Signatur des Himmels über Nizza: „In meiner Kindheit schrieb ich meinen Namen auf den Rücken des Himmels – eines Tages, bei einer fantastischen imaginären Reise, ausgestreckt lag ich am Strand von Nizza.“⁴⁷⁵

In der Beschreibung des *Corsos* griff Mack ebenfalls den Aspekt des Himmels auf: „Der Corso selbst ist aus Spiegeln gemacht, das Kostüm, das der Schreitende trägt, ist ein Spiegelgewebe. So trägt nicht die Erde den Schreitenden, es ist der Spiegel des Himmels, auf dem wir gehen.“⁴⁷⁶

Weitere Änderungen, die Mack am Text zum *Sahara-Projekt* vornahm, betreffen ebenfalls Yves Klein. *Das Symposion* (Station 9) ist konzipiert als „Zentrum der Reservation und ist nur den beteiligten Künstlern zugänglich“ – ein erneuter Hinweis auf eine mögliche Künstlerkollaboration.⁴⁷⁷ Das Innere des hermetisch geschlossenen Kubus sei „ein weisser Lichtfarbraum von Yves Klein“, so heißt es in der Fassung von 1959 und auch in der „siebten Version“ von 1961.⁴⁷⁸ In einer Druckfahne für *ZERO Vol. 3* wurde die Nennung Yves Kleins in diesem Satz allerdings wieder gestrichen.⁴⁷⁹

6) Klein

Ähnliches geschah bei der Station 11 *Die Paläste des Lichts*. In der Fassung von 1959 steht: „Im Innern der Lichtkuben befinden sich die monochromen Kammern der blauen Leere von Yves Klein.“⁴⁸⁰ In der „siebten Version“ wurde die Namensnennung gestrichen und durch

⁴⁷¹ Mack 1961a: 5 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁷² Mack 1959: 5 (Archiv Mack).

⁴⁷³ Klein zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁷⁴ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁷⁵ Klein zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁷⁶ Mack 1959: 6 (Archiv Mack).

⁴⁷⁷ Mack 1959: 6 (Archiv Mack).

⁴⁷⁸ Mack 1959: 6 (Archiv Mack); Mack 1961a: 6 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁷⁹ Mack, Heinz: Druckfahnen ‚Sahara Projekt‘, für ZERO 3, 1961: 4 (mkp.ZERO.1.IV. Sahara) [Mack 1961b]; Mack 1961c: o. S.

⁴⁸⁰ Mack 1959: 7 (Archiv Mack).

eine Fußnote ersetzt. Außerdem änderte Mack den Titel der Station in *Die Monumente des Lichts*.⁴⁸¹

In den Druckfahnen für die Publikation wurden die zunächst noch aufgeführten Fußnoten allerdings wieder gestrichen und Mack entschied sich, den oben zitierten Satz wie folgt zu ändern: „Wenn ich nun eine bildhafte Beschreibung der verschiedenen Stationen des Projektes gebe, an denen meine Künstlerfreunde, z. B. Arman, Fontana, Klein und Piene, ebenso wie ich selbst beteiligt sind [...]“⁴⁸² Eine Druckfahne versah Mack mit der handschriftlichen Notiz: „Indem die Künstlernamen an dieser Stelle auftreten, fällt jede Fußnoteneinrichtung weg.“⁴⁸³

So wurde der Text 1961 schließlich ohne konkrete Hinweise auf beteiligte Künstler publiziert.⁴⁸⁴ Dies gilt allerdings nur für die deutsche Version. Der Text wurde für seine Publikation auch ins Französische und Englische übersetzt. In den Übersetzungen stehen die Fußnoten genau so, wie in der „siebten Version“.⁴⁸⁵

Die abschließenden Sätze des *Sahara-Projektes* deuten zwar darauf hin, dass Mack eine Kollaboration mehrerer Künstler anstrebte. Im Gespräch mit der Autorin erläuterte Mack allerdings, dass er das *Sahara-Projekt* nicht als Gemeinschaftsprojekt versteht.⁴⁸⁶

Dennoch war Mack im Zusammenhang mit der Publikation *ZERO Vol. 3* daran gelegen, sein *Sahara-Projekt* im Kontext von ZERO zu verorten, worauf er im letzten Satz der Version von 1961 hinwies: „Die totale Reservation der Kunst wird eine neue Freiheit sein; sie ist Ausdruck der Zone ZERO, der Ausdruck unserer grenzenlosen Erwartungen.“⁴⁸⁷

Weitere Künstlertexte in ZERO Vol. 3

Heinz Mack war nicht der einzige Künstler, der 1961 in *ZERO Vol. 3* eine künstlerische Zukunftsvision präsentierte, welche die Grenzen des Möglichen teilweise hinter sich ließ. Auch Yves Kleins und Werner Ruhnaus *Projekt einer Luftarchitektur* sowie Otto Pienes *Wege zum Paradies* zeugen von einer utopischen Charakteristik, die in der Literatur als „Utopia ZERO“ beschrieben wurde.⁴⁸⁸

Yves Klein, Werner Ruhnau: Projekt einer Luftarchitektur

Yves Klein präsentierte sein in Zusammenarbeit mit dem Architekten Werner Ruhnau entstandenes *Projekt einer Luftarchitektur*. Das Projekt versteht sich als „[...] Vorschlag, eine

⁴⁸¹ Mack 1961a: 7 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁸² Mack 1961b: 2 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁸³ Mack 1961b: 1 (mkp.ZERO.1.IV.Sahara).

⁴⁸⁴ Mack 1961c: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁸⁵ Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁸⁶ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁴⁸⁷ Mack 1961c: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁸⁸ Vgl. Pörschmann 2014.

Stadt durch ein Dach aus bewegter Luft zu schützen.“⁴⁸⁹ Diese, durch das Luftdach geschützte und klimatisierte Stadt, stellt einen „privilegierten Raum“ dar, in dem das Miteinander der dort lebenden Menschen bestimmten Regeln unterliegt:

„Der Begriff des ‚Heimlichen‘ [...] ist in dieser mit Licht überschwemmten und vollständig nach außen offenen Stadt verschwunden. Es besteht ein neuer Zustand von menschlicher Intimität. Die Einwohner leben nackt. Das ehemalige Patriarchen-System in der Familie besteht nicht mehr. Die Gemeinschaft ist vollkommen, frei, individuell, unpersönlich. Hauptbeschäftigung der Einwohner: die Muße.“⁴⁹⁰

Klein und Ruhnau haben nicht nur ein architektonisches Projekt, sondern eine Utopie im Sinne einer „idealen“ Gesellschaft an einem fiktiven Ort erdacht, der in direkter Tradition von Thomas Morus *Utopia* gesehen werden kann.⁴⁹¹ Für die *Luftarchitektur* sind nicht nur „Luftbetten“ und „Luftsitze“ sowie gläserne Böden geplant, auch Feuer- und Wassermauern sowie -fontänen sollen zum Einsatz kommen. Unter diesem Aspekt knüpft die *Luftarchitektur* an die anthroposophische bzw. organische Architektur Rudolf Steiners an, für dessen spirituell-esoterische Weltanschauung Yves Klein sich interessierte. Der Künstler zeigte sich generell empfänglich für Theorien dieser Art, so war er auch Anhänger der „Rosenkreuzer“ und begeisterte sich für Aspekte der Parapsychologie, besonders für die spirituelle Levitation.⁴⁹² Der Projekttext endet mit einem Zitat Ben Gurions: „Derjenige, welcher nicht an Wunder glaubt, ist kein Realist.“⁴⁹³

Otto Piene: Wege zum Paradies

Mack stellte seinem Projekttext die Worte voran: „... sie fragen: kann das Projekt auch verwirklicht werden? / ... ich antworte: ja!“⁴⁹⁴ Mit der gleichen Geste begann der Text von Piene in *ZERO Vol. 3*: „Ja, ich träume von einer besseren Welt. Sollte ich von einer schlechteren träumen? Ja, ich wünsche mir eine weitere Welt. Sollte ich mir eine engere wünschen?“⁴⁹⁵

In *Wege zum Paradies* skizzierte Piene erstmals die Idee, seine *Lichtballette* auf den Nachthimmel und das Universum auszubreiten, mit Scheinwerfern, die „bis zum Mond leuchten“.⁴⁹⁶ Ab 1968 würde Piene seine *Sky Events* am *Center for Advanced Visual Studies* des MIT entwickeln und durchführen.⁴⁹⁷ In *ZERO Vol. 3* beschrieb er seine Pläne hierfür noch

⁴⁸⁹ Klein/Ruhnau zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹⁰ Klein/Ruhnau zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹¹ Vgl. Pörschman 2014: 62-67.

⁴⁹² Vgl. Kellein 1989: 27-28.

⁴⁹³ Klein/Ruhnau zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹⁴ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

⁴⁹⁵ Piene zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹⁶ Piene zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹⁷ Vgl. Stachelhaus 1993: 186-191.

als „Utopien“ – allerdings, so bemerkte er, sei seine Utopie mit einer „soliden Grundlage“ ausgestattet: „Licht und Rauch und 12 Scheinwerfer!“⁴⁹⁸

„Ein Blick zum Himmel, in die Sonne, auf das Meer genügt zu zeigen, dass die Welt außerhalb des Menschen größer ist als die in ihm, dass sie so gewaltig ist, dass der Mensch ein Medium braucht, das die Kraft der Sonne transformiert zu einem Leuchten, das ihm angemessen ist, zu einem Strom, dessen Wellen wie der Puls des Herzens sind. [...] Mein höherer Traum betrifft die Projektion des Lichts in den großen Nachthimmel, das Erasten des Universums, so wie es sich dem Licht bietet, unberührt, ohne Hindernisse.“⁴⁹⁹

Pienes *Wege zum Paradies* und Macks *Sahara-Projekt* projektieren beide die Ausweitung des künstlerischen Horizontes in größere, bisher von der Kunst unangetastete Räume und Sphären. Das von Piene imaginierte „Erasten des Universums“ zielt auf eine Erweiterung der künstlerischen Imagination, die für ZERO charakteristisch ist, und sich aus der zeitlichen Parallelität zwischen „Sputnik-Schock und Mondlandung“ ergibt.⁵⁰⁰ Piene und Mack veranstalten die erste Abendausstellung in ihren Ateliers auf der Gladbacher Straße in Düsseldorf im selben Jahr, in dem der erste Satellit die Erdumlaufbahn erreichte. ZERO entwickelte sich in den folgenden Jahren im historischen Kontext des sowjetischen und US-amerikanischen Wettlaufs im All und das von John F. Kennedy 1961 deklarierte „final frontier“ wurde auch zum Ziel künstlerischer Projektionen. Dies manifestiert sich in der letzten Abbildung des Magazins *ZERO Vol. 3*: Macks Entwurf zeigt eine Rakete mit der Aufschrift ZERO, die von der Erde abhebt (Abb. 3.1). Hierzu kommentierte Klaus Heinrich Kohrs: „ [...] alsbald startet, nach einem zehnteiligen Countdown, die Rakete Zero. Empathischer, universalistischer war kein Manifest des 20. Jahrhunderts, auch wenn schon die Futuristen und Mondrian jeweils auf ihre Art tief in die Saiten gegriffen haben.“⁵⁰¹

Wenige Seiten vorher präsentierte Manzoni mit seinem *Socle du monde* (1961) das Vorhaben, die Erde auf einen Sockel zu stellen.⁵⁰² Der Belgier Paul van Hoeydonck, ebenfalls in *ZERO Vol. 3* vertreten, ließ 1971 durch die Astronauten von Apollo 15 sein 8,5 cm kleines Werk *Fallen Astronaut* und damit das erste Kunstwerk auf dem Mond installieren. Nach der ersten Mondlandung entwarf Mack ein Projekt für den Mond, auf dem eine quecksilberbedampfte Spiegelfolie ausgebreitet und dann mit einem Laserstrahl von der Erde aus angeleuchtet werden sollte.⁵⁰³ Die ZERO-Künstler griffen nach dem gesamten Kosmos, ihre Projekte waren geprägt von einer Stimmung des Optimismus, die sich nicht von der Frage nach Realisierbarkeit einschränken ließ.

⁴⁹⁸ Piene zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁴⁹⁹ Piene zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁵⁰⁰ Vgl. Kellein 1989.

⁵⁰¹ Kohrs, Klaus Heinrich: Reinheit. Zero in der neuen Forschung. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.): *Kunstchronik* 71/7 (Juli 2018): 417-425, hier 418 [Kohrs 2018].

⁵⁰² Vgl. Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁵⁰³ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 26.1.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

„Wer sich damals nicht auf eine spektakuläre Weise der Öffentlichkeit gegenüber präsentierte, hatte gar keine Chance, als Künstler erkannt zu werden“, resümierte Mack.⁵⁰⁴ Der Aspekt des Spektakulären vereinte die in *ZERO Vol. 3* vorgestellten Projekte – von Macks *Sahara-Projekt* über Kleins *Anthropometrien* und Tinguelys *Hommage to New York* bis hin zur letzten Seite des Magazins, auf der Daniel Spoerri *Pyromanische Anleitung* den Leser dazu ermutigte, das Magazin zu verbrennen. Die *ZERO: Edition, Exposition, Demonstration*, die am 5. Juli 1961 vor der Galerie Schmela stattfand, erwies sich ebenfalls als aufsehenerregendes Happening: Auf der Straße vor der Galerie wurde eine ZERO Fahne gehisst, ein großer heliumgefüllter Ballon schwebte über der Szenerie und Günther Uecker malte einen weißen Kreis auf das Kopfsteinpflaster vor der Galerie, umrundet von Seifenblasenpustenden jungen Männern und Frauen in schwarzen Papp-Kostümen, auf die groß und weiß die Ziffer Null gedruckt war.⁵⁰⁵ In der Galerie waren die Einzelseiten des Magazins an die Wand geheftet, während Mack und Piene dort Teile des Heftes auf Anweisung von Yves Klein gemäß Spoerri *Pyromanischer Anleitung* verbrannten.⁵⁰⁶ (Abb. 3.2)

Dieser Charakter kennzeichnete auch das ZERO-Fest auf den Düsseldorfer Rheinwiesen am 16. Mai 1962, das für Gerd Winklers Dokumentation *0 x 0 = kunst: maler ohne farbe und pinsel* aufgezeichnet wurde. Für dieses Spektakel ließ Piene mehrere heliumgefüllte Ballons in den Nachthimmel aufsteigen, während Uecker wieder den Boden bemalte und eine „weiße Zone“ aus dreieckigen Segeln auf der Wiese installierte, die an die dritte Station des

⁵⁰⁴ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.6.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵⁰⁵ Vgl. Hillings 2014: 26-28; die Aktion von Günther Uecker, genannt Weiße Zone Düsseldorf, wurde von Dirk Pörschmann als Repräsentation der „Bildsprachen des Schweigens“ gedeutet, welche die ZERO-Kunst seiner Meinung nach prägten. Er verglich das Weißmalen des Pflasters vor der Galerie mit dem „Übertünchen von Schuld“, das im letzten Bild von Max Frischs *Andorra* mit dem „Weißen“ des Platzes nach der sogenannten „Judenschau“ stattfindet. In seinem Buch „Evakuierung aus dem Chaos“ resümierte er, die ZERO Künstler hätten die Verbrechen des Nationalsozialismus zwar nicht verdrängt – dagegen sprechen ihre deutlichen Kommentare zum Krieg und die klar formulierte Ablehnung der NS-Diktatur –, dennoch seien sie in der Nachkriegszeit „einem Klima des Schweigens über die Vergangenheit und dem Wunsch nach geordneten Verhältnissen ausgesetzt“ gewesen, was sich in ihrem Wunsch nach „Reinheit“ der Kunst, der Farbe oder des Lichts widerspiegelte, vgl. Pörschmann 2018: 178-180. Den von Pörschmann formulierten „Vorwurf eines Rekurses auf die Sprache der Nationalsozialisten“ bezeichnete Klaus Heinrich Kohrs dagegen als „unhaltbar“ und „nirgends konkret belegt[e]“, vgl. Kohrs 2018: 423.

⁵⁰⁶ Hier deutete Pörschmann eine Verbindung zur nationalsozialistischen Bücherverbrennung an, vgl. Pörschmann 2018: 13. Er ergründete den Begriff der „Reinheit“ in den Werken und Kommentaren der ZERO-Künstler, den er besonders häufig in Pienes Äußerungen und Schriften, aber auch bei Mack und Uecker vorfand. Den Wunsch nach Reinheit glaubte er auch in den Ordnungsstrukturen von Macks Dynamischen Strukturen und im Glanz der Lichtreliefs vorzufinden. Er machte den ZERO-Künstlern, die in der Abgrenzung zunächst vom Informel und später von den Nouveaux Réalistes den Begriff der „Reinheit“ und dessen Synonyme verwandten, den Vorwurf, nicht den „Ballast der Vergangenheit“ (161) erkannt zu haben. So habe sich Piene nicht gescheut, Begriffe wie „Reinigung“ oder das „Heile“ zu nutzen, „die in der faschistischen Ideologie des Nationalsozialismus zentrale Funktionen hatten.“ (161) Dieser Zusammenhang sei Künstlern möglicherweise nicht bewusst gewesen, räumte P. ein, doch er äußerte die Meinung: „Künstler, die einen intellektuellen Anspruch formulierten, hätten dennoch eine kritische Haltung annehmen können.“ (162) Dabei bedachte P. nicht, dass das „Unbehagen“ (14), welches er bei Betrachtung und Lektüre mit mehreren Jahrzehnten Abstand empfand, auch in den heutigen Sprach- und Ausdrucksgewohnheiten begründet liegen könnte, die sensibilisiert sind für historische Ausdrücke und ihre spezifische Terminologie. P. kam schließlich zu dem Fazit, dass die Künstler sich „gegen Krieg, Verbrechen und nationalsozialistische Reinigungsexzesse“ stellten, und ZERO als „Akt der Befreiung“ gründeten. (180)

*Sahara-Projekt*es von Heinz Mack erinnerte. Dieser nahm eine Station seines Projektes – *Die Plateaus* – als Grundlage für eine *Lichtplantage*, bestehend aus auf Seilen aufgespannten Aluminiumfolien, die sich im Wind bewegten und das Licht der Scheinwerfer reflektierten.⁵⁰⁷

Die Texte von Yves Klein, Werner Ruhnau, Otto Piene und Heinz Mack in *ZERO Vol. 3* projizierten die Ausweitung des künstlerischen Horizontes in neue, bisher von der Kunst unangetastete Räume und Sphären. Sie betreffen Utopien im Sinne einer idealen Situation an einem fiktiven oder entlegenen Ort und entwerfen spektakuläre Ideen, die Fragen der Realisierbarkeit vernachlässigen.

Während die ZERO-Künstler zunächst in Europa aktiv waren, erweiterte sich die Ausstrahlung des Künstlernetzwerkes in den 1960er Jahren auch über den Atlantik hinweg in die Vereinigten Staaten von Amerika.

⁵⁰⁷ Vgl. Schavemaker 2014: 47-48.

3.2 ZERO in New York: Das Sahara-Projekt in transatlantischer Perspektive

In Europa etabliert, erlangte ZERO Mitte der 1960er Jahre auch internationale Ausstrahlung. Anhand längerer Aufenthalte in New York, die Mack seit 1964 unternahm, wird im Folgenden eine transatlantische Perspektive auf das *Sahara-Projekt* eingenommen, das auch in den Vereinigten Staaten von Amerika Publizität erlangte.

London – New York, 1964-66

1964 fand in London ein *ZERO-Festival* statt, das parallel in mehreren Galerien sowie am Institute of Contemporary Art (ICA) veranstaltet wurde. Hier hielt Mack seinen ersten internationalen Vortrag über das *Sahara-Projekt*: Am 25. Juni 1964 las er im Rahmen eines ZERO-Symposiums die englische Version des Projekttextes aus *ZERO Vol. 3* vor.⁵⁰⁸ Das *ZERO-Festival* wurde von vielen Künstlern besucht, darunter Ad Reinhardt und Marisol.⁵⁰⁹ Mack war sehr beeindruckt von Werk und Persönlichkeit der amerikanisch-venezolanischen Künstlerin, die er wenig später in New York wieder treffen würde.⁵¹⁰

Wie Tiziana Caianiello feststellte, wurden in London die Weichen für das amerikanische Debut von ZERO gestellt.⁵¹¹ Dies begann mit einer Gruppenausstellung am Institute of Contemporary Art an der Universität von Pennsylvania in Philadelphia. Von Oktober bis Dezember 1964 wurden 30 Künstler und Künstlerinnen unter dem Titel *Group ZERO* präsentiert, darunter auch Heinz Mack. Otto Piene, der von Piero Dorazio als Gastprofessor nach Pennsylvania gerufen worden war, organisierte die Ausstellung.⁵¹² In Pennsylvania hielt Mack seinen zweiten Vortrag über das *Sahara-Projekt* in englischer Sprache.⁵¹³ Im Januar 1965 reiste die ZERO-Ausstellung weiter nach Washington D.C., wo sie in der Washington Gallery of Modern Art präsentiert wurde.⁵¹⁴

Die McRoberts & Tunnard Gallery, die in London eine Ausstellung von Mack, Piene und Uecker gezeigt hatte, stellte den Kontakt zum New Yorker Galeristen Howard Wise her.⁵¹⁵ Dieser eröffnete in New York am 12. November 1964 die Ausstellung *ZERO* mit Nagelobjekten von Uecker, Rauchbildern und Skulpturen von Piene sowie *Lichtreliefs*, *Lichtstelen*, *Rotoren* und einem *Lichtparavent* von Mack. Der amerikanische Galerist Howard Wise stellte seit den späten 1950er Jahren vorwiegend europäische Kunst aus. In seiner Heimatstadt Ohio zeigte er ab 1957 Pierre Soulages, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti und Hans Hartung, bevor er mit seiner Galerie 1960 nach New York City zog. Beginnend mit einer

⁵⁰⁸ Auch Piene und Uecker hielten Vorträge, vgl. Caianiello, Tiziana: ‚London Was A Really Great Thing‘. The New Vision Centre Gallery and the ‚Zero Festival‘ in London. In: Caianiello/Visser 2015: 343-361, hier 355 [Caianiello 2015].

⁵⁰⁹ Vgl. Caianiello 2015: 355.

⁵¹⁰ Vgl. Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack).

⁵¹¹ Vgl. Caianiello 2015: 357.

⁵¹² Vgl. Rivers Ryan, Tina: ‚Before It Blows Up‘. Zero’s American Debut and its Legacy. In: Caianiello/Visser 2015: 363-369, hier 363 [Rivers Ryan 2015].

⁵¹³ Vgl. Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack).

⁵¹⁴ Vgl. Rivers Ryan 2015: 363.

⁵¹⁵ Vgl. Caianiello 2015: 357.

Einzelausstellung Piero Dorazio 1961 war es Wise, der ZERO in den amerikanischen Kunstmarkt einführte.⁵¹⁶ Anstatt auf etablierte Strömungen wie den Abstrakten Expressionismus zu setzen, spezialisierte Wise sich auf die kinetische Kunst aus Europa. „The Howard Wise Gallery was one of the few, select venues which exhibited European art during the xenophobic period when the New York Art critic Irving Sandler boastfully entitled his book on Abstract Expressionism ‚The Triumph of American Painting‘.“⁵¹⁷ Die Ausstellung von ZEROs „inner circle“ – wie Piene die drei Künstler in einem Artikel im Times Literary Supplement bezeichnete⁵¹⁸ – wurde in New York äußerst positiv aufgenommen. Kritiker John Anthony Twaites schrieb 1965 in *Art in America*, ZERO sei von New Yorker Kritikern als authentischer, europäischer Trend wahrgenommen worden, mit nichts aus der amerikanischen Kunstszene vergleichbar.⁵¹⁹ Dies betonte auch Donald Judd in seiner Kritik für das *Arts Magazine* 1965:

„Since the United States is relatively unattentive to new European developments, this is the first Zero exhibition here. Zero doesn't seem to be a defined theory or philosophy – and shouldn't be, for a group. It represents a collection of specific interests and an effort to discard earlier forms and to find new ones. In general the work is unusual and unlike anything here. It is probably the best in Europe, if you include all the related artists, such as Klein and Castellani [...].“⁵²⁰

Klein habe das Werk von Otto Piene und zum Teil auch das von Uecker beeinflusst, schrieb Judd und hob das Werk von Mack hervor: „Mack is the most original of three [...]“ Besonders die Reliefs und Rotoren von Mack fanden Judds Interesse: „The best are a couple of rectangular reliefs in which a sheet of aluminum has been pebbled over a mold. [...] An other interesting piece is a large wheel which rotates behind a framed square of striped partition glass.“ Bezogen auf den Rotor *White Dynamo* (1964), eine Abbildung davon begleitete den Artikel, kritisierte Judd: „Mack's wheel would be stronger if the distortions were fewer and clearer and didn't depend on the obsolete composition underneath. That's true of several reliefs too. But the metal and glass and their qualities are fine.“⁵²¹ Auch Lucy Lippard rezensierte die Ausstellung und hob Mack mit seinen *Lichtreliefs* als vielfältigste der drei Künstlerpositionen hervor: „Mack is the most versatile of the three and has drawn a great variety of ideas from the rearrangement of light by reflection and non-moving but constantly changing surfaces.“⁵²²

⁵¹⁶ Vgl. Selz, Peter: *Homage to Howard Wise*. In: *Howard Wise Gallery – Exploring the New*. Kat. Moeller Fine Art, New York, 22.2.-27.4.2013. New York 2013: 5-7 [Selz 2013].

⁵¹⁷ Selz 2013: 5.

⁵¹⁸ Piene, Otto (1964): *Die Entstehung der Gruppe ‚ZERO‘*. In: Pörschmann/Visser 2012: 20-23, hier 22 (zuerst in englischer Sprache erschienen als *The Development of the Group Zero*. In: *The Times Literary Supplement* 63, Nr. 3262, London, 03.09.1964: 812–813) [Piene 1964/2012].

⁵¹⁹ Vgl. Rivers Ryan: 365.

⁵²⁰ Judd, Donald: *In the Galleries*. *Arts Magazine*, January 1965. In: Donald Judd (Hg.): *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. New York 1975: 156-160, hier 157 [Judd 1965/1975].

⁵²¹ Judd 1965/1975: 157-158.

⁵²² Lippard, Lucy: *New York letter*. In: *Art International* (Dec. 1964): 52 (Archiv Mack) [Lippard 1964].

Wie Tina Rivers Ryan feststellte, fanden zur Jahreswende 1964/65 innerhalb von wenigen Monaten drei ZERO-Ausstellungen in drei amerikanischen Großstädten statt.⁵²³ Der Erfolg und die internationale Ausstrahlung, die ZERO zu dieser Zeit mit der Anerkennung in den USA sowie mit der Präsentation auf der documenta 3 erlangte, wurde von Valerie Hillings als „High Point“ von ZERO bezeichnet.⁵²⁴

Während seines ersten längeren Aufenthalts in New York wohnte und arbeitete Mack im Chelsea-Hotel, wo er sich zeitweise ein Zimmer mit Uecker teilte. Mack war von der Atmosphäre der Stadt hingerissen, deren Wolkenkratzer-Architektur ihn zu neuen Ideen anregte.⁵²⁵ In einer Notiz, im November 1964 auf dem Briefpapier des Hotel Chelsea verfasst, reflektierte er sein damaliges Empfinden:

„Wenn man in 1200 mtr. Höhe fliegt und dann noch einmal hinauf in den Himmel sieht, – wird es schwarz. Da sich meine Gedanken leicht im Licht und im Himmel verlieren, habe ich für mich entschieden, eine gewisse Grenze zu respektieren. Damit möchte ich sagen, daß ich meine Ideen jetzt kritischer betrachte, daß ich weit mehr meiner Aufmerksamkeit solchen Ideen zuwenden werde, die versprechen sichtbar gemacht werden zu können. Ich glaube also immer mehr an das, was man sehen kann! Ja, man muß es so gut sehen können, daß das Denken und Fantasieren wieder aufhört.“⁵²⁶

Der kritisch reflektierte Ton dieser Notiz lässt darauf schließen, dass Mack beschloss, sich auf die Realisierbarkeit seiner Ideen zu konzentrieren, bzw. auf solche, die „sichtbar gemacht“ werden können. Sicherlich dachte Mack auch an das *Sahara-Projekt*, das er von der imaginierten Utopie in die Realität übersetzen wollte. In dieser Zeit beschäftigte Mack sich intensiv mit dem Projekt: Seit 1962 war er mehrfach nach Nordafrika gereist, um Experimente zum *Jardin Artificiel* auszuführen, außerdem baute er zu diesem Zeitpunkt die *Wassermauern* für ein Krankenhaus in Diourbel, Senegal, und flog von dort aus mehrfach nach Mauretanien.⁵²⁷ Zunächst aber beschloss Mack, länger in New York zu bleiben. Bis 1966 wohnte er, mit kürzeren Unterbrechungen, in einem Atelier-Loft in der zehnten Straße.⁵²⁸ An der Columbia-Universität stellte er das *Sahara-Projekt* in einem Vortrag vor.⁵²⁹

Forest of Light, 1966

Der ZERO-Ausstellung bei Howard Wise folgte 1966 eine Einzelausstellung Macks in dieser Galerie. Inspiriert von Manhattan, dessen Wolkenkratzer ihn an gigantische kinetische Objekte erinnerten, zeigte Mack hier eine Gruppe von zwanzig *Lichtstelen*, die er *Forest of Light* taufte.⁵³⁰ Obwohl Mack den Titel am Vorbild der Natur orientierte, interessierte ihn

⁵²³ Vgl. Rivers Ryan 2015: 363.

⁵²⁴ Vgl. Hillings 2014: 34-38, Zitat 34.

⁵²⁵ Vgl. Stachelhaus 1993: 90.

⁵²⁶ Mack zitiert nach Leiber 2011: o. S. (Hervorheb. im Original).

⁵²⁷ Vgl. Birnbaum/Obrist 2011: 25.

⁵²⁸ Vgl. Mack/Mack 2011: 12, 106.

⁵²⁹ Vgl. Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack).

⁵³⁰ Vgl. Stachelhaus 1993: 90.

dabei nur die Struktur des Waldes, nicht dessen Wirklichkeit. Vielmehr ahmte der *Lichtwald* die Silhouette Manhattans nach, im Dunkel der Nacht von elektrischem Licht illuminiert. Grace Glueck, die Kritikerin der New York Times, erkannte im *Forest of Light* folgerichtig eine Hommage an New York.⁵³¹ Die Idee des *Stelenwaldes* entstammt dem *Sahara-Projekt*, in dem eine „Gruppe von 10 Stelen inmitten des Meeres“ erdacht wurde.⁵³² In New York verwirklichte Mack diese Idee zum ersten Mal, bevor er 1968 in der tunesischen Wüste eine Gruppe von Stelen errichtete. (Abb. 3.3) Schon anlässlich der ZERO-Ausstellung 1964 hatte John Canaday in der New York Times geschrieben, ZERO sei eine Kunstform, die mit neuartigen Materialien aus Industrieprodukten neue skulpturale Formen freisetze:

“The world today supplies the material, both ideological and as matter, for this art. New industrial products liberate new sculptural forms, and the scientific industrial world suggests them in machine parts, engineering elements and laboratory instruments. Somehow these forms have served the painter only as patterns for reduction, while the sculptor finds them the genesis of invention.”⁵³³

Mit dem *Forest of Light* führte Mack diesen Ansatz noch weiter aus: die Stelen bestanden allesamt aus eher kunstfremden, industriellen Materialien wie Plexiglas, Fresnel-Linsen, Aluminium, Edelstahl oder Spiegelglas. Während seiner New Yorker Zeit, entdeckte er ein weiteres Material aus der Industrie, dessen Funktion er künstlerisch übersetzte:

„[...] I was searching for new materials, hoping they would give birth to ideas. I received a tip from Nam June Paik, who told me to look at one of these appliance wholesale stores on the Bowery where I could find something for very little money. What I chanced upon there was an aluminum honeycomb material that is patented and produced by a company in California – a material I had never encountered before in Germany. It was malleable, and by stretching it I realized that its structure was quite similar to structures in nature. For example, when you look at a leaf through a microscope, you notice that the organic matter is arranged in a way that gives stability to the entire surface. I later learned that the stable and light material I found on the Bowery was also used to fabricate airplanes, rockets, and military vessels. Many things we discover in nature are converted into industrial forms, and I find the interaction between the two striking.“⁵³⁴

Aus dem leichten, formbaren Honeycomb-Gitter fertigte Mack künftig *Lichtreliefs* und Skulpturen, in deren feiner Struktur sich das Licht brach. Bei Howard Wise stellte er ein solches Relief aus, dessen florale Form aus Honeycomb an eine abstrakte Pflanze erinnerte. Der Titel dieser Arbeit – *Fata-Morgana II* – verweist auf das *Sahara-Projekt*. Später in der

⁵³¹ Vgl. Glueck, Grace: Art Note. A Hanging Museum. In: New York Times, 17.4.1966 (Archiv Mack) [Glueck 1966].

⁵³² Mack 1959: 3 (Archiv Mack).

⁵³³ Canaday, John: The Sculptor Nowadays is the Favorite Son. In: New York Times, 22.11.1964 (Archiv Mack) [Canaday 1964].

⁵³⁴ Mack zitiert nach Bronner, Julian Elias: “500 Words”. In: artforum.com, 5.12.2014 [Bronner 2014].

Wüste fand Mack Gelegenheit, die Honeycomb-Netze zu abstrakten Wüstenblumen seines *Jardin Artificiel* zu arrangieren. (Abb. 3.4)

Neben Nam June Paik, der die Geschäfte an der Bowery empfohlen hatte, verkehrte Mack mit weiteren Künstlern in New York. Er führte wichtige Gespräche mit Barnett Newman, der sich sehr für junge Künstler aus Europa interessierte. Mit dem wesentlich älteren Amerikaner teilte Mack das Interesse für philosophische Themen. Mack erinnerte sich, dass Newman ihn zum Nudessen bei sich zu Hause einlud. Das sei damals nicht selbstverständlich gewesen, da Barnett Newman Jude war und er ein junger Deutscher, berichtete Mack. Aufgrund seiner Herkunft erfuhr er auch Ablehnung, was ihn zeitweise zu einem „lonely man“ machte.⁵³⁵ In New York traf er die Künstlerin Marisol wieder, die er 1964 in London kennengelernt hatte:

„Dort beeindruckte mich nicht nur die Kunst, sondern auch eine venezolanische Schönheit, deren extremer Charakter und deren originäre Skulpturen ähnlich bewundert wurden wie die Kunst von Andy Warhol, Willem de Kooning und Robert Rauschenberg. Als Maria Sol Escobar, mit Künstlernamen Marisol, zur ‚woman of the year‘ in New York erklärt wurde, versuchten viele, in ihrer Nähe zu sein. Wir waren uns in London für eine Nacht begegnet, dann in Paris – eine filmreife romantische Affäre – und lebten dann in New York zeitweilig zusammen.“⁵³⁶

Gemeinsam mit Marisol besuchte Mack viele Veranstaltungen der New Yorker Kunstszene, wo er Künstler wie Andy Warhol sowie amerikanische Sammler und Mäzene kennenlernte. Von den texanischen Murchison Brothers erhielt er den Auftrag, für das Entrée eines Bürohauses in Dallas einen 3,5 mal 5 Meter großen *Lichtparavent* zu gestalten – auch diesen fertigte er aus Honeycomb.⁵³⁷ David Rockefeller lud Mack zu einem privaten Dinner mit anderen Künstlern der New Yorker Szene ein.⁵³⁸ Aufgrund dieser Kontakte und dem Engagement seiner Galeristen Howard Wise und Denise René, letztere zeigte 1972 eine Mack-Ausstellung in ihrer New Yorker Galerie, war Mack bald in die New Yorker Kunstszene integriert. Er beteiligte sich an Ausstellungen im Guggenheim Museum sowie im Museum of Modern Art.⁵³⁹ Heute sind seine Werke in den Sammlungen dieser Museen vertreten. Auch die Rockefeller Foundation erwarb Werke von Mack für die JPMorgan Chase Art Collection.⁵⁴⁰

⁵³⁵ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 1.12.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵³⁶ Mack/Mack 2011: 13.

⁵³⁷ Vgl. Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack); Mack/Mack 2011: 13.

⁵³⁸ Vgl. Mack, Heinz: Vortrag, Stadtparkasse Mönchengladbach, ca. 2000 (Archiv Mack) [Mack 2000].

⁵³⁹ 1964 Guggenheim International Award, 1966 European Drawings (Guggenheim), 1965 The Responsive Eye (MoMA) vgl. Mack: Liste der Ausstellungsbeteiligungen (Archiv Mack).

⁵⁴⁰ Vgl. Mack-Werke in öffentlichen Sammlungen und Museen (Archiv Mack).

Mack besuchte mehrfach das Atelier von Christo, der 1964 mit Jeanne-Claude nach New York gezogen war. Christo sei einer der wenigen europäischen Künstler seiner Generation, die auch Land Art „at it's best“ gemacht haben, so Mack.⁵⁴¹ In der Leo Castelli Gallery, wo 1966 auch Christo ausstellte, erwarb Mack einen frühen Entwurf von Robert Smithson.⁵⁴² „Es war das erste Mal, dass ich erfahren habe, dass dort in Amerika jemand ist, der ähnliche Gedanken hat“, berichtete Mack. Leider sei er Robert Smithson nicht persönlich begegnet. „Gleichzeitig auf der Welt haben sich Dinge entwickelt, auch wenn die Personen sich nie begegnet sind.“⁵⁴³ In New York pflegte er Kontakte zu Hans Haacke, George Rickey und Yayoi Kusama, traf aber nicht auf Walter De Maria, der zu dieser Zeit auch in New York lebte. Die Galerie von Virginia Dwan, die 1965 eine Dependence in New York eröffnete, besuchte er nicht. Er habe damals den Begriff Land Art nie gehört, erinnerte sich Mack.⁵⁴⁴

„Warum ich New York verlassen habe? Da ich in wichtigen Jahren meines Lebens auf dem Lande groß geworden bin, habe ich nach vier Jahren New York die Erde vermisst. Kunst findet, wenn sie Bedeutung bekommt und es um ihren kulturellen Ruf geht, nur in Großstädten statt. Aber ich ziehe es vor, auf Land zu schauen, wenn ich das Atelier verlasse, und nicht auf Beton und Asphalt.“⁵⁴⁵

Am Ende des Jahres 1966 verließ Mack New York und kehrte nach Deutschland zurück. Hier hatte er, bevor er nach New York ging, ein großes Grundstück mit einem Anwesen in der Nähe von Mönchengladbach gepachtet. Auf dem Huppertzshof lebt und arbeitet der Künstler bis heute.⁵⁴⁶ 1967 publizierte er das *Mackazin*, das von seinen Galerien in New York, London, Paris, Düsseldorf, Krefeld und Turin vertrieben wurde. Darin war das *Sahara-Projekt* in deutscher, englischer, französischer und niederländischer Sprache abgedruckt.⁵⁴⁷

Die Ausführungen über Macks Zeit in New York sollen dabei behilflich sein, eine internationale Perspektive auf sein Werk und das *Sahara-Projekt* einzunehmen. Mack pflegte Kontakte zu einigen in New York lebenden Künstlern und publizierte das *Sahara-Projekt* durch Vorträge, Ausstellungen und Magazine in den USA.⁵⁴⁸ Noch bevor der Begriff der Earth- oder Land Art geläufig war, lag das *Sahara-Projekt* in englischer Sprache vor und wurde in der dortigen Öffentlichkeit wahrgenommen. Mittels dieser Ausführungen soll nicht

⁵⁴¹ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 1.12.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵⁴² Das Werk wurde beim Rücktransport aus New York gestohlen. Mack erinnert sich, dass es eine kartographische Zeichnung – eine Art Landvermessung – war. Vermutlich handelte es sich um ein frühes Experiment Smithsons mit Kartographie der post-industriellen Landschaft, die er seit 1966 fertigte, vgl. Robert Smithson – Mapping Dislocations. Kat. James Cohan Gallery, New York, 13.10.-24.11.2001. New York 2001 [James Cohan Gallery 2001].

⁵⁴³ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 1.12.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵⁴⁴ Der Begriff Earth- oder Land Art wurde tatsächlich erst 1968/69 von Ausstellungen Dwans und Sharps ins Leben gerufen, zu dieser Zeit wohnte Mack schon nicht mehr in New York; vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 1.12.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁵⁴⁵ Mack/Mack 2011: 13.

⁵⁴⁶ Vgl. Mack/Mack 2011: 16.

⁵⁴⁷ Vgl. Mack 1967.

⁵⁴⁸ Im Jahr 1978 hielt Mack auch einen Vortrag an der Universität in Toronto, Kanada, wobei dies nicht mehr in den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit fällt, vgl. Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack).

angedeutet werden, Mack habe mit seinem *Sahara-Projekt* die amerikanische Land Art direkt beeinflusst. Vielmehr entwickelten sich Ideen innerhalb weniger Jahre auf unterschiedliche Weise. ZERO war ein europäisches Phänomen und seine Künstler fanden einen Zugang zu Kunst in der Landschaft, der auf einem Verhältnis von Kunst, Technik und Natur basierte. Die Immaterialität der Werke der ZERO-Zeit wird im folgenden Kapitel untersucht.

4. Aspekte der (Im-)Materialität im Sahara-Projekt

Es wurde bereits bemerkt, dass die ZERO-Künstler durch die Verwendung „innovativer, kunstfremder Materialien“ wie polierter Metallfolie, Aluminiumnetzen, Spiegeln, optischen Linsen oder Plexiglas hervortraten.⁵⁴⁹ Durch den Einsatz dieser reflektierenden, verzerrenden oder transparenten Werkstoffe strebt Heinz Mack eine Immaterialisierung seiner Kunst an.⁵⁵⁰ Auf den Oberflächen seiner Reliefs und Skulpturen soll sich das Licht sammeln, potenzieren und mit gesteigerter Intensität in den Raum zurückgeworfen werden. Ulrike Schmitt betonte in diesem Zusammenhang die Interaktion von Werk und Betrachter und charakterisierte Immaterialität „als eine sich im Moment des Beschauens einstellende ästhetische Empfindung [...], die aus einer Verschmelzung von Blick und Werkoberfläche hervorgeht und dem Betrachter vorführt, dass seine Wahrnehmung zum bestimmenden Faktor der Bildentstehung wird.“⁵⁵¹

Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzende De- oder Immaterialisierung der Kunst wurde bereits 1973 ausführlich von Lucy Lippard beschrieben. Das Buch *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* trägt den langen Untertitel: *A cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones).*⁵⁵² Lippards Chronologie der Jahre 1966 bis 1972 ist sehr detailliert, erwähnt viele Künstler, Werke, Ausstellungen und Texte, übersieht aber auch einige Künstler, deren Arbeit die Immaterialisierung der Kunst schon vor 1966 angetrieben hat – wie etwa die Protagonisten ZERO-Bewegung.⁵⁵³

Ulrike Schmitt hat darauf hingewiesen, dass die Kunstwerke der ZERO-Zeit auch aus „instabilen und flüchtigen Substanzen“ wie Feuer, Rauch, Eis, Wasser, Nebel, Wind und Licht bestanden, was gleichfalls zur Immaterialisierung der Werke beitrug.⁵⁵⁴ Caroline de Westenholz formulierte: „The core members of ZERO, Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker, had long declared the elements to be tools of their art: air, fire, water, earth. They wanted to harmonize the relationship between man and nature.“⁵⁵⁵ Dementsprechend waren die ersten Seiten von *ZERO Vol. 3* gestaltet: Auf das Foto eines Auges folgten die Sterne im Nachthimmel, die Sonne hinter einem Wolkenschleier, eine geschlossene Schneedecke, die Meeresoberfläche mit glitzernden Reflexen des Sonnenlichts, Sanddünen

⁵⁴⁹ Schmitt 2013: 11.

⁵⁵⁰ Vgl. Mack 1966/1994: 47.

⁵⁵¹ Schmitt 2013: 255.

⁵⁵² Vgl. Lippard 1973/2001.

⁵⁵³ Lippards Auswahl beansprucht keine Vollständigkeit, wie sie im Vorwort betont, vgl. Lippard 1973/2001: vii ff.

⁵⁵⁴ Schmitt 2013: 12.

⁵⁵⁵ De Westenholz, Caroline: ZERO ON SEA. In: Caianiello/Visser 2015: 371-395, hier 376 [De Westenholz 2015a].

in der Wüste sowie ein Foto von steinernen Strukturen an der Außenfläche einer Pyramide.⁵⁵⁶

Im *Sahara-Projekt* finden sich viele Vorschläge, natürliche Materialien in die Kunst zu integrieren, und für die Kunstwerke, die Mack im Zusammenhang mit dem Projekt schuf, wurden diese häufig verwendet. Nicht nur Mack, auch weitere Künstler der ZERO-Zeit integrierten die vier Elemente – Feuer, Wasser, Erde bzw. Sand und Luft – in ihre Werke. Im Folgenden werden diese Kunstwerke unterteilt in ihre Materialität in Referenz zu den vier bzw. fünf Elementen, wobei mit dem „fünften Element“ das Licht gemeint ist.⁵⁵⁷

Nach halb mythologischen Anfängen wurde die Vier-Elementen-Lehre in der griechischen Klassik verwissenschaftlicht und blieb für etwa 2000 Jahre Fundament des philosophisch-naturwissenschaftlichen Denkens.⁵⁵⁸ Den Übergang vom Mythos zur Wissenschaft leitete im 5. Jahrhundert v. Chr. Empedokles mit seinem zweiteiligen Lehrgedicht *Über die Natur* ein. Hier wurde die Vierermatrix der Elemente etabliert, wobei Empedokles sie noch mit den Göttern Zeus (Feuer), Hera (Erde), Aidoneus (Luft) und Nestis (Wasser) assoziierte. Er nutzte noch nicht den Begriff „Elemente“, sondern nannte sie „Wurzelkräfte“ (*rhizōmata*).⁵⁵⁹ Im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. wurde die Vier-Elementenlehre durch Platon und Aristoteles verwissenschaftlicht. Im Dialog *Timaios* führte Platon den Begriff der Elemente ein und ordnete sie geometrischen „Urkörpern“ zu.⁵⁶⁰ Aristoteles beschäftigte sich in seinen Schriften *De caelo* („Über den Himmel“) und *De generatione et corruptione* („Über Werden und Vergehen“) mit der Physik der Elemente und kombinierte sie mit den spezifischen Qualitäten warm/kalt, feucht/trocken sowie leicht/schwer.⁵⁶¹ Zudem führte Aristoteles den „Äther“ als fünftes Element ein, auch „göttliche Materie“ genannt. Diese „Quinta essentia“ beschrieb er als ewige Sphäre des Kosmos, die auch Licht oder Lichtträger sein kann. In *De anima* („Über die Seele“) schilderte er das Licht als durchscheinende „Energieia“, wodurch es als immaterielle Substanz beschrieben wurde. Auch in Ovids *Metamorphosen* (1. Jahrhundert n. Chr.) wurde der Äther als Schicht reiner Immaterialität bezeichnet, welche die Erde umfasst.⁵⁶² Da das Licht im *Sahara-Projekt* von Heinz Mack eine zentrale Rolle einnimmt, wird es auch hier als „fünftes Element“ in einem separaten Unterkapitel behandelt.

⁵⁵⁶ Vgl. Mack/Piene 1961: o. S (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁵⁵⁷ Seit Aristoteles wird Licht bzw. „Äther“ als „fünftes Element“ bzw. „Quinta Essentia“ beschrieben, vgl. Böhme/Böhme 2014: 143 ff.

⁵⁵⁸ Erst die Entstehung der modernen Naturwissenschaft um 1800 löste die Elementenlehre ab, die den „Kosmos als Einheit“ betrachtete bzw. die Geschichte der Natur als einheitliches Ganzes verstand, vgl. Böhme/Böhme 2014: 11.

⁵⁵⁹ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 93-96.

⁵⁶⁰ Tetraeder = Feuer, Oktaeder = Luft, Ikosaeder = Wasser, Würfel = Erde. Der fünfte platonische Urkörper ist der Dodekaeder, den Platon auf das gesamte „Weltall“ bezog, s. Böhme/Böhme 2014: 102-104.

⁵⁶¹ Feuer = warm/trocken, Erde = trocken/kalt, Luft = feucht/warm, Wasser = kalt/feucht, vgl. Böhme/Böhme: 115.

⁵⁶² Vgl. Böhme/Böhme 2014: 111-115; 143-147.

4.1 Erde, Sand

In der christlichen Ikonographie wird die Erde als nährenden Mutter dargestellt, häufig begleitet von der Darstellung einer säugenden Brust. Die Allegorie der *natura lactans* ist seit dem 9. Jahrhundert nachweisbar. Aus der antiken Mythologie stammt die Allegorie der vielbrüstigen Fruchtbarkeitsgöttin Diana Ephesia, die gelegentlich auch als säugende *lactans* dargestellt wird. Die Erde steht für Fruchtbarkeit, weshalb auch Früchte und Getreide zu ihren Allegorien gehören.⁵⁶³

Im Kupferstich des Antwerpener Anotonius Wierinx (1552-1624) ist die *Terra* in zwei allegorische Figuren geteilt: Demeter, die Kornmutter, hält einen Garbenbündel in der Hand, während Tellus mit den Attributen Spaten (Agrikultur) und Mauerkranz (Architektur) versehen ist. (Abb. 4.1) Die Mauer gilt ebenso als Allegorie für die Erde, da sie der tragende Grund ist, auf dem und aus dem gebaut wird. In der Darstellung von Wierinx, der eine Reihe von allegorischen Kupferstichen zu den vier Elementen fertigte, ist die Erde außerdem mit einem Sarg als *memento mori* versehen. Die Inschrift lautet dementsprechend: „Alle Ursprünge erwachsen aus der Erde, wie umgekehrt alle Toten zur Erde verfallen.“ Wierinx ordnete die Erde im Jahreszyklus dem Sommer zu, den er mit den Tierkreiszeichen Krebs, Löwe und Jungfrau symbolisierte. Der Wagen, auf dem die Allegorien platziert sind, wird von Ochsen gezogen.⁵⁶⁴ Andere mit der Erde verbundene Tierallegorien sind die Schlange und der Hund, wie sie etwa in der naturkundlichen Enzyklopädie *Liber de natura rerum* des Dominikaners Thomas von Cantimpé (1201-1263 o. 70/72) zu finden sind.⁵⁶⁵ Alchemistische Darstellungen, wie etwa der Kupferstich *Mundus Elementaris* aus dem 17. Jahrhundert, verbanden die vier Elemente mit den vier Jahreszeiten, den vier Temperamenten und den vier Säften. Die Erde wurde hier dem Winter, der *Melancholia* und der „schwarzen Galle“ zugeordnet.⁵⁶⁶

Als die Künstler des 20. Jahrhunderts die Erde bzw. den Sand als künstlerischen Werkstoff entdeckten, grenzten sie sich allerdings bewusst von althergebrachten Darstellungstraditionen ab. Das europäische Künstlernetzwerk von ZERO schuf in den 1950er Jahren einen Neuanfang, indem die Künstler kunstfremde Materialien einsetzten. Statt der Darstellung der Elemente wurden diese nun als künstlerisches Material genutzt.

Die erste Arbeit, in die Heinz Mack das Element Erde integrierte, war die *Markierung der Erde* (1960), ein Bodenrelief aus Erde und Kalk auf einem Acker. Wie im zweiten Kapitel dargestellt, bezog sich diese Arbeit auf die vierte Station des *Sahara-Projektes*, in der er die *Sandreliefs* imaginiert hatte. Diese Station realisierte er 1976 als *Großes Sandrelief* in der algerischen Sahara. Noch früher als das Element Erde integrierte Mack den Sand in seine Kunstwerke. Seit seinen ersten Reisen nach Afrika fertigte er *Sandreliefs* als plastische Bildwerke im Atelier – manche davon aus echtem Sahara-Sand, den er von seinen

⁵⁶³ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 225.

⁵⁶⁴ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 29.

⁵⁶⁵ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 221-225.

⁵⁶⁶ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 241.

Expeditionen mitbrachte.⁵⁶⁷ Im Oeuvre von Mack finden sich viele Reliefs mit Sand auf einer seriell strukturierten Oberfläche, deren sandfarbene, manchmal goldene Monochromie nur durch die Rasterstruktur des Bildgrundes unterbrochen wird. Beim *Sandbild mit Silberrotation* (1958) sind sowohl Sand als auch Silberbronze auf Leinwand aufgetragen, sodass die Grenzen zwischen Relief und Malerei verschwimmen. Ein 1951 entstandenes *Concetto Spaziale* von Lucio Fontana zeigt eine ähnlich kreisförmige Kombination von Sand und Ölfarbe. (Abb. 4.2-4.3) Auch der Niederländer Herman de Vries „malte“ um 1960 mit Quarzsand, den er zusammen mit Latexfarbe auf Holz oder Hartfaser auftrug.⁵⁶⁸

Andere *Sandreliefs* von Mack sind mit Spiegeln oder anderen Gegenständen kombiniert, wie das *Sahara-Relief mit Spiegel* (1959, Abb. 4.4). Auch in der Druckgraphik collagierte der Künstler Sand mit Silberbronze und Papier, wie im Siebdruck *Erscheinung eines Flügels in der Wüste* (1967). Hier ergeben sich Querverbindungen zu Technik der *Assemblage* nach Jean Dubuffet. Als Weiterentwicklung der Collage wurde die *Assemblage* in den 1950er Jahren von Künstlern der Pop Art erschlossen und seit 1960 von Vertretern des *Nouveau Réalisme* weiterentwickelt. Die von William C. Seitz kuratierte Ausstellung *The Art of Assemblage* fand 1961 im Museum of Modern Art statt und gilt als eine der bedeutendsten Ausstellungen des New Yorker Museums. Daran nahmen auch Künstler aus dem Umfeld von ZERO teil, so etwa Arman und Daniel Spoerri.⁵⁶⁹ Robert Rauschenberg präsentierte hier seine *Combine Paintings* der späten 1950er Jahre. Schon zu Beginn des Jahrzehnts hatte Rauschenberg natürliche Materialien in seine Werke integriert. Seine *Growing Paintings* bestanden nicht nur aus Erde und Schmutz, sondern befanden sich in einem Zustand der konstanten Veränderung beziehungsweise „Vegetation“ und waren gekennzeichnet vom Aspekt des Ephemeren (Abb. 4.5).⁵⁷⁰

Assoziationen zu Erde, Schlamm und Matsch wurden auch bei den Aktionen von *Gutai* hergestellt. In seiner Performance *Challenging Mud* (1955) rang Kazuo Shiraga in einer Mischung aus Zement, Kies, Ton, Mörtel, Geröll und Zweigen, und kreierte auf diese Weise ein Kunstwerk durch den Einsatz seines Körpers (Abb. 4.6). Ab 1959 nutzte der japanische Maler ausschließlich seine Füße, um Farbe auf der Leinwand zu verteilen, indem er sich von

⁵⁶⁷ Das erste Sandrelief entstand vermutlich 1956-57, vgl. Mack: Archivinternes Werkverzeichnis der Skulpturen, WVZ H N 517D (Archiv Mack).

⁵⁶⁸ Vgl. Lenz, Anna und Gerhard; Bleicker-Honisch, Ulrike (Hg.): Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst (Bd. 2). Ostfildern 2009: 231 [Lenz/Bleicker-Honisch 2009]. In seinem späteren Werk fertigte de Vries auch verschiedenfarbige Erdausreibungen an, die er zu einem großen Lichtfarbenspektrum ordnete, vgl. Mack, Heinz: Reflexionen beim Betrachten einer Ausstellung mit Werken von herman de vries. In: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.): herman de vries. all this here. natur: werkgruppen und installationen. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland, 28.6.-25.10.2009; Kunsthalle Schweinfurt, 12.2.-16.5.2010. Bedburg-Hau 2009: 19-21, hier 19 [Mack 2009].

⁵⁶⁹ Vgl. Geiger, Stephan: The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961: Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren. München 2008 [Geiger 2008].

⁵⁷⁰ Die meisten davon entstanden um das Jahr 1953. Man kann nicht genau sagen, wie viele davon kreierte wurden, da die meisten nicht mehr existieren, vgl. Healy, Charlotte: A Radical Disregard for the Preservation of Art: Robert Rauschenberg's Elemental Paintings. In: Interventionsjournal, Issue 1: Object Lesson, Texts, Vol. 4, 23.1.2015 [Healy 2015].

der Decke seines Ateliers abseilte – eine Variation des *Action Painting*.⁵⁷¹ In der Forschung wurde daher hinterfragt, ob die Praktiken des Abstrakten Expressionismus tatsächlich eine rein amerikanische Erfindung waren.⁵⁷² Eine transkulturelle Perspektive auf die Kunst nach 1945 nahm etwa Bert Winther-Tamaki ein, und betonte den regen künstlerischen Austausch zwischen Japan und USA.⁵⁷³

Der Begriff des *Action Painting* wurde vom New Yorker Kunstkritiker Harold Rosenberg geprägt und ist eng mit dem Werk Jackson Pollocks und seiner *dripping technique* verknüpft.⁵⁷⁴ Er arbeitete mit auf dem Boden liegenden Leinwänden, in dynamischen Bewegungen rund um das Bild herum. Pollock selbst bezeichnete seine Malweise als „akin to the method of the Indian sand painters of the West“.⁵⁷⁵ So wurden die Sandbilder der Navajo auch von vielen Seiten gemalt und für eine frontale Aufsicht, nicht Ansicht, konzipiert. (Abb. 4.7) Pollocks Inspiration stammte von den indigenen Kulturen und indianischen Mythen der amerikanischen Ureinwohner, über die er Publikationen aus dem Büro für Ethnologie sammelte. Auch Teppiche und Decken der Navajo Indianer stellten zu dieser Zeit begehrte Sammelgegenstände dar. Die Ausstellung *Indian Art of the United States*, die 1941 im Museum of Modern Art stattfand, inspirierte viele amerikanische Künstler, darunter auch Pollock. Ein frühes, figuratives Bild mit dem Titel *Circle* (ca. 1938-41) zeigt Schlangen in Kreisform. Pollock griff auf indianische Symbolik zurück, wobei die Schlangen für Fruchtbarkeit und die Kreisform für Erde und Leben stehen, und die vorherrschende Verwendung der Farben Gelb, Rot und Schwarz weist auf sein Interesse für indianische Kunst hin.⁵⁷⁶ (Abb. 4.8) Mit der Bezugnahme auf die Kultur amerikanischer Ureinwohner grenzte sich Pollock von der europäischen Kunsttradition ab.

Als Weiterentwicklung von Kazuo Shiragas *Challenging Mud* (1955) kann Rauschenbergs *Mud Muse* (1968-71) genannt werden, eine Mischung aus Beton und Wasser bewegt sich mit plätschernden Geräuschen und anderen Sounds in einem Glas-Aluminium-Gefäß. Eine Ansammlung von Sand in einem freistehenden Plexiglas-Gefäß ist auch Heinz Macks *Sandtisch* (1972). Durch Klopfen auf die Plexiglasplatte erzeugt der Künstler natürliche Wellenbewegungen auf der Sandoberfläche, wie sie in der Wüste entstehen. Die Sanddünen bilden dort ein gewaltiges, naturgeformtes Relief, das Mack hier nachempfunden. (Abb. 4.9-4.10)

⁵⁷¹ Vgl. Munroe, Alexandra: All the Landscapes: Gutai's world. In: Munroe/Tiampo 2013: 21-43, hier 27 [Munroe 2013].

⁵⁷² Vgl. Craven, David: Abstract Expressionism and Third-World Art. A Post-Colonial Approach to 'American' Art. In: Mercer, Kobena (Hg.): *Discrepant Abstraction*. Cambridge 2006: 30-51, hier 31 ff [Craven 2006].

⁵⁷³ Vgl. Winther-Tamaki, Bert: *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu 2001 [Winther-Tamaki 2001].

⁵⁷⁴ Vgl. Rosenberg, Harold: *The American Action Painters* (from *Art News*, December 1952). In: Shapiro, David and Cecile (Hg.): *Abstract Expressionism – A Critical Record*. Cambridge 2005: 75-85 [Rosenberg 1952/2005].

⁵⁷⁵ Pollock zitiert nach Ballew Neff, Emily (ed.): *The Modern West. American Landscapes, 1890-1950*. Kat. The Museum of Fine Arts, Houston, 29.10.2006-28.01.2007; Los Angeles County Museum of Art, 4.3.-3.6.2007. Houston 2006: 271 [Ballew Neff 2006].

⁵⁷⁶ Vgl. Varnedoe, Kirk: *Abstrakter Expressionismus*. In: Rubin 1984: 628-675, hier 654 [Varnedoe 1984].

Heinz Mack setzte das Material Sand in der Malerei, der Druckgraphik, im Relief und der in der Skulptur ein. Das *Modell für einen Sandkeil in der Wüste* (1970) stellt einen Vorschlag für ein monumentales Projekt dar. Mack plante, in der Wüste eine skulpturale Keilform aus einem beständigen Material zu platzieren, sodass der vom Wind bewegte Sand einen Widerstand findet, um somit eine künstliche Düne zu errichten. Das Modell ähnelt Isamu Noguchis *Sculpture to be seen from Mars* (1947), die als einer der frühesten Entwürfe für eine Landschaftsskulptur in der Wüste gilt. Die Nase des „primitiven“ Gesichtes aus Sand, die in ihrer länglichen Keilform an den Macks *Sandkeil* erinnert, sollte eine Meile lange sein. Noguchi, der als Vorreiter der Land Art gilt, erstellte schon im Jahr 1930 Pläne für eine monumentale Pyramide in der Wüste.⁵⁷⁷ (Abb. 4.11-4.12)

Man unterscheidet zwischen Land Art als „Arbeiten von Künstlern, die im direkten Umgang mit der Landschaft entstanden“ und Earth Art als Arbeiten aus erdgebundenen Materialien wie Erde, Sand, Steinen, Rasenstücken oder Holz, auch *Earthworks* genannt.⁵⁷⁸ In Lucy Lippards Chronologie *Six Years: The dematerialization of the art object* werden „early earthworks“ ab dem Jahr 1966 aufgeführt. Neben den Arbeiten des britischen Pioniers Richard Long sind hier Robert Morris Modell für das *Project in Earth in Sod* und Robert Smithsons *Tar Pool and Gravel Pit* genannt. Letzteres war Smithsons erstes *Earthwork*, das in der Galerie von Virginia Dwan ausgestellt wurde.⁵⁷⁹ In Artforum schrieb Smithson, sein Modell solle an den „Urschlamm“ („primal ooze“) erinnern: „A molten substance is poured into a square sink that is surrounded by another square sink of coarse gravel. The tar cools and flattens into a sticky level deposit. This carbonaceous sediment brings to mind a tertiary world of petroleum, asphalt, ozokerite, and bituminous agglomerations.“⁵⁸⁰ Smithsons Text *Towards the Development of an Air Terminal Site*, der 1967 in Artforum veröffentlicht wurde, gilt als wesentlicher Beitrag zur Formulierung der Ästhetik von *Earthworks*. Er schrieb darin, in entlegenen Gegenden wie dem Nord- oder Südpol könne Kunst aus der Landschaft entstehen („the actual land as medium“). „Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer“, so Smithson. Man solle sich eine „City of Ice“ oder „City of Sand“ aus amorphen Skulpturen vorstellen.⁵⁸¹ Ein Hauptwerk Smithsons ist *Spiral Jetty* (1970), eine etwa 450 Meter lange Spirale aus Steinen und anderen vor Ort gefundenen Materialien, auf einem Salzsee in Utah (Abb. 4.13). Smithson definierte sein Werk in der Landschaft als „site“, die dokumentierenden Fotografien, Filme und Texte darüber hingegen als „non-site“. Mit seiner Theorie der „site specificity“ leistete er einen wichtigen Beitrag zur Land Art.⁵⁸²

⁵⁷⁷ Vgl. Kaiser/Kwon 2012: 222.

⁵⁷⁸ Vgl. Werkner 1992: 13.

⁵⁷⁹ Vgl. Lippard 1973/2001: 12-13.

⁵⁸⁰ Smithson in Artforum, September 1968, zitiert nach Lippard 1973/2001: 13.

⁵⁸¹ Vgl. Smithson 1967/1998: 56.

⁵⁸² Auch ein „indoor earthwork“ könne ein „non-site“ sein, vgl. Smithson, Robert (1968): A Provisional Theory of Non-Sites. In: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996: 364 [Smithson 1968/1996].

Spiral Jetty wurde zunächst von der Galeristin Virginia Dwan gesponsert, die in der Geschichte der Land Art eine bedeutende Rolle einnahm. Im Oktober 1968 zeigte sie in ihrer New Yorker Galerie eine der ersten Ausstellungen zum Thema mit dem Titel *Earthworks*. Da es nicht gelang, für die Ausstellung ein Außengelände in der Landschaft von New Jersey zu erhalten, zeigten Künstler wie Sol LeWitt, Carl Andre, Claes Oldenburg, Walter De Maria und Michael Heizer ihre Skizzen, Modelle, Malereien, Fotografien oder Filme von landschaftsbezogenen Skulpturen und Projekten in der Galerie. Andere brachten Materialien in den Galerieraum, so etwa Robert Morris, der eine Anhäufung aus Erde, Fett, Torf, Backsteinen, Stahl, Kupfer, Aluminium, Kupfer, Zink und Filz als *Earthwork aka Untitled (Dirt, 1968)* zeigte.⁵⁸³

„Every one of the works in ‘Earthworks’ incorporated or referred to the use of soil or earth elements in their realization. Every one of them implied a larger context, that pushed at the limits of the gallery space, freeing the artists from commoditization“, erinnerte sich Dwan. „[...] The ‘Earthworks’ show was actually ‘out there’, and in 1968 it was clear that art’s boundaries were changing.“⁵⁸⁴

In Dwans Ausstellung präsentierte Michael Heizer eine Fotografie in einem Leuchtkasten, die sein Werk *Dissipate* dokumentierte.⁵⁸⁵ Die „negative Skulptur“ bestand aus fünf rinnenförmigen Einkerbungen in einem trockenen Salzsee in der Black Rock Desert, Nevada. Sie war Bestandteil seiner *Nine Nevada Depressions*, einer Serie von „negativen“ Freiraumskulpturen, die er zwischen 1967 und 1968 ausführte. Die aus dem Erdboden gehobenen Raumkörper wurden in Holz- oder Stahlstrukturen eingefasst.⁵⁸⁶ Heizer wurde in den späten 1960er Jahren zu einem Protagonisten der Land Art. Eines seiner bekanntesten Werke ist *Double Negative*, das 1969-70 auf der Gipfelebene von Mormon Mesa, einem Tafelberg in Nevada, entstand. Für diese, ebenfalls „negative“ Skulptur wurden 240.000 Tonnen Felsgestein mit zahllosen Dynamitladungen aus dem Mormon Mesa herausgesprengt. „Die dadurch entstandene Struktur wird aus zwei in einer Achse liegenden Einkerbungen in das Felsgestein gebildet“, schilderte Patrick Werkner, der die etwa zehn Meter breiten, fünfzehn Meter tiefen Erdaushebungen besichtigte. „Heizer wünschte sich, dass der Besucher des *Double Negative* mindestens 24 Stunden dort verbringen solle, um seine Strukturen in allen wechselnden Lichtverhältnissen erleben zu können. Der Anspruch an das Publikum ist ein totaler.“⁵⁸⁷ (Abb. 4.14-4.15)

Fast zeitgleich zu Virginia Dwan zeigte der Münchener Galerist Heiner Friedrich im September 1968 eine richtungsweisende Ausstellung zur Earth Art. Der *Munich Earth Room* Walter de Marias bestand aus 50 Kubikmetern Erde, die in den Räumen der Galerie verteilt wurden. (Abb. 4.16) Neben dieser revolutionären Ausstellung, die an späterer Stelle vertieft wird, war Heiner Friedrich auch maßgeblich an der Realisierung von Michael Heizers

⁵⁸³ Vgl. Dwan, Virginia: Changing Boundaries. In: Kaiser/Kwon 2012: 93-95 [Dwan 2012].

⁵⁸⁴ Dwan 2012: 94.

⁵⁸⁵ Vgl. Dwan 2012: 94.

⁵⁸⁶ Vgl. Werkner 1992: 61-62.

⁵⁸⁷ Vgl. Werkner 1992: 61-66, Zitate 64-65, *Double Negative* wurde auch von Virginia Dwan gesponsert.

monumentaler Bodenskulptur *Munich Depression* (1968) beteiligt. 1974 gründete er gemeinsam mit Philippa de Menil und Helen Winkler die Dia Art Foundation. Die Stiftung unterstützt seitdem monumentale Projekte der Land Art wie etwa Walter De Marias *New York Earthroom* (1977, New York), seinen *Vertikalen Erdkilometer* (1977, Kassel) oder auch Joseph Beuys' documenta-Projekt *7000 Eichen* (1982, Kassel).⁵⁸⁸

Eine weitere, für die Land Art richtungsweise Ausstellung fand Anfang 1969 an der Cornell University in Ithaca, New York, statt. Unter dem Titel *Earth Art* wurden Arbeiten von amerikanischen und europäischen Künstlern in den Räumen des Andrew Dickson White Museum of Art sowie auf dem Außengelände der Universität gezeigt. Kurator Willoughby Sharp gab die Vorgabe „[...] that each artist in the show had to touch dirt“, dass also jedes ausgestellte Werk in Verbindung zu Erde oder „Schmutz“ stehen sollte.⁵⁸⁹ Im Katalog schrieb Sharp über „sources and inspiration of earthworks“ und nannte die hier bereits beschriebenen Werke Pollocks und Rauschenbergs. Die Landschaftsgestaltung des Architekten Herbert Bayer in Aspen, Colorado, wurde auch als Vorbild der Earth Art genannt (*Earth Mound*, 1955), außerdem Walter De Marias Projekt *Art Yard*, das im Umfeld von Fluxus als Happening geplant wurde. Mithilfe von Bulldozern, Baggern und Dynamit sollte ein großes Loch im Boden entstehen. Das Projekt wurde 1960 mit einem weiteren wichtigen Text De Marias (*On The Importance of Natural Disasters*) in La Monte Youngs Buch *An Anthology* veröffentlicht.⁵⁹⁰ Auch nannte Sharp das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack als Quelle des Ursprungs und der Inspiration der *Earthworks*. Er beschrieb es als „an ‚art reservation‘, which aimed to activate sculpturally a large-scale land mass“.⁵⁹¹ Im Katalog erläuterte Sharp die „common aspects of earthworks“:

„Despite the extremely disparate origins of earth art, several sculptural concerns are widely shared by earth artists, including a total absence of anthropomorphism and a pervasive conception of the natural order of reality. [...] The works are without physical support, without base, grounded in their environment indoors or out.“⁵⁹²

An der Cornell University verteilte Walter De Maria Erde auf dem Boden des Museums und schrieb mithilfe eines Besens die Worte „Good“ und „Fuck“ auf dessen Oberfläche. Das Museumspersonal entfernte sein Werk daraufhin aus der Ausstellung. Außerhalb des Museums hob Michael Heizer mithilfe eines Bulldozers ein Erdloch aus dem Boden. Die ausgehobene Erde, die Heizer neben dem Loch platziert hatte, wurde von einem anderen Künstler – David Medalla – als seine Arbeit beansprucht. Robert Smithson zeigte die Site/Nonsite-Arbeit *Mirror Displacement*, für die er Spiegel in einem nahe gelegenen Salzbergwerk platzierte und fotografierte. Fast eine Tonne des in der Mine verfügbaren

⁵⁸⁸ Vgl. Herzog 2013, siehe auch Kapitel 6.

⁵⁸⁹ Vgl. Sharp, Willoughby: On the ‚Earth Art‘ Exhibition at Cornell University, Ithaca, New York, 1969. In: Kaiser/Kwon 2012: 37-41, hier 39 [Sharp 2012].

⁵⁹⁰ Vgl. Sharp, Willoughby (Hg.): Earth Art. Kat. Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (NY), 11.2.-16.3.1969. Ithaca 1969: 17 [Sharp 1969]; zu ‚Art Yard‘ vgl. Werkner 1992: 39.

⁵⁹¹ Sharp datiert das Sahara-Projekt mit 1961, dem Jahr seiner Publikation, statt 1959, dem Jahr seiner Entstehung, womit es in der Chronologie nach De Marias Projekten genannt wird, vgl. Sharp 1969: 17.

⁵⁹² Sharp 1969: 19.

Materials wurde dann in das Museum transportiert und dort mit weiteren Spiegeln gezeigt. An den Wänden des Raumes hingen die Fotos der Spiegel in der Mine ergänzt um geologische Karten der Umgebung. Außerdem nahmen die Amerikaner Neil Jenney, Robert Morris und Dennis Oppenheim, der Brite Richard Long, der Niederländer Jan Dibbets sowie die Deutschen Hans Haacke und Günther Uecker an *Earth Art* teil.⁵⁹³

Sharp erinnerte sich, dass einige der amerikanischen Künstler zunächst dagegen waren, dass auch europäische Künstler eingeladen wurden: „I want to also say that Smithson, De Maria, and Heizer, though not Oppenheim, I don't think, were pressuring me in the beginning of the show not to invite any European artists. They wanted 'Earth Art' to be an American thing... *their* thing. I disregarded their pleas. And I invited Günther Uecker, who had done a number of pieces of art with earth.“⁵⁹⁴

Uecker wurde als einziger ZERO-Künstler zur *Earth Art*-Ausstellung eingeladen. Er zeigte in Ithaca eine Variation seiner *Sandmühle*: In einer etwa fünf mal vier Meter großen Galerie errichtete Uecker eine Konstruktion mit zwei Stahlflügeln auf einer sich ständig drehenden Achse. Darüber wurden etwa 1300 Kilogramm weißer Sand geschüttet, welcher sich im gesamten Raum verteilte. Während die Achse und ihre Antriebseinheit durch den Sand versteckt waren, waren die spitzen Enden der Stahlflügel sichtbar. Sie drehten sich in der Mitte des Sandhügels, der sich dadurch in konstanter Bewegung befand.⁵⁹⁵ Laut Dieter Honisch zählen die *Sandmühlen* zu den Schlüsselwerken im Oeuvre Ueckers. „In his *Sandmühlen*, in which cords pulled by a machine-powered pole or beam create a series of new markings in the sand, only to eradicate them again, Uecker is concerned with visualizing the passage of time and the process of change in permanence.“⁵⁹⁶ Aufgrund ihrer ruhigen, stetigen Bewegung und der permanenten Veränderung der Sandoberfläche wurden sie mit dem japanischen Zen-Garten assoziiert.⁵⁹⁷ „In these works, sand reminds us less of the firm ground on which we stand, but rather of the constantly changing state of the earth, on which the wind and the waves sweep human beings away as if they had never existed at all.“⁵⁹⁸ (Abb. 4.17)

1967 hatte Uecker mit dem belgischen Künstler Jef Verheyen das Gemeinschaftsprojekt *Flämische Landschaft* durchgeführt, das Tiziana Caianiello zur Land Art zählt.⁵⁹⁹ In den 1970er Jahren führte er auch Aktionen in Afrika durch. Bei der Aktion *Spuren löschen (Auf den Spuren der verlorenen Erinnerung, 1974)* etwa zeichnete er am Strand in Libyen Formen

⁵⁹³ Vgl. Sharp 2012: 37-41.

⁵⁹⁴ Sharp 2012: 40 (Hervorheb. im Original).

⁵⁹⁵ Vgl. Sharp 1969: 50-51.

⁵⁹⁶ Honisch, Dieter: Sand Mills – Time Spirals. In: Tolnay 2006: 172 [Honisch 2006].

⁵⁹⁷ Vgl. Honisch 2006: 172.

⁵⁹⁸ Yamamoto, Kazuhiro: Image and Instrumentality. In: Tolnay 2006: 20-25, hier 21 [Yamamoto 2006].

⁵⁹⁹ Vgl. Caianiello, Tiziana: „Mitten in der Unendlichkeit“ – Flämische Landschaft. In: Pörschmann, Dirk; Visser, Tijs (Hg.): Jef Verheyen. Le Peintre Flamant. Kat. Langen Foundation, Neuss, 11.9.2010-16.11.2011. Brüssel 2010: 184-207 [Caianiello 2010].

in den Sand, welche das Meerwasser wegspülte.⁶⁰⁰ Zu dieser Zeit suchten auch Joseph Beuys und Charles Wilp den afrikanischen Kontinent auf. 1974-75 machten sie *Sandzeichnungen* in Diani, einem weißen Sandstrand am Indischen Ozean in Kenia. Mack reiste 1976 gemeinsam mit dem Fotografen Thomas Höpker nach Algerien und realisierte Ideen des *Sahara-Projektes* im Grand Erg Oriental, dem größten Sandmeer der Sahara, etwa das *Große Sandrelief*. Während europäische Künstler meist die Wüsten Afrikas aufsuchten, realisierten die Amerikaner ihre Projekte in den Wüsten des eigenen Kontinents, wie Heizer in Nevada oder Smithson in Utah. In Amerika standen diese Interventionen in der Landschaft im geographischen und historischen Kontext der Nazca-Linien⁶⁰¹ (Peru, 800. bis 600 v. Chr., Abb. 4.18) oder der Sandmalerei der Navajos. In Europa hingegen entsprangen die Wüstenprojekte nach dem Zweiten Weltkrieg dem Wunsch, aus den dichtbesiedelten, vom Krieg zerstörten Gebieten auszubrechen, um in der Sahara eine Leere und Weite unübersehbaren Ausmaßes vorzufinden. Uecker schrieb im Katalog von *Earth Art*:

„Earth is a new aesthetic medium that enables us to express our innermost ideas and feelings. It is a desert region, a place for free articulation. Unlimited intellectual anticipation is possible in this region. Earth stimulates a free play of the imagination, liberating art from traditional associations in the world of objects. Earth is an archaic condition, the source of a new language, which could free us from the confines of the material world.“⁶⁰²

Die Befreiung der Kunst von traditionellen Verbindungen mit der „Welt der Objekte“, die Uecker hier in Verbindung mit dem Element Erde setzte, erinnert an Macks Formulierung aus dem *Sahara-Projekt*, die Natur der Erde erlaube es glücklicherweise noch nicht, „dass das gesamte Inventar unserer Welt sich gleichförmig im Raum ausbreitet“.⁶⁰³ Sowohl Uecker als auch Mack verbinden Erde und Sand als Material bzw. die Wüste als Ort mit der Freiheit der Imagination.

⁶⁰⁰ Vgl. Salwig, Katrin; Beuckers, Klaus Gereon: Verzeichnis der Aktionen von Günther Uecker, 1958-1975. In: Beuckers, Klaus Gereon (Hg.): Günther Uecker, die Aktionen. Petersberg 2004: 219-228, hier 228 [Salwig/Beuckers 2004].

⁶⁰¹ Künstler der Land Art wurden auch von der Entdeckung prähistorischer Erdlinien in Südamerika inspiriert, die in den 1960er Jahren bekannt wurden. 1968 erschien eine Publikation Maria Reiches über die Bodenzeichnungen in der Nazca-Region in Peru: Prähistorische „Scharrbilder“, die sich über ein ausgedehntes Wüstengebiet erstreckten. Aus der Vogelperspektive betrachtet zeigen sie großformatige Tierbilder und geometrische Strukturen. Sie wurden erst 1939 entdeckt, nachdem erstmals Flugzeuge über das Gebiet in der Pampa San José nordwestlich von Nazca in Peru geflogen waren. Obwohl die prähistorischen Erdlinien seit den 1940er Jahren erforscht wurden, begann sich erst in den 1960er Jahren ein breiteres Publikum für sie zu interessieren. Vgl. Reiche, Maria: Peruanische Erdzeichen. In: Kunstraum München e. V. (Hg.): Peruanische Erdzeichen. Kat. Kunstraum München, 30.9.-31.10.1974. München 1974: 5-13 [Reiche 1974].

⁶⁰² Uecker zitiert nach Sharp 1969: 50.

⁶⁰³ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

4.2 Feuer, Rauch, Destruktion

Neben der Erde bzw. dem Sand ist das Feuer ein weiteres Element, das sowohl im *Sahara-Projekt* als auch in der Kunst der 1960er und -70er Jahre von Bedeutung ist. Die Künstler integrierten das Feuer in seinen positiven und negativen Implikationen – Wärme, Licht aber auch Rauch, Zerstörung – in ihre Werke. Diesen Identitätswechsel der Elemente beschrieb bereits Ovid in den *Metamorphosen* (1. Jahrhundert n. Chr.). Seine naturphilosophischen Betrachtungen beschreiben die Natur als „episodisches, unberechenbares, zwischen Heimtücke und Erlösung, Strafe und Güte ständig pendelndes [...] Spiel von Identitätswechseln.“⁶⁰⁴ Mit dem Feuer werden einerseits die zerstörerische Macht von Bränden und Vulkanausbrüchen sowie im religiösen Sinne das Fegefeuer und die Glut der Hölle assoziiert. Andererseits steht das Element für das Licht der Sonne als „Lebensleuchte“ sowie für das wärmende Herd- und Schmiedefeuer.⁶⁰⁵

Im *Sahara-Projekt* finden sich viele Vorschläge zur Integration von Feuer in den *Jardin Artificiel*: Raster aufsteigender Rauch- und Feuersäulen, Katapulte des Lichtes und künstliche Sonnen.⁶⁰⁶ Das Feuer hat im Werk von Mack eine so große Bedeutung, dass es im Werkverzeichnis der Skulpturen ein eigenes Kapitel beansprucht. Dieter Honisch betonte hier, dass Mack das Feuer in Feuerwerken, Feuerschiffen oder Lichtspiralen zu großen Lichtensembles zusammenführt.⁶⁰⁷ Bereits erwähnt wurde die *Hommage à Georges de la Tour*, die Mack 1960 in der Galerie Diogenes in Berlin durchführte. Um das Motiv der Kerze, das der Maler Georges de la Tour vielfältig einsetzte, zu transformieren, stellte Mack 400 weiße Kerzen in strenger serieller Ordnung auf einen zwei Quadratmeter großen Spiegel. So entstand eine vibrierende Feuerfläche, die Mack mit einem „Fakir-ähnlichen Feuerbrett“ verglich. Am Abend der Vernissage wurde die Feuerskulptur in einer spektakulären Aktion gelöscht. Außerdem setzte Mack eine *Phosphor-Plastik* in Brand, wobei ein funkensprühendes Feuerwerk entstand, das „Lichtspuren wie kosmische Lichtbahnen in den Raum ‚zeichnete[n]‘“. ⁶⁰⁸

Ein zentrales Werk, in dem Mack das Feuer nutzt, ist das *Feuerschiff* (s. Abb. 2.28). Die zehn Meter hohe Holzkonstruktion mit Pyrotechnik entwarf er erstmals 1963 für die Kunstmesse *Foire de Paris*. 1968 wurde das Licht- und Feuerprogramm dann für den Film *Tele-Mack* aufgezeichnet. Das *Feuerschiff* kam 1979 auf dem Baldeneysee in Essen zum Einsatz sowie bei *Lichtfesten* in Duisburg und Stuttgart. Mack gestaltete im Auftrag des Deutschen Künstlerbundes im Stuttgarter Schlosspark ein Licht- und Feuerspektakel, das aus Feuerwerk, *Feuerschiff*, *Lichtstelen*, einer Laser-TV-Projektion, Künstlerfahnen, einem *Lichtturm* und Fontänen bestand. Hier kamen Schwimmkerzen, Propangasflammen, Fackeln, Lichtketten,

⁶⁰⁴ Böhme/Böhme 2014: 30.

⁶⁰⁵ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 30-53; Zitat 53.

⁶⁰⁶ Vgl. Mack 1959 (Archiv Mack).

⁶⁰⁷ Vgl. Honisch 1986: 17.

⁶⁰⁸ Vgl. Mack 1994b: 180-181.

ein *Lichtklavier*, Film-Dia-Projektionen, Ballons sowie ein Lichtwagen der Feuerwehr zum Einsatz.⁶⁰⁹

Macks nutze das Feuer bereits 1958 für das Werk *Schwarzes Licht im Relief*. Die schwarze Farbigkeit einer verkohlten Wellpappe steht hier im Zentrum einer schwarzen Spanplatte. Das „schwarze Licht“ in diesem Relief ist das Feuer als zweideutige Quelle des Lichts und der Zerstörung. Dass es Mack gelingt, selbst auf einem tiefschwarzen Farbgrund ein *Lichtrelief* entstehen zu lassen, betonte bereits Helmut Friedel.⁶¹⁰ (Abb. 4.19)

Ab 1959 entstanden Pienes *Rauchzeichnungen*, aus denen die späteren *Feuerbilder* hervorgingen. Für die Rauchzeichnungen wurde der Rauch einer Kerze oder Petroleumlampe durch Raster auf das Papier „gesiebt“. Der durch die Löcher schwelende Rauch hinterließ ein punktförmiges Raster auf der Oberfläche.⁶¹¹ Eine rasterartige Struktur zeigt auch die *Pyrographie* des niederländischen Künstlers Henk Peeters, die durch Ruß auf Kunststoffolie entstand. Ulrike Schmitt wies darauf hin, dass der österreichische Surrealist Wolfgang Paalen bereits in den 1930er Jahren Ruß als Gestaltungsmittel für seine sogenannten *Fumagen* genutzt hatte.⁶¹² (Abb. 4.20-4.21)

Der italienische Künstler Alberto Burri nutzte die zerstörerische Kraft des Feuers für seine *Combustioni Plastiche* (1958). Mit einem Schweißbrenner schmolz er monochrome PVC-Stücke, bis darin größere Löcher klafften, und montierte diese als Collage auf einer Leinwand.⁶¹³ Diese erinnern an die mit *Bucchi* versehenen Arbeiten Lucio Fontanas, dessen *Concetti Spaziale* ebenso durch den Aspekt der Zerstörung charakterisiert sind. 1966 kreierte Mack ein *Lichtrelief* mit dem Titel *Salute Fontana*, für das ein silberner Flügel mit hunderten kleinen Löchern perforiert wurde. (Abb. 4.22-4.23)

Auch im Werk von Günther Uecker begegnet man dem Aspekt der Destruktion, seitdem er 1957 den Nagel in sein Werk integrierte. Der Nagel als Gestaltungsmittel von Reliefs und Skulpturen dient einerseits der Strukturierung dreidimensionaler Bildflächen zwischen Licht und Schatten. (Abb. 4.24) Andererseits kann er auch eine bedrohliche Charakteristik vermitteln, so etwa bei dem späteren Werktypus der *Durchnagelungen*, die mit dem Zusatz „aggressiv“ betitelt wurden. Hierfür trieb Uecker die Nägel von der Rückseite aus durch den Bildgrund, sodass der Betrachter mit der Nagelspitze konfrontiert wurde.⁶¹⁴ Kazuhiro Yamamoto wies darauf hin, dass der Nagel wie im Kontext der Kreuzigung Christi auch ein Symbol für Leid sein kann.⁶¹⁵ Bei der Aktion *Pfeilschießen*, 1960 fotografiert von Hilla Becher auf dem *Festival de l'Art d'Avantgarde* in Paris, schoss Uecker in regelmäßigen Abständen

⁶⁰⁹ Vgl. Friedel 2017: 434-435.

⁶¹⁰ Vgl. Friedel 2015: 9.

⁶¹¹ Vgl. Rennert, Susanne; von Wiese, Stephan (Hg.): Otto Piene, Retrospektive, 1952-1996. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 25.5.-11.8.1996. Köln 1996: 51 [Rennert/von Wiese 1996].

⁶¹² Vgl. Schmitt 2013: 84.

⁶¹³ Vgl. Braun, Emily (Hg.): Alberto Burri: The Trauma of Painting. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 9.10.2015-6.1.2016. New York [Braun 2015].

⁶¹⁴ Vgl. Schmitt 2013: 114.

⁶¹⁵ Vgl. Yamamoto 2006: 20.

weiße Pfeile auf weiße Leinwände und perforierte diese.⁶¹⁶ 1967 schuf Mack ein *Fakir-Relief* mit weit in den Raum reichenden Edelstahlstäben als *Hommage à Uecker*. Der Titel verweist auf die benagelten Bretter, die von den Fakiren als Betten genutzt wurden. Zu einer ähnlichen Bildsprache fand 1968/69 Walter De Maria mit dem *Bed of Spikes*, einer Reihe von Bodenreliefs, aus denen spitze Vierkantstäbe hervorstachen. (Abb. 4.25-4.26)

Die Pariser Künstler, die sich 1960 um den Kritiker Pierre Restany zu den *Nouveaux Réalistes* zusammenschlossen, nutzten Feuer und Destruktion als Strategien künstlerischer Kreation. Arman collagierte einen explodierten Feuerwerkskörper auf Papier oder sprengte in einer spektakulären Aktion einen Sportwagen, den er dann als quasi-zerstörtes Readymade an der Wand präsentierte (*White Orchid*, 1963, Abb. 4.27).⁶¹⁷ Einen ähnlich destruktiv-kreativen Ansatz verfolgte Niki de Saint Phalle ab 1960 mit ihrer Serie der *Tirs*.⁶¹⁸ „Bei Niki de St. Phalle, die uns informelle Anhäufungen von Draht und Gips zeigt, ist es die destruktive Geste, die das Bild entstehen lässt“, schrieb Pierre Restany. „Revolverschüsse, die abzugeben der Betrachter eingeladen ist, lassen Geschwüre aufspringen und Sekrete hervorquellen.“⁶¹⁹ Daniel Spoerri fügte *ZERO Vol. 3* eine *Pyromanische Anleitung* hinzu. Auf der letzten Seite des Magazins wurde der Leser dazu aufgefordert, das Heft mit einem beigefügten Streichholz zu verbrennen. Nachdem detailliert erklärt wurde, wie man ein Streichholz anzündet, hieß es dort: „Unterwerfen Sie die vorliegende Zeitschrift Zero 3 demselben Prozeß, indem Sie die vorhandene Hitze ausnützen. Dazu müssen Sie das flache Stäbchen nah genug an die Broschüre halten, die bewußt aus einem Material hergestellt wurde, das demselben Verwandlungsprozeß unterliegt.“ Darüber war ein Sonnenblumenkern geklebt und mit dem Hinweis versehen: „Jean Tinguely empfiehlt Ihnen, diesen Sonnenblumenkern in gute Erde zu pflanzen, bevor Sie folgende Anleitung befolgen.“⁶²⁰

Im Krefelder Museum Haus Lange fand 1961 Yves Kleins Ausstellung *Monochrome und Feuer* statt. Im Garten des Hauses zeigte er eine *Feuermauer* mit 100 Flammen sowie *Feuerfontänen*. „Avec les ‚Fontaines de Feu‘ [...] et un ‚Mur de Feu‘ composé de 50 double becs Bunsen, sculptures immatérielles et éphémères en plein air, Klein ouvre le musée et l’œuvre d’art à l’environnement et transforme les éléments de l’air et du feu en matériau artistique“, schrieb Robert Fleck.⁶²¹ Seit 1957 fertigte Klein seine *Peintures de Feu*.⁶²² (Abb. 4.28)

⁶¹⁶ Vgl. Salwig/Beuckers 2004: 219.

⁶¹⁷ Vgl. Maak, Niklas: Das Geheimnis der weißen Orchidee. In: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, September 2014: 74-82 [Maak 2014]; dies geschah möglicherweise in Anlehnung an Duchamps Aussage, eine gewisse Befriedigung läge darin, Kunst zu zerstören, indem man neue Kunst erschafft, vgl. Burnham, Jack: The Purposes of the „Ready-Mades“. In: Burnham, Jack (Hg.): Great Western Salt Works. Essays on the meaning of Post-Formalist art. New York 1974: 71-88, hier 72 [Burnham 1974].

⁶¹⁸ Tir = franz. Schuss. Die Künstlerin des Nouveau Réalisme schoss mit einem Gewehr auf mit Farbe gefüllte Gipsreliefs, bis sich daraus die Farbe ergoss.

⁶¹⁹ Restany, Pierre: Die Beseelung des Objektes (1961). In: Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte (Hg.): ZERO und Nouveau Réalisme. Die Befragung der Wirklichkeit. Kat. Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover 26-2—26.6.2016. Hannover 2016: 57-64, hier 64 [Restany 1961/2016].

⁶²⁰ Spoerri zitiert nach Mack/Piene 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144).

⁶²¹ Fleck 2018: 105.

„In seinen Feuerbildern hat Yves Klein die rosenkreuzerische Dialektik von putrefactio – resurrectio mit industriellen Mitteln umgesetzt“, schrieb Beat Wyss in seinen Überlegungen zur *Ikonographie des Unsichtbaren*. „An der Gasflamme schätze er das Blau, dessen Farbe seinen blauen Monochromen nahekam. Er betrachtete das Gas als eine Emanation der Prima materia, der heißen Kraft des schöpferischen Chaos.“⁶²³

Otto Piene entwickelte eine Technik des Gelierens der Farbe auf der Leinwand mithilfe von Feuer. Seine *Feuerbilder* zeigen die Krusten und Blasen, welche die Hitze auf der Leinwand hinterlassen hat.⁶²⁴ (Abb. 4.29) Bernard Aubertin war ein weiterer Künstler aus dem Umkreis von ZERO, der das Element Feuer in sein Werk integrierte. Aufgrund von Werken wie *Tableau-feu de poche* (1965-69), die nur kreierte wurden, um danach wieder verbrannt zu werden, wurde das Streichholz zum Signet Aubertins. Mack betitelte sein Werk *Der Engel des Bösen* mit einem *Gruß an Aubertin*, da es sich um ein Projekt für ein zehn Meter hohes Streichholz handelte (ca. 1968). Der Titel verweist außerdem auf Luzifer, den gefallenen Engel, und damit auf die religiöse Implikation des Höllenfeuers. (Abb. 4.30-4.31)

Die selbstzerstörenden Installationen von Jean Tinguely thematisieren die Destruktion durch Feuer in der Kunst. 1960 veranstaltete er im Garten des Museum of Modern Art die aufsehenerregende *Hommage à New York*, bei der eine kinetische Skulptur von monumentaler Größe sich in einem automatisierten Prozess selbst zerstörte.⁶²⁵ Die Performance, die von Bewegung, Instabilität und Veränderlichkeit geprägt war, entwarf Tinguely als Ausdruck „totaler Anarchie und Freiheit“.⁶²⁶ Nach dem Erfolg in New York wurde das amerikanische Fernsehen auf Tinguely aufmerksam und produzierte in der Wüste von Nevada einen Film über seine *Study for an End of the World, No. 2* (1962, Abb. 4.32).⁶²⁷ Gemeinsam mit Niki de Saint Phalle versammelte er Trümmer, Schrott, Sperrmüll, Feuerwerkskörper und Dynamit auf dem Jean Dry Lake. Der Aufbau der Skulptur sowie ihre spektakuläre Explosion wurden von dem Sender NBC aufgezeichnet.⁶²⁸ Tinguelys sich selbstzerstörende Skulptur ist als künstlerische Auseinandersetzung mit der Politik des Kalten Krieges zu verstehen, worauf Jack Burnham bereits 1968 hingewiesen hat:

⁶²² Vgl. Kramer-Mallordy/Klein-Moquay 2017: 190-193.

⁶²³ Wyss, Beat: *Ikonographie des Unsichtbaren*. In: Stöhr, Jürgen (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Köln 1996: 360-380, hier 377 [Wyss 1996]; Yves Klein gehörte dem Orden der Rosenkreuzer an, der aus der Freimaurerei hervorgegangen war, vgl. dazu auch Kellein 1989: 27-28.

⁶²⁴ Vgl. Rennert/von Wiese 1996: 51.

⁶²⁵ Vgl. Caianiello, Tiziana: *Between Media: Connections between Performance and Installation Art, and their Implications for Conservation*. In: *Beiträge zu Kunst und Kulturgut* 1/2018: 102-110, hier 103-104 [Caianiello 2018].

⁶²⁶ Vgl. Claus 1986: 123.

⁶²⁷ Tinguelys erste *Study For an End of the World* fand 1961 im Louisiana Museum in Dänemark statt. Emily Eliza Scott stellte fest, dass Tinguely für die zweite *Study* denselben Ort auswählte, an dem Heizer sechs Jahre später seine *Nine Nevada Depressions* ausführte. Der Jean Dry Lake lag nicht weit entfernt vom Nevada Test Site, einem nuklearen Testgelände der USA. Scott wies auch darauf hin, dass das Sahara-Projekt von Mack teilweise in Algerien ausgeführt wurde, wo französische Nukleartests stattfanden, vgl. Scott 2012: 68-69.

⁶²⁸ Vgl. Schavemaker 2014: 48.

„Tinguely’s ritual on the infinite expanses of the desert is insignificant compared to the technology mustered by the world’s great nations. However, this mock world-suicide spectacle objectifies the despair and inevitability of the present situation left untouched by painting.“⁶²⁹

Das destruktive Potenzial der Atombombe faszinierte auch Heinz Mack, der 1967 im *Mackazin* ein Foto des „Ground Zero“ mit dem Vermerk publizierte: „...hier explodierte die erste Atombombe der Welt.“⁶³⁰ (Abb. 4.33) Yves Klein beschäftigte sich mit der Zerstörung, die Atombomben in Hiroshima und Nagasaki verursacht hatten. Eine Reihe seiner *Anthropometrien* simulierte die „Schattenbilder von Hiroshima“ – Konturen von Menschen, die nach der nuklearen Katastrophe auf dem Gegenstand zurückblieben, vor dem ihre Körper im Augenblick der Explosion gestanden hatten.⁶³¹

1968 reisten Michael Heizer, Robert Smithson und Nancy Holt zum Jean Dry Lake in Nevada, um dort *Rift*, die erste der *Nine Nevada Depressions*, zu installieren. Die etwa 15 Meter lange Zickzack-Rinne wurde von den Künstlern mit Schaufel und Spitzhacke aus dem Boden gehoben, dabei bewegten sie anderthalb Tonnen Erde. Suzaan Boettger wies auf die destruktive Konnotation des Werkes *Rift* hin, die sich aus dem Titel (deutsch: Riff, Kluft) und der Nähe zum nuklearen Testgelände ergibt: „The fissure of its title may refer to the nearby United States Atomic Research and Test Center, where experimental explosions had split the earth in a twelve-mile fault near Las Vegas.“⁶³² Wie Emily Eliza Scott feststellte, waren sich Heizer, Smithson und Holt – drei Protagonisten der amerikanischen Land Art – nicht darüber bewusst, dass die *Study for an End of the Word, No. 2* sechs Jahre zuvor am selben Ort die Themen Explosion und Destruktion aufgegriffen hatte. Dies ergab sich aus einem Gespräch, das Scott mit Künstlerin Nancy Holt, der Witwe von Robert Smithson, geführt hat.

„One can imagine: as they dig into the taut desert substrate, the tip of one of their spades hits a glinting object or cigarette butt, debris deposited from Tinguely’s affair here six years prior. The European’s advance presence, however, is apparently off their radar. This might be just as well from their vantage point, for they have come to the American desert to stake out new artistic territory, including claiming Land art as an indigenous phenomenon. Although treading the same physical ground as Tinguely and Saint-Phalle, theirs is anyway in a different moment in a therefore different desert. But they, too, have come to stage an end. Or, more accurately, an attack.“⁶³³

Die destruktive Charakteristik wohnt einigen Werken der amerikanischen Land Art inne, besonders denen von Michael Heizer. Sowohl die *Nine Nevada Depressions* als auch *Double Negative* waren „negative“ Skulpturen, bei denen eine Deplatzierung von Landmasse

⁶²⁹ Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture*. New York 1968: 245 [Burnham 1968].

⁶³⁰ Mack 1967: o. S. Der Begriff „Ground Zero“, der seit 2001 auch für das zerstörte World Trade Center in New York steht, bezeichnet in der Militärsprache die Explosionsstelle einer nuklearen Bombe.

⁶³¹ Vgl. Kellein 1989: 37-38.

⁶³² Boettger 2002: 114.

⁶³³ Scott 2012: 84.

stattgefunden hatte. Im Falle von *Double Negative* (1969-70) war dies mit Sprengstoffexplosionen geschehen, womit eine Verbindung zu Tinguelys *Study* (1962) besteht und im weiteren Sinne auch zu Macks *Feuerschiff* (1963), dessen Holzkonstruktion sich durch eingebaute Pyrotechnik selbst zerstört. Der Unterschied besteht darin, dass die Werke der ZERO-Künstler nur für den Moment der Performance bestanden und somit einen ephemeren Charakter haben, während die Erdsulptur Heizers noch heute und auf Wunsch des Künstlers begehbar und erfahrbar in der amerikanischen Wüste existiert. Während Tinguely und Mack auf die Dokumentation durch Film und Fotografie vertrauten, lehnte Heizer einen nicht direkten Zugang zu seinen Werken ab – ein Thema, das an späterer Stelle dieser Arbeit untersucht wird.⁶³⁴

Konzeptkünstler machten ebenfalls Vorschläge zur Kreation eines Kunstwerks durch Zerstörung. In den *Statements* (1968) Lawrence Weiners finden sich Ideen wie „A field cratered by structured simultaneous TNT explosions“ oder „Common steel nails driven into the floor at points designated at time of installation“.⁶³⁵ Letztere zeigt Ähnlichkeiten zu Ueckers *Nagelreliefs* und De Marias *Bed of Spikes*. Bereits 1960 zeigte Weiner eine „Ausstellung“ in Mill Valley, Kalifornien, die aus einem Krater bestand, der durch gezielte Explosionen zustande gekommen war.⁶³⁶

Die Neigung der US-Künstler, sich mit Explosionen, Sprengungen und destruktiven Aktivitäten zu beschäftigen, führte Patrick Werkner auf die amerikanische Tradition des „Sublimen“ zurück, die auch die destruktiven Kräfte der Natur umfasste. Im 19. Jahrhundert widmeten sich die Maler der *Hudson River School* diesem Sujet, indem sie die Erhabenheit in der Natur des nordamerikanischen Kontinents darstellten. Als ästhetische Kategorie beschreibt das Adjektiv „sublim“ etwas, das von erhabener Anmut oder Größe ist, die über das gewöhnlich Schöne hinausgeht. Amerikanische Landschaftsmaler rund um Thomas Cole stellten Szenerien des Hudson River-Tals, der Niagara-Fälle und des amerikanischen Westens dar. Ihre Malerei reflektierte den Pioniergeist der amerikanischen Siedler, welche die Landschaften entdeckten, erforschten und besiedelten.⁶³⁷ Die *Hudson River School* stand der deutschen romantischen Malerei nahe, besonders der *Düsseldorfer Malerschule*. Auch die Darstellung von Wetterphänomenen, Stürmen und Naturkatastrophen war ein beliebtes Thema der Maler. So malte Albert Bierstadt, ein Künstler der *Düsseldorfer Malerschule*, der abwechselnd in Deutschland und in den USA lebte, etwa ein *Gewitter in den Rocky Mountains* (1859).⁶³⁸

⁶³⁴ *Double Negative* war seit 1971 im Privatbesitz von Virginia Dwan, die es 1985 dem Museum of Contemporary Art in Los Angeles schenkte, vgl. Kaiser/Kwon 2012: 7-8; 93.

⁶³⁵ Vgl. Lippard 1973/2001: 37.

⁶³⁶ Vgl. Lippard 1973/2001: 13.

⁶³⁷ Vgl. Werkner 1992: 19 ff.; auch Mack nutzte das Adjektiv „sublim“ für die Beschreibung der Station 13 „Die Erscheinungen im Himmel“ im Sahara-Projekt, vgl. Mack 1959: 8 (Archiv Mack).

⁶³⁸ Vgl. Baumgärtel, Bettina (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819-1918*. Petersberg 2011: 374 [Baumgärtel 2011].

An diese Tradition knüpfte Walter De Maria mit seinem Text *On The Importance of Natural Disasters* an. Dieser wurde 1960 gemeinsam mit Art Yard in La Monte Youngs Buch *An Anthology* veröffentlicht.⁶³⁹ Naturkatastrophen würden in der Presse als etwas Schlechtes dargestellt und somit falsch interpretiert, schrieb De Maria. Ihre Größe und Erhabenheit seien jeder Form von Kunst überlegen.

„I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience [...] I don't think art can stand up to nature. Put the best object you know next to the grand canyon, niagra falls, the red woods. The big things always win. Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm. Think of the breaking of the ice jams. Crunch. If all of the people who go to museums could just feel an earthquake. [...]“⁶⁴⁰

De Marias *Lightning Field* (1977) schließt an diese Überlegungen an: Vierhundert Stahlstäbe auf einer Wüstenfläche von New Mexico, etwa 1 mal 1,6 Kilometer groß. Bei Gewitter ziehen die Stäbe Blitze an und provozieren damit ein Naturspektakel, das die Macht und Erhabenheit der natürlichen Kräfte demonstriert. Das Betrachten dieses Kunstwerks, das von der Dia Art Foundation unterhalten wird, soll auf Wunsch des Künstlers nur *on site*, an Ort und Stelle, erfolgen. Der Besucher folgt einer vorgegebenen Prozedur, welche auch die Übernachtung in einer Hütte nahe des *Lightning Fields* vorsieht.⁶⁴¹

Als Heinz Mack und andere ZERO-Künstler das Feuer in ihre Werke integrierten, ging es weniger um die Demonstration der sublimen Kräfte der Natur, als um das optische Phänomen des Lichts und die Immaterialisierung der Kunst. Aber auch ihre Werke und Aktionen hatten eine teils destruktive Konnotation, etwa im Fall von Günther Ueckers *Beschießung des Meeres mit Feuerpfeilen* (1970). Die Feuer- und Lichtexperimente, die Heinz Mack 1968 und 1976 in den Wüsten Afrikas ausführte, waren ephemere Erscheinungen, die mithilfe von Film und Fotografie dokumentiert wurden. 1976 kontrastierte Mack die konträren Elemente Feuer und Wasser in der Arbeit *Feuer-Floß*. In der Arktis ließ er eine Konstruktion aus brennenden Fackeln auf dem Eismeer schwimmen. Macks Projekt *Feuerkamm* (1975) sah vor, auf einer großen, schwimmenden Eisplatte mithilfe einer Schneefräse eine etwa dreihundert Meter lange Furche zu ziehen. Die Furche sollte von einem Hubschrauber aus mit Paraffin und Benzin gefüllt werden, dass bei Eintritt der Dämmerung elektrisch gezündet würde. Die Idee scheiterte am Einspruch des dänischen Verteidigungsministeriums, hätte aber – wenn ausgeführt – eine Ähnlichkeit zu dem „Riss“ (*Rift*) gezeigt, den Michael Heizer in dem Salzsee in Nevada zog.⁶⁴² (Abb. 4.34)

⁶³⁹ Vgl. Sharp 1969: 17, zu „Art Yard“ vgl. Werkner 1992: 39.

⁶⁴⁰ De Maria zitiert nach Werkner 1992: 39.

⁶⁴¹ Siehe Kapitel 5.

⁶⁴² Vgl. Schmied 1998: 63-64.

4.3 Luft

„Die Luft ist das Reich des Wetters, der Winde, der Wolken, der Sonnenwärme, mal nützlich, mal schädlich“, heißt es in der *Kulturgeschichte der Elemente*. „Das Wind-Regiment wird seit der Antike bis ins 17. Jahrhundert oft als Bild der kosmischen Energie und der alles bestimmenden Dynamik der Kräfte benutzt.“⁶⁴³ Die Luft steht einerseits für den Atem und „Lebenshauch“, andererseits können Winde als stürmische, zerstörerische Kraft auftreten.⁶⁴⁴ Der Gedanke, Luft sei seelenartig, ist zuerst bei Anaximenes (um 525 v. Chr.) belegt. Er beschrieb Luft als ursprüngliches Element, aus dem alle anderen Elemente durch Verdichtung, Verdünnung, Abkühlung oder Erwärmung entstünden. Aristoteles, der den Elementen physikalische Eigenschaften zuordnete, qualifizierte die Luft als warm und trocken.⁶⁴⁵ In der mittelalterlichen Ikonologie der Elemente standen Vögel meist als Allegorie des Elements, etwa eine Taube in der naturkundlichen Enzyklopädie des Thomas von Cantimpré (*Liber de rerum natura*, um 1295) oder die Falken in Antonius Winerinx Kupferstich (*Die Luft*, um 1600). Seither war das Element auch mit dem Traum des Fliegens verbunden, von der mythologischen Gestalt des Ikarus bis hin zum ersten Heißluftballon der Gebrüder Montgolfière im 18. Jahrhundert.⁶⁴⁶ Auch in der Kunst um 1960 wurde dieser Aspekt des Elements als Verbindung von Kunst und Technik wieder aufgegriffen.

Das erste Werk von Heinz Mack, in dem das Element Luft thematisiert wird, stellt den Betrachter vor ein Paradoxon. Die *Luftsäge* von 1955 ist ein Sägeblatt mit scharfkantigen Zacken, das auf einen etwa ein Meter hohen Ständer montiert ist. Wie könnte die Luft – das unsichtbare Element – gesägt werden? Matthieu Poirier nennt die Arbeit ein „*ready-made arrangé*“, da Mack ein Werkzeug, das Sägeblatt, als Werk umfunktioniert.⁶⁴⁷ (Abb. 4.35) Ein Readymade Marcel Duchamps verwendete die Luft tatsächlich als Werkstoff. Für *Air de Paris* (*50cc of Paris Air*, 1919) wurden fünfzig Kubikzentimeter Luft in eine kleine Glasampulle eingeschlossen. Robert Morris' *Twelve Bottles of Fresh Air* (1963) gilt als direkte Referenz zu diesem Werk Duchamps. 1966 kreierte Morris auch die *Steam Cloud* (1966), eine Dampfwolke, die von einem Steinblock aufstieg. Das Werk wird als frühes Beispiel der Land Art angesehen.⁶⁴⁸ (Abb. 4.36-4.37)

Schon einige Jahre zuvor integrierten die ZERO-Künstler das Element Luft in die Kunst. Bei der *ZERO Edition, Exposition, Demonstration* in der Galerie Schmela war 1961 ein mit Heißluft gefüllter Ballon aufgestiegen. „In part propaganda for the group, more importantly these balloons signalled the migration of material forms toward an other area of activity.“⁶⁴⁹ Jack Burnham beschrieb die ZERO-Balloons als künstlerischen Aufbruch in neue Sphären,

⁶⁴³ Böhme/Böhme 2014: 31.

⁶⁴⁴ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 217.

⁶⁴⁵ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 235; 115.

⁶⁴⁶ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 222-225; 31.

⁶⁴⁷ Poirier 2016: 34, Hervorhebung im Original.

⁶⁴⁸ Vgl. Lippard 1973/2001: 27; 18.

⁶⁴⁹ Burnham 1968: 47.

gefolgt von den *Silver-Clouds* Andy Warhols (1966) und Hans Haackes aerodynamischen Installationen wie *Sphere in Oblique Air-Jet* (1967).

Bereits erwähnt wurde Yves Kleins Ausstellung *Le Vide* 1958 in der Pariser Galerie Iris Clert sowie sein *Projekt für eine Luftarchitektur* (1961) mit Werner Ruhnau. Luft und schwere Gase sollten hier als Architekturelemente eingesetzt werden. In seinem Manifest *Le Dépassement de la Problématique de l'Art* (1959) unterteilte Klein die Erde und ihre Atmosphäre in vier Bereiche.⁶⁵⁰

Ein ZERO-Künstler, der ebenfalls mit Luft arbeitete, war Piero Manzoni. Seine Edition kugelförmiger, mit (Atem-)Luft gefüllter Körper wurde 1960 in der *Galleria Azimut* gezeigt. In der Pressemitteilung hieß es:

„Breath for Sale. The 3rd of May sees the inauguration in Milan of an exhibition of *Corpi d'aria* by Piero Manzoni at the Galleria Azimut. A series of pneumatic 'sculptures': in rubber, placed on a special foldable tripod, all the same form (spheroid) [...]. The buyer can take the sculpture home under his arm, with no difficulty at all, or else take it with him on long journeys to then inflate it when he pleases and to the desired size. The 'bodies of air' have been created in a series numbering 45 in such a way as to be able to sell them at a low prize. However, if someone wants the piece to be unique, he can purchase it inflated with 'artist's breath': the artist will, in person, inflate the object with his own breath at the cost of 200 liras per liter [...].“⁶⁵¹ (Abb. 4.38)

„Um Luft überhaupt fassbar zu machen, muss sie sichtbar gemacht werden, etwa durch Rauch, durch eine Fahne, ein Segel“, schrieben Gernot und Harmut Böhme.⁶⁵² Dies war auch das Anliegen Macks, der in mehreren Werken die Luft durch technische Hilfsmittel sichtbar machte. Ein Werk dieser Art trägt den Titel *Siehst Du den Wind? Gruß an Tinguely* (1962). Silberne Streifen aus Aluminiumfolie sind an einem zwei Meter hohen Ventilator befestigt.⁶⁵³ Der aerodynamische Prozess, den das Rotieren des Ventilators verursacht, wird durch die im Wind flatternden Folienstreifen sichtbar gemacht. Mack ergänzte hier ein sensorisches um ein visuelles Erlebnis, das noch gesteigert wird, indem die Aluminiumstreifen das Licht reflektieren. (Abb. 4.39)

Ein ähnliches Sichtbarwerden von Luft geht von Hans Haackes *Blue Sail* (1964-65) aus. Das blaue Segel ist an den Seitenwänden einer Galerie befestigt, während es von einem am

⁶⁵⁰ Zunächst in „Vide“ (Leere), welche er mit „lumière bleue“ verband, die Erde umhüllend. Die Stratosphäre, also die Schicht der Erdatmosphäre in elf bis fünfzig Kilometern Höhe, verband Klein mit dem Wort „Energie“. Der Atmosphäre ordnete er „Air lourd“ (drückende, schwüle Luft), andere schwere und dichte Gase sowie die Elemente Feuer und Wasser zu. Auch das Licht, der Magnetismus, der Schall sowie die Gerüche waren tabellarisch unter „Atmosphère“ aufgeführt. Als letzte Schicht führte er „Terre“ (Erde) mit Mörtel, Beton, Gestein, Lehm und Eisen auf. Auch die Eröffnung der Ausstellung *Le Vide* war mit blauem Licht verbunden, hier wurden die Außenwand der Galerie blau angestrahlt und blaue Cocktails serviert. Außerdem hatte Yves Klein vorgehabt, den Obelisk auf der Place de la Concorde anlässlich der Vernissage blau anzustrahlen, wobei dies nicht realisiert werden konnte, vgl. Kellein 1989: 20-23.

⁶⁵¹ Zitiert nach Pola 2015: 86.

⁶⁵² Böhme/Böhme 2014: 291.

⁶⁵³ Vgl. Honisch 1986: 147.

Boden montierten Ventilator Aufwind erhält und sich in ständiger Bewegung befindet (Abb. 4.40). Auch Mack spannte 1976 ein blaues Segel über das Eismeer der Arktis. Das sieben Meter hohe *Segel ohne Wind und Schiff* bestand aus quecksilber-bedampfter Folie und erhielt den Beinamen *Das Geheimnis der Arktis*. Diese Idee entspringt der Station *Die Segel* aus dem *Sahara-Projekt* (s. Abb. 2.16).

„Die Reservation der Kunst findet nicht nur auf der Erde statt“, schrieb Mack im *Sahara-Projekt* und erklärte auch den Himmel zu einer Sphäre, in der „die Reservate der Kunst wie künstliche Inseln ruhen“ sollten.⁶⁵⁴ In der Station *Die Erscheinungen im Himmel* projizierte er „silberne Ballone, die im Himmel stehen“. Sie „tragen unsichtbare Netze, in denen lichtreflektierende Membranen aufgehängt sind“.⁶⁵⁵ Er fertigte eine Collage an, die einen über der arktischen Landschaft schwebenden Heißluftballon zeigt, an dessen Korb monumentale Buchstaben befestigt sind, die das Wort ZERO ergeben (s. Abb. 2.50). Der *Ballon der Arktis-Expedition* (1966-76) vereint Aspekte von Kunst und Technik.

Aus der Technologie von Luft- und Raumfahrt stammt das Material Honeycomb bestehend aus wabenähnlichen Aluminiumnetzen, in deren Zellstrukturen sich das Licht fängt und wieder ausstrahlt. Aufgrund der Leichtigkeit des Materials nutzte Mack es für Installationen, in denen die Netze scheinbar schwerelos im Raum schweben, wie bei *Zwischen Himmel und Erde*, das 1966 für die Ausstellung ZERO in Bonn konzipiert wurde.⁶⁵⁶ Die Installation war die abgewandelte Form eines Konzeptes, das Mack gemeinsam mit Uecker für das Moderna Museet in Stockholm vorgeschlagen hatte. Ihre Raumvorstellungen würden sich nicht auf der Erde, sondern im Himmel befinden, schrieben Uecker und Mack in einem Brief an Pontus Hultén, damals Direktor des Museums. *Schweben im Raum* (1962), das nicht realisiert wurde, sollte dem Betrachter ein Gefühl der Schwerelosigkeit vermitteln.⁶⁵⁷ (Abb. 4.41)

In den 1960er Jahren zeigte sich auch in den USA der Trend, die Luft in die Kunst zu integrieren. Zunächst wurde bei Fluxus nicht das eigentliche Element materialisiert, sondern in Interaktion mit dem Betrachter gebracht. Yoko Onos *Painting for the Wind* (1961) enthält die Aufforderung: „Cut a hole in a bag filled with seeds of any kind and place the bag where there is wind.“⁶⁵⁸

Robert Smithson war ein passionierter Flieger, der 1973 bei einem Flugzeugabsturz verstarb. Er war als künstlerischer Berater bei der Entwicklung eines Flughafengebäudes ins Texas engagiert worden. Gemeinsam mit Sol LeWitt, Carl Andre und Robert Morris machte er Vorschläge für landschaftsbezogene Skulpturen, die aus der Vogelperspektive ankommender Flugzeuge betrachtet werden sollten, wobei der Plan niemals ausgeführt wurde. Smithsons Text *Towards The Development of an Air Terminal Site*, 1967 in Artforum publiziert, gilt als

⁶⁵⁴ Mack 1959: 8, 2 (Archiv Mack).

⁶⁵⁵ Mack 1959: 8 (Archiv Mack).

⁶⁵⁶ Vgl. Caianiello, Tiziana; Zell, Thekla: Zero ist gut für dich: Mack, Piene, Uecker in Bonn 1966/2016. Kat. LVR-Landesmuseum, Bonn, 26.11.2016-26.3.2017. Bonn 2016: 28-30 [Caianiello/Zell 2016].

⁶⁵⁷ Vgl. Schmitt: 148-149.

⁶⁵⁸ Kellein, Thomas: Yoko Ono. Between The Sky and My Head. Köln 2008: 163 [Kellein 2008].

wichtiger Beitrag zur Entwicklung der Land Art.⁶⁵⁹ Die Idee, Werke in der Landschaft vom Flugzeug aus zu betrachten, hatte Mack bereits 1959 mit Piene und Klein für sein *Sahara-Projekt* erörtert.⁶⁶⁰ In Smithsons *Towards The Development of an Air Terminal Site* findet sich ein weiterer Aspekt, der an die Schriften Macks erinnert. Smithson schilderte darin, wie die Technik des „aerosurveying“ für die Planung des Flughafens genutzt werden könnte. Die Landschaftsaufnahmen von Satelliten würden an die Gitterstruktur eines Kristalls erinnern. „The maps that surveyors develop from coordinating land and air masses resemble crystalline grid networks. Mapping the Earth, the Moon, or other planets is similar to the mapping of crystals.“⁶⁶¹ Wie bereits erwähnt, ist das Thema der Struktur von großer Bedeutung für das *Sahara-Projekt* von Mack. Geometrische, kristalline Gitternetze und Zellstrukturen faszinieren den Künstler, der bereits 1958 zu einer *Neuen Dynamischen Struktur* in der Malerei aufgerufen hatte.⁶⁶² „Obwohl wir in der Natur die direkte Wiederholung nicht vorfinden, so kennt sie doch das Prinzip der Repetition; dieses Prinzip ist das Agens der Natur und des Lebens schlechthin“, schrieb Mack 1964.⁶⁶³

1968 organisierte Willoughby Sharp eine Wanderausstellung mit dem Titel *Air Art*, an der unter anderem Hans Haacke und Robert Morris teilnahmen.⁶⁶⁴ „Air art is an art of absence“, so Sharp. „Much of it is almost invisible. Inflatable and immaterial sculpture corresponds to the void in reality. Each work is the manifestation of the artist’s immaterial spirit.“⁶⁶⁵

Ein weiteres Werk der amerikanischen Land Art, das sich mit Luft im weiteren Sinne beschäftigte, war die *Inert Gas Series* von Robert Barry. Im April 1969 reiste Barry gemeinsam mit Kurator Seth Siegelaub und den Sammlern Stanley und Elise Grinstein nach Los Angeles. Dort setzte der Künstler verschiedene Gase in der Landschaft frei, am Strand, in der Wüste und in den Bergen rundum Los Angeles. Unter den Gasen, die in der Atmosphäre freigesetzt wurden, waren Helium, Neon, Argon, Krypton und Xenon. Barry dokumentierte diese als „Ausstellung“ deklarierte Performance mit Fotos.⁶⁶⁶

Seit 1968 hatte auch Otto Piene die USA zu seinem Lebensmittelpunkt gemacht. Am Center for Advanced Visual Studies (CAVS) des Massachusetts Institute of Technology (MIT) entstanden seine *Sky Art* und *Inflatable Sculpture*, zunächst als zwei verschiedene Werkaspekte, die später zu einem miteinander verbundenen Phänomen wurden. Die *Inflatables* wurden erstmals 1967 im Museum am Ostwall in Dortmund gezeigt, wo Piene eine *Pneumatische Lichtblume* präsentierte. Zwei Jahre später zeigte die New Yorker Howard

⁶⁵⁹ Vgl. Smithson 1967/1996.

⁶⁶⁰ Vgl. Mack: Biographische Notiz, undatiert (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte).

⁶⁶¹ Smithson 1967/1996: 56.

⁶⁶² Vgl. Mack 1958a (mkp.ZERO.1.VII.137).

⁶⁶³ Mack 1964 (Archiv Mack).

⁶⁶⁴ Vgl. Lippard 1973/2001: 43.

⁶⁶⁵ Sharp, Willoughby: *Air Art*. In: *Studio International* 175 (May 1968): 262-265, hier 263 [Sharp 1968]; eigentlich sollte dies die erste von vier Ausstellungen sein, die sich mit den natürlichen Elementen befassten, wobei die Ausstellungen zu Feuer und Wasser nicht realisiert wurden, vgl. Sharp 2012: 37.

⁶⁶⁶ Vgl. Lippard 1973/2001: 95; Siegelaub, Seth: Interview, Sept. 9, 2011. In: Kaiser/Kwon 2012: 61-65, hier 65 [Siegelaub 2012].

Wise Gallery einige *Inflatables* in der Ausstellung *Elements*. Die frühen *Sky Events* Pienes bestanden aus mit Helium gefüllten Polyäthylenschläuchen, die am Himmel zu Bögen gespannt wurden, erstmals beim *Line Light Experiment* 1968 im Bostoner MIT. Für eine Fernsehsendung inszenierte Piene 1969 ein *Elektronisches Lichtballett*, bei dem eine junge Frau mit den Heliumschläuchen in die Lüfte stieg – die erste bemannte Heliumskulptur. Weitere Ideenskizzen veröffentlichte Piene im Buch *More Sky!* (1970-73). Die „technoide Skulptur“ *Centerbeam* entstand 1977 als Gemeinschaftsarbeit von Wissenschaftlern und Künstlern am CAVS.⁶⁶⁷ (Abb. 4.42)

Als Mack 1976 in die Arktis reiste, ließ er weiße und rote Ballons, die silberne Netze trugen, über die Eisberge Grönlands fliegen. Thomas Höpkers Foto der *Farbigen Wetterballons über dem Eismeer* zeigt eine hohe Ähnlichkeit mit Fotos des *International Sky Festivals*, das bereits 1960 in Osaka veranstaltet wurde. Auf dem dazugehörigen Plakat sind weiße Ballons abgebildet, die im Himmel schweben und bunt bedruckte Fahnen mit sich tragen. Kunst unter freiem Himmel stattfinden zu lassen, war ein erklärtes Ziel von Gutai. Anlässlich der *Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Midsummer Sun*, die schon 1955 in Osaka stattfand, erklärte Jirō Yoshihara als Ziel der Ausstellung “to take art out from closed rooms into the open air... exposing the works to the natural forces of sun, wind, and rain.”⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ Vgl. Rennert/von Wiese 1996: 127.

⁶⁶⁸ Yoshihara zitiert nach Munroe/Tiampo 2013: 91.

4.4 Wasser

In Ovids *Metamorphosen* wird der Weltanfang als „Chaos“ geschildert, als formlose Masse oder *meigma*, in der alle Elemente vermischt sind. Die Schöpfungsgeschichte folgt als Aussonderung und Trennung, die Elemente bilden sich und erhalten ihre zugewiesenen „Regime“. Die Erde erhält ihr Gesicht durch die Verteilung von Landmassen und Meer, also von Erde und Wasser. Dem Element Wasser kommt damit eine bildende Funktion zu. Die Weltmeere dienen als Lebensraum, die etwa zwei Drittel der Erdoberfläche umfassen, und der Regen ist das Fruchtbarkeit spendende „Wasser des Lebens“. Aber auch beim Element Wasser ist ein „Überborden von Kräften“ immer möglich, als Sintflut kann es Chaos und Tod bringen. Im Jahreszyklus wird das Element Wasser mit dem Winter assoziiert.⁶⁶⁹ Ein Grund dafür sind sicherlich die Aggregatzustände des Wassers als Eis oder Schnee, die mit dem Winter verbunden werden. Die folgende Erörterung über die Kunst der 1950er und 60er Jahre, die durch Anwendung und Einbeziehung von Wasser entstand, umfasst deshalb auch Werke aus Eis und Schnee.

Die Integration des Wassers und seiner äquivalenten Aggregatzustände wird im *Sahara-Projekt* von Heinz Mack bereits zu Anfang des Textes vorgeschlagen. Dort heißt es, auf der Suche nach einer neuen Dimension der Kunst müsse der Künstler neue Räume aufsuchen. Diese Naturräume seien nicht nur die Wüste, sondern auch das Meer oder die Antarktis.⁶⁷⁰ Das Meer wird als Standort einer Stelengruppe in der ersten Station des Projektes vorgeschlagen. Mack beschreibt die Stelen „inmitten des Meeres“ als „lichttragende Schiffe, steuerlos dem Meer übergeben“.⁶⁷¹

Bereits erwähnt wurde eine Arbeit des japanischen Künstlers Motonaga Sadamase, die 1956 bei einer Gutai Ausstellung im Park von Ahsiya gezeigt wurde. Für *Work (Water)* spannte Sadamase transparente Schläuche aus Polyethylen zwischen Bäume und füllte diese mit gefärbtem Wasser.⁶⁷² Die Gutai-Aktionen, die *Outdoor Exhibitions* (1955-56) oder *Gutai on the Stage Events* (1957-1958), nahmen Aspekte des Happenings vorweg – ein Begriff, der 1959 von Allan Kaprow eingeführt wurde. In einer Genealogie des Happenings, 1961 in *Art News* veröffentlicht, bezog sich der Künstler und Theoretiker der Aktionskunst explizit auf *Gutai*.⁶⁷³ In den Happenings, die in den 1960er Jahren die New Yorker Kunstszene prägten, kamen auch natürliche Elemente zum Einsatz. George Brecht, neben Kaprow ein Protagonist von Happening und Fluxus, führte im Sommer 1961 *Three Aquaeous Events* auf. Durch Einwirkung von Hitze verwandelt sich Eis zunächst in Wasser, später in Dampf.⁶⁷⁴ Yoko Ono erdachte im Frühling 1963 ein *Water Piece* mit der Anweisung: „Listen to the sound of the underground water.“ Onos Arbeit kommt ohne die tatsächliche Verwendung von Wasser als

⁶⁶⁹ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 25-53, Zitat 53.

⁶⁷⁰ Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

⁶⁷¹ Mack 1959: 3 (Archiv Mack).

⁶⁷² Vgl. Munroe/Tiampo 2013: 93.

⁶⁷³ Vgl. Rodenbeck, Judith: Communication malfunction: Happenings and Gutai. In: Munroe/Tiampo 2013: 265-269, hier 266-267 [Rodenbeck 2013].

⁶⁷⁴ Vgl. Lippard 1973/2001: 13.

Werkstoff aus, sondern besteht im Sinne der Aktionskunst aus einer Partitur („score“) mit Handlungsanweisung zur Ausführung des Stückes („piece“).⁶⁷⁵ Kaprow hatte das Happening dementsprechend als „assemblage of events“ beschrieben. „The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.“⁶⁷⁶

Im selben Jahr fertigte auch Mack eine Arbeit, in der das Element nicht als Werkstoff zum Einsatz kam, dennoch aber die Vorstellung von Wasser evoziert wurde. Im *Lichtrelief: Das Meer* (1963) sind horizontale Linien in enger Reihenfolge in das Aluminium gezogen. Bei entsprechender Beleuchtung entsteht auf der Oberfläche ein immaterielles Relief aus Licht, das der Reflektion des Sonnenlichtes auf der Meeresoberfläche gleicht. Bei seinen *Lichtreliefs* geht es Mack darum, eine immaterielle Struktur aus Licht zu erschaffen „[...] so wie bei starker Sonneneinstrahlung die Lichtreflexe auf dem Meer zu zittern beginnen wie ein Lichtteppich aus tanzenden Lichtreflexen“.⁶⁷⁷ (Abb. 4.43)

Mack nutzte das Wasser auch als Werkstoff für Objekte und Aktionen. Anlässlich der ZERO-Ausstellung in der Galerie Diogenes schuf Mack 1963 eine Skulptur aus Schaum. Ein Foto dokumentiert den Aufbau dieser ephemeren Plastik: Mack steht mit einem Wasserschlauch in der Hand vor einem ZERO-Schriftzug und produziert einen weißen Hügel aus Schaum. (Abb. 4.44)

Um 1962 fertigte Mack eine Arbeit, welche die Kondensation von Wasser visualisierte. *Licht, Regen, Schatten* besteht aus einem Glaskubus, dessen Innenseiten von Wasser befeuchtet sind. Dieser wurde auf einem Aluminiumgitter über einer elektrischen Heizplatte platziert, sodass das Wasser im Inneren des Kubus kondensierte.⁶⁷⁸ Die Kondensation von Wasser auf den Glaswänden eines Kubus thematisierte auch Hans Haacke in seiner Arbeit *Kondensationswürfel*, die 1965 und damit etwas später als die Arbeit von Mack entstand.⁶⁷⁹ Wie Karin Thomas formulierte, beschränkte sich Haacke hier wie auch in anderen Arbeiten auf die exemplarische Demonstration von komplexen und „in sich abgeschlossenen Bedingungssystemen“.⁶⁸⁰ „Dass Hans Haacke zur ZERO-Zeit mit mir viele künstlerische Erwartungen geteilt hat, bedeutet mir viel und bleibt mir unvergessen“, schrieb Mack im April 2011. „Erstaunlich ist es, wie bald er sich von diesen ZERO-Idealen befreit hat, um einen eigenen Weg zu gehen, für den sein Name heute in der Kunst einen internationalen Standort und Rang hat.“⁶⁸¹ (Abb. 4.45-4.46)

⁶⁷⁵ Vgl. Kaiser/Kwon 2012: 224.

⁶⁷⁶ Kaprow zitiert nach Rodenbeck 2013: 268.

⁶⁷⁷ Mack zitiert nach Schwarzer 2005: 15.

⁶⁷⁸ Vgl. Honisch 1986: 158.

⁶⁷⁹ Vgl. Pörschmann/Schavemaker 2015: 518.

⁶⁸⁰ Thomas, Karin: Kunst-Praxis Heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik. Köln 1972: 74 [Thomas 1972].

⁶⁸¹ Mack, Heinz: Hans Haacke und Heinz Mack. April 2011 (Archiv Mack) [Mack 2011].

Für die Aktion *ZERO on Sea*, welche die ZERO-Künstler 1965 für den Pier von Scheveningen planten, gab es viele Vorschläge, die das Element Wasser betrafen. Günther Uecker äußerte in einem Brief an Mack die Idee, das Meer und den Strand zu färben, sowie „viele Tonnen Strass oder Glasperlen ins Meer zu schütten“.⁶⁸² Armando regte an, die Geräusche der Brandung auf dem gesamten Pier zu verstärken, und das Meer schwarz zu färben wie in seinem *Black Water Project* (1964).⁶⁸³ Henk Peeters schlug für das Projekt die *Wasserdecke* vor, die er im 1965 Stedelijk Museum realisierte.⁶⁸⁴ Der Niederländer und Mitbegründer der NUL-Gruppe fertigte mehrere Reliefs und Wandinstallationen aus mit Wasser gefüllten Plastikbeuteln. Die Arbeit mit dem Titel *Akwarel* beinhaltet eine Anspielung auf das Wasser sowie auf die künstlerische Technik des Aquarells. „Für die Rotterdamer U-Bahn entwarf ich 1963 transparente Plastiksäulen für Wasser mit Luftblasen, Reflexionen sich bewegenden Wassers an Wänden und Decken, wovon ein kleiner Teil im Den Haager Gemeentemuseum realisiert wurde“, schrieb Peeters im Katalog der 1965er NUL-Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam.⁶⁸⁵ (Abb. 4.47)

Ein nicht ausgeführtes Projekt von Heinz Mack ist das *Gläserne Wasserkreuz* (1965). „Vier Glasmauern bilden ein plastisches Kreuz, das in einem flachen, quadratischen Wasserbecken steht“, erläuterte Mack. „[...] Das Prinzip: jeweils zwei Glasscheiben, die in ca. 10 cm Abstand zueinander stehen und mittels Glaskanten verschlossen sind, enthalten farbiges, aber transparentes Wasser, das im Zwischenraum auf- und absteigt, in ruhiger Bewegung. Die vier sich füllenden und leerenden Glasflügel ergeben – durch Zeitintervalle programmiert – eine sich ständig ändernde Komposition der Farbflächen. Das Gesamtbild ändert sich durch die jeweilige optisch-räumliche Überschneidung und Durchdringung der Farbflächen.“⁶⁸⁶

1965 erdachte Mack ein Projekt *Zu Ehren von Étienne Louis Boullée* mit dem Titel *Projekt einer transparenten, pneumatischen, schwimmenden Forschungsstation in der Arktis*. Eine monumentale Glaskugel mit einem Durchmesser von etwa zweihundert Metern sollte auf dem Eismeer schwimmen; – eine Hommage an den französischen Architekten, der 1784 einen ähnlich geformtes Objekt für Isaac Newton entwarf.⁶⁸⁷ (Abb. 4.48)

Für Gerry Schums Film *Land Art*, der an späterer Stelle dieser Arbeit besprochen wird, entwarf der Brite Barry Flanagan das Werk *Hole in the Sea* (1969). Im niederländischen Scheveningen, unweit des Piers, der als Veranstaltungsort für *ZERO on Sea* gedacht war, wurde eine zylindrische Plexiglasröhre an den Strand gestellt. Der Film zeigt die Röhre aus der Vogelperspektive während der einsetzenden Flut zwischen 13 und 16 Uhr nachmittags, die das Wasser der Röhre schließlich ganz umspült. „Das Innere der Röhre wirkt damit zunehmend dunkler und setzt sich von der hellen Gischt der Wellen immer stärker ab. Es

⁶⁸² Uecker, Günther an Mack, Heinz 1965 (mkp.ZERO.1.I.823, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf) [Uecker 1965].

⁶⁸³ Vgl. De Westenholz, Caroline: 1965-1966: ‚ZERO on Sea‘. Ohne Verlag 2015: 25 [De Westenholz 2015b].

⁶⁸⁴ Vgl. De Westenholz 2015b: 25-26.

⁶⁸⁵ Peeters zitiert nach Pörschmann/Schavemaker 2015: 417.

⁶⁸⁶ Mack, Heinz (Hg.): Mack – Strukturen. Düsseldorf 1975: 57 c [Mack 1975].

⁶⁸⁷ Vgl. Schmied 1998: Kat. 70.

entsteht der optische Eindruck eines Lochs im Meer.⁶⁸⁸ Neben den Dimensionen von Zeit und Raum greift *Hole in the Sea* auch den Aspekt der Ortlosigkeit auf. In der weiten Masse des Meeres wird ein spezifischer Ort markiert, ähnlich der Markierungen, die Mack in den Weiten von Wüste und Eismeer vornahm. Sein *Wasserkreuz im Sand* (1972), blau gefärbtes Wasser, in kreuzförmiger Vertiefung in den Sand eingelassen, antizipiert eine Arbeit, die 1976 in der Arktis realisiert wurde. *Das Kreuz des Nordens* (1976) besteht aus einem kreuzförmigen, geschlossenen Plexiglaskörper, mit gefärbtem Wasser gefüllt, und markiert einen Ort in der Weite des Eismees, ähnlich wie Flanagans Beitrag zu *Land Art*.⁶⁸⁹ (Abb. 4.49-4.50)

Bevor Mack 1976 in die Eiswüste reiste, plante er ein *Projekt für die Polmarkierung als Monument für Robert Falcon Scott* (1970). Mittels eines gläsernen Prismas sollte das Licht der Mitternachtssonne während des arktischen Sommers in sein Spektrum aufgefächert und auf das Eis projiziert werden, wo Millionen Eiskristalle es reflektieren. Die dramatische Geschichte der letzten Südpol-Expedition und ihr tragisches Ende bewegten die Fantasie des Künstlers. „Diesen Traum – geträumt mit offenen Augen – möchte ich Robert Falcon Scott widmen, der 1913 mit seiner Expedition zwar den Südpol erreichte, aber ohne Triumph, der Erste gewesen zu sein; mit dieser bitteren Erkenntnis trat er den Rückweg an, der für ihn und seine Männer tödlich endete.“⁶⁹⁰ Diese Idee realisierte Mack 1976 während seiner Arktis-Expedition als *Eis-Prisma* aus gefrorenem Wasser.⁶⁹¹ (Abb. 4.51)

Für das *Proposal for a Monument at Antarctica* (1966), eines der ersten fotografischen Experimente Robert Smithsons, collagierte der Künstler auf das Foto einer antarktischen Küstenlandschaft ein Foto von Öltankern, die an die Küste gezogen werden, und fügte eine kristalline Gebäudestruktur im Hintergrund der Szene hinzu. „Remote places such as the [...] frozen wastes of the North and South Poles could be coordinated by art forms that would use the actual land as medium“, schrieb Smithson 1967 in *Towards the Development of an Air Terminal Site*. „Consider a ‚City of Ice‘ in the Arctic, that would contain frigid labyrinths, glacial pyramids, and towers of snow, all built according to strict abstract systems.“⁶⁹² (Abb. 4.52)

Künstler der Land Art brachten viele Werke und Aktionen in Schnee- und Eislandschaften zustande. Eins der ersten Projekte Richard Longs war *Snowball Track*. (Abb. 4.53) „In 1964, when Long was eighteen years old and a student at the West of England College of Art in his hometown of Bristol, he went on a walk on the downs after a fresh fall of snow, making a snowball and rolling it along. When the snowball was too big to push any further, Long took a photograph of the track left by his trajectory.“⁶⁹³ Auch für *Earth Art* (1969) realisierte Long

⁶⁸⁸ Groos et al. 2003: 81.

⁶⁸⁹ Vgl. Schmied 1998: Kat. 47.

⁶⁹⁰ Mack zitiert nach Honisch 1986: 270, vgl. auch Schmied 1998: Kat. 52a.

⁶⁹¹ Vgl. Honisch 1986: 270.

⁶⁹² Smithson 1967/1996: 56.

⁶⁹³ Rosengarten, Ruth: Heaven and Earth, Richard Long's serenely exhilarating retrospective exhibition at the Tate Britain art gallery. In: londongrip.co.uk 2009 [Rosengarten 2009].

ein Werk im Schnee auf dem Campus der Cornell University, ebenso wie Dennis Oppenheim, welcher einen *Ice Cut* in den gefrorenen Bebee Lake vornahm.⁶⁹⁴ Im Jahr 1968 realisierte Oppenheim Schneeprojekte im nördlichen Maine, etwa die *Annual Rings* an der Grenze zwischen USA und Kanada. Die in den Schnee gezogenen Kreise sind in der Mitte durch einen Fluss getrennt, sodass die eine Hälfte der Skulptur in Fort Kent, Maine (USA), und die andere Hälfte in Clair, New Brunswick (Kanada), liegt. Sie liegen in verschiedenen Zeitzonen, die sich durch eine Stunde unterscheiden. Wie viele ephemere Skulpturen der Land Art thematisiert auch diese Zeit und Raum. (Abb. 4.54) Weitere Aktionen im Schnee gingen von Ian Baxter und dem kanadischen Kollektiv N.E. Thing Co. aus, etwa *Right 90° Parallel Turn* (1968), eine Skifahr-Aktion am Mount Seymour in British Columbia, Kanada.⁶⁹⁵ Beim *Earth Art*-Symposium 1969 an der Cornell Universität in Ithaca, New York, vollführte Günther Uecker die Aktion *Gehen über Schnee*.⁶⁹⁶ Lawrence Weiner machte 1969 eine Exkursion zum Polarkreis, die von Lucy Lippard im Text *Art Within the Arctic Circle* dokumentiert wurde.⁶⁹⁷

Macks *Expedition in künstliche Gärten* (1976) führte ihn nach Grönland und bis weit über den Polarkreis. Die künstlerischen Interventionen, die hier stattfanden, berührten die Dimensionen des Raums, der Zeit und des in dieser Landschaft einzigartigen Lichts. „Wer das reine Licht im Polarkreis sieht und sich in dieses Licht stellt, ist von Licht erfüllt und wird zu einem Gegenstand des Lichts“, so Mack.⁶⁹⁸ Das *Modell für ein schwimmendes Hotel in der Arktis* (1976) besteht aus pyramidal übereinander gestellten Plexiglasschalen, gefüllt mit blau gefärbtem Wasser, dessen Farbigkeit sich im Wasser des Eismeeres und im klaren blauen Himmel wiederfindet. Die *Eis-Skulptur* (1976) hingegen ist vollständig aus gefrorenem Wasser geformt und bildet damit eine ephemere Struktur, die jederzeit ihre Form ändern oder verlieren kann. (Abb. 4.55-4.56)

Die Werke Macks im Zusammenhang mit dem *Sahara-Projekt* zeigen Gemeinsamkeiten mit den Werken der Land Art, indem sie die Dimensionen von Zeit und Raum thematisieren. Für die Werke, die aus Wasser, Eis oder Schnee geformt wurden beziehungsweise in Landschaften aus Eis und Schnee entstanden, gilt dies im Besonderen. Stärker noch als die Werke aus Erde oder Sand haben sie einen ephemeren Charakter und stehen im Kontrast zu den Konstanten von Grund und Boden. Die *dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, die Lucy Lippard beschrieb, manifestierte sich darin, dass Ideen allein Kunst sein können, das Werk also seine gesamte materielle Gestalt verliert.⁶⁹⁹ Im Falle von ZERO wird die *Immateralisierung* dadurch beschrieben, dass Kunst aus flüchtigen Substanzen wie Feuer, Rauch, Eis, Wasser, Nebel, Wind und vor allem Licht entstand. Das Licht als „fünftes Element“ wird deshalb im Folgenden Abschnitt erörtert.

⁶⁹⁴ Vgl. Sharp 1969: 32-45.

⁶⁹⁵ Vgl. Lippard 1973/2001: 65-66; Schneckenburger 2010: 545.

⁶⁹⁶ Vgl. Tolnay, Alexander (Hg.): Günther Uecker. Twenty Chapters. Ostfildern-Ruit 2006: 181 [Tolnay 2006].

⁶⁹⁷ Vgl. Lippard, Lucy: *Art within the Arctic Circle*. In: Hudson Review, Winter 1969-70: 665-674 [Lippard 1969-70].

⁶⁹⁸ Mack 1977: o. S.

⁶⁹⁹ Vgl. Lippard 1976/2001: xii-xiii.

4.5 Licht

In der *Kulturgeschichte der Elemente* von Gernot und Hartmut Böhme wurde das Licht als fünftes Element beschrieben. „Eine erste Erweiterung erfuhr die Vier-Elementenlehre durch Hinzufügen des Äthers bereits im unmittelbaren Umkreis Platons.“⁷⁰⁰ In seiner Systematisierung der Elemente zu den fünf platonischen Körpern ordnete Platon den Tetraeder dem Feuer, den Oktaeder der Luft, den Ikosaeder dem Wasser, den Würfel der Erde und schließlich den Dodekaeder dem Weltall als Ganzem zu.⁷⁰¹ Die Fünzfzahl der platonischen Körper erzwang somit ein fünftes Element, den „Äther“, womit die obere Himmelssphäre oder eine Luftart gemeint war.⁷⁰² Aristoteles erwähnte den Äther als *quinta essentia*, welche nicht nur die äußerste ewige Sphäre des Kosmos, sondern auch Licht oder Lichtträger sein kann. In der Schrift *De anima* stiftete Aristoteles die systematische Beziehung von Äther und Licht, welches er als durchscheinende *Energeia* beschrieb – eine spezifische Natur, die sich etwa im Wasser und in der Luft befindet.⁷⁰³ Bei Ovid umfasste der Äther die Erde als Schicht reiner Immaterialität: „Über diese [...] setzte der Gott den flüssigen und schwerelosen Äther, der mit keinerlei irdischem Unrat behaftet ist.“⁷⁰⁴ Der Begriff des Äthers ist in der griechischen Antike mit dem Göttlichen, der Seele, dem Licht und auch mit dem Schönen verbunden. So ist bei Platon das Schöne das „Leuchtendste des Seienden“. In seinem Sonnengleichnis wird die Sonne mit der Idee des Gut-Schönen gleichgesetzt.⁷⁰⁵ Platon gab im Sonnengleichnis das Grundmotiv für die spätere Lichtmetaphysik vor: „Er führt dort aus, dass neben Auge und sichtbarem Ding ein Drittes vonnöten sei, damit erfolgreiches Sehen zustande kommt: das Licht.“⁷⁰⁶ Und auch im Höhlengleichnis nutzte Platon die transzendente Struktur des Lichts als Symbol für die Idee des Gut-Schönen.⁷⁰⁷ Der Neuplatonismus von Plotin nahm seinen Ausgang von dem Höhlengleichnis, indem er die gesamte Welt als dunkle „Höhle“ beschrieb: Nur durch Weltabsage könne man „erleuchtet“ werden. Bei Plotin wird das Licht vergeistigt, das *lux intelligibilis* wird als weltabgewandte Sphäre des Reinen und Wahren der unreinen Materie der Welt und des Volkes gegenübergestellt.⁷⁰⁸ So wurde bei Platon die Gleichsetzung von lichthaftem Sehen mit ideenreichem Denken sowie bei Plotin die Identifikation von Licht und Wahrheit angelegt. In der mittelalterlichen Metaphysik führte dies zur Gleichsetzung von Licht und Gott, der mit seinen ersten Worten „fiat lux“ das seinem Wesen in der Stofflichkeit Ähnlichste, Beste darstellte, „[...] als wäre Licht ein Geist- und Gottesanalogon unter den

⁷⁰⁰ Böhme/Böhme 2014: 143.

⁷⁰¹ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 104.

⁷⁰² Als obere Himmelssphäre wird der Äther im Dialog „Phaidros“ bezeichnet, als Luftart im „Timaios“, vgl. Böhme/Böhme 2014: 143-144.

⁷⁰³ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 143-145.

⁷⁰⁴ Böhme/Böhme 2014: 147.

⁷⁰⁵ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 148-149, Zitat 148.

⁷⁰⁶ Sloterdijk, Peter: *Lichtung und Beleuchtung. Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichtes.*

In: Peter Weibel (Hg.): *Peter Sloterdijk. Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Berlin 2014: 84-103, hier 87 [Sloterdijk 2014].

⁷⁰⁷ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 152.

⁷⁰⁸ Vgl. Böhme/Böhme 2014: 149-155.

Kreaturen [...]“.⁷⁰⁹ Peter Sloterdijk betonte, dass auch die islamische Kultur des Mittelalters eine Fülle von lichtphilosophischen Abhandlungen hervorbrachte. So vollzog der arabische Philosoph Abu-Hamid Muhammad al-Ghazali in seinem Traktat *Die Nische der Lichter* eine Identifikation des Lichts mit dem Koran: „Das Symbol des Korans ist das Sonnenlicht und das Symbol der Vernunft ist das Augenlicht.“⁷¹⁰ In Auseinandersetzung mit der Lichtmystik des al-Ghazali widmete Heinz Mack dessen Versen eine graphische Suite.⁷¹¹

Mit dem Beginn der Neuzeit hätten sich die lichtmetaphysischen Einstellungen der westlichen Rationalität allerdings geändert, so Sloterdijk. In dem Programmwort „Aufklärung“ bereits enthalten sei der „Prozess, den die moderne Vernunft anstrengt, um Licht in die gesellschaftlichen und naturalen Zusammenhänge zu bringen.“⁷¹² Die Epoche der Aufklärung, „das Zeitalter der Lichtpenetranz“, sei gekennzeichnet von einem „luziferischen – lichtbringerischen – Aktionismus“. Aufgabe der Postmoderne sei es, Kritik an der „lichtbringerischen Vernunft“ zu üben.⁷¹³

Eine ähnliche Kritik beschrieb Heinz Norbert Jocks in einem Text über Mack:

„Doch als Künstler, der vom Sehen ausgeht und das Sehen vorantreibt, setzt er mehr Vertrauen in das Erscheinende. Er legt es darauf an, dass das, was er imaginiert, auf unsere Augen wie ein Magnet wirkt, und hofft darauf, dass das Seherlebnis, das er uns bereitet, so stark ist, dass es das rationale Denken für ein paar Momente verdrängt. Ja, er sehnt den Moment herbei, da uns das Gesehene oder zu Sehende so überwältigt, dass es alles Fragen beiseiteschiebt oder überflüssig macht, davon ausgehend, dass wir nur dann, wenn wir den ‚Schematismus der Vernunft‘ (Adorno/Horkheimer: Dialektik der Aufklärung) umgehen, zu einem wirklich vorbehaltlosen Sehen fähig sind.“⁷¹⁴

Auf die Lichtmetaphysik Plotins bezog sich Mack im Buch *Lichtkunst*: „Es gehört zur Metaphysik des Sehens und des Lichts, daß das Auge sonnenhaft ist, sonst könnte es die Sonne nicht sehen. Diese Erkenntnis ist nicht von Goethe in Weimar geboren worden, sondern in Griechenland vor 1500 Jahren. So ist es auch kein reiner Zufall, daß ich die Nähe des Mittelmeeres suche, weil ich in seinem Licht glücklich bin.“⁷¹⁵ Mack bezog sich auf Plotins Überlegung, das „sonnenhafte“ Auge sei als „Responsorium des Lichts“ darauf ausgelegt, das Licht zu erkennen.⁷¹⁶ Diese „In-Eins-Setzung von Licht und Auge“⁷¹⁷ beschrieb Goethe in der Einleitung zur *Farbenlehre*:

⁷⁰⁹ Sloterdijk 2014: 88.

⁷¹⁰ Sloterdijk 2014: 90.

⁷¹¹ Über die Glückseligkeit und über das Licht. Graphische Suite nach den Versen von al-Ghazali mit Bildern von Heinz Mack (2003).

⁷¹² Sloterdijk 2014: 94.

⁷¹³ Sloterdijk 2014: 94.

⁷¹⁴ Jocks, Heinz-Norbert: Die Fata Morgana des Lichts. In: Friedel 2017: 20-27, hier 25 [Jocks 2017].

⁷¹⁵ Mack zitiert nach Kunstverein Ahlen 1994: 137.

⁷¹⁶ Böhme/Böhme 2014: 150-151.

⁷¹⁷ Hansen, Volkmar: Die Chromatik Goethes. In: Finkeldey, Bernd (Hg.): Heinz Mack – Wahlverwandtschaften. Kat. Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst, 8.10.-15.11.2001. Ohne Verlag 2001: o. S [Hansen 2001].

„Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht ins uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?“⁷¹⁸

Goethes naturwissenschaftlichen Studien zu Farbe und Licht begannen kurz nach seiner italienischen Reise, woraufhin er die *Beiträge zur Optik* (1790/91) veröffentlichte. In seinem umfangreichsten Werk zur Farbe, dem dreibändigen *Zur Farbenlehre*, beschäftigte sich Goethe mit „dem Doppel-Phänomen Licht/Farbe“. Es erschien 1810, nur wenige Monate nach Philipp Otto Runge's *Farbenkugel*, mit dem er in der Grundansicht übereinstimmte, Farbe sei nicht Teil des Lichts, sondern das Licht erzeuge die Farbe.⁷¹⁹

„Runge teilt mit Goethe den grundlegenden Irrtum, daß Newtons These, das weiße Licht enthalte das Farbspektrum, falsch sei und erst durch den Zusammenstoß des Lichtes Farben hervorgerufen werden, doch hat seine Farbkugel mit ihrem dreidimensionalen Ordnungssystem dem seit 1931 gültigen CIE-Farbdreieck vorgearbeitet, durch das eine Körperfarbe mit drei Zahlen farbmétrisch fixiert wird.“⁷²⁰

In ihrer Beschäftigung mit Licht und Farbe teilten Mack und Goethe eine „tiefe[n] innere[n] Nähere der Problemstellung“, schrieb Volkmar Hansen. „Für Heinz Mack ist ebenfalls das Doppelphänomen Licht/Farbe zentral, doch zeigt sich eine beeindruckende Trennung in das plastische Werk, dem das Licht zugewiesen ist, und das malerische Werk, in dem die Farbskala einen besonderen Rang einnimmt.“⁷²¹ Hansen bezog sich hier auf Macks *Lichtreliefs* und *Lichtstelen*, die durch das Licht eine immaterielle Erscheinung erhalten, sowie auf die gemalten *Chromatischen Konstellationen*, in denen Mack seit 1991 das Spektrum der Farben erkundet.

Das Licht im Werk von Heinz Mack

Heinz-Norbert Jocks betonte, dass Macks gesamtes Oeuvre „[...] vor allem und in erster Linie darauf zielt, das Wunder der kosmischen Lichts so ultimativ wie möglich zur Wirkung zu bringen und in kunstvoller Weise vor uns zu entfalten.“⁷²² Licht sei für seine Kunst so richtungsweisend, dass alles andere peripher erscheine. Jocks bemerkte, dass Mack die Dichtung und Philosophie als Quellen seiner Erfahrung ebenso zitierte wie die Naturwissenschaften und Technologie, um auf allen denkbaren Wegen sein Wissen über das Licht zu bereichern. Dabei ginge es Mack um eine „medienübergreifende Ästhetik“.⁷²³

⁷¹⁸ Goethe zitiert nach Hansen 2001: o. S.

⁷¹⁹ Vgl. Hansen 2001: o. S.

⁷²⁰ Hansen 2001: o. S.

⁷²¹ Hansen 2001: o. S.

⁷²² Jocks 2017: 21.

⁷²³ Vgl. Jocks 2017: 21.

Licht ist das zentrale künstlerische Thema von Heinz Mack. Deshalb widmet sich dieses Kapitel den Arbeiten, die im Zusammenhang mit dem Licht in der Natur entstanden sind. Obwohl Mack auch – wie seine Zeitgenossen James Turrell oder Dan Flavin – viele Werke mit Kunstlicht produzierte, soll an dieser Stelle das natürliche Licht im Vordergrund stehen. Während einer Reise nach Korsika im Jahr 1966 dachte Mack über die Unterschiede von natürlichem und künstlichem Licht nach und kam zu der Schlussfolgerung: „Licht ist nicht Licht.“ Die Qualität des Lichtes sei eine ästhetische Kategorie, die physikalisch nicht relevant sei. „Intensität, Konzentration oder Dispersion des Lichtvolumens – sowie dessen spektrale Struktur – sind zwar physikalisch bedingt, [...] aber die Qualität des Lichtes, also dessen Schönheit, ist essentiell ein reiner Empfindungswert, also ein schöpferischer Akt der Freiheit innerhalb der Sphäre unserer Sensibilität.“ Die Qualität des Lichtes sei allein durch die Ästhetik verifizierbar, schrieb Mack. „Eine weitere Schwierigkeit für Ästhetik ist die Unterscheidung von natürlichem und künstlichem Licht; die Unterschiedenheit des Naturschönen vom Kunstschönen erweist sich am Begriff des Lichtes besonders deutlich.“ Naturlicht und Kunstlicht, so Mack weiter, hätten „gänzlich ungleiche Energien“.⁷²⁴

„So hat in der Natur das Licht stets ein ‚richtiges‘, d.h. bestmögliches Verhältnis zu Raum und Zeit; es ist einzig und nicht austauschbar. Wogegen im Falle des künstlichen Lichtes dieses Verhältnis stets neu gesucht und gefunden werden muss, woraus ein neuer Pluralismus der Verhältnisse entsteht; d.h. alle möglichen Verhältnisse sind hier nur partiell ‚richtig‘ und lediglich ihre dialektische Bezogenheit ergibt den geschlossenen Bereich des künstlichen Lichtes.“⁷²⁵

Angefangen mit dem *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* (1959) stehen alle Ideen des *Sahara-Projektes* im Zusammenhang mit dem natürlichen Licht und seinem Verhältnis zu Raum und Zeit. Seit Mack 1957 das erste *Lichtrelief* schuf, ist die Überwindung der Materialität durch das Licht das wichtigste Anliegen seines skulpturalen Oeuvres. „Obwohl es so scheinen mag, dass ich meine Arbeit ausschließlich dem Licht gewidmet habe, so muss ich doch erklären, dass es allein meine Absicht stets war und noch immer ist, Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist; hierzu dient mir – vor allem anderen – das Licht und die Bewegung.“⁷²⁶

Die *Linsenstele* von 1963 ist eine direkte Weiterentwicklung des *Modells einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste*, welches „das Licht im Licht und das Licht im Raum“ sichtbar machen sollte.⁷²⁷ Die mehr als drei Meter hohe, transparente Stele besteht aus Plexiglas und Fresnel-Linsen – Werkstoffe, die zum Entstehungszeitpunkt des Werkes eher in der Technik als in der Kunst gebräuchlich waren. Mack verwendet häufig die optischen Linsen, die im 19. Jahrhundert vom französischen Physiker Augustin Jean Fresnel für Leuchttürme entwickelt wurden. Für die *Linsenstele* wurden zehn Fresnel-Linsen in Plexiglas eingefasst, sie spiegeln ihre Umgebung in horizontaler Verkehrung. Die Stele wurde in der Natur am Rand eines

⁷²⁴ Mack 1966/1994: 47.

⁷²⁵ Mack 1966/1994: 47.

⁷²⁶ Mack 1966/1994: 47.

⁷²⁷ Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

Wasserbeckens aufgestellt, sodass Wasser, Landschaft und Himmel sich in den Linsen umgekehrt wiederfinden. Das vorliegende Foto der Stele wurde zu einem Zeitpunkt gemacht, als die Sonne exakt hinter den oberen Linsen stand. Das gleißende Licht der Sonne wird somit direkt in die Skulptur integriert, von ihr gesteigert und in den Linsen multipliziert. (Abb. 4.57)

„Mack geht nicht in die Natur, in die Reservate, um seine Kunst zu erhöhen oder qualitativ bedeutsamer zu machen, sondern er will vielmehr nachweisen, dass seine Werke, so offen sie auch sein mögen, in der Lage sind, die dort wirksamen Kräfte zu einer zweiten und in seinen Objekten gesteigerten Natur zu machen.“⁷²⁸

Der Künstler, der Sonne und Mond als „ideale Lichtskulpturen“ bezeichnete, kann wahrhaftig „Lichtfänger“ genannt werden.⁷²⁹ Eine Szene des Films *Tele-Mack* (1968) zeigt ihn im Silberanzug in der Abenddämmerung der tunesischen Wüste, ein quadratisches, rosafarbenes Transparentglas in die Höhe haltend. Hinter der rosafarbenen Scheibe steht tief die Sonne, deren rötliche Färbung während des Sonnenuntergangs durch die künstliche Färbung des Glases überhöht wird. (Abb. 4.58)

In der erwähnten Wüstenszene zeigt das Licht sein rötliches Spektrum, da der blaue Lichtanteil der sinkenden Sonne stärker gestreut wird und somit ein höherer Anteil des roten Lichts den Betrachter erreicht. Um die reinen Farben des Lichtspektrums zur Anschauung zu bringen, führte Mack seit 1957 Lichtexperimente durch.⁷³⁰ Er experimentierte mit der Reflektion von weißem Licht an dünnen Schichten optisch transparenter Materialien und seiner farbigen Erscheinung. Ein Fotoexperiment, das um 1968 entstand, zeigt die *Interferenzerscheinung in einer Fresnel-Linse*. Hier wird das Licht in das Spektrum seiner Grundfarben Rot, Gelb und Blau zerlegt. (Abb. 4.59)

Nachdem er in den 1960er Jahren die Malerei aufgegeben hatte, um sich ganz der Skulptur zu widmen, fand Mack 1991 wieder zurück zum gemalten Bild. Seine *Chromatischen Konstellationen* bedienen sich eines Begriffs aus der Musik: „Chromatik“ bezeichnet die „Umfärbung“ einer Tonstufe durch Erhöhung oder Erniedrigung um einen Halbton. Dasselbe Prinzip wendet Mack in seiner „Farbchromatik“ an, indem er reine Farben *peu à peu* um eine Nuance verändert, bis sie in andere Farben übergehen.⁷³¹ Die eindringliche Beschäftigung mit den reinen Farben des Lichtspektrums vereint Mack mit Goethe, dessen *Farbkreis* (1809) sich in Macks *Chromatischer Konstellation* (2016) wiederfindet. (Abb. 4.60-4.61)

⁷²⁸ Honisch 1986: 25.

⁷²⁹ Kunstverein Ahlen 1994: 200; Nannen 1977: o. S.

⁷³⁰ Vgl. Friedel 2017: 6.

⁷³¹ Vgl. Mack, Heinz; Mack, Ute (Hg.): Mack – Malerei 1991-2001. Mönchengladbach 2001 [Mack/Mack 2001].

Während seiner Italienreise (1786-1788) hatte Goethe „farbenprächtige Naturphänomene“ beobachtet, jedoch nicht zu erklären vermocht. Aus dem „Zwiespalt von Wahrnehmung der Schönheit der Farben und dem Unvermögen, diese Erfahrung begrifflich zu machen“ erwuchs ein naturwissenschaftliches Interesse.⁷³² Nach seiner Rückkehr begann Goethe, ein längliches, nach Südwesten ausgerichtetes Zimmer seiner Wohnung zu einer großen begehbaren *Camera Obscura* umzubauen. Mit ausgeliehenen Prismen machte er ein Experiment, das fälschlicherweise zur Ablehnung der Lehre Newtons führte:

„ ... Aber wie verwundert war ich, als die durchs Prisma angeschaute weiße Wand nach wie vor weiß blieb, dass nur da, wo ein Dunkles dran stieß, sich eine mehr oder weniger entschiedene Farbe zeigte ... Es bedurfte keiner langen Überlegung, so erkannte ich, daß eine Grenze notwendig sei, um Farben hervorzubringen, und ich sprach wie durch einen Instinkt sogleich laut aus, daß die Newtonsche Lehre falsch sei...“⁷³³

Weitere Versuche machte Goethe mithilfe von schwarzen, weißen oder auch buntbedruckten Karten, die durch ein Prisma betrachtet wurden. Seine „neue Theorie des Lichts, der Schatten und der Farben“ wurde erstmals 1791 als *Erstes Stück der Beiträge zur Optik* publiziert und von der Naturwissenschaft eher skeptisch aufgenommen.⁷³⁴ Trotz seines Irrtums brachte die Farbenlehre Goethes schließlich doch Erkenntnisse hervor, die in die bildende Kunst einfließen: „Es sollte Goethe nie gelingen, zukünftige Physiker zum Abfall von Newtons Lehre zu bringen, wohingegen noch heute Nutzenwendungen seiner chromatischen Beobachtungen in modernen ‚ästhetischen Farbenlehren‘ für ‚Maler und Kunsterzieher‘ lebhaft diskutiert werden.“⁷³⁵

Durch das Zusammenbringen von Ästhetik und Naturwissenschaft wirkt Goethe noch heute als Geistesverwandter bildender Künstler wie Mack, die Aspekte von Kunst und Naturwissenschaft kombinieren. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“, lautet ein Zitat aus Goethes *Faust*, auf das Mack sich gerne bezieht.⁷³⁶ Den Experimenten mit Prismen ist im Werkverzeichnis des Künstlers ein eigenes Kapitel gewidmet. Honisch merkte an, dass sie „zu den kompliziertesten und vielleicht am wenigsten bekannten Arbeiten Macks“ gehören.⁷³⁷

Unter dem Begriff des Prismas fasst Mack regelmäßige, symmetrische Körper aus transparentem Material zusammen, deren Grundform das Dreieck bzw. deren räumliche Form die Pyramide ist.⁷³⁸ „Wenn die kristallinen Körper transparent sind, findet eine einfache Lichtbrechung statt; wenn alle Seitenkanten parallel laufen und die Grundfläche ein Dreieck ist, kann sich das Licht in sein Farbspektrum auffächern.“⁷³⁹

⁷³² Vgl. Krätz, Otto: *Goethe und die Naturwissenschaften*. München 1998: 160 [Krätz 1998].

⁷³³ Goethe zitiert nach Krätz 1998: 160.

⁷³⁴ Vgl. Krätz 1998: 168-169, Zitat 169.

⁷³⁵ Krätz 1998: 170.

⁷³⁶ Kunstverein Ahlen 1994: 134; Hansen 2001: o. S.

⁷³⁷ Honisch 1986: 16-17.

⁷³⁸ Vgl. Kunstverein Ahlen 1994: 17.

⁷³⁹ Mack zitiert nach Kunstverein Ahlen 1994: 17.

Bei seinen Expeditionen in die Wüste und Arktis setzte er Prismen ein, da sie mit dem natürlichen Licht interagierten. Für die Arktis entwickelte Mack ein Environment mit dem Titel *Polares Licht* (Abb. 4.62):

„1970. Damals begann mich eine Idee zu faszinieren, die ich sechs Jahre später – in der Arktis – durch Experimente untersuchte: die Markierung der Pole mittels eines gläsernen Prismas, welches das Licht der Mitternachtssonne während der arktischen Sommer in sein Spektrum auffächern soll: reines, intensives Farblicht, projiziert auf das ewige Eis, reflektiert von Millionen Eiskristallen.“⁷⁴⁰

In den Eis- und Sandwüsten schuf Mack viele Werke, die in Beziehung zum Licht ihrer Umgebung standen. Dies bestätigte Chronist Axel Hecht, der die 1976er Expeditionen begleitete und seine Eindrücke schriftlich dokumentierte: „Licht‘, hat einmal ein Kunstkritiker gesagt, ‚ist für Mack nicht Material, sondern faktische Realität.‘ Der Künstler definiert diese Realität, indem er diffuse Sonnenstrahlen in Metallrastern bündelt oder mit Spiegeln den Himmel in den Sand bannt.“⁷⁴¹

Die „Reinheit des Lichtspektrums“ untersuchte Mack in vielen Licht- und Fotoexperimenten.⁷⁴² Die *Imagination* (1970) ist ein solches mit Laserstrahlen in farbigen Glasrohren vorgenommenes Experiment. Von einem Bergmassiv scheint eine strahlenförmige Emanation des farbigen Lichts auszugehen, die an metaphysische Vorstellungen des „lichthaften Auges“ erinnert. (Abb. 4.63) Sein Interesse an Natur und Kosmos und daran, das Licht nur für einen Moment, ephemer einzufangen, eint Mack mit seinen Zeitgenossen, die sich ebenfalls mit dem Licht in der Natur und der Ausrichtung der Gestirne beschäftigen.

Das praktische Experiment mit dem Element Licht führte dazu, dass die ZERO-Künstler Mack, Piene und Uecker, wie Karin Thomas formulierte, „Modelle eines sensiblen Sehens“⁷⁴³ entwickelten und somit Aspekte von Wissenschaft und Technik antizipierten: „Die vielfältigen Varianten von Lichterscheinung, die Zero in der Anwendung modernster Technologie (Kybernetik, Elektronik) und wissenschaftlicher Methodik zur Anschauung gebracht hat, wären von Wissenschaften und Technik niemals erprobt worden, weil beide Bereiche von ihrer Problemstellung her an der reinen Erscheinungsweise des Lichtes nicht interessiert sind.“⁷⁴⁴ Die Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen materiellen Dingen und energetischer Lichtkraft kann somit als eine Auseinandersetzung mit der Umwelt verstanden werden, die „gleichwertig mit Wissenschaft und Technik“ ist.⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ Mack zitiert nach Kunstverein Ahlen 1994: 200.

⁷⁴¹ Hecht 1976: 55 (Archiv Mack).

⁷⁴² Vgl. Schmied 1998: Kat. 88.

⁷⁴³ Thomas 1972: 73.

⁷⁴⁴ Thomas 1972: 73.

⁷⁴⁵ Vgl. Thomas 1972: 74.

Observatorien des Lichts

Im Rahmen der internationalen Skulpturenausstellung „Sonsbeek '71“ errichtete Robert Morris in Santpoort/Velsen, Holland, ein monumentales Observatorium unter freiem Himmel. *Observatory* (1971/77) besteht aus zwei konzentrischen Ringwällen aus Holz und Aufschüttungsmaterial. Der äußere Ring misst 91,2 Meter im Durchmesser, während der innere Ring einen Durchmesser von 24 Metern hat. Der innere Ring hat eine Höhe von 2,85 Metern und gibt den Blick auf die umgebende Landschaft nur durch einen tunnelförmigen Zugang im Westen und drei Öffnungen nach Osten hin frei. Diese Öffnungen sind auf Markierungspunkte ausgerichtet, die den Sonnenaufgang an bestimmten Tagen – zur Sommer- und Wintersonnenwende sowie zu den Tag- und Nachtgleichen – fixieren. Von Mittelpunkt des Rings aus gesehen, erhebt sich die Sonne jedes Jahr um den 21. März, 21. Juni, 21. September und 21. Dezember exakt in den Verlängerungen der drei Einkerbungen. Wie eine „große Uhr“ zur Markierung der Jahreszeiten“ ist *Observatory* auf die Sonne ausgerichtet. Das Werk wurde nach der Ausstellung 1971 ab- und 1977 auf Initiative des Stedelijk Museums als permanente Anlage in Oostelijk, Flevoland, wieder aufgebaut.⁷⁴⁶ (Abb. 4.64) Da es zu groß ist, um in einem Augenblick angesehen zu werden, erfordert es eine länger anhaltende, prozessuale Betrachtung, der Besucher muss durch das Kunstwerk wandern. Laut John Beardsely steht neben der Betrachtung des Kosmos die Erfahrung von Zeit im Fokus:

„There is the viewer's time – the amount required to move around and comprehend the piece. Contrasted with this are times of two vastly different sorts: the far longer time of human history, implicit in the reference to Neolithic monuments, and the virtually imponderable measure of astronomical time revealed through the use of solar light lines.“⁷⁴⁷

Morris' *Observatory* reiht sich in die Tradition der Sonnen-Observatorien, die bis zur Anlage von Stonehenge zurückgeht, welche zwischen 2700 und 1500 v. Chr. in Wiltshire, England, errichtet wurde. Stonehenge ist auf die Himmelsrichtung ausgerichtet, aus der die aufgehende Sonne zum Zeitpunkt der Sommersonnenwende in das Zentrum der Anlage auf einen Altarstein scheint. „Zahllose Zeugnisse in archaischen Kulturen stehen im Zusammenhang mit dem Beobachten der Gestirne oder dem Einbeziehen des (Sonnen-)Lichts in Kultbauten“, so Patrick Werkner.⁷⁴⁸ Viele Künstler ließen sich von diesen Vorbildern inspirieren: „Die Kunst der 70er Jahre war besonders reich an Äußerungen, die archaische oder moderne Kosmologien zu ihrem Ausgangspunkt nahmen. Nicht zufällig wurden in jenem Jahrzehnt indische und altamerikanische Observatorien in Foto- und Dokumentationsausstellungen gezeigt, die gewöhnlich der Präsentation moderner und zeitgenössischer Kunst vorbehalten waren.“⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Vgl. Werkner 1992: 114.

⁷⁴⁷ Beardsley 1989: 27.

⁷⁴⁸ Werkner 1992: 113.

⁷⁴⁹ Werkner 1992: 113.

Nancy Holts *Sun Tunnels* (1973-77) in der Great Basin Desert von Utah, USA, sind exakt auf den Einfall des Sonnenlichts ausgerichtet. Vier Betonröhren, sechs Meter lang und drei Meter im Durchmesser, sind in sich kreuzenden Achsen angelegt, welche durch die Sommer- und Wintersonnenwenden bestimmt sind. Wie bei Morris *Observatory* kann man die Sonnenauf- bzw. -untergänge zu diesen Zeitpunkten in den Röhren beobachten. Außerdem weist jede der vier Röhren Bohrungen auf, in denen sich die Konstellationen von vier Sternbildern wiederfinden. Das durch die Löcher fallende Licht projiziert die Formen der Sternbilder als Lichtflecken ins Innere.⁷⁵⁰ „Day is turned into night, and an inversion of the sky takes place: Stars are cast down to earth, spots of warmth in cool tunnels,“ so die amerikanische Künstlerin Holt.⁷⁵¹ Wie ihr verstorbener Ehemann Robert Smithson zieht sie es vor, ihre Werke in landschaftlicher Isolation zu realisieren. Ein funktionaler Aspekt der *Sun Tunnels* ist, dass sie Schatten und Kühle in der Wüste spenden. Holt bezieht sich in ihrer Arbeit häufig auf die Zyklen der Sonne oder astrologische Konstellationen.⁷⁵² (Abb. 4.65)

Im US-amerikanischen New Mexico befindet sich ein weiteres Observatorium, das der Künstler Charles Ross zur Versinnbildlichung kosmologischer Vorgänge entworfen hat. Das Hauptelement von *Star Axis* besteht aus einer 60 Meter langen, teils überdachten Treppe, die am Abhang eines niedrigen Tafelbergs situiert ist. Dieser *Star Tunnel* verläuft genau entlang der Erdachse und ist zum nördlichen Polarstern hin orientiert. „Befindet man sich am unteren Ende der Treppe, so bietet die Tunnel-Öffnung einen minimalen Ausblick auf den nächtlichen Himmel; folgt man dem Treppenlauf, so weitet sich der Ausblick mit jeder Stufe.“⁷⁵³ *Star Axis* wurde von Ross als „astronomische Zeitleiter“ konzipiert.⁷⁵⁴ Er thematisiert den Zyklus der Präzession der Erdachse: Aufgrund einer Schwankung in der Erdrotation ändert sich der nördlichste Punkt etwa alle 26.000 Jahre. Innerhalb verschiedener Zeiträume bilden deshalb jeweils verschiedene Sterne den Polarstern. Als die ägyptischen Pyramiden vor mehr als 4.500 Jahren gebaut wurden, war ihr höchster Punkt auf den damaligen Polarstern ausgerichtet.⁷⁵⁵ Der Künstler Ross beschrieb die Verbindung seines Werkes mit dem Kosmos folgendermaßen: „[...] each element of Star Axis – every shape, every measure, every angle – was first discovered in the stars and then brought down into the land. Star geometry anchored in earth and rock.“⁷⁵⁶ (Abb. 4.66)

Auch die Pyramide *Agua da Luz* (2012) in Yucatan, Mexiko, ist astronomisch ausgerichtet. Der *Skyspace* von James Turrell besteht aus einem pyramidalen Gebäude, durch das eine Treppe zu einer zum Himmel gerichteten Öffnung führt, über die man zu einem monumentalen Wasserbecken gelangt, in dem sich der Himmel spiegelt. Wenn das Licht zu

⁷⁵⁰ Vgl. Werkner 1992: 115.

⁷⁵¹ Holt zitiert nach Beardsley 1989: 34.

⁷⁵² Vgl. Beardsley 1989: 161.

⁷⁵³ Werkner 1992: 125.

⁷⁵⁴ Werkner 1992: 124.

⁷⁵⁵ Vgl. Beardsley 1989: 38; Werkner 1992: 123.

⁷⁵⁶ Ross zitiert nach Kaiser/Kwon 2012: 229.

Zeiten der Sonnenwende in den darunter gelegenen Raum eindringt, wird dieser illuminiert.⁷⁵⁷ (Abb. 4.67)

Seit den 1970er Jahren schafft James Turrell seine *Skyspaces*: Diese Räume haben eine große Öffnung in der Decke, sodass der Himmel wie eine plane Fläche in sie eingefügt zu sein scheint. Die Betrachter sind dazu eingeladen, den Himmel zu betrachten, wie er seine Farben verändert, zu verschiedenen Tageszeiten, etwa bei Sonnenauf- oder -untergang. Turrells größtes Projekt befindet sich in einem erloschenen Vulkan in der Nähe von Flagstaff, Arizona. Seit den 1970er Jahren arbeitet der Künstler an der Fertigstellung seines *Roden Crater Projects*; ein monumentales Himmelsobservatorium mit über zwanzig Räumen, in denen das vom Himmel einfallende Licht sowie die Bewegungen der Gestirne beobachtet werden können. Turrell möchte im Roden Crater „[...] Räume schaffen, die Lichtereignisse des Himmels so nutzen, dass sie eine ‚Musik der Sphären‘ aufführen, ganz aus Licht.“⁷⁵⁸ (Abb. 4.68)

Turrell gilt als einer der wichtigsten Lichtkünstler des 20. Jahrhunderts. Er begreift es als seine Aufgabe, die „enorme Kraft“ des Lichtes so einzusetzen, „[...] dass man es körperlich spürt, dass man wirklich die Anwesenheit von Licht spüren kann, von Licht, das einen Raum ausfüllt“.⁷⁵⁹ Mit farbigem Kunstlicht schuf er ätherische Rauminstallation, in denen das Licht eine beinahe physische Präsenz hat, so John Beardsley. In den *Sky Spaces* oder dem *Roden Crater Project* kommt hingegen das natürliche Licht zum Einsatz.⁷⁶⁰ „In erster Linie habe ich mich damit beschäftigt, Licht als Material einzusetzen“, sagte Turrell. „Normalerweise dient uns das Licht dazu, etwas zu beleuchten. Ich wollte aber nicht mit Licht etwas anderes erhellen, sondern das Licht selbst offenbaren.“⁷⁶¹

Turrells Arbeit konzentriert sich auf das Sichtbarmachen des Lichts, genau wie Macks *Lichtreliefs* oder *Lichtstelen*. Die beiden Künstler eint, dass sie die Immaterialisierung ihrer Kunst durch das Licht anstreben. Wie Mack, der mit Prismenexperimenten in der Tradition Goethes das Licht in sein farbiges Spektrum auffächert, beschäftigt sich Turrell auch auf einer naturwissenschaftlichen Ebene mit dem Licht. Die Beschäftigung mit Astronomie findet sich in der kosmologischen Ausrichtung seiner Werke wieder.

⁷⁵⁷ Vgl. Krupp, E.C. im Gespräch mit James Turrell: Das Außergewöhnliche denken. In: Kühl-Ulrich, Astrid et al. (Hg.): *Extraordinary Ideas – Realized: James Turrell*. Dornbirn 2015: 35-38, hier 38 [Krupp 2015].

⁷⁵⁸ Andrews, Richard: Das Licht fassen. In: Kühl-Ulrich, Astrid et al. (Hg.): *Extraordinary Ideas – Realized: James Turrell*. Dornbirn 2015: 19-21, hier 20 [Andrews 2015].

⁷⁵⁹ Andrews 2015: 19.

⁷⁶⁰ Vgl. Beardsley 1989: 39.

⁷⁶¹ Turrell zitiert nach Krupp 2015: 36.

Aspekte der (Im-)Materialität

Seit den 1950er Jahren integrierte Mack die vier Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser sowie das „fünfte Element“ Licht in sein Werk. Besonders das *Sahara-Projekt* enthält viele Vorschläge zur Anwendung der Elemente. Nicht nur Mack, sondern viele seiner Zeitgenossen nutzten die Elemente und ihre Kräfte, angefangen bei den japanischen Gutai-Künstlern, über ZERO, Fluxus und Land Art. Mit der Verwendung der flüchtigen Elemente Luft, Wasser und Licht sowie des Feuers und dessen destruktiver Kraft ging eine Immaterialisierung der Kunst einher. Die Arbeiten mit Erde und Sand hingegen konstituierten eine Materialität, die an erdgeschichtliche Tradition anknüpfte, besonders bei der amerikanischen Land Art. Mit Sand und Erde arbeiteten Mack und andere Künstler wie Isamu Noguchi, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Herbert Bayer und Kazuo Shiraga allerdings schon vor der Etablierung der Land Art. Ihre Arbeiten aus den 1950er Jahren können deshalb als Präfigurationen dieser Kunstrichtung angesehen werden. Während die Kunst von Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Nancy Holt oder James Turrell in der Landschaft und Tradition des amerikanischen Kontinents wurzelt, sind die Arbeiten Macks geprägt von seiner europäischen Herkunft und den Einflüssen der orientalischen Kultur. Zur Realisierung seiner landschaftsgebundenen Kunst suchte Mack vornehmlich die Wüsten Afrikas auf, wie auch Uecker oder Beuys es einige Zeit später taten. Die Stätten der amerikanischen Land Art, wie der Jean Dry Lake in Nevada, wurden auch von europäischen Künstlern wie Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle aufgesucht, einige Jahre bevor sich Heizer, Holt und Smithson an diesen Ort begaben. Geographischer und kultureller Unterschiede zum Trotz war die Immaterialisierung der Kunst durch Einbindung der Elemente Erde, Feuer, Luft, Wasser und Licht ein Aspekt, der in der Zeit der Entstehung und Ausführung des *Sahara-Projektes* sowohl die Kunst von Mack als auch seiner Zeitgenossen prägte und auch darüber hinaus wirksam war.

5. Tele-Mack, 1968

Im November 1968 reiste Heinz Mack gemeinsam mit einem Filmteam des Saarländischen Rundfunks in die tunesische Wüste, wo er wichtige Experimente zum *Sahara-Projekt* durchführte. Der Film *Tele-Mack*, der auf dieser Expedition entstand, zeigt, wie Mack sich *pari passu* den zentralen Ideen seines Projektes näherte. Auch wenn Mack vorher bereits mehrfach nach Afrika gereist war, um mit Spiegeln und Stelen in der Wüste zu experimentieren, konnte für den Film *Tele-Mack* erstmals eine partielle Realisation⁷⁶² des Projektes erfolgen, die durch das Medium Film ein breites Publikum erreichte. In diesem Kapitel wird zunächst der Film *Tele-Mack* vorgestellt und dann über die Rolle von Film und Fotografie in der Land Art reflektiert.

5.1 Entstehungsgeschichte und Beschreibung des Films

„Unruhe herrscht im Haus des Düsseldorfer Bildhauers Heinz Mack“, berichtete die Presse im Herbst 1968. „Durch die Zimmer und über den Hof hasten Kameraleute des Saarländischen und des Westdeutschen Rundfunks: Seit Anfang Oktober dreht das Fernsehen einen Film über kinetische Happenings von und mit Heinz Mack.“⁷⁶³

Im Oktober des Jahres 1968 reiste Regisseur Hans Emmerling gemeinsam mit seinem Filmteam nach Mönchengladbach, um einen Film über Heinz Mack zu drehen. Anfangs ging es nur darum, Heinz Mack bei seiner Arbeit im Atelier zu filmen und seine Kunstwerke zu inszenieren, wie Emmerling berichtete:

„Er arbeitete an verschiedenen Objekten, teilweise durften wir ihm zur Hand gehen. Er fertigte zum Beispiel eine große Scheibe an, die er mit Stanniolpapier beklebte [...]. Und dann hat er sich einen Silberanzug angezogen und gesagt, er möchte gern mit diesem Anzug und der Scheibe durch das Wasser gehen.“⁷⁶⁴

Aus dieser Idee heraus entstand eine der ersten Szenen des *Tele-Mack*, gedreht in einem Baggersee in der Nähe von Mönchengladbach. Mack trug den silberfarbenen Raumanzug, den er selbst entworfen hatte, und hatte die silberne Scheibe auf den Rücken geschnallt. Vom Ufer aus filmte der Kameramann Edwin Braun die Reflektion des Sonnenlichtes auf der Silberscheibe, dem Anzug und dem Wasser. „Deswegen nannten wir ihn Silber-Mack“, so Hans Emmerling. „Der Kameramann hat immer geschrien: Reflexion, Reflexion!“⁷⁶⁵ Es gelang Mack, die Aluminiumstruktur der Scheibe so in die Oberfläche des Wassers zu integrieren,

⁷⁶² Auch wenn *Tele-Mack* in der Literatur oft als „Realisierung“ des Sahara-Projektes bezeichnet wird, distanziert sich Mack von der Vorstellung, sein utopisches Projekt sei realisierbar. Alle Annäherungen an das Projekt seien Prototypen und Experimente hierzu, so Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁷⁶³ Schmidt, Bernd Wolfgang: Heinz Mack sucht neue Dimension der Kunst. Kinetisches Happening mit Wüstensand und Sonne. In: Unbekannt 1968 (Archiv Mack): o. S. [Schmidt 1968].

⁷⁶⁴ Emmerling, Hans im Gespräch mit Annette Bosetti. In: Wilhelm, Jürgen (Hg.): Mack im Gespräch. München 2015: 55-62, hier 55 [Emmerling 2015].

⁷⁶⁵ Emmerling 2015: 56.

dass die Lichtstruktur des Aluminiums nicht mehr von der des Wassers zu unterscheiden war. (Abb. 5.1)

Die Idee, eine große Lichtscheibe den Reflexen der Sonne auszusetzen, entspringt der zwölften Station des *Sahara-Projektes*, in der die „künstlichen Sonnen“ beschrieben werden. Dort heißt es: „[...] anstelle einer Vielzahl kleiner Lichtstrukturen wünsche ich mir die offene Dimension einer grossen Lichtscheibe, deren sich ändernde Bewegungsstrukturen sich fortwährend austauschen, verlieren und wiederfinden, im Zustand des kontinuierlichen Übergangs.“⁷⁶⁶ Nachdem die silberne Scheibe durch das Wasser getragen wurde, zeigt die nächste Einstellung die Scheibe in kreisenden Bewegungen am Himmel schwebend.

Vor der Szene im Baggersee wird im *Tele-Mack* eine Eröffnungssequenz gezeigt. Während des Vorspanns sieht man Heinz Mack in einem Jaguar E-Type bei einer schnellen Fahrt durch die Stadt. „Manchmal denke ich, dass ein Auto das beste kinetische Objekt ist“, zitiert der Sprecher den Künstler.⁷⁶⁷ Kinetik spielt eine wichtige Rolle im Film. Der Künstler wird im Atelier gezeigt, wo er mit der Bewegung gewellter Glasscheiben das Prinzip seiner Rotoren demonstriert. „Die Bilder, die Heinz Mack uns vorstellt, drängen von sich aus zum Medium Film“, kommentiert der Sprecher. „[...] Heinz Macks Entwurf zu diesem Film wollte seine Welt so zeigen, wie sie nur der Film erfassen und wiedergeben kann.“⁷⁶⁸ Mack führt die Bewegung seiner *Spielwand* (1966-69) aus farbigen Plexiglas-elementen vor, die er für eine Kinderklinik in Neuss gefertigt hat.⁷⁶⁹ Weitere kinetische Objekte werden gezeigt, so der Entwurf eines kinetischen Lichtwaldes für die Weltausstellung in Montreal 1967 und eine Rauminstallation mit von der Decke schwingenden, rotierenden Aluminiumnetzen, zwischen denen sich die Besucher einer Vernissage bewegen.

Wenngleich der Film *Tele-Mack* hauptsächlich für seine Wüstenszenen bekannt ist, enthält der 45-minütige Farbfilm auch Szenen, die das Atelier des Künstlers, seine Ausstellungen und Aktionen in der heimischen Natur zeigen. Das Team drehte etwa vier Wochen in Mönchengladbach und eine Woche in der Sahara.⁷⁷⁰ Im Fokus dieses Kapitels stehen aber die Sequenzen, die einen Zusammenhang mit dem *Sahara-Projekt* aufweisen. So etwa die zweite Szene, die den Künstler im Garten des Huppertzhofes zeigt, hantierend mit großen Spiegelplatten, die er auf die Rasenfläche legt. „Eine Collage aus Spiegeln wird angelegt“, so der Sprecher. „Im zusammengesetzten Spiegelbild werden Atelier, Haus, Garten, werden konkrete Dinge, werden Farben und Licht zu künstlichen Elementen.“⁷⁷¹ Der Künstler schreitet auf die Spiegelfläche, sie zerbricht unter seinen Füßen. „Mack will sie auflösen in kleinste Partikel von Spiegeln. Aus dem zertretenen Glas entsteht eine Spiegelplantage.“⁷⁷² Er arrangiert auch aufrechtstehende Bruchstücke aus Spiegelglas auf der Rasenfläche und in

⁷⁶⁶ Mack 1959: 7 (Archiv Mack).

⁷⁶⁷ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

⁷⁶⁸ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

⁷⁶⁹ Vgl. Mack 2008: 44.

⁷⁷⁰ Vgl. Emmerling 2015: 58.

⁷⁷¹ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

⁷⁷² Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

der Vegetation. Die Realität wird in Fragmente aufgelöst, eine kubistische Zersplitterung des Raumes findet statt. Für Mack bedeutete diese Tat die endgültige Zerstörung der Tradition der abendländischen Malerei seit der Renaissance.⁷⁷³ Wie im zweiten Kapitel dargestellt, beschreibt die zweite Station des *Sahara-Projektes* eine *Spiegelmauer*, in welcher der Betrachter „sich selbst begegnet“, sowie die achte Station den *Corso*, eine verspiegelte Straße als „Spiegel des Himmels“.⁷⁷⁴ Die Spiegel, in denen sich Mensch und Natur wiederfinden, sind daher Teil vieler Aktionen und Werke, die Mack im Zusammenhang mit dem *Sahara-Projekt* durchführte. (Abb. 5.2)

Eine weitere Szene zeigt das *Lichtklavier* von Mack im kleinen Fluss Niers in Mönchengladbach. Das lichtkinetische Objekt ist so aufgestellt, dass sein Lichtprogramm in der Reflektion des Wassers verdoppelt wird. Mack stellt sich vor das Werk und bewegt die Arme mechanisch im Rhythmus der Lichtimpulse. (Abb. 5.3) Darauf folgt ein Experiment mit vielen Kerzenlichtern in einem dunklen Raum, eine Erweiterung der erwähnten *Hommage à Georges de la Tour* (1960/65). Die Struktur aus Teelichtern spiegelt sich in Aluminiumfolien und einer Spiegelkugel, das Bild wird kaleidoskopisch aufgebrochen. So sieht man die Kerzen und den Künstler, mit einem farbigen Plexiglaselement hantierend, in symmetrischer Multiplikation im Bild. Das Feuer der Kerze ist hier lichtspendende Quelle in der Dunkelheit: „Versuch eines kalkulierten Spiels mit Hell und Dunkel“.⁷⁷⁵ Die nächste Szene zeigt das *Feuerschiff*, brennend auf einem nächtlichen See. Auch hier entsteht eine Verdoppelung des Bildes im Wasser (Abb. 5.4). Emmerling erinnerte sich an die Realisation der Idee:

„Er hatte noch in Mönchengladbach ein Feuerschiff machen wollen, dazu wurde eigens ein Floß gebaut, Latten wurden herbeigeschafft für eine Art Dachstuhl. Das ‚Schiff‘ wurde an einer Schnur rausgelassen auf das Wasser. Die Latten waren mit Feuerwerkskörpern bestückt, die wir in Wuppertal gekauft hatten. [...] Als alles brannte, haben wir es mit drei Kameras aufgenommen. Wenig später kam die Feuerwehr, weil sie dachte, es brennt ein Haus.“⁷⁷⁶

Auf das *Feuerschiff* folgt eine Überblendung in den blauen Himmel über der Sahara. Die Kamera begleitet Mack, der im Silberanzug die Sanddünen durchquert. Das von ihm selbst entworfene Kostüm reflektiert die Wüstensonne, als wäre Mack selbst ein Lichtobjekt. Auch hilft die Lichtreflektion bei der Absorption der Wärme, der Anzug ist eine Art Schutzkleidung. Assoziationen zur Astronauten, deren Raumanzüge mit lichtreflektierenden Metallen beschichtet sind, stellen sich nicht zuletzt dadurch ein, dass der *Tele-Mack* wenige Monate vor der Mondlandung von Apollo 11 entstand.⁷⁷⁷

⁷⁷³ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁷⁷⁴ Vgl. Mack 1959: 3, 6 (Archiv Mack).

⁷⁷⁵ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

⁷⁷⁶ Emmerling 2015: 60.

⁷⁷⁷ Vgl. NASA: A History of NASA Space Suits. In: history.nasa.gov 1994 [NASA 1994].

Die Idee, in die Sahara zu fahren, entstand erst im Laufe der Dreharbeiten, erinnerte sich Emmerling: „Während unserer ersten Drehtage hat Mack immer wieder erzählt, wie fantastisch es sein müsste, die Arbeiten in der Sahara, in dieser unberührten Gegend, zu zeigen und aufzunehmen. Er schwärmte vom Hell und Dunkel der Dünen und von den Sandwellen und von dem tiefblauen Himmel darüber. Dann haben wir eines Tages in Düsseldorf im Reisebüro einfach die Überfahrten von Marseille nach Tunis gebucht.“⁷⁷⁸

Für das ganze Team, bestehend aus Regisseur Hans Emmerling, Kameramann Edwin Braun, einem Assistenten und einem Beleuchter, sei es eine Herausforderung gewesen, in der Wüste zu filmen. „Die Vorstellung, so etwas zu drehen, war völlig neu und beglückend.“⁷⁷⁹ Sie verstauten viele Objekte in einem VW-Bulli, fuhren nach Marseille und erklärten dem Zoll, sie würden einen Film über Tourismus machen, für den sie viele Reflektoren benötigten.⁷⁸⁰

Nachdem er sich etwa zehn Jahre lang den Wunsch bewahrt hatte, seine Werke in der Wüste aufzustellen, ergab sich im Rahmen des *Tele-Mack* die unerwartete Gelegenheit, diesen Wunsch partiell zu verwirklichen, schrieb Mack. In Margit Stabers Monographie wurde sein Bericht über die Expedition in die Wüstenzonen am Rande des Grand Erg Oriental, südlich der Oase Kebili, publiziert:

„Obwohl ich mich natürlich ebenso wie die Filmtechniker auf dieses künstlerische Abenteuer vorbereitet hatte, so waren doch die ersten Tage von Ungewissheit bestimmt; denn niemand hatte zuvor eine ähnliche Unternehmung geplant und ausgeführt. 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 glühend hell in meinen Objekten, die hier – unter diesem Himmel – eine einzigartige Erscheinungsweise gewinnen können, da das Licht ihre Materialität vollkommen überstrahlt.“⁷⁸¹

Die elf Meter hohe *Lichtstele* in der Wüste gehört zu den am häufigsten reproduzierten Bildern in Verbindung mit dem *Sahara-Projekt*. Sie gilt als Beweis dafür, dass Mack die Idee einer im Licht vibrierenden Stele in der Wüste, das Kernstück des *Sahara-Projektes*, realisieren konnte.⁷⁸² Die Kamera Edwin Brauns nahm die monumentale Erscheinung der Stele in der Wüste aus verschiedenen Perspektiven auf. Die Aufnahmen machen deutlich, warum Mack den Raum der Wüste mit seinen Lichtobjekten aufsuchte: Die gleißende Sonne der Sahara strahlte vielfach heller als das trübe Licht der nördlichen Hemisphäre, das den ersten Teil des Films dominiert. Die Farben der Wüste – sandbraun und himmelblau – waren intensiver als die Farben des Nordens und in der Weite der lichtdurchfluteten Landschaft erhielten Macks Lichtobjekte eine intensivere Präsenz. Um die elf Meter hohe *Lichtstele*

⁷⁷⁸ Emmerling 2015: 57-58.

⁷⁷⁹ Emmerling 2015: 58.

⁷⁸⁰ Vgl. Emmerling 2015: 58.

⁷⁸¹ Mack, Heinz: Sahara – 1968. In: Staber 1968: 94-95, hier 94 [Mack 1968].

⁷⁸² Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

errichtete Mack eine Gruppe von Stelen im Sand und verwirklichte damit seine Vision des *Stelenwaldes*. „Ich stelle Lichtgegenstände in den offenen Raum, in der Erwartung, daß das Licht und der Raum sich auf diese Gegenstände stürzt, um sie mit Licht und Raum zu erfüllen“, so Mack.⁷⁸³ (Abb. 5.5)

Im Film *Tele-Mack* werden nicht bloß die fertigen Lichtinstallationen in der Wüste gezeigt, auch deren Aufbau wird dokumentiert. So sieht man dem Künstler dabei zu, wie er Stelen im Sand verankert, Spiegel arrangiert und verschiedene Objekte aus Aluminium und Plexiglas zu einem *Jardin Artificiel* zusammenstellt. Andere Wüstenszenen zeigen den Künstler bei Aktionen, die seine eigene Bewegung involvieren: Der „Silbermack“ steht inmitten des Stelenwaldes und hält Reflektoren in die Höhe, er trägt eine Aluminiumfolie durch die Dünen, die im Wind flattert – eine Annäherung an *Die Segel* aus dem *Sahara-Projekt* –, er schreitet in die gespannte Silberfolie hinein und zieht sie unter Einsatz seines Körpers durch den Sand.

Es scheint zunächst, als würde Mack der Monochromie des Wüstensandes nur eine einzige Farbe hinzufügen, das Silber. Doch auch das Blau des Himmels findet sich in seinen Objekten wieder – etwa in tellergroßen Spiegelplatten, die Mack in ausladenden Bewegungen von einer Düne in den Sand wirft. Dann zeigt die Kamera, wie der Künstler mit einer rosafarbenen, transparenten Plexiglasscheibe auf die Kamera zugeht. Plötzlich ist die Scheibe vor die Linse der Kamera montiert, die Wüste wird im rosaroten Licht betrachtet. „Wir verändern das Licht, wir geben ihm eine künstliche Farbe“, so der Kommentar. „Gegen Abend, als die Sonne tiefer stand und den Horizont erreichte, verfärbte sich der Sand in ein zartes Blau.“⁷⁸⁴ Das Rosa des abendlichen Himmels findet sich nun in der Plexiglasscheibe wieder. Mack fängt den Ball der untergehenden Sonne in der rosafarbenen Scheibe ein, indem er sie direkt vor die Sonne hält. Aufgrund dieser Aktionen wurde *Tele-Mack* auch als „Performance“ bezeichnet, wobei Mack sich nie als Performance-Künstler verstanden hat.⁷⁸⁵ Weitere Experimente zum *Jardin Artificiel* im *Tele-Mack* sind die Aufstellung einer Plantage aus *Lichtreliefs*, die spiegelverkehrt den Wüstensand reflektieren, eine Verwirklichung der zehnten Station des *Sahara-Projektes*. Spiegel werden im Wüstensand installiert und kinetische Objekte aus Aluminium drehen sich auf Dünenkämmen um ihre eigene Achse. Das Schlussbild des *Tele-Mack* zeigt eine Gruppe von flügelartigen Strukturen aus Honeycomb-Netzen, die wie artifizielle Blüten aus dem Sand wachsen. (Abb. 5.6)

Der Film *Tele-Mack* entstand mit kleinem Budget, wie Mack in *Art in America* schilderte: „To give you an idea of how small the budget was, at one point, when the sculptures looked like a mirage in the light of the sunset, I urged the cameraman to shoot, but he responded by telling me that we had already used up every strip of film we had.“⁷⁸⁶

⁷⁸³ Mack 1968: 95.

⁷⁸⁴ Emmerling/Mack 1968/69 (Archiv Mack).

⁷⁸⁵ Vgl. Rosenthal 2016: 28.

⁷⁸⁶ Mack zitiert nach Boucher, Brian: *The Man Who Fell to Earth* – by Heinz Mack, as told to Brian Boucher. In: *Art in America*, Nov. 2014: 61 [Boucher 2014].

5.2 Rezeption des Films

Seitens der Presse erhielt *Tele-Mack* bereits Aufmerksamkeit, bevor der Film überhaupt fertig produziert war. Schon im Dezember 1968, Mack war gerade von den Aufnahmen in der Sahara zurück gekehrt, berichteten lokale Zeitungen darüber. „Ein etwa dreiviertelstündiger Fernseh-Farbfilm will mit der bislang in aller Welt geübten Praxis der Kunstausstellungen radikal brechen“, schrieb Heiner Stachelhaus in der Neuen Rhein Zeitung. „[...] Der Film ist nicht Reportage oder Dokument einer Kunstausstellung, er ist selbst diese Ausstellung.“⁷⁸⁷ Die Rheinische Post widmete dem Thema einen reich bebilderten Artikel: „Mack-Werke gastieren in Nordafrika – Das große Abenteuer“.⁷⁸⁸ Auch in der überregionalen Presse wurde *Tele-Mack* angekündigt. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung meldete im März 1969, Macks „Licht-Abenteuer“ würden „demnächst auf den bundesdeutschen Fernsehschirmen flimmern.“⁷⁸⁹ Am 2. Mai 1969 wurde *Tele-Mack* im Abendprogramm des Westdeutschen Fernsehens (WDR) zur Hauptsendezeit um halb acht gezeigt. Der Mönchengladbacher Stadtanzeiger kündigte den „mit Spannung erwartete[n] Farbfilm“ einen Tag vorher an: „Hier wird durch das Medium des Farbfilms die Op-Art bis zur äußersten Grenze ihrer Wirkungsmöglichkeit gesteigert, die auf dem Zusammenklang von Licht, Farbe und Bewegung beruht“.⁷⁹⁰ Der Kunstkritiker Georg Jappe schrieb eine Kritik für die FAZ und bemerkte, das „berühmte ‚Saharaprojekt‘“ sei „erst durch das Medium Farbfernsehen“ realisierbar gewesen.⁷⁹¹ Der Artikel mit dem Titel „Ikarus in der Wüste“ lobte den Film als „rauschendes Fest“, übte aber auch Kritik:

„Wenn der blonde Mack mit einem gewaltig flatternden Aluminiumsegel durch die Wüste schreitet und fällt, denkt man an Ikarus. Trotz erheblicher Längen und allzuviel selbstgefälliger Positur ist Mack hier so gut, wie er noch nie sein konnte: Die Linse erlaubt es, die Strukturen der Farbreflexe in mikro- und makrokosmischen Effekten auszuschöpfen.“⁷⁹²

Der Spiegel besprach den Film in einem ausführlichen Artikel: „Fast gleichzeitig mit amerikanischen ‚Land-Art‘-Aktivisten ging im November letzten Jahres auch Mack in die Wüste“, hieß es dort. „Bei der tunesischen Oase Kebili hantierte er fünf Tage lang mit halb technischen, halb phantastischen Kunstgebilden im Sonnenlicht – fürs Fernsehen [...]“ Die Tunesienreise habe sich gelohnt, Mack seien „in der Einöde beispiellose Kunst-Effekte

⁷⁸⁷ Stachelhaus, Heiner: Licht-Künstler preist Sahara. Heinz Mack verwirklichte einen alten Traum. In: Neue Rhein Zeitung, 17. Dezember 1968 (Archiv Mack) [Stachelhaus 1968].

⁷⁸⁸ Xhayet, Marianne: In Neuwerk entstanden – in der Sahara versendet. Mack-Werke gastierten in Nordafrika – Das Große Abenteuer. In: Mönchengladbacher Stadtpost/Rheinische Post, 14.12.1968 (Archiv Mack) [Xhayet 1968].

⁷⁸⁹ Unbekannt (FAZ): „Die Welt jenseits der Zivilisation...“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.3.1969 (Archiv Mack) [FAZ 1969].

⁷⁹⁰ Friedrichs, Yvonne: Macks Garten in der Wüste. Morgen wird das „Sahara-Projekt“ im Fernsehen gezeigt. In: Rheinische Post, 1.5.1969 (Archiv Mack) [Friedrichs 1969].

⁷⁹¹ Jappe, Georg: Ikarus in der Wüste. „Telemack“ im WDR. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.5.1969 (Archiv Mack) [Jappe 1969].

⁷⁹² Jappe 1969 (Archiv Mack).

geglückt.“⁷⁹³ Weiterhin hieß es dort: „Auf dieser Natur-Bühne ‚ohne Fingerabdrücke‘ (Mack) geriet ihm das Wechselspiel des Lichts auf starren Reflektoren wie auf rotierenden Reliefs – Macks Generalthema – weit intensiver und reiner als im Rummel der Kunstaustellungen. Für Macks Künstler-Laufbahn bedeutet ‚Telemack‘ einen Höhepunkt, vielleicht einen Wendepunkt.“⁷⁹⁴

1969 erschien parallel zum *Tele-Mack* das Buch *Mack – Kunst in der Wüste, Bilder zum Sahara-Projekt*, herausgeben vom Institut für moderne Kunst in Nürnberg.⁷⁹⁵ Neben Fotos der Expedition enthielt es Texte über das *Sahara-Projekt*. Der Philosoph Mack Bense beschrieb es als „artistische Weltkonzeption“ aus Kunst und Technik:

„Wir sprechen von einer artistischen Konzeption, wenn in ihr gleichermaßen technologische wie auch ästhetische Gesichtspunkte wirksam sind. Nietzsche und Benn hatten schon bemerkt, dass wir längst begonnen haben, das metaphysische Weltbild durch ein artistisches zu ersetzen. Indem wir den künstlerischen Sachverhalt sowohl in technologischen wie ästhetischen Begriffen beschrieben, dokumentierten wir seine verdoppelte Realität, durch die er die Signatur der artistischen Weltkonzeption gewinnt.“⁷⁹⁶

Auf die Präsentation des Films in den dritten Programmen folgte erst am 1. Februar 1971 um 22 Uhr 35 eine Sendung im ersten Programm.⁷⁹⁷ Schon 1970 hatte *Die Zeit* bemerkt, der Film sei „bisher leider viel zu wenig zu sehen“ gewesen.⁷⁹⁸ Der Kölner Stadtanzeiger kündigte ihn als „Kunstaustellung, die nur für das Fernsehen stattfand“ an. Mack wolle „das Fernsehen vom Dokumentarischen abbringen und es mit dem Schleier eines Geheimnisses umgeben“.⁷⁹⁹ „Was bislang nur den Zuschauern der dritten Programme der ARD vorbehalten war, konnte nun auch, wenn auch spät abends, das große Publikum des 1. Programms genießen [...]“, schrieb Stachelhaus in der NRZ. „Macks glitzerndes, spiegelndes, flimmerndes Werk erwies sich hier als hochgradig telegen, wie auch Mack selbst, der Licht-Artist mit dem Goldhaar und dem schnittigen Sportwagen, sich als telegener Hauptdarsteller wirksam in Szene setzen konnte.“⁸⁰⁰ Der Film wurde zu internationalen Festivals eingeladen und mit Preisen ausgezeichnet.⁸⁰¹

⁷⁹³ Unbekannt (Der Spiegel): Mack: Zittern am Waschbrett. In: Der Spiegel Nr. 44 (Jg. 23), 27.10.1969: 207-209, hier 207 (Archiv Mack) [Der Spiegel 1969].

⁷⁹⁴ Der Spiegel 1969: 209 (Archiv Mack).

⁷⁹⁵ Auch dieses Buch wurde in der Presse besprochen, vgl. Göppert, Klaus: Heinz Mack: Kunst in der Wüste, Josef Keller-Verlag, Starnberg. In: dpa Buchbrief / Kultur, 6.4.1970: 22 [Göppert 1970]; Kipphoff, Petra: Sonne, Sand, Segel: Macks Sahara-Projekt. In: Die Zeit, 23.1.1970 [Kipphoff 1970] (beide Archiv Mack).

⁷⁹⁶ Bense 1969: 6.

⁷⁹⁷ Der Film wurde außerdem in Österreich und der Schweiz gezeigt, vgl. Gespräch der Autorin mit Heinz Mack, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁷⁹⁸ Kipphoff 1970 (Archiv Mack).

⁷⁹⁹ B., E.: Kunst aus der Sahara. In: Kölner Stadtanzeiger, Februar 1971: 19 (Archiv Mack) [E. B. 1971].

⁸⁰⁰ Stachelhaus, Heiner (1971): Für Sie gesehen. Telemacks Licht-Schau. In: Neue Rhein Zeitung, 3.2.1971 (Archiv Mack) [Stachelhaus 1971].

⁸⁰¹ 1969 Festival „Television“, London; 1970 Grimme-Preis; 1971 Anerkennungspreis Festspiele Venedig, vgl. Friedrichs 1969 (Archiv Mack); Emmerling 2015: 59; Mack Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack).

5.3 Land Art und Medientechnologie

Die oben zitierten Zeitungsartikel, die anlässlich des Films *Tele-Mack* erschienen, betonten mehrfach, dass das *Sahara-Projekt* nur durch die Medien Film und Fernsehen ein breites Publikum erreichen konnte. In diesem Abschnitt wird daher am Beispiel des *Tele-Mack* und anderer Künstlerfilme, die um 1970 erschienen, über die Bedeutung von Film und Fotografie für die Rezeption der Land Art nachgedacht.

In einem Interview mit Eo Plunien sagte Mack, der *Tele-Mack* sei eine „neue Art von Kunstausstellung“.⁸⁰² „Zum ersten Mal in der Geschichte der Kunstausstellungen soll dieser unkonventionelle Film die Rolle und Funktion einer Ausstellung übernehmen, nämlich die Vermittlerrolle zwischen Kunst und Publikum. Viele der im Film dargestellten Werke wurden verbrannt, sodaß sie außerhalb des Films gar nicht existieren. Der Film ist also nicht Reportage und Dokument einer Kunstausstellung, vielmehr ist er selbst diese Ausstellung. Premiere und Ausstellungsdauer sind identisch.“⁸⁰³

Fernsehgalerie Gerry Schum: Land Art (1969)

Der Gedanke, eine Ausstellung allein für das Medium TV zu konzipieren, lag auch der *Fernsehgalerie Gerry Schum* zugrunde. Wie bei *Tele-Mack* ging es darum, das Fernsehen mit seiner breiten öffentlichen Wirkung als künstlerisches Medium zu nutzen.

„Die Idee, nicht Dokumentationen über Künstler zu filmen, sondern Kunstwerke eigens für das Medium Fernsehen zu entwickeln, entstand vor dem Hintergrund damals aufkommender künstlerischer Tendenzen wie Konzept- und Prozesskunst, Land Art und Arte povera, die eine Überwindung der traditionellen Gattungsgrenzen von Skulptur und Malerei anstrebten.“⁸⁰⁴

Im Sommer 1968 erhielt Schum, der in Berlin an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Kamera studiert hatte, vom Sender Freies Berlin (SFB) den Auftrag für einen Film über zeitgenössische Kunst.⁸⁰⁵ Gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Ursula Wevers konzipierte er daraufhin die *Fernsehgalerie* als „Ausstellungsort für filmische Kunst“.⁸⁰⁶ „Der prozessuale Charakter von Kunst, d. h. Kunst als Ereignis, Kunst als Aktion, nicht aber Kunst als Endprodukt, sollte durch die Fernsehgalerie veröffentlicht werden [...]“, resümierte Wevers.⁸⁰⁷

⁸⁰² Mack zitiert nach Plunien, Eo: Silberstelen in der Sahara. In: Unbekannt. 23.1.1969 (Archiv Mack) [Plunien 1969].

⁸⁰³ Mack zitiert nach Plunien 1969 (Archiv Mack).

⁸⁰⁴ Groos et al. 2003: 6.

⁸⁰⁵ Vgl. Hess, Barbara: Abendschau. Drei Filme über Kunst. In: Groos et al. 2003: 9-21, hier 9-10 [Hess 2003].

⁸⁰⁶ Wevers, Ursula: Liebe Arbeit Fernsehgalerie. In: Groos et al. 2003: 23-46, hier 26 [Wevers 2003].

⁸⁰⁷ Wevers 2003: 24.

Das Paar begann im Januar 1969, einen Film über Land Art zu drehen, bestehend aus acht Sequenzen mit jeweils einem Künstler. Die erste zeigt Richard Longs Aktion *Walking a Straight 10 Mile Line* in Dartmoor. Dabei folgt die Kamera dem Künstler beim Gehen durch das Moor über eine 18 Kilometer lange Strecke. Dies ist die erste und einzige Arbeit dieser Art von Long, die als Film realisiert wurde.⁸⁰⁸

Die nächste Sequenz von *Land Art* zeigt Barry Flanagans *Hole in the Sea*, das schon im vorherigen Kapitel dieser Arbeit erwähnt wurde. Sowohl die Sequenz über Flanagan als auch eine von Jan Dibbets wurden im Februar 1969 an der holländischen Küste aufgenommen. Während bei Flanagan ein Plexiglaszylinder vom Meer umspült wurde, wurden für Dibbets *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* Linien bei Ebbe in den Sand gezogen, die dann von der Flut überspült wurden.⁸⁰⁹ Die Linienstruktur, die von einer Baggerschaufel im Sand erzeugt wurde, zeigt Analogien zur gleichmäßigen Struktur von Macks *Sandreliefs*. (Abb. 5.7)

Für die Ausführung der Arbeit *Sand Fountain* von Marinus Boezem fuhren Schum und Wevers nach Südfrankreich in die Carmargue, allerdings ohne den Künstler.⁸¹⁰ Der Film zeigt einen kleinen Krater in einer Sanddüne, aus dem eine Sandfontäne aufsteigt.⁸¹¹ „Die physische Zeit in einem Kunstwerk erfahrbar werden zu lassen, wie man es in der Musik erlebt, war eine der Möglichkeiten, die mein Interesse an den Medien Film/Video weckte“, so der Niederländer Boezem.⁸¹²

Schum reiste in die USA, um für seinen Film die Protagonisten der amerikanischen Land Art zu filmen. Er begleitete Dennis Oppenheim bei einer Aktion namens *Timetrack, Following the Timeborder Between USA and Canada*. Die Kamera folgt einer Schneise durch die Schneelandschaft entlang der Zeitgrenze zwischen USA und Kanada, die der Künstler auf seinem Schneemobil zieht. Die amerikanische und kanadische Seite werden durch Einblendungen gekennzeichnet, auch werden die verschiedenen Uhrzeiten – „Canada 2.00 p.m.; USA 3.00 p.m.“ – gezeigt.⁸¹³

Die Aktion *Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements* von Robert Smithson fand im März 1969 im Gebiet des Cayuga Sees im Staat New York statt. Sie wurde in einem mit Schneeresten bedeckten Steinbruch teilweise aus dem Flugzeug gefilmt. Die Einstellungen zeigen Ansammlungen von Steinen, in der vier senkrecht stehende Spiegel im Quadrat angeordnet sind, sowie Spiegel, die einzeln im Steinbruch stehen. Die von der Kamera eingefangenen Bilder des Umfelds vermitteln den Eindruck eines Bildes im Bild.⁸¹⁴ Diese Bildmontage Smithsons erinnert an Macks Spiegelarrangements im *Tele-Mack*, auf deren Gemeinsamkeiten hier bereits hingewiesen wurde.

⁸⁰⁸ Vgl. Groos et al. 2003: 76.

⁸⁰⁹ Vgl. Wevers 2003: 28.

⁸¹⁰ Vgl. Wevers 2003: 29.

⁸¹¹ Vgl. Groos et al. 2003: 94.

⁸¹² Boezem zitiert nach Groos et al. 2003: 96.

⁸¹³ Vgl. Groos et al. 2003: 84.

⁸¹⁴ Vgl. Groos et al. 2003: 90.

In der kalifornischen Mohave-Wüste führte Walter De Maria die Aktion *Two Lines Three Circles on the Desert* aus. Gerry Schum filmte ihn dabei, wie er zwischen zwei geraden Kreidelinien entlang ging, die parallel in Richtung Horizont verliefen. Währenddessen vollführte die Kamera dreimal eine 360°-Drehung um die eigene Achse, worauf der Titel mit *Three Circles* Bezug nimmt. Diese Aktion ist eine Erweiterung von De Marias *Mile Long Drawing* (1968), auf das hier bereits hingewiesen wurde.⁸¹⁵

Michael Heizer führte für den Film *Land Art* eine Arbeit am Coyote Dry Lake in Kalifornien aus. Die Sequenz mit dem Titel *Coyote* beginnt mit der Einblendung einer Postkarte, die einen Kojoten in der Berglandschaft der Region zeigt. Dann wird der ausgetrocknete See aus der Vogelperspektive gezeigt, es sind dunkel umrandete, verschieden große, längliche Flächen zu sehen. Diese „Wüstengemälde“ hat Heizer mit farbigem Pigmentpulver auf dem Wüstenboden angelegt (Abb. 5.8).⁸¹⁶ Sie zeigen Analogien zu den Sandmalereien der Navajo, die ebenfalls mit farbigem Pigment versehen und für eine Aufsicht, nicht Ansicht, konzipiert waren. Später zog Heizer seinen Beitrag wieder zurück, weil er fand, dass die Dimension seines Sandgemäldes nicht angemessen zur Geltung kam.⁸¹⁷

Nach einer Voraufführung im Rahmen einer Vernissage wurde der etwa 36-minütige Film am späten Abend des 15. April 1969, wenige Wochen vor der Premiere des *Tele-Mack*, im 1. Programm des deutschen Fernsehens ausgestrahlt.⁸¹⁸ *Land Art* erhielt viel Aufmerksamkeit von der Presse, die sich in Ankündigungen und wohlwollenden Kritiken äußerte.⁸¹⁹ Davor hatte Schum bereits andere Kunstfilme gemacht, auch in Zusammenarbeit mit Mack. Im Film *Konsumkunst – Kunstkonsum* (1968), der die Auswirkung neuer industrieller Produktionsbedingungen auf den Kunstbegriff hinterfragte, stellte Mack die Idee zu *Tele-Mack* vor. Er plane eine Sonderform der Multiplikation von Kunstobjekten: „Reproduktion durch das Massenmedium Fernsehen.“⁸²⁰ „Mein Plan ist es, eine Ausstellung zu machen, die nicht mehr in einem Museum stattfindet, nicht 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 bekanntgemacht werden und werden auch von mir wieder zerstört“, sagte Mack im Film.⁸²¹ Sowohl bei Schum als bei Mack hat die Vermittlung von Kunst im Fernsehen eine soziale Dimension. „Ich habe nicht bloß einmal formuliert, dass die Kunst für Jedermann gemacht ist“, so Mack. Kunst im TV könne mehr Menschen erreichen, als die gesellschaftliche Elite, die sich üblicherweise mit bildender Kunst beschäftigt.⁸²²

⁸¹⁵ Vgl. Groos et al. 2003: 102.

⁸¹⁶ Vgl. Groos et al. 2003: 106.

⁸¹⁷ Vgl. Wevers 2003: 30.

⁸¹⁸ Vgl. Wevers 2003: 30-31; Groos et al. 2003: 58

⁸¹⁹ Vgl. Groos et al. 2003: 110 ff.

⁸²⁰ Mack zitiert nach Hess 2003: 19.

⁸²¹ Mack zitiert nach Hess 2003: 19.

⁸²² Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

Obwohl nach *Konsumkunst – Kunstkonsum* eine Zusammenarbeit Schums und Macks auch am Projekt *Land Art* nahe gelegen hätte, kam es nicht dazu. Dies bedauere er, so Mack: „Seine Idee, eine ‚Fernsehgalerie‘ ins Leben zu rufen, war kühn und verheißungsvoll, ja visionär, weil er an eine virtuelle, globale Vernetzung durch Kunstfilme dachte. Das faszinierte mich, denn auch ich fragte mich schon seit längerer Zeit, ob das Medium Fernsehen nicht geeignet sei, virtuelle, anstelle realer Kunstausstellungen zu senden. [...] Im Nachhinein bedaure ich es sehr, dass die zwischen uns gewünschte Zusammenarbeit nicht zu Stande gekommen ist.“⁸²³

Ähnlich wie er selbst habe Schum nicht annähernd die finanziellen Mittel gehabt, um seine kühnen Ideen adäquat zu realisieren, so Mack.⁸²⁴ Im Gegensatz hierzu konnten einige amerikanische Künstler der *Land Art* ihre Projekte dank großzügiger Sponsoren realisieren.⁸²⁵

Robert Smithson, Spiral Jetty (1970)

Ursula Wevers erinnerte sich, dass die Künstler, die am Film *Land Art* beteiligt waren, keine Erfahrungen mit dem Medium Film und deshalb „nur sehr vage Vorstellungen von einer Umsetzung ihrer Ideen“ hatten. „Auch waren ihnen die technischen und optischen Besonderheiten des Mediums nicht bekannt. Es war also unsere Aufgabe, Vorstellungen zur Umsetzbarkeit zu entwickeln.“⁸²⁶ Smithson hatte allerdings schon 1967 in *Artforum* über eine Verbindung zwischen Kunst und Fernsehen nachgedacht:

„Remote places such as the Pine Barrens of New Jersey and the frozen wastes of the North and South Poles could be coordinated by art forms that would use the actual land as medium. Television could transmit such activity all over the world.“⁸²⁷

1970 realisierte Smithson diesen Gedanken, indem er einen Film über sein Werk *Spiral Jetty* drehte. Smithson dokumentierte nicht nur die Entstehung der Erdsulptur am Ufer eines Salzsees in Utah, die von Virginia Dwan finanziert wurde, sondern kommentierte und „rekontextualisiert[e]“ sie auch, wie Tom Holert beschrieb.⁸²⁸ Neben dem Aufbau der Skulptur mit Bulldozern zeigt der Film kartographisches Material sowohl aus der aktuellen Geographie als auch aus prähistorischer Zeit. Außerdem werden Aufnahmen aus der „Hall of Late Dinosaurs“ im American Museum of Natural History in New York gezeigt.⁸²⁹ Indem Smithson prähistorische Kontinentalverschiebungen sowie Artefakte der Naturgeschichte in

⁸²³ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁸²⁴ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177); wie Ursula Wevers berichtete, scheiterten manche Pläne Schums nicht zuletzt an finanziellen Schwierigkeiten. 1973 nahm er sich das Leben, vgl. Wevers 2003: 45.

⁸²⁵ Vgl. Kaiser/Kwon 2012: 22.

⁸²⁶ Wevers 2003: 29.

⁸²⁷ Smithson 1967/1996: 56.

⁸²⁸ Vgl. Holert, Tom: Strudel und Wüsten des Politischen. Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow. In: medienkunstnetz.de 2004 [Holert 2004].

⁸²⁹ Vgl. Holert 2004.

den Film *Spiral Jetty* integrierte, fügte er seiner Erdsulptur eine erdgeschichtliche Bedeutungsebene hinzu.

Der Film präsentierte überdies zwei verschiedene Arten, um die monumentale Spirale zu erleben: Einerseits zeigt er den Künstler bei der Begehung der spiralförmigen Skulptur, andererseits wird die Arbeit aus der Vogelperspektive betrachtet. (Abb. 5.9) Der „aerial view“, so Holert, sei der dominierende Blick auf die Earthworks der Wüstenkünstler. Wie Antoine de Saint-Exupéry, „einer der größten Wüstenpoeten des 20. Jahrhunderts“, war Smithson ein begeisterter Pilot.⁸³⁰ Der Blick von oben wurde auch in Gerry Schums *Land Art*-Film für die Arbeit Michael Heizers genutzt, der diese Präsentationsform seines Werks danach aber ablehnte.⁸³¹ Im Gegensatz zu Smithson, der das Medium Film aktiv für die Dokumentation und Kontextualisierung von *Spiral Jetty* nutzte, standen andere amerikanische Land Art-Künstler der fotografischen und filmischen Repräsentation ihrer Arbeiten eher skeptisch gegenüber.

„The photograph is not the work“

Walter De Maria und Michael Heizer etwa lehnten es ab, an einer Retrospektive zur Land Art 2012 im Los Angeles County Museum of Art und im Münchener Haus der Kunst teilzunehmen. Galeristin Virginia Dwan erläuterte ihre Beweggründe:

„De Maria and Heizer chose not to participate in ‘Ends of The Earth: Land Art to 1974’. They prefer not to show artefacts (documentation) in a gallery, as they believe that only the first-hand experience of works such as *The Lightning Field* (De Maria, 1977), *Double Negative* (Heizer, 1969-70), or *City* (Heizer, 1972-ongoing) can convey their site, structure, and challenging nature. Long walks along and through their forms, they feel, are the only ways of appreciating their significance. The photograph is not the work.“⁸³²

Obwohl die Künstler Werke schaffen, die aufgrund ihres abgelegenen, schwer erreichbaren Standortes nahezu nur über Fotos rezipiert werden, sind sie der fotografischen Reproduktion eher abgeneigt. Von seinen ersten Arbeiten in der Wüste präsentierte De Maria nur fahle, grobkörnige Schwarz-Weiß-Bilder, damit sie vom Betrachter nicht mit dem eigentlichen Kunstwerk verwechselt wurden.⁸³³ Die Besichtigung seines *Lightning Field* (1977) ist streng reguliert. Das Werk in der Wüste New Mexicos wird von der Dia Art Foundation unterhalten. Maximal sechs Personen pro Tag dürfen zur Besichtigung anreisen, sie werden für einen Tag in einer Blockhütte nahe des *Lightning Field* untergebracht. Das Fotografieren des Werks ist untersagt.⁸³⁴ Obwohl dennoch einige nicht offizielle Fotos des Werkes im Internet zu finden sind, bleibt die Kontrolle über das Bild des Werkes in der Öffentlichkeit daher beim Künstler beziehungsweise der Stiftung. Nach De Marias Intention, dem Sublimen in der Natur auf den Grund zu gehen, ist die Installation der Edelstahlstäbe

⁸³⁰ Vgl. Holert 2004.

⁸³¹ Vgl. Wevers 2003: 30.

⁸³² Dwan 2012: 93.

⁸³³ Vgl. Ullrichs, Wolfgang: Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen. Berlin 2009: 77 [Ullrichs 2009].

⁸³⁴ Vgl. Dia Art Foundation: Walter de Maria, *The Lightning Field*. In: Diaart.org [Diaart.org].

dazu angelegt, Blitze anzuziehen. Auf den meisten offiziellen Fotos des *Lightning Field* sind daher heftige Blitze zu sehen. Die Wahrscheinlichkeit, das Werk bei einem Gewitter zu erleben, ist aber relativ gering: Laut Dia treten heftige Gewitter meist nur von Mitte Juli bis August in der Region um Quemado auf.⁸³⁵ Trotzdem funktionieren die Blitze als eine Art „branding“ der Installation, beobachtete Wolfgang Ullrich. Er stellte fest, dass auf einem der offiziellen Fotos, die der Fotograf John Cliett machte, zwar eine Gewitterstimmung abgebildet ist, die Blitze aber nicht etwa in eine der Stangen einschlagen, sondern sich in größerer Entfernung entladen.⁸³⁶ (Abb. 5.10)

„Dass Walter de Maria nur die von ihm autorisierten Bilder in Umlauf bringt und zudem lediglich eine kleine Anzahl aus der großen Menge von Clietts Fotos ausgewählt hat, verrät seine Absicht, das *Lightning Field* so verbindlich in das Bildgedächtnis des Kunstpublikums einzuprägen, als handle es sich dabei um ein Gemälde: Gäbe es viele – konkurrierende – Fotos, wäre klar, daß sie jeweils nur eine Perspektive auf das Original böten, also immer darauf verwiesen; so hingegeben treten wenige zu Ikonen gewordene Fotos des *Lightning Field* an die Stelle des Originals.“⁸³⁷

De Marias Verhältnis zur fotografischen Abbildung seines Werkes kann also als ambivalent bezeichnet werden. Einerseits sprach der Künstler sich gegen die Ausstellung von Abbildungen seiner Werke in der genannten Ausstellung 2012 aus, andererseits nutzte er die offiziellen Fotos seines *Lightning Field*, um das Werk so darzustellen, wie er es sich gedacht hatte – als sublimes Spektakel der Natur, dessen Gewalten der Künstler dressiert. Das Foto hat in diesem Fall also nicht allein eine dokumentarische Funktion, sondern verleiht dem Werk die Bedeutung, mit der es in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden soll.

Auch die Earthworks von Michael Heizer haben ein ambivalentes Verhältnis zur Fotografie. Einerseits sind manche so konzipiert, dass sie nur aus der Vogelperspektive, also mithilfe von Luftbildfotografien erschlossen werden können – etwa die *Effigy Tumuli* (1983-88), abstrahierte Tierfiguren in der Landschaft von Illinois.⁸³⁸ Andererseits sind Werke wie *Double Negative* darauf ausgelegt, dass der Betrachter sie besucht und ihre physikalische Präsenz vor Ort erfährt. Für ihn sei die Fotografie seiner Earthworks eher eine Gedankenstütze und somit ein „residue“ (Überrest), dessen Gebrauch er kontrollieren müsse, so Heizer.⁸³⁹ Hiermit wird eine Hierarchie zwischen Objekt und Repräsentation postuliert, die in der Forschung nicht unumstritten ist.⁸⁴⁰

⁸³⁵ Vgl. Diaart.org.

⁸³⁶ Vgl. Ullrich 2009: 78.

⁸³⁷ Ullrich 2009: 81 (Hervorhebung im Original).

⁸³⁸ Vgl. Ullrichs 2009: 82.

⁸³⁹ Heizer zitiert nach Tiberghien, Gilles A.: Land Art. Paris 1995: 235 [Tiberghien 1995].

⁸⁴⁰ Vgl. Tiberghien 1995: 241.

„Land Art is a media practice as much as a sculptural one“

Die Kuratoren der Ausstellung *Ends of the Earth* stellten den „Mythos“, Earthworks seien ausschließlich für die Erfahrung vor Ort konzipiert, in Frage. „Land Art is a media practice as much as a sculptural one“, schrieben sie im Katalog.⁸⁴¹

„In other words, Land art involves not only, say the digging of a trench in the desert – an ‘orchid in the jungle’ – but also the processes that will ensure that this ‘does not go unseen’. Rather than being supplemental or secondary, then, the production, distribution, and circulation of images and information about a work ‘out there’ is defining of that work’s existence. [...] Land art was media-bound from the beginning.“⁸⁴²

In diesem Sinne sind Projekte wie *Tele-Mack* und die *Fernsehgalerie* Gerry Schums ein Teil der medienbezogenen Land Art der 1960er Jahre. Gerry Schum vertrat die Auffassung, die technischen Reproduktionen und Massenmedien hätten eine neue Epoche in der Geschichte der bildenden Kunst eröffnet, die ein viel breiteres Publikum erreichen könne. Die Existenz des Kunstwerks verlagere sich „vom realen Ausgangsobjekt in die fotografische Wiedergabe. [...] Das Foto wird zum eigentlichen Kunstobjekt“, so Schum.⁸⁴³

Diese Auffassung teilte auch Heinz Mack, der plädierte, *Tele-Mack* sei keine Reportage über eine Kunstausstellung, sondern der Film selbst sei die Ausstellung: „Premiere und Ausstellungsdauer sind identisch.“⁸⁴⁴ Obwohl Mack sich positiv gegenüber der technischen Reproduzierbarkeit seiner Wüstenaktion im Film *Tele-Mack* zeigte, reflektierte er auch über die Nachteile des Mediums:

„Die Schönheit solcher Lichtformen ist wortlos und still, sie ist aber durch das Medium ‚Film‘ wiederholbar und übertragbar, wenn auch die besonderen Bedingungen des Films diese Schönheit verfremden werden.“⁸⁴⁵

Laut Wolfgang Ullrichs gelang es Mack aber, die „optischen Sensationen“⁸⁴⁶ seiner immateriell erscheinenden Werke in der Wüste in das Medium Film zu übersetzen. Aufgrund der lichtreflektierenden Oberflächen seiner Objekte ergaben sich je nach Tageszeit und Witterung sehr unterschiedliche Eindrücke, so Ullrichs:

„Vor allem waren auch Effekte möglich, die das Materielle immateriell erscheinen ließen. Dabei achtete Mack auf maximale Fotogenität: Gerade weil es keine Betrachter vor Ort gab, ging es allein darum, starke Aufnahmen zu produzieren.“⁸⁴⁷

⁸⁴¹ Kaiser/Kwon 2012: 19, 27.

⁸⁴² Kaiser/Kwon 2012: 27.

⁸⁴³ Schum zitiert nach Ullrichs 2009: 83.

⁸⁴⁴ Mack zitiert nach Plunien 1969 (Archiv Mack).

⁸⁴⁵ Mack 1968: 94.

⁸⁴⁶ Mack 1968: 95.

⁸⁴⁷ Ullrichs 2009: 88-89.

Hiermit wird das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“⁸⁴⁸ in eine neue Ebene gehoben, in der es nur zum Zeitpunkt der technischen Reproduktion als ephemeres Ereignis besteht. So sind auch die unterschiedlichen Haltungen der Künstler gegenüber den Reproduktionen ihrer Werke in Film und Fotografie durch den Charakter dieser Werke erklärbar. Während Heizer oder De Maria Kunstwerke schufen, die noch heute an Ort und Stelle begehbar sind, waren die Land Art-Aktionen der Künstler im Umkreis von ZERO meist von kürzerer Dauer. Zum Beispiel wurde das ZERO-Fest 1962 auf den Düsseldorfer Rheinwiesen im Film *OxO=Kunst* festgehalten.⁸⁴⁹ Uecker dokumentierte seine Aktionen, in denen er Nägel in die Landschaft schlug, in Filmen wie *Nagelfeldzug* (1969). Darin benagelte er die Eifel-Landschaft: Er „bepflanzte“ eine Furche in einem Feld mit Nägeln, benagelte einen Rasen, den Schnee, eine Pfütze oder einen Weg – Dieter Honisch schreibt in diesem Zusammenhang vom „Werk als Handlung“.⁸⁵⁰ Auch der Film über Jean Tinguelys und Niki de Saint-Phalles *Study For an End of the World No. 2*, 1962 in Nevada von NBC aufgezeichnet, kann an dieser Stelle genannt werden. Was diese filmischen Kunstwerke vereint, ist zunächst der Fokus auf die Handlungen der Künstler, die der Film begleitet.⁸⁵¹ Besonders aber zeichnen sie sich durch ihre Wiedergabe eines ephemeren Ereignisses aus, dessen Realität somit in die technische Reproduktion verlagert wird. Während Smithson, Heizer und De Maria mithilfe von Bulldozern und anderen Gerätschaften versuchten, bleibende Ikonen ähnlich der prähistorischen Nazca-Linien zu kreieren, ging es Mack stets um die Imagination, die den ephemeren Charakter seiner Experimente zum *Sahara-Projekt* bedingt. „Der Begriff der Imagination ist in der Utopie immanent“, so Mack.⁸⁵² Was seine experimentellen Annäherungen an das *Sahara-Projekt* und somit auch den *Tele-Mack* von den Werken der amerikanischen Land Art unterscheidet, ist auch die Tatsache, dass die Natur unberührt blieb. Seine Lichtobjekte aus naturfremden Materialien wie Aluminium, Honeycomb oder Plexiglas wurden nach dem Dreh des Films zerstört. Mack betonte, indem sie gänzlich artifiziell sei, stehe seine Kunst nicht im Gegensatz zur Natur:

„Alles, was ich in der Wüste getan habe, hat ihre Unberührtheit nicht verletzt, sondern bestätigt. In den besten Momenten wurden meine Werke zu optischen Sensationen, die selbst unberührbar, unverletzt, stark und groß wie die Natur waren.“⁸⁵³

⁸⁴⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002: 351-383 [Benjamin 2002].

⁸⁴⁹ Vgl. Schavemaker 2014: 47.

⁸⁵⁰ Vgl. Salwig/Beuckers 2004: 225; Zitat Honisch, Dieter: Das Werk als Handlung. In: Honisch, Dieter (Hg.): Günther Uecker. Eine Retrospektive. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 19.6.-15.8.1993. München 1993: 9-56, hier 9 [Honisch 1993].

⁸⁵¹ Vgl. Schavemaker 2014: 48.

⁸⁵² Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 11.9.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁸⁵³ Mack 1968: 95.

6. Exkurs: „The Case of Munich“, 1968-1972⁸⁵⁴

Für die Olympischen Sommerspiele, die 1972 in München stattfanden, schuf Mack die *Wasserwolke*. Die mit einer Höhe von 8 bis maximal 36 Metern monumental große Wasserskulptur auf dem See des Olympiaparks war während der gesamten Spiele und einige Zeit danach in Betrieb.⁸⁵⁵ Für die Abschlussfeier der Olympiade schuf Otto Piene einen *Olympischen Regenbogen*, der über den See und die *Wasserwolke* gespannt wurde.⁸⁵⁶ Wie bei der documenta 3, für die Mack, Piene und Uecker 1964 sehr kurzfristig vor der Eröffnung den *Lichtraum (Hommage à Fontana)* errichteten, wurden die ZERO-Künstler auch 1972 sehr spät aufgefordert, Kunstwerke für Olympia zu gestalten.⁸⁵⁷ Dies hängt mit einer langen Vorgeschichte und Debatte über die Kunst für die 1972er Olympiade zusammen, in der ein Protagonist der amerikanischen Land Art eine wichtige Rolle spielte. Walter De Maria hatte sein *Olympic Mountain Project* vorgeschlagen. Unterstützung erhielt er von Heiner Friedrich, der 1968 in seiner Galerie De Marias ersten *Earth Room* ausgestellt hatte.⁸⁵⁸ In diesem Kapitel wird daher die Vorgeschichte zur Olympiade ab 1968 geschildert sowie die Ereignisse, die dazu führten, dass Mack und Piene schließlich die Aufträge für Olympia erhielten. Darauf folgen Beschreibungen von Macks monumentaler Wasserskulptur, Pienes Regenbogen sowie weiterer Kunstwerke für die Olympiade. Obwohl dieser Exkurs nicht auf den ersten Blick mit der Geschichte des *Sahara-Projektes* verknüpft ist, beschreibt er dennoch wichtige Berührungspunkte zwischen Künstlern von ZERO und Land Art.

6.1 Land Art und die Galerie Heiner Friedrich, München

1963 eröffnete Heiner Friedrich gemeinsam mit Franz Dahlem eine Galerie in München. Die Galerie Friedrich und Dahlem verstand es als ihre Aufgabe, in die Produktion von Kunstwerken zu investieren, indem sie Künstlern die Produktionsmittel zur Verfügung stellte. Zu den Künstlern der Galerie gehörten etwa Gerhard Richter, der dort 1966 seine ersten *Farbtafeln* zeigte, sowie amerikanische Protagonisten von Pop, Minimal, Conceptual und Land Art. Die Galerie, die 1967 mit der *Demonstrative '67* – einer Gegenausstellung zum *Kunstmarkt Köln*, der weltweit ersten Messe für moderne Kunst, zu der Friedrich nicht zugelassen wurde – für Aufruhr sorgte, eröffnete während der 1970er Jahre Zweigstellen in Köln und New York.⁸⁵⁹ Hier soll sie ausschließlich in Bezug auf ihre Funktion als Fürsprecherin und Förderin der Land Art untersucht werden.

⁸⁵⁴ Der Titel dieses Kapitels ist einem Aufsatz von Julienne Lorz entnommen, der 2012 im Katalog der Ausstellung „Ends of the Earth – Land Art to 1974“ erschien, vgl. Lorz, Julienne: The Case of Munich, 1968-1972. In: Kaiser/Kwon 2012: 161-171 [Lorz 2012].

⁸⁵⁵ Vgl. Honisch 1986: Kat. 563, Oeuvre 1029.

⁸⁵⁶ Vgl. Rennert/von Wiese 1996: 127.

⁸⁵⁷ Vgl. Derom 2014c: 214; Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 14.8.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁸⁵⁸ Vgl. Lorz 2012: 161 ff.

⁸⁵⁹ Vgl. Herzog 2013: 9-17.

Walter De Maria, Munich Earth Room, 1968

Wie Günter Herzog betonte, gehörte die Galerie zu den ersten, „die in den sechziger Jahren das künstlerische Konzept praktizierten, die Künstler – insbesondere auch solche aus Übersee – ihre Ausstellungen vor Ort und auf den Ort bezogen entwickeln und installieren zu lassen.“⁸⁶⁰ So realisierte Walter De Maria 1968 in der Galerie, die sich nach der Trennung von Franz Dahlem Galerie Heiner Friedrich nannte, seine auch als *Munich Earth Room* bekannte Installation *Dirt Show/The Land Show: Pure Dirt, Pure Earth, Pure Land*. Hierfür wurden fünfzig Kubikmeter Torf auf dem Boden der drei Galerieräume ausgebreitet. (Abb. 6.1)

„Die Erde war Torf, da sonst in dem alten Gebäude die Balken durchgebrochen wären“, erinnert sich Six Friedrich, welche die Galerie mit ihrem Ehemann Heiner leitete.⁸⁶¹ Die Ausstellung, die am 28. September 1968 und damit kurz vor Virginia Dwans *Earthworks* in New York⁸⁶² eröffnete, brachte der Galerie sehr viel Publizität ein.⁸⁶³ In einer Pressemitteilung wurde bekannt gegeben:

„THE CURRENT SHOW USES ONLY EARTH AS THE ARTISTIC MEDIUM. / The 50 m³ (1600 cubic Feet) of dirt is spread level throughout the three large rooms of the gallery. It flows in and out of the doors, from one room to the other at a depth of 60 CM. / No attempt to arrange the dirt into patterns is made. / No markings or lines are drawn. / No objects are used just fine brown dirt. ‘THE DIRT (OR EARTH) IS THERE NOT ONLY TO BE SEEN BUT TO BE THOUGHT ABOUT!’ De Maria has said.“⁸⁶⁴

Die Münchener Abendzeitung schrieb über die „kleine Miniaturwüste“ in der Galerie, sie erstreckte sich „gegen die weißen Wände der Galerie [...], wie Gods own country gegen den blanken Horizont von Nevada.“⁸⁶⁵ Der Spiegel berichtete, die Galerie sei „in Grund und Boden versunken: Im ganzen Ausstellungslokal liegt braune Gartenerde – 60 Zentimeter hoch.“⁸⁶⁶ Aufgrund dessen konnten die Besucher der Ausstellung nur den Flur betreten – es war nicht erlaubt, über die Erde oder darum herum zu laufen. Der Besucher hatte keinen Überblick über die gesamte Ausstellungsfläche und musste daher darauf vertrauen, dass die

⁸⁶⁰ Herzog 2013: 11.

⁸⁶¹ Friedrich, Six im Gespräch mit Brigitte Jacobs van Renswou. In: Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980. Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013 (Sediment 21/22). Nürnberg 2013: 23-31, hier 29 [Friedrich 2013].

⁸⁶² Die Ausstellung „Earthworks“ eröffnete am 5. Oktober 1968 in der New Yorker Dwan Gallery.

⁸⁶³ Vgl. Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980. Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013 (Sediment 21/22). Nürnberg 2013: 72 [ZADIK 2013]; Friedrich 2013: 29.

⁸⁶⁴ Pressemitteilung; Thordis Moeller Archiv, Millerton, USA, In: ZADIK 2013: 74.

⁸⁶⁵ Christlieb, Wolfgang: In der Münchner Galerie Friedrich – Dreck zum Kaufen. In: Abendzeitung München, 3.10.1968 (ZADIK A47, VIII, 6a) [Christlieb 1968].

⁸⁶⁶ Unbekannt (Der Spiegel): De Maria – Strich in der Wüste. In: Der Spiegel Nr. 41 (Jg. 22.), 7.10.1968: o. S. (ZADIK A47 VIII 1) [Der Spiegel 1968].

Galerie tatsächlich vollständig mit Erde gefüllt war. Die Arbeit fordere den Betrachter daher zu einem konzeptionellen Dialog auf, beobachtete Julienne Lorz.⁸⁶⁷

„By displacing a natural, living material into a domestic, interior environment on such a large scale, De Maria created a conceptual as well as a visual conflict. The rooms appear to be drowning in the soil, almost as if nature were reclaiming its territory.“⁸⁶⁸

Der Spiegel berichtete, das „Erd-Erlebnis“ Walter De Marias gehöre zu „einer ‚Land Movement‘ genannten amerikanischen Bewegung.“⁸⁶⁹ Ferner wurde in dem Artikel von Michael Heizers Projekten in Nevada berichtet, wobei deutlich wird, wie unbekannt die Land Art zu diesem Zeitpunkt in Deutschland war. Die erwähnten Werke – Walter De Marias *Earth Room* und Michael Heizers *Nine Nevada Depressions* (beide 1968) – gehören zu den frühen Projekten dieser Kunstrichtung, die in Deutschland als Land Art und in den USA hauptsächlich als Earth Art bezeichnet werden sollte. Friedrich war einer den ersten Galeristen, die sie in Deutschland bekannt machten. Kurz nach dem *Earth Room* realisierte Friedrich auch ein Projekt mit Michael Heizer.

Michael Heizer, Munich Depression, 1969

Auf einer Baustelle für eine große Hochhaussiedlung am Standrand von München formte Heizer eine trichterförmige Erdaushebung, indem er 1.000 Tonnen Erde aus einem vier Meter tiefen Loch hob. Das Ergebnis war ein Krater von rund 35 Metern Durchmesser.⁸⁷⁰ (Abb. 6.2) Wie andere *Earthworks* des Künstlers war dies eine „negative Skulptur“, die vom Betrachter begangen und erlebt werden sollte. Michael Heizer sagte über das Werk:

„The point of the Munich Depression at the time was that it could be built anywhere in the natural world. In Munich I was surprised to be working with beautiful gravels. At that time I was developing ideas for using heavy equipment and producing work in the Mojave Desert. When I went to Munich the *Depression* was the next work I did. By exposing its materials, this sculpture became an analysis of its place.“⁸⁷¹

Im Gegensatz zu De Maria, dessen *Earth Room* im Galerieraum installiert war, hatte Heizer in München eine Erdsulptur geschaffen, die „site specific“ war – aus den natürlich vorkommenden Elementen des Standorts geformt und an diesen gebunden. Die Ausstellung des auch *Vague Depression* genannten Werks fand deshalb außerhalb der Galerie statt, wie die Pressemitteilung verlautete:

⁸⁶⁷ Vgl. Lorz 2012: 163.

⁸⁶⁸ Lorz 2012: 163.

⁸⁶⁹ Der Spiegel 1968 (ZADIK A47, VIII, 1).

⁸⁷⁰ Vgl. Herzog 2013: 14.

⁸⁷¹ Heizer zitiert nach Lorz 2012: 164 (Hervorheb. im Original).

„Galerie Heiner Friedrich announces the opening of its exterior showing space in München-Perlach, with the work of Michael Heizer. The exposition will consist of one work titled Vague Depression. The work has no measurements as its limits are infinite. The permanent placement of the work is for sale.“⁸⁷²

Da sich kein Käufer für eine permanente Installation fand, musste das Werk nach kurzer Zeit der fortschreitenden Baustelle weichen. Dies enttäuschte den Galeristen, der das erste große Landschaftskunstwerks Heizers finanziert hatte, so Günter Herzog:

„Heiner Friedrich erzählt heute, dass er immer mehr darunter gelitten habe, wenn seine Ausstellungen zu Ende gingen und wieder abgebaut werden mussten. Umso mehr muss er gelitten haben, als Heizers Versenkung zerstört und damit eine weitere Frustration provoziert wurde, die sein Bedürfnis, permanente ‚Kunstsetzungen‘ vorzunehmen (so nennt er solche Installationen heute), ausgelöst und genährt haben.“⁸⁷³

Wenig später erlebte Friedrich die eine weitere Enttäuschung, als keins der künstlerischen Projekte, die er für die Olympiade vorschlug, akzeptiert wurde.

⁸⁷² Pressemitteilung zitiert nach Lorz 2012: 167 (Hervorheb. im Original).

⁸⁷³ Herzog 2013: 15.

6.2 Olympia, München 1972

Die Olympischen Sommerspiele 1972 in München wurden von der Geiselnahme und dem Mord an israelischen Sportlern überschattet und sind deshalb als Tragödie in die Geschichte eingegangen.⁸⁷⁴ Kunsthistorisch sind sie allerdings aufgrund des von Günter Behnisch konzipierten Olympiaparks, dessen Landschaftsgestaltung durch Günther Grzimek und nicht zuletzt wegen Frei Ottos Zeldachkonstruktion für das Olympiastadion bemerkenswert.

Das Architekturbüro Behnisch und Partner ging auf die Leitgedanken der Bewerbung Münchens als Olympiastandort ein, welche Olympia als „Fest der Musen und des Sports“, als „Olympiade im Grünen“ und „Olympiade der kurzen Wege“ vorgeschlagen hatte. Der architektonische Rahmen sollte zur „heiteren und gelösten Atmosphäre der Spiele“ beitragen.⁸⁷⁵ Auf einem drei Quadratkilometer großen Gelände im Norden der Stadt wurde der Olympiapark mit einem über 80.000 Plätze verfügenden Stadion und weiteren Bauten errichtet. Das fast 75.000 Quadratmeter große Dach war das „Paradestück“ der Konstruktion.⁸⁷⁶ Vorbild dafür war die Zeldachkonstruktion für die Weltausstellung 1967 in Montreal von Frei Otto, der für das Olympiastadion als Partnerarchitekt Behnischs fungierte.⁸⁷⁷ Das Stahlseilnetz spannte über die Stadionwestseite sowie die Sport- und Schwimmhalle, bestand aus 436 km Stahlseilen und einer transluzenten Dachhaut aus Acrylglas. Die „kühne Dachkonstruktion“ sei das „am meisten diskutierte Bauwerk für die Olympischen Spiele 1972“ gewesen, so ein Bericht aus demselben Jahr.⁸⁷⁸

Die umliegende Landschaft wurde geprägt durch einen „Aussichtsbarg“ aus Trümmerschutt des Zweiten Weltkrieges und Aushubmaterial des U-Bahnbaus.⁸⁷⁹ An dessen Fuß lag der künstliche Olympiasee, einen Kilometer lang, mit einer Wasserfläche von 90.000 Quadratmetern. Der See diente keinen sportlichen Zwecken, war aber landschaftsgestalterisch bedeutend als Auffangbecken für abfließendes Regenwasser. Er wurde mit einer als Freilichtbühne verwendbaren Insel ausgestattet, ebenso konnten Besucher hier Bootfahren. „Für die Bevölkerung wird dieser See mit Sicherheit zu einem beliebten Ausflugsziel werden“, hieß es im Vorfeld der Olympiade.⁸⁸⁰ Auf dem Olympiasee sollte 1972 die *Wasserwolke* von Heinz Mack installiert werden. (Abb. 6.3)

Im Vorhinein fand allerdings eine langwierige öffentliche Debatte um die Kunst für Olympia statt. Carl Mertz, Geschäftsführer der Olympia-Baugesellschaft (OBG), beschrieb den „Widerstreit der Meinungen“, der über die Verwendung des Olympia Kunstbudgets geführt wurde: „Namhafte Kunstkritiker und Feuilletonisten engagierten sich in diesem Thema –

⁸⁷⁴ Vgl. Schiller, Kay; Young, Christopher: *The 1972 Munich Olympics and the Making of Modern Germany*. Berkeley u.a. 2010: 187 ff. [Kay/Young 2010].

⁸⁷⁵ Vgl. Harbeke, Carl Heinz in Zusammenarbeit mit Behnisch & Partner u. Kandizia, Christian (Hg.): *Bauten für Olympia 1972*. München – Kiel – Augsburg. München 1972: 32 [Harbeke et al. 1972].

⁸⁷⁶ Vgl. Harbeke et al. 1972: 8.

⁸⁷⁷ Vgl. Behnisch & Partner: *Bauten und Entwürfe*. Stuttgart 1975: 24 [Behnisch & Partner 1975].

⁸⁷⁸ Harbeke et al. 1972: 8-9.

⁸⁷⁹ Vgl. Harbeke et al. 1972: 8.

⁸⁸⁰ Harbeke et al. 1972: 8.

zum Teil leidenschaftlich. Kunstsachverständige aus mehreren Ländern meldeten sich zu Wort. Die Münchener Bevölkerung tat in einer Flut von Leserbriefen ihre Meinung kund.“⁸⁸¹ Teil dieser Debatte war ein Kunstprojekt Walter De Marias, das er mithilfe von Heiner Friedrich für die Olympiade entwickelt hatte.

Walter De Maria, Olympic Mountain Project, 1970

„Seit 1969 hatte sich Heiner Friedrich mit allen Kräften dafür eingesetzt, im Rahmen der Förderung von Kunst am Bau an den Stätten der Münchener Olympiade 1972 spektakuläre Kunstprojekte zu verwirklichen“, schrieb Günter Herzog.⁸⁸² Einige Künstler der Galerie – darunter Carl Andre, Dan Flavin, Andy Warhol, Michael Heizer, Gerhard Richter und Blinky Palermo – gestalteten künstlerische Vorschläge für die Olympiade. Für die Realisierung eines Projektes von Walter De Maria setzte Friedrich sich besonders ein. Das *Olympic Mountain Project* sah vor, ein 120 Meter tiefes Loch in den Hügel nahe des Olympiastadions zu bohren. Dieses sollte einen Durchmesser von drei Metern haben und mit einer bronzenen Platte verschlossen werden. In der Projektbeschreibung heißt es, der Hügel sei ein wichtiger Orientierungspunkt in München. Um die Skyline der Stadt nicht zu stören, wolle der Künstler dort keine aufrechte Plastik errichten, sondern eine Erdsulptur in den Hügel hinein bohren.⁸⁸³ De Maria verstand seine „negative Skulptur“ als „unsichtbares Denkmal“.⁸⁸⁴ (Abb. 6.4)

Korrespondenzen im Nachlass der Galerie zeigen, dass Heiner Friedrich prominente Fürsprecher für die Erdsulptur fand. Franz Meyer, Direktor des Kunstmuseums Basel, schrieb an Carl Mertz, den Präsidenten der OBG, sowie an die Architekten Behnisch & Partner. Meyer habe vor kurzem das Olympia-Gelände besichtigt und Kenntnis von dem Projekt erhalten. Walter De Maria halte er für „einen der am schärfsten profilierten Gestalter der jüngeren Generation“, dessen Projekt „auf jede überlebte Denkmalmonumentalität“ verzichte.⁸⁸⁵ Weitere Empfehlungen stammten aus dem Pasadena Art Museum in Kalifornien, dem Museum of Modern Art in New York und dem Moderna Museet in Stockholm.⁸⁸⁶ Trotz prominenter Fürsprecher wurde das *Olympic Mountain Project* vom Bauausschuss der Olympischen Spiele abgelehnt. Im August 1971 entschied die OBG dagegen, ein „Missverhältnis von Idee und Kosten“ von 1,5 Millionen DM war Teil der

⁸⁸¹ Mertz, Carl: Kunst am Olympia-Bau. In: Olympia in München. Offizielles Sonderheft 1972 der Olympiastadt München: 81-86, hier 81 [Mertz 1972].

⁸⁸² Herzog 2013: 17.

⁸⁸³ Cementation Projects Ltd an Behnisch & Partner, 24.8.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [Cementation Projects Ltd 1971].

⁸⁸⁴ De Maria zitiert nach Kase, Oliver: Das unsichtbare Denkmal. Der Streit um das ‚Blütenmotiv als Friedenssymbol‘ im Olympiapark München. In: Scholz, Dieter; Thomson, Christina (Hg.): Rudolf Belling – Skulpturen und Architekturen. Kat. Neue Galerie am Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 8.4.-17.9.2017. München 2017: 305-313, hier 310 [Kase 2017].

⁸⁸⁵ Meyer, Franz, an Mertz, Carl, und Behnisch, Günther, 23.7.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [Meyer 1971].

⁸⁸⁶ Vgl. Haskell, Barbara an Mitglieder des Architekturkomitees für die Olympischen Spiele, 22.6.1971 [Haskell 1971]; Licht, Jennifer; McShine, Kynaston an Behnisch, Günther, und Mitglieder des Olympischen Komitees, 21.7.1971 [Licht/McShine 1971]; Hultén, Pontus an Mertz, Carl, 20.10.1971 [Hultén 1971] (alle ZADIK A47, VIII, 1).

Begründung.⁸⁸⁷ Auch eine kontroverse öffentliche Diskussion hatte zur Ablehnung beigetragen. Carl Mertz erklärte, dass die Ansichten über die Erdsulptur erheblich divergierten. Einerseits sei sie von mehreren Experten als Werk bezeichnet worden, „das in hervorragender Weise auf der Höhe unserer Zeit stehe [...]“, andererseits habe es viele negative Beurteilungen gegeben, in erster Linie aus der Bevölkerung.⁸⁸⁸ So wurde De Marias Entwurf von den Münchenern als „Denkloch“⁸⁸⁹ oder „Gully-Gefühl“⁸⁹⁰ verspottet. Der Spiegel kommentierte, in München wirke das Projekt „hauptsächlich als Herausforderung an den Lokalhumor.“⁸⁹¹

Nach der Ablehnung durch die OBG setzte sich Friedrich weiterhin für die Realisierung des Projektes ein. Gemeinsam mit dem Münchener Galerieverein appellierte man an die OBG, „[...] das Thema Walter De Maria noch nicht fallen zu lassen, sondern zu versuchen, es den Aufsichtsgremien noch einmal vorzutragen in der Hoffnung, dass eine Revision der getroffenen Entscheidung möglich ist.“⁸⁹² Der Verein stellte ein Exposé zusammen, das neben Empfehlungen der Direktoren des Städtischen Museums in Mönchengladbach und der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin auch ein befürwortendes Statement des Architekten Günter Behnisch enthielt.⁸⁹³ Auszüge dieser Empfehlungen wurden im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung nachgedruckt, dazu schrieb Laszlo Glozer eine Verteidigung, die das Projekt mit Stonehenge, der Cheops-Pyramide und japanischen Zen-Gärten verglich.⁸⁹⁴ Zum Exposé gehörte auch das Angebot einer britischen Firma, die anbot, das Projekt für 935.000 DM (statt 1,5 Mio.) auszuführen.⁸⁹⁵ Ein Gutachten der Baugesellschaft *Hochtief* widerlegte die „Vermutung, daß sich noch menschliche Skeletteile in den Schuttbergen befinden“⁸⁹⁶ – eine Sorge, die auch im Vorfeld geäußert worden war.

Trotz dieser Bemühungen scheiterte das Projekt. „Am Tag der Absage“, so erzählt Friedrich heute, „fiel für mich die Entscheidung, Deutschland zu verlassen und zu versuchen, meine Ideen in Amerika zu verwirklichen.“⁸⁹⁷ Friedrich gründete 1973 mit Helen Winkler eine Galerie in New York und 1974 die Dia Art Foundation gemeinsam mit Philippa de Menil. Diese setzt sich seitdem für die Realisierung und Erhaltung zentraler Werke der Land Art ein – wie Walter De Marias *New York Earth Room*, eine permanente Ausstellung der

⁸⁸⁷ Vgl. Kipphoff, Petra: Auf den Dackel gekommen. Ein Kunst-Sparprogramm für die Olympiade. In: Die Zeit, 3.9.1971 (Archiv Mack) [Kipphoff 1971].

⁸⁸⁸ Mertz 1972: 86.

⁸⁸⁹ Kipphoff 1971 (Archiv Mack).

⁸⁹⁰ Unbekannt (Der Spiegel): Für Schwimmer ein sonniges Motiv. In: Der Spiegel Nr. 36 (Jg. 25), 30.8.1971: 116-117, hier 117 (Archiv Mack) [Der Spiegel 1971].

⁸⁹¹ Der Spiegel 1971: 117 (Archiv Mack).

⁸⁹² von Bayern, Franz an Olympia-Bau-Gesellschaft, 11.10.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [von Bayern 1971].

⁸⁹³ Vgl. Cladders, Johannes an Galerie Heiner Friedrich, 13.8.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [Cladders 1971]; Waetzholdt, Stephan an Mertz, Carl, 14.10.1971 [Waetzholdt 1971]; Behnisch, Günther: Statement, 22.9.1971 [Behnisch 1971] (alle ZADIK A47, VIII, 1); Behnisch befürwortete De Marias Entwurf möglicherweise auch deshalb, da er gegen die Aufstellung von Rudolf Bellings ‚Blütenmotiv als Friedenssymbol‘ auf dem Schuttberg war, vgl. Kase 2017: 308-309.

⁸⁹⁴ Glozer, Laszlo: Die Erdsulptur. In: Süddeutsche Zeitung, 6./7.11.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [Glozer 1971].

⁸⁹⁵ Vgl. Cementation Projects Ltd 1971 (ZADIK A47, VIII, 1).

⁸⁹⁶ Hochtief AG an die Galerie Heiner Friedrich, 22.9.1971 (ZADIK A47, VIII, 1) [Hochtief 1971].

⁸⁹⁷ Friedrich zitiert nach Herzog 2013: 17.

Erdinstallation, die erstmals 1968 in München gezeigt wurde. Mithilfe der Dia Art Foundation konnte eine abgewandelte Form des olympischen Projekts 1977 als *Vertikaler Erdkilometer* im Rahmen der documenta 6 in Kassel verwirklicht werden.⁸⁹⁸

Heinz Mack, Wasserwolke, 1971/72

Statt Walter De Maria erhielt Heinz Mack schließlich den Auftrag für das größte Kunst-Projekt, das für Olympia in München verwirklicht wurde.⁸⁹⁹ Bevor die Entscheidung gefallen war, wurde Macks Konzept 1971 in dem Spiegel-Artikel erwähnt, der auch das Scheitern De Marias beschrieben hatte:

„Doch auch ein Deutscher ist noch im Gespräch – mit hochfliegenden Plänen, die reichlich Augenlust, aber auch technische Schwierigkeiten erwarten lassen: Für eine Nebelwolke, die der Kinetiker Heinz Mack über dem Olympia-See wabern lassen möchte, braucht er mehr Strom, als die derzeitige Installation hergibt [...].“⁹⁰⁰

Der ursprüngliche Vorschlag Macks für Olympia sah nämlich eine reine Nebelwolke vor. Gemeinsam mit der Firma Siemens, die später den Auftrag für die technische Umsetzung der künstlerischen Gestaltung erhielt, erprobte er das Konzept:

„Ich hatte in Erlangen bei Siemens auf dem Hinterhof ein Experiment gemacht, ein Ingenieur der Firma hat mir dabei geholfen. Es war eiskalter Winter und wir haben eine große Nebelwolke erzeugt, indem wir mit einem Schlauch Wasser in die Luft spritzten. Durch diese Nebelwolke ließen wir einen Laserstrahl scheinen. Das war toll und leider wurde es in München schließlich nicht so gemacht.“⁹⁰¹

Im September 1971 formulierte die Firma Siemens eine technische Beschreibung zum Projekt *Wasserwolke*. Diese liegt, von Mack handschriftlich redigiert, im Archiv des Künstlers vor. Die *Wasserwolke* werde auf dem Olympiasee eine Grundfläche von 28 mal 14 Metern einnehmen, heißt es dort. Acht Schwimmkörper sollten ungleichmäßig auf der Fläche angeordnet, verankert und miteinander verbunden werden. Der hydraulische Antrieb der Wasserwolke erfolge über 16 Tauchmotorpumpen, Druckverteiler und Düsensysteme mit insgesamt 98 Düsen. Sechs Sprühdüsen sollten die Sicht auf die Schwimmkörper verhindern, während die restlichen 92 für die Wolkenbildung zuständig seien. So könne eine Sprühhöhe von acht Metern erreicht werden, während 54.000 Liter Wasser pro Minute in Bewegung seien.⁹⁰²

⁸⁹⁸ Vgl. Herzog 2013: 18-20.

⁸⁹⁹ Vgl. Mertz 1972: 86.

⁹⁰⁰ Der Spiegel 1971: 117 (Archiv Mack).

⁹⁰¹ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 25.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177); die Nebelwolke weckt Assoziationen zu Werken der Land Art, die bereits Erwähnung fanden, etwa die *Steam Cloud* (1966) von Robert Morris.

⁹⁰² Vgl. Siemens: Technische Beschreibung zum Projekt „Wasserwolke“. Erlangen, 15.9.1971 (Archiv Mack) [Siemens 1971].

Die Bewegung der Wolke wurde nicht dem natürlichen Wind überlassen, sondern so gesteuert, dass Höhenbewegungen einzelner Wolkenabschnitte möglich waren. Am Abend sollten 112 Unterwasserscheinwerfer eine „lichtvolle Erscheinung“ der Wolke bewirken.⁹⁰³ In diesem ersten Stadium hatte die *Wasserwolke* ein großflächiges, ins Horizontale auf dem See ausgebreitetes Erscheinungsbild. Olympia-Landschafts-architekt Grzimek nannte sie deshalb eine „wabernde Wolke“.⁹⁰⁴ (Abb. 6.5) Die Erscheinungsform der *Wasserwolke* sollte allerdings noch gesteigert werden, indem sie eine Höhe von bis zu 36 Metern erreichte. Zu diesem Zweck wurde ein weiterer Schwimmkörper mit 16 Anschlüssen und zwölf Düsen im Zentrum positioniert, so das Konzept von Siemens:

„Über ein zweites Programm-Steuergerät kann nun die großflächige Wolke so zur Mitte geschaltet werden, dass für den Beschauer der Eindruck entsteht, als würde die Wolke von einem Luftwirbel hochgerissen werden. Dieses Gebilde wird dann eine Höhe von bis zu 36 m erreichen und abends von zusätzlichen 24 Unterwasserscheinwerfern je 500 W angestrahlt werden.“⁹⁰⁵ (Abb. 6.6)

Um die maximale Höhe von 36 Metern zu erreichen, mussten 74.000 Liter Wasser pro Minute durch Pumpenaggregate zirkulieren.⁹⁰⁶ Die *Wasserwolke* verfügte somit über ein variables Programm und konnte von der Horizontalen bis zu einer außerordentlich hohen Fontäne gesteigert werden. Das Programm der *Wasserwolke* lief in drei Phasen ab, wie Heiner Stachelhaus schilderte:

„Phase 1 – kompaktes, horizontal gelagertes Wasservolumen, ruhige Energie, atmende, wabernde Wassernebelwolke. Phase 2 – geschlossene Wassermenge teilt sich, die Teile durchdringen sich, vibrieren, kleinere Wassermengen werden fortgeschleudert, größere Massen geraten in eine Art Konvulsion, vergleichbar mit einer schaumigen Hochbrandung, aber immer noch kompakt bleibend. Phase 3 – wie von einem Luftwirbel erfaßt, rollen sich die Wassermassen zur Mitte hin auf, um maximal 36 bis 38 Meter hochgerissen zu werden. Die horizontal gelagerte Wolke stellt sich quasi auf, das heißt, der Kontrast horizontal-vertikal wird dynamisiert.“⁹⁰⁷

Da viel Luft mitgerissen wurde, wirkte die *Wasserwolke* tagsüber fast weiß.⁹⁰⁸ Nachts, illuminiert durch 112 Unterwasserscheinwerfer, wurde sie zu einer „Lichtfontäne“, wie im *Sahara-Projekt* imaginiert.⁹⁰⁹ „Das Licht soll das Wasser entmaterialisieren, verwandeln. Bei Nacht wird die Wasser- zur ‚Lichtwolke‘.“⁹¹⁰ (Abb. 6.7)

⁹⁰³ Vgl. Siemens 1971: 1 (Archiv Mack).

⁹⁰⁴ Grzimek zitiert nach Harbeke et al. 1972: 50.

⁹⁰⁵ Siemens 1971: 2 (Archiv Mack).

⁹⁰⁶ Vgl. Honisch 1986: Kat. 563, Oeuvre 1029.

⁹⁰⁷ Stachelhaus 1993: 105.

⁹⁰⁸ Vgl. Stachelhaus 1993: 105.

⁹⁰⁹ Vgl. Mack 1959: 2 (Archiv Mack).

⁹¹⁰ Stachelhaus 1993: 105.

In seinem Bericht über die „Kunst am Olympia-Bau“ resümierte Carl Mertz, warum einige künstlerische Vorschläge abgelehnt und andere für Olympia begrüßt wurden. Das dominierende architektonische Gesamtkonzept ließe „[...] nur integrierte künstlerische Maßnahmen zu, die keinesfalls akzessorischer Art sein dürfen.“⁹¹¹ Im Wettbewerb habe sich gezeigt, dass die Künstler zu einer vorgeformten Situation in Konkurrenz treten müssen; „[...] sie müssen versuchen, ihr Werk in diese Situation einzupassen, nicht künstlerisches Beiwerk zu liefern.“⁹¹² Der Entwurf von Mack wurde ausgewählt, da er diese Voraussetzungen erfüllte. Mit der *Wasserwolke* gelang ihm eine Integration in die vorgeformte Landschaft, ohne dass die Plastik ihre künstlerische Eigenständigkeit aufgab und somit Gefahr lief, akzessorisches Beiwerk zu sein. Mertz kündigte an:

„Größtes Projekt, das verwirklicht wird, ist eine Wasserwolke am Olympia-See nach einem Entwurf von Professor Heinz Mack, Mönchengladbach. Grundidee dieses Objektes ist es, das Element Wasser über den See hinaus weiter zu aktivieren und den Zentralbereich zwischen Schuttberg und Zelt Dach durch eine Wasserwolke als veränderliche natürliche Erscheinung zu beleben.“⁹¹³

Nach Patrick Werkners Definition von Land Art als „Arbeiten von Künstlern, die im direkten Umgang mit der Landschaft entstanden“⁹¹⁴ kann Macks Wasserskulptur als Ausdruck von Land Art gelten. „Mack versteht die Kunstwerke draußen in der Natur als Artefakte, die autark sind, sich selbst genügen müssen und kein Zitat der Natur sein dürfen“, schrieb Heiner Stachelhaus zur *Wasserwolke*.⁹¹⁵ Mit der Natur teilt die dynamische Wasserskulptur aber die ständige Veränderung, die Kontinuität im stetigen Wandel der Elemente Wasser, Luft und Licht.

Der Wasserplastik von München ging eine eingehende Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema der Wasserfontäne voraus. Sein früherer *Entwurf für Wasserplastik* sah eine vertikale Wasserfontäne vor, deren feiner Pinselstrich die Dynamik der zum Himmel aufsteigenden Wassermengen skizzierte.⁹¹⁶ Eine *Licht-Wasser-Fontäne* mit einer projektierten Höhe von 30 Metern hatte Mack bereits 1958-60 für die Civic Center Fountain-Competition in Seattle entworfen. Das Modell aus Aluminium war auf einen Drehtisch montiert und verband, wie die *Wasserwolke*, die Dynamik des aufsteigenden Wassers mit der Illumination durch das Licht.⁹¹⁷ (Abb. 6.8) Im Gegensatz dazu war die *Wasserwolke* eine rein elementare Plastik, deren Form ausschließlich aus Wasser bestand. „Mack sieht seine Aufgabe darin, Wasser elementar zu gestalten, das heißt die Natur des Wassers zum Ausdruck zu bringen“, schrieb Stachelhaus.⁹¹⁸

⁹¹¹ Mertz 1972: 81.

⁹¹² Mertz 1972: 81.

⁹¹³ Mertz 1972: 86.

⁹¹⁴ Werkner 1992: 13.

⁹¹⁵ Stachelhaus 1993: 106.

⁹¹⁶ Vgl. Honisch 1986: 422.

⁹¹⁷ Vgl. Friedel 2017: 431.

⁹¹⁸ Stachelhaus 1993: 105.

Die *Wasserwolke* wurde am 26. August 1972 bei der Eröffnungsfeier der Olympiade präsentiert und war während der gesamten Spiele zu sehen. Auch darüber hinaus war die Wolke für einige Zeit in Betrieb.⁹¹⁹

Otto Piene, Olympischer Regenbogen

Zur Abschlussfeier der Spiele am 11. September 1972 wurde der *Olympische Regenbogen* von Otto Piene vom Schuttberg über den Olympiasee mit der *Wasserwolke* gespannt. Die in den Grundfarben des Regenbogens gestaltete Polyäthylenplastik verstand Piene als „Friedenssymbol“.⁹²⁰ (Abb. 6.9) Nach dem Attentat auf die israelische Delegation wurde dem Regenbogen Pienes eine symbolische Bedeutung beigemessen. So hieß es in einer Pressemitteilung seines Büros:

„Nach den tragischen Ereignissen des vergangenen Dienstags, die die Teilnehmer und Besucher der XX. Olympiade tief bestürzt und verstört haben, bekommt der Regenbogen für die Schlussfeier eine neue und gesteigerte Bedeutung. [...] Er kann angesehen werden als aktive Herausforderung, die Weltfriedensbemühungen zu verstärken, und als Zeichen der Hoffnung, das den Kräften des Terrors und der Gewalt entgegengesetzt wird.“⁹²¹

Ein Jahr zuvor hatte Piene eine ähnliche Luftplastik, den *Charles River Rainbow*, im Rahmen der Ausstellung *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art* über den Charles River in Boston gespannt.⁹²² Den *Olympia-Regenbogen* allerdings bezeichnete Piene als sein spektakulärstes Luftereignis, denn hierfür wurde ein Polyäthylenschlauch von 460 Metern Länge und sieben Metern Breite mit Helium gefüllt und maximal 125 Meter hoch über den Olympiasee gespannt. Der Regenbogen trug ein Lichtband aus 600 Glühbirnen und wurde von etwa 60 Scheinwerfern angestrahlt, die zu bestimmten Zeiten durch Einsatz von Farbscheiben farbiges Licht abgaben. Heiner Stachelhaus bemerkte, dass dies das technisch aufwendigste Sky-Event Otto Pienes war. Der Regenbogen blieb nach der Schlussfeier bis zum folgenden Morgen aufgeblasen.⁹²³

Die in diesem Kapitel besprochenen Werke zu den Olympischen Spielen in München 1972 brachten mit De Marias *Olympic Mountain Project* das Element Erde, mit Macks *Wasserwolke* das Element Wasser und mit Pienes *Olympischem Regenbogen* das Element Luft zusammen. In der Blütezeit der Land Art können sie eindeutig dieser Kunstrichtung zugeordnet werden, die sich im Umgang mit Landschaft, Natur und deren Elementen äußert.

⁹¹⁹ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 14.8.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177); Daten Olympia aus Harbecke et al. 1972: 7; im Oktober 2009 wurde die Technik der Wasserwolke von den Stadtwerken München demontiert, vgl. Olympiapark: Großer Herbstputz im Olympiasee, Pressemeldung 7.10.2009. In: Olympiapark.de [Olympiapark 2009].

⁹²⁰ vgl. Rennert/von Wiese 1996: 127.

⁹²¹ Pressemitteilung Büro Piene zitiert nach Stachelhaus 1993: 192.

⁹²² Rennert/von Wiese 1996: 138-139.

⁹²³ Vgl. Stachelhaus 1993: 192.

Werner Ruhnau, Spielstraße

Nicht unerwähnt bleiben sollte die *Spielstraße*, die Werner Ruhnau für die Olympiade gestaltete. Der Architekt des Gelsenkirchener Musiktheaters hatte schon oft mit den ZERO-Künstlern zusammengearbeitet. In Gelsenkirchen gestaltete Yves Klein 1957 das Theaterfoyer mit monochromen blauen Tafeln und Schwammreliefs.⁹²⁴

Ruhnau's Konzept für die *Spielstraße* in München sah vor, viele kleine Bühnen und Pavillons rund um den Olympiasee aufzustellen, die ein unterschiedliches Programm boten. Er engagierte darstellende Künstler der zeitgenössischen Theateravantgarde wie den Franzosen Jérôme Savary, der mit dem *Grand Magic Circus* Prozessionen auf der *Spielstraße* veranstaltete. Auch bildende Künstler wie der Bildhauer Franz Falch wurden engagiert. Die Besucher waren aufgefordert, die Gruppierung seiner *Hinkelsteine* zu verändern und mit ihnen zu spielen. Timm Ulrichs präsentierte mit der *Olympischen Tretmühle* ein menschengroßes Hamsterrad.⁹²⁵ Aktionen wie diese waren dazu gedacht, den Leistungssport „mit den Mitteln der Künste kritisch zu kommentieren“, so Ruhnau.⁹²⁶ Auf der *Spielstraße* wurde auch für Bewirtung gesorgt: Bauchladen-Verkäufer boten „dem erstaunten Publikum“ grünen Mais, rote Kartoffeln und ultramarinblaue Brötchen an.⁹²⁷ Ruhnau schuf mit der *Spielstraße* eine „Zone für freie, lebendige Kommunikation zwischen Bewohnern, Besuchern, Künstlern und anderen Akteuren“ durch variable Aktionsfelder in offener, szenischer Form.⁹²⁸ (Abb. 6.10)

Im Gesamtwerk Ruhnau's nimmt die Münchener *Spielstraße* einen hohen Stellenwert ein. Für die Bedeutung des öffentlichen Raumes in der Stadt und den sich dort artikulierenden mündigen Bürgern sei die *Spielstraße* eine „Initialzündung“ gewesen, so Ruhnau.⁹²⁹ Auch Heinz Mack, der mit Werken wie der *Wasserwolke* Kunst in den öffentlichen Raum brachte, plädierte für eine direkte Begegnung von Kunst und Betrachter im urbanen Kontext.⁹³⁰

Die Olympischen Spiele von 1972 waren ein Begegnungspunkt der Protagonisten von ZERO und Land Art. In München gelangte um 1970 die amerikanische Earth oder Land Art erstmals nach Deutschland in Form von Ausstellungen Walter De Marias und Michael Heizers bei Heiner Friedrich. Trotz intensiven Engagements Friedrichs waren es aber die Werke der ZERO-Künstler Mack und Piene, die schließlich das künstlerische Bild der Olympiade prägten. Die *Wasserwolke* und der *Olympische Regenbogen* entstanden in direktem Umgang mit der Natur und ihren Elementen mittels aufwendiger Technologie.

⁹²⁴ Vgl. Stachelhaus 1993: 14, Fleck 2018: 45 ff.

⁹²⁵ Vgl. Lehmann-Kopp, Dorothee (Hg.): Werner Ruhnau. Der Raum, das Spiel und die Künste. Kat. Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, 15.4.-24.6.2007. Berlin 2007: 81-87 [Lehmann-Kopp 2007].

⁹²⁶ Ruhnau zitiert nach Lehmann-Kopp 2007: 81.

⁹²⁷ Vgl. Lehmann-Kopp 2007: 85.

⁹²⁸ Vgl. Lehmann-Kopp 2007: 82.

⁹²⁹ Ruhnau zitiert nach Lehmann-Kopp 2007: 88.

⁹³⁰ Vgl. Mack 2008: 11-13.

7. Expedition in künstliche Gärten, 1976

„Wer die Wüste betritt, und nur noch den eigenen Herzschlag wahrnimmt, der hört auch ihr Schweigen. Wer das reine Licht im Polarkreis sieht, und sich in dieses Licht stellt, ist von Licht erfüllt und wird zu einem Gegenstand des Lichts. Wer in der Leere und Grenzenlosigkeit solcher Landschaftsräume steht, begreift seine eigene Körperlichkeit. Wer sich in den Sand- und Eiswüsten selbst begegnet, kann nicht vor sich selbst fliehen.“⁹³¹

Diese poetischen Zeilen schrieb Heinz Mack im Jahr 1976, nachdem er die Sahara und die Arktis bereist hatte. Bei dieser *Expedition in künstliche Gärten* führte Mack wichtige Experimente zum *Sahara-Projekt* durch, die von dem Fotografen Thomas Höpker eindrucksvoll dokumentiert wurden. Anschließend realisierten Höpker und Mack eine Fotoedition, die von der Galerie Photo Selection international vertrieben wurde. In diesem Kapitel werden zunächst die Expeditionen beschrieben und, das gilt besonders für die Arktis-Reise, in einen kunsthistorischen Zusammenhang gebracht. Darauf folgen einige Überlegungen zum Thema Land Art und Kunstmarkt, die sich aus der Fotoedition *Expedition in künstliche Gärten* sowie der früheren *Sahara-Edition* (1972-75) ergeben.

7.1 Sahara- und Arktisexpedition, 1976

Nach den Wüstenszenen, die 1968 für den Film *Tele-Mack* aufgezeichnet wurden, kann die *Expedition in künstliche Gärten*, die Mack 1976 nach Algerien und Grönland unternahm, als zweitwichtigste Annäherung an das *Sahara-Projekt* gelten. Im Gegensatz zur Reise nach Tunesien, die 1968 eher spontan erfolgte, wurde die 1976er Expedition genau geplant. Henri Nannen, Herausgeber der Zeitschrift Stern, hatte von Macks *Sahara-Projekt* gehört. Nannen sprach Axel Hecht, den damaligen Leiter des Stern-Kulturressorts, sowie den Stern-Fotografen Thomas Höpker darauf an.⁹³² Gemeinsam planten Hecht, Höpker und Mack daraufhin „die bisher aufwendigste Produktion des Kultur-Ressorts – eine Kunstsafari in Wüste und Eis“, schrieb der Stern im November 1976.⁹³³ Diese wurde schließlich in einem 20-seitigen Stern-Artikel sowie einer Publikation dokumentiert.⁹³⁴

⁹³¹ Mack 1977: o. S.

⁹³² Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 18.12.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177). Hecht wurde später Chefredakteur der Kunstzeitschrift Art, Höpker wurde als erster deutscher Fotograf Vollmitglied bei Magnum Photos und war später Präsident der Agentur.

⁹³³ Stern Nr. 45 (Jg. 29), 4.-10.11.1976 (Archiv Mack): 3 [Stern 1976].

⁹³⁴ Vgl. Hecht 1976 (Archiv Mack); Nannen 1977.

Algerien, 1976

Am 10. März 1976 notierte Heinz Mack in seinem Kalender: „Bis Mitternacht die Sahara-Expedition vorbereitet. Material in Hanomag geladen.“⁹³⁵ Wenige Tage später, am 19. März, brachen Mack und seine Begleiter nach Algerien auf; zur Gruppe gehörten der Fotograf Thomas Höpker, der Journalist Axel Hecht, Macks Freund Fritz Bagel sowie Michael Bienert und Knut Schönburg.⁹³⁶ Sie reisten mit einem schweren Hanomag-LKW, der für die Wüstentour umgerüstet worden war. Axel Hecht berichtete, dass darin Zelte, Werkzeug und das Material geladen waren, „aus dem Mack seine ‚künstlichen Gärten‘ als neue Oasen im Sand bauen wollte.“⁹³⁷ Dazu zählten Spiegel, Folien, Rasterbleche, Stelen aus hochpoliertem Aluminium sowie filigrane Honeycomb-Gitternetze – ungeformtes Material, aus dem vor Ort der *Jardin Artificiel* gestaltet werden sollte.

„Drei Tage dauert die Fahrt vom Künstler-Atelier in Mönchengladbach nach Marseille. Auf der Fähre übers Mittelmeer nach Algier. Grenzschwierigkeiten. Wie erklärt man einem Zolloffizier eine Kunst-Safari? Fotos von früheren Reisen helfen, die Neugier zerstreut das anfängliche Mißtrauen. Anschließend tagelange Reise auf der Asphaltpiste ins Landesinnere. [...] Nach Ghardaia, der letzten Stadt vor der reinen Wüstenregion, erreichen wir die Oase El-Golea. 14 000 Einwohner, 100 000 Palmen. Wir beschließen zu bleiben. Für Mack beginnt die ‚Expedition meiner Erwartungen‘, für uns ist es der Start zu optischen Sensationen. Am nächsten Morgen stoßen wir nach 60 Kilometern Fahrt auf die Ausläufer des Grand Erg Oriental. Wir verlassen den Asphalt. Wenige Minuten später umgibt uns die Vollwüste. Kein Stein, kein Strauch, selten ein Grasbüschel. Wir geben es bald auf, die Dünen zu zählen. Fünzig, hundert, fünfhundert? Ein Meer von Tälern und Hügeln, die Kämme wie mit dem Rasiermesser gezogen.“⁹³⁸

In dieser Landschaft, dem Grand Erg Oriental oder größten Sandmeer der Sahara, begann der erste Teil der *Expedition in künstliche Gärten*. In den folgenden Wochen entstanden hier einige der eindrucksvollsten Dokumentationen des *Sahara-Projektes*, von Mack ausgeführt und von Höpker fotografiert. In der ausgedehnten Weite der Sahara setzte Mack Markierungen wie den *Großen Raumpfeil* – eine acht Meter lange Pfeilform aus Aluminium, platziert auf einer Düne. Der Künstler konzipierte diesen als eine Art Wegweiser ins Nirgendwo, oder – um es mit seinen Worten zu sagen – als „Fixierung eines Ortes in einer ortlosen Landschaft“.⁹³⁹ Wer genau hinsieht, erkennt die kleine silberne Gestalt auf einem Dünenkamm im Hintergrund, in deren Richtung der Pfeil deutet. (Abb. 7.1) Mack trug den Silberanzug aus dem *Tele-Mack* auch in Algerien, zeitweise ergänzt durch eine dreieckige silberne Kopfbedeckung. Die geometrische Form und silberne Farbe des Kostüms sowie die Körperhaltung des Künstlers auf dem Foto mit dem *Großen Raumpfeil* erinnern an die Figuren des *Triadischen Balletts* (1912-1922) von Oskar Schlemmer. Deren Kostüme sind

⁹³⁵ Jahreskalender Heinz Mack 1976 (Archiv Mack).

⁹³⁶ Vgl. Jahreskalender Heinz Mack 1976 (Archiv Mack); Hecht 1976: 56.

⁹³⁷ Hecht 1976: 53 (Archiv Mack).

⁹³⁸ Hecht 1976: 53-55 (Archiv Mack).

⁹³⁹ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.4.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

ebenso geprägt von geometrischen Grundformen sowie von technologisch-futuristischen Materialien (siehe besonders die zentrale Drahtfigur, Abb. 7.2).

Nicht nur Macks Silberanzug rief Assoziationen zu Zukunftstechnologien wie der Raumfahrt hervor, bemerkte Axel Hecht: „Mack, der Bildhauer, der nie ‚nach der Natur gearbeitet‘ hat, entwirft jetzt in der Natur seine künstlichen Gärten und Oasen. Sein Material für den gestellten Traum könnte nicht synthetischer sein. Technische Werkstoffe, ohne jeden Charme; Zivilisationsmüll, wie er beim Flugzeug und Raketenbau abfällt; Produkte der optisch-physikalischen Industrie.“⁹⁴⁰

Der Künstler nahm keine fertigen Objekte mit nach Algerien, sondern ließ sich „an Ort und Stelle provozieren“.⁹⁴¹ Ein zweiter Jahreskalender von 1976, den Mack als Skizzenbuch nutzte, zeugt allerdings davon, wie gut sich er sich vorbereitete.⁹⁴² In zahlreichen Zeichnungen und Entwürfen arbeitete Mack die optischen Effekte aus, die er in der Wüstenlandschaft verwirklichte. Auch eine Zeichnung des Kostüms mit Dreieckformen ist erhalten. (Abb. 7.3) Dazu notierte Mack: „Ich in der Mitte: a) Silberkostüm, b) Pfeile auf Kopf und Händen“.⁹⁴³ Auf mehreren Fotos der Expedition ist Mack in der Pose mit weit ausgebreiteten Armen zu sehen, die er in Skizzen vorbereitete. Statt mit Pfeilen versah er Kopf und Hände mit quadratischen Aluminiumreflektoren, die das Licht der Sonne in den Raum der Wüste zurückwarfen. (Abb. 7.4) In den Weiten des Grand Erg Oriental diente das silberne Kostüm dazu, aus der Ferne sichtbar zu sein, außerdem funktionierte es als Hitzeschutz: „Wir haben entdeckt, dass die glühende Sahara-Sonne vom glänzenden Aluminium-Gewebe reflektiert wird, so daß wir vor der Hitze geschützt sind“, notierte Mack 1976 in Timimoun.⁹⁴⁴

Im Jahreskalender 1976 befinden sich zahlreiche Skizzen, die in der algerischen Sahara realisiert wurden. Dazu gehört die *Karavane der Farben*, eine 36 Meter lange Struktur aus Plexiglas im Wüstensand, deren Titel sich auf die traditionellen Reise-gemeinschaften in der Wüste bezieht. Die *Karavane der Farben* besteht aus weißen, roten, gelben und rosafarbenen Plexiglasscheiben, die an der Oberkante eine gezackte „Sägenstruktur“ aufweisen, wie Mack in der dazugehörigen Skizze notierte.⁹⁴⁵ Der Künstler plante, die transparente Farbstruktur „hintereinander, etwas bergauf“ an der Düne zu platzieren – „oder auf flacher Ebene vor einer Düne eine lange Farbkette“ zu errichten, wie es schließlich geschah.⁹⁴⁶ Filmaufnahmen, die Macks Freund Fritz Bagel während der Expedition machte, zeigen den Aufbau der Skulptur im Sand. Bei der *Karavane der Farben* besteht somit die für das *Sahara-Projekt* außergewöhnliche Situation, dass die Entstehung

⁹⁴⁰ Hecht 1976: 55 (Archiv Mack).

⁹⁴¹ Mack zitiert nach Hecht 1976: 55 (Archiv Mack).

⁹⁴² Vgl. Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack). Notizen im Kalender lassen darauf schließen, dass Mack ihn auf die Reise mitnahm.

⁹⁴³ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

⁹⁴⁴ Mack 1977: o. S.

⁹⁴⁵ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

⁹⁴⁶ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

eines Werkes in der Wüste von der Skizze über das „Making Of“ bis zur finalen Fotografie nachvollziehbar ist. (Abb. 7.5-7.7)

Die Filmaufnahmen zeigen auch die Schwierigkeiten, mit denen das Team in der Sahara konfrontiert wurde. Damit Macks Skulpturen auf den Fotos wie künstliche Artefakte in unberührter Natur wirkten, mussten sämtliche Spuren des Aufbaus verwischt werden. „Fußspuren durch flache Sandfuge auslöschen!“, notierte Mack im Skizzenbuch.⁹⁴⁷ Auf dem Video ist zu sehen, wie ein Helfer mit einem Besen die Spuren beseitigte. (Abb. 7.8) Im Grand Erg Oriental vereinte der Künstler Aspekte von Technik und Natur – das Kunstobjekt aus Plexiglas im Wüstensand, präsentiert ohne die Spuren menschlichen Zutuns, verdeutlicht diese Dialektik, die bezeichnend für das Schaffen von Mack ist. Bereits 1968 bemerkte Margit Staber, die aus diesem Spannungsverhältnis gewonnenen Anregungen zu ästhetischen Objekten, seien „völlig antinaturalistisch und doch konkreter Ausdruck der Wirklichkeit“.⁹⁴⁸ So fügte sich das artifizielle Material der *Karavane* doch wie eine organische Struktur in die Landschaft der Dünenkämme ein.

In dem Video von Fritz Bagel ist der Aufbau einer Skulptur aus Edelstahlblechen zu sehen, deren polierte Oberfläche die Sahara-Sonne auffing und potenzierte. Wie die Flügel eines silbernen Flugzeugs ragen die Bleche aus dem Wüstensand. Als Referenz an den französischen Piloten und Autoren, dessen Flugzeug in der Sahara abstürzte, betitelte Mack die Skulptur *Der Absturz des Saint-Exupéry*. (Abb. 7.9)

„Schließlich schießt ein Paar Lichtflügel diagonal in den Horizont aus Sand und Himmel: Doppelflügel eines abgestürzten Flugzeugs? Raketendynamik? Meteoreneinfall? Die Wirklichkeit: spiegelblankpolierte Edelstahlbleche im gleißenden Licht des Grand Erg Occidental, der größten Sandwüste Algeriens [...].“⁹⁴⁹

Im Buch *Terres des Hommes* (1939) schilderte Saint-Exupéry seine Wüstenüberflüge, zu denen ein Langstreckenflug im Jahr 1935 gehörte. Mangels Orientierung konnte der Pilot seinen Zwischenstopp nicht anfliegen und stürzte in der Nacht in der Sahara ab, etwa 200 km westlich von Kairo. Er überlebte, verdurstete aber beinahe auf dem Fußmarsch durch die Wüste, bis er von Beduinen gerettet wurde.⁹⁵⁰ Trotz solcher Erfahrungen teilte Saint-Exupéry die Liebe zur Wüste, wie er ausführte:

„Und dennoch lieben wir die Wüste. Zuerst ist sie nur Leere und Schweigen, denn sie gibt sich nicht zu Liebschaften von einem Tage her. [...] So ist auch die Wüste nicht aus Sand gemacht, und nicht aus verschleierte Tuaregs, und nicht einmal aus gewehrtragenden Beduinen. Das aber ist sie: Wir haben den ganzen Tag Durst gelitten und plötzlich spüren wir zum allerersten Male, daß die Wasser des altbekannten Brunnens ständig fließen. Eine unsichtbare Frau kann ein ganzes Haus verzaubern; ein ferner Brunnen wirkt weit, weit, so

⁹⁴⁷ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

⁹⁴⁸ Staber 1968: 37.

⁹⁴⁹ Mack 1977: o. S. (wahrscheinlich meinte er das Grand Erg Oriental).

⁹⁵⁰ Vgl. Saint-Exupéry, Antoine: *Wind, Sand und Sterne*. Düsseldorf 1956: 119 ff. [Saint-Exupéry 1956].

weit wie die Liebe. [...] Nun ist die Sahara in uns, und da erst zeigt sie sich. Ihr nahekomen, das bedeutet nicht, eine Oase zu besuchen. Vielmehr bedeutet es, an einen Brunnen tief und inbrünstig zu glauben.“⁹⁵¹

Wie die Filmaufnahmen Bagels zeigen, zog während des Aufbaus der Plastik *Der Absturz des Saint-Exupéry* ein Staubsturm auf, aufgrund dessen die Skulptur rasch wieder abgebaut werden musste. Die Sicht wurde von umherfliegenden Sandkörnern verschleiert und der vormals blaue Himmel braun gefärbt. (Abb. 7.10) Bei einem Staubsturm saugt der Wind in der Sahara gewaltige Staubmengen auf, bis die Luft damit so angefüllt ist, dass die vormals grellweiße Sonne nur noch als mattgelbe Scheibe zu erkennen ist. Der Sahara-Forscher Uwe George nennt diese Staubstürme die „atemberaubendsten und zugleich beängstigendsten Erscheinungen in der Natur“: „Bei oft völlig klarer Sicht ziehen sie – Wolken am Meer vergleichbar – als bis zu 3000 Meter hohe, undurchdringlich erscheinende Walzen am Horizont herauf. Reisende, die einen solchen Sturm zum ersten mal erleben, geraten nicht selten in Panik.“⁹⁵²

Mack erinnerte sich an die unangenehme Erfahrung, „in der Wüste vollkommen die Orientierung zu verlieren“.⁹⁵³ Auch schilderte er weitere Gefahren der Expedition, die sich aus der politischen Situation Algeriens ergaben: „Im kommunistischen Algier wurden Thomas Höpker und ich nach einer Foto-Kunst-Safari in der Wüste rigoros ins dreckige Gefängnis gebracht, weil wir verdächtigt wurden, im Grenzbereich zu Tunesien mit unseren Spiegelexperimenten feindliche Informationen ausgesetzt zu haben. Ich musste meine emotionalen Proteste sehr devot entschuldigen, damit nicht unser gesamtes Filmmaterial zerstört wurde.“⁹⁵⁴

Algerien, das 1962 die Unabhängigkeit von Frankreich erlangt hatte, war auch die Heimat von Albert Camus, der an der Küste aufwuchs und die Sahara ein einziges Mal 1953 besuchte. Die Wüste wurde für Camus daraufhin zur „Großmetapher, mit der sich die Existenz erschließt“, schrieb Biographin Iris Radisch. „Sie reicht [...] weit hinaus in eine ästhetische und existentielle Kategorie.“⁹⁵⁵ Die künstlerische Flucht vor dem „konfusen Inventar der Welt“ verbindet Mack mit Camus, dessen „Wüstendenken“ abseits der „tödlichen Ordnung der Welt“ den Ballast der Tradition abzustreifen versucht.⁹⁵⁶ Den Ideologien und der Gewalt des 20. Jahrhunderts stellte Camus darüber hinaus das „Sonnendenken“ des antiken Griechenlands gegenüber, das er mit dem mediterranen Licht seiner algerischen Heimat in Verbindung brachte.⁹⁵⁷

⁹⁵¹ Saint-Exupéry 1956: 86-87.

⁹⁵² George 1986: 45.

⁹⁵³ Mack/Mack 2011: 15.

⁹⁵⁴ Mack/Mack 2011: 15.

⁹⁵⁵ Radisch 2013: 301.

⁹⁵⁶ Mack 1959: 1; Radisch 2013: 303.

⁹⁵⁷ In *Der Mensch in der Revolte* (1951) beschreibt Camus die Geschichte der ersten Internationale als „[...] Geschichte des Kampfes zwischen der deutschen Ideologie und dem mittelmeerischen Geist“, vgl. Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg 2013: 390 [Camus 2013].

Höpkers Fotografien aus Algerien zeigen einzigartige, ephemere Installationen Macks wie den *Friedhof für Transsahara-Vogelflüge*, eine Formation von 18 Lichtreflektoren im Wüstensand, in denen sich das Licht der untergehenden Sonne spiegelt. Aus der erhöhten Perspektive des Fotografen erkennt der Betrachter, dass die serielle Reihung der Reflektoren eine Dreiecksformation ergibt. Die strenge Formation geometrischer Elemente auf einer Fläche zeigt Ähnlichkeiten zu Walter De Marias späterer Installation von 75 hochglanzpolierten Edelstahlstäben von je einem Meter Länge im Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. De Marias Bodenplastik *A computer which will solve every problem in the world / 3-12 Polygon* (1984) erstreckt sich wie Macks Wüstenskulptur zu einem rechtwinkligen Dreieck und bedient sich dem Glanz des Metalls. (Abb. 7.11-7.12)

Zu den Werken, die Mack in Skizzen vorbereitete, gehörte eine flache, kreuzförmige Bodenplastik, die Mack in der Wüste „als Spiegelkreuz“⁹⁵⁸ mit einer Größe von fünf Mal fünf Metern verwirklichte – *Das Kreuz des Südens*. Auch für das Eismeer in Grönland plante er das Kreuz als schwimmende Skulptur: „leere Wannen auf dem Rücken, die Schalen mit blauem Wasser gefüllt [...] nur vom Styropor getragen“⁹⁵⁹ – hier taufte er die Plastik *Das Kreuz des Nordens*. Die Form des Kreuzes als Markierung in der Wüste wählten auch andere Künstler der Land Art; so entstand das *Desert Cross* von Walter De Maria 1969 auf dem El Mirage Dry Lake in Kalifornien. (Abb. 7.13-7.15)

Für Mack ist das Kreuz ein Zeichen, das der Künstler setzen muss, um seinen Aufenthalt in den für Menschen unwirtlichen Landschaften wie Sand- und Eismeer zu bezeugen⁹⁶⁰ – vergleichbar etwa mit den Flaggen, die ein Forscher wie Amundsen setzte, als er den Südpol erreicht hatte. In der Romantik wurde die Darstellung des Kreuzes in der Landschaft allerdings eher zur „Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee“ genutzt, zumal im Fall von Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* (1807-08, Abb. 7.16).⁹⁶¹ Das auf dem Altarbild abgebildete *Kreuz im Gebirge* ist auf dem Gipfel eines Berges aufgerichtet, links und rechts von Fichten eingefasst, die in Felsspalten wurzeln. Der Betrachter blickt über einen „unausmeßbar tiefen Raum“ auf die Szenerie, mit der Friedrich, so seine Kritiker, eine „neue Ansicht der Landschaftsmalerei“ geschaffen hatte.⁹⁶² Während Christus am Kreuzifix den Mittelpunkt der Darstellung bildet, ist die Natur mit wenigen Hieroglyphen – Felsen, Erdreich, Fichtenzweigen etc. – angedeutet, wie Wieland Schmied bemerkte: „Friedrichs Bildkomposition zielt kompromisslos auf die Herausarbeitung dieses Kontrastes. Die Reduzierung der Landschaft auf wenige ‚Hieroglyphen‘ hat sie aufnahmebereit für unser religiöses Gefühl gemacht. Die Natur selbst bietet sich zum Altar.“⁹⁶³

⁹⁵⁸ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

⁹⁵⁹ Jahreskalender Heinz Mack 1976 II (Archiv Mack).

⁹⁶⁰ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 19.4.2017 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁹⁶¹ Vgl. Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich. Köln 1975: 56 [Schmied 1975].

⁹⁶² Vgl. Schmied 1975: 56.

⁹⁶³ Schmied 1975: 58.

Im Gegensatz zu Friedrichs Altarbild zielten Macks Werke in Wüste und Arktis nicht auf „pathologische Rührung“⁹⁶⁴ durch religiöse Ergriffenheit – vielmehr rückt die Natur, in der die Kreuze die Anwesenheit des Künstlers bezeugen, aber auch Licht und Farbe der natürlichen Umgebung potenzieren, in den Mittelpunkt. Licht und Farbe der Natur könnten kaum gegensätzlicher sein als in der Sahara und der Arktis, wie das Bilderpaar *Kreuz des Südens* respektive *Kreuz des Nordens* vermittelt.

Grönland, 1976

Der Fotograf Thomas Höpker erinnerte sich, wie es dazu kam, dass auf die Expedition nach Algerien eine zweite Reise nach Grönland folgte:

„Als ich nach unserer ersten Reise in die Sahara zurück nach Hamburg kam, zeigte ich eine Auswahl meiner Farb-Dias dem Chefredakteur Henri Nannen und dem Bild-redakteur Rolf Gillhausen, den wir das ‚Oberauge des STERN‘ nannten. Gillhausen war selbst Fotograf gewesen und er war sehr kritisch. Als nach der Projektion das Licht wieder anging, sagte Gillhausen: ‚Na ja, ist ja ziemlich interessant, aber die Bilder sind ja alle rot und braun‘. Da hatte ich eine glückliche Eingebung und sagte: ‚So ist das leider in der Wüste, aber wie wär es, wenn wir noch eine andere Reise machen, zum Beispiel in die Arktis oder die Antarktis, da ist viel Eis und Schnee und der ist meist weiß oder blau.‘ ‚Warum nicht, dann macht das doch‘, sagte Gillhausen. Wir sind dann allerdings nur nach Grönland gereist, aber da gab es genug Eis und Schnee.“⁹⁶⁵

Im Sommer 1976 fand also der zweite Teil der *Expedition in künstliche Gärten* nach Grönland statt, das auch zur Arktis zählt.⁹⁶⁶ Mack, Höpker, Hecht und ihre Helfer reisten am 25. Juni von Hamburg nach Kopenhagen, von wo sie zur grönländischen Basis Sondre Stromfjord flogen. Von dort aus nahmen sie das Schiff „Disco“ zur Diskobucht in Südwestgrönland. In Grönland musste fortan täglich ein Fischerboot mit Mannschaft angeheuert werden, damit die Expedition ins Eismeer fahren konnte. Dies war auch für den Künstler „Neuland“, wie Axel Hecht in der Stern-Reportage berichtete.⁹⁶⁷ Mack, der für sein *Sahara-Projekt* bisher in die Wüsten Afrikas gereist war, erlebte 1976 zum ersten Mal die Arktis. „Ob Eiswüste oder Dünenmeer – die Reinheit und Grenzenlosigkeit des Raumes ist identisch“, sagte er zu Hecht. „Aber das Licht ist melancholisch – im Gegensatz zur Wüste.“⁹⁶⁸

So empfand auch der Rest des Teams das Licht am 69. Breitengrad zunächst „meist, trübe, kalt und grau“. In der zweiten Woche der Expedition kam die endlich Sonne zum Vorschein und tauchte das ewige Eis in ein „Traumlicht“, so Hecht.⁹⁶⁹ Letzteres ist in der Arktis

⁹⁶⁴ Schmied 1975: 56.

⁹⁶⁵ Thomas Höpker in Korrespondenz mit der Autorin, 11.1.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁹⁶⁶ Vgl. Martin, Michael: Planet Wüste. München 2016: 27 [Martin 2016].

⁹⁶⁷ Vgl. Hecht 1976: 55 (Archiv Mack).

⁹⁶⁸ Mack zitiert nach Hecht 1976: 56 (Archiv Mack).

⁹⁶⁹ Hecht 1976: 56 (Archiv Mack).

besonders intensiv, da das Eis eine hohe Albedo, also Rückstrahlkraft, besitzt und kaum Sonnenstrahlung absorbiert.⁹⁷⁰

„Obwohl die Bedingungen noch schwieriger sind und die erstarrte Umwelt uns oft zu lähmen droht, stellt er sich doch wieder ein – jener Sinnesrausch, nach dem wir inzwischen ebenso süchtig geworden sind wie Mack. Wenn die hellflirrenden Sonnensegel übers türkisfarbene Eiswasser schweben, wenn die transparenten Kuben der amorphen Landschaft Struktur geben, dann stellt sich wieder Begeisterung ein.“⁹⁷¹

Der von Hecht beschriebene „Sinnesrausch“ wurde von Mack bereits 1959 imaginiert, als er das *Sahara-Projekt* konzipierte: „Morgen aber werden wir auf der Suche nach einer neuen Dimension der Kunst auch neue Räume aufsuchen müssen, in denen unsere Werke eine unvergleichliche Erscheinung gewinnen sollen“, heißt es darin. „Solche Räume sind: der Himmel, das Meer, die Antarktis, die Wüste. In ihnen werden die Reservate der Kunst wie künstliche Inseln ruhen.“⁹⁷²

Obwohl Mack damals nicht die Arktis sondern die Antarktis erwähnte, war das Eismeer bereits 1959 Teil seiner künstlerischen Imagination. Was die Sand- und Eiswüsten miteinander verbinde, sei die monochrome Farbgebung ihrer Landschaft, so Mack. „Die Wüsten aus Sand und Eis sind die einzigen monochromen Landschaften der Welt.“⁹⁷³ Er notierte damals: „Und in den taghellen Polarnächten verlieren wir das Maß der Zeit. Unsere Sinne sind hellwach; und unsere Arbeit ist es, das Licht einzufangen; wir sind Jäger und Abenteurer, die das schnelle, flüchtige Licht jagen, die ihm Fallen stellen, mit Hilfe von technischen Instrumenten.“⁹⁷⁴

„Heinz Mack hatte sich wieder hervorragend vorbereitet und schwimmende Hölzer, Segel, Ballons und Gläser eingepackt, die er vor Ort zusammen baute und in das kalte Wasser ließ,“ erinnerte sich Höpker.⁹⁷⁵ Die Werke im Eismeer interagierten direkt mit den Elementen der arktischen Natur, dem Eis, Wasser und kaltblauen Licht der Landschaft. Eine Plastik, bestehend aus nach oben geöffneten Plexiglasröhrchen, wurde unterhalb des Überhangs eines Eisberges platziert, der im Sonnenschein schmolz. Höpkers Kamera dokumentierte, wie feine Wassertropfen aus der Eismasse hinunter und hinein in die Glasröhren fielen. Diese waren zylindrisch arrangiert und mit blau gefärbter Flüssigkeit gefüllt, welche die Farbe der natürlichen Umgebung nachahmte. (Abb. 7.17)

Aktionen wie diese waren nicht ungefährlich, schrieb Axel Hecht: „Dabei vergessen wir, wie gefährlich unsere Arbeit ist. Michael Bienert und Knut Schönburg, unsere Begleiter, arbeiten

⁹⁷⁰ Vgl. Martin 2016: 28.

⁹⁷¹ Hecht 1976: 56 (Archiv Mack).

⁹⁷² Mack 1959: 1-2 (Archiv Mack).

⁹⁷³ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 16.11.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

⁹⁷⁴ Mack 1977: o. S.

⁹⁷⁵ Thomas Höpker in Korrespondenz mit der Autorin, 11.1.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

mit dem Beiboot unter dem Überhang eines zerklüfteten Eisbergs. Minuten, nachdem sie aus seinem Schatten gerudert sind, bricht der tonnenschwere Zapfen ab und klatscht senkrecht ins Wasser. Fast bringen die plötzlichen Wellen das Fischerboot zum Kentern.⁹⁷⁶

Trotz Gefahren barg die arktische Landschaft auch neue künstlerische Möglichkeiten. So wurde die Oberfläche des Eismeereres zur Inszenierung kinetischer Objekte genutzt. Die *Seerose in der Arktis* war eine Wasserskulptur aus weißem Holz mit einem Durchmesser von etwa sechs Metern, deren 38 strahlenförmig angeordnete, bewegliche Arme der Bewegung der Wellen folgten. Daneben befand sich ein hölzerner Pfeil, dessen Spitze auf das Zentrum der *Seerose* deutete.⁹⁷⁷ (Abb. 7.18)

Für seinen *Jardin Artificiel* griff Mack mehrfach organische Formen auf, die eine Vereinbarkeit von Kunst und Natur suchten. „Es erstaunt mich immer wieder, wie ‚leicht‘ die Natur meine Skulpturen annimmt“, so der Künstler. „Die Verwandlung und die durch diese bewirkte Verfremdung, welche zustande kommt, sobald ich meine Skulpturen den offenen Räumen überlasse, erreicht ihre besondere Intensität im Raum der Wüste, im Raum des Himmels und auf der unendlichen Fläche des Meeres.“⁹⁷⁸ Der Natur nachempfunden waren auch die *Licht-* oder *Eisblumen* aus zyklisch arrangierten, sich nach außen auffächernden, dreieckigen Edelstahlblechen, die das Blau des arktischen Himmels reflektierten. (Abb. 7.19)

Die Eiswüsten des Nord- und Südpols regten nicht nur die Fantasie Macks an, sondern auch die anderer Künstler der Land Art. Wie bereits erwähnt, hatte Robert Smithson 1966 ein *Proposal for a Monument in Antarctica* erdacht. Lawrence Weiners Expedition in den Nordwesten Kanadas wurde von Lucy Lippard im Text *Art Within the Arctic Circle* (1969-70) beschrieben.⁹⁷⁹ Auch der Maler Gerhard Richter bereiste zu dieser Zeit das Eismeer. Auf einer Reise durch Grönland, die Richter 1972 unternahm, fotografierte er Schneeberge und Eismassen der weiß-blauen Landschaft.⁹⁸⁰ In seinem späteren malerischen Werk griff er zurück auf diese Motive, etwa für den *Eisberg* von 1982. In fotorealistischer Manier zeigt das Ölbild das Eismeer in rötlicher Dämmerung, den Himmel auf glatter Oberfläche spiegelnd. Ein zerklüfteter weißblauer Eisberg liegt am Rande der malerischen Szenerie, für die Licht und Farbe der arktischen Natur maßgeblich sind – wodurch sie mit den Fotografien Thomas Höpkers vergleichbar sind, die Macks Werke in der Arktis dokumentieren. Auch dieser inszenierte die Werke Macks im rosafarbenen Halbdunkel auf dem Eismeer, etwa das *Feuerfloß*, das eine Reihe von brennenden Fackeln über das Meer trägt, deren Feuer mit dem Dämmerlicht des Himmels korrespondiert (Abb. 7.20-7.21).

Mack arrangierte sein *Feuerfloß* allerdings nicht nur in malerischer Szenerie. Ein nicht veröffentlichtes Foto Höpkers zeigt die rechteckige Feuerkonstruktion fast senkrecht

⁹⁷⁶ Hecht 1976: 56 (Archiv Mack).

⁹⁷⁷ Vgl. Titz/Kim 2011: 234.

⁹⁷⁸ Mack, Heinz: Kunst und Natur. In: Stadt Pforzheim (Hg.): Mack – Skulptur im Licht. Kat. Reuchlinhaus, Pforzheim, 20.7.-2.9.1990. Pforzheim 1990: 15 [Mack 1990].

⁹⁷⁹ Vgl. Lippard 1969-70, die Stadt Inuvik, die Weiner und Lippard mit Bill Kirby und Virgil Hammond besuchten, liegt übrigens geographisch auf einer Höhe mit dem Jacobshavn-Gletscher, den Mack 1976 besuchte.

⁹⁸⁰ Vgl. Richter, Gerhard: EIS. Köln 2011 [Richter 2011].

platziert auf einem Eisberg, die emporschlagenden Flammen fabrizieren schwarze Rauchwolken. In diesem Experiment kontrastierte der Künstler die elementaren Kräfte von Feuer und Wasser respektive Eis. Während das Feuer das Eis zu schmelzen vermag, könnte es gleichsam durch das Wasser des Eismeeres gelöscht werden. Die destruktiven Kräfte des Eismeeres thematisierte bereits das Gemälde Caspar David Friedrichs *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* von 1823-24. Es zeigt ein zwischen geborstenen Eismassen zerschmettert Schiff, dessen Trümmer zwischen den Eiskanten hervorragen. (Abb. 7.22-7.23) Das Bild war nicht nach der Natur gemalt, sondern entsprang der Fantasie des Malers, der möglicherweise an zeitgenössische Nordpolexpeditionen dachte, wie William E. Parrys Versuch, 1819/20 die Nordwest-Passage zwischen Grönland und Kanada zu erkunden.⁹⁸¹ *Das Eismeer* offenbart ein „besonders unwirtliche[s] Bild des Nordens“⁹⁸², so Wieland Schmied:

„Das Eismeer ist vielleicht das kälteste, abweisendste Bild, das wir von Friedrich kennen. Die Eisdecke ist geborsten, ihre Stücke haben sich übereinander geschoben. Das Eis ist zu einem großen Grabmal aufgetürmt, dessen Zacken zum Himmel weisen. Der Eindruck der Eismassen ist so erhaben wie unnahbar. Wer sich in diese Zone vorwagt, muß zugrunde gehen! Das Schiff ist vom Eis verschlungen worden, und es liegt zugleich unter seinen Schollen geborgen. Es wird ganz einsinken, ganz einwerden mit der majestätischen Natur.“⁹⁸³

Die Darstellung „der Natur als Tempel Gottes“⁹⁸⁴, als über alles Menschliche erhabene Kraft, verbindet Friedrich mit den Künstlern der Land Art, die das von der Romantik bzw. deren amerikanischer Variante der Hudson River School dargelegte „Sublime“ der Naturgewalten wieder aufgriffen.⁹⁸⁵ In dieser Tradition kann auch Macks *Expedition in künstliche Gärten* gesehen werden, welche Licht, Farbe und Formen der Natur in organischen Strukturen des *Jardin Artificiel* zelebrierte. Dem fügte der Künstler den Aspekt der Technik hinzu, der sich im Material seiner Artefakte manifestierte, welche aus industrienahen Produkten wie Aluminium, Edelstahl und Plexiglas bestanden. Eine Einbeziehung natürlicher Elemente – Sand, Wind, Feuer, Eis, Schnee und Wasser – sowie physikalischer bzw. optischer Phänomene – Licht, Schatten, Lichtfarben – und industriell gefertigtem Material in die Kunst charakterisiert die *Expedition in künstliche Gärten*.

⁹⁸¹ Vgl. Schmied 1975: 102.

⁹⁸² Schmied 1975: 102.

⁹⁸³ Schmied 1975: 104.

⁹⁸⁴ Schmied 1975: 104.

⁹⁸⁵ Vgl. Werkner 1992: 19 ff.

7.2 Fotoedition Expedition in künstliche Gärten, 1976

Das Buch *Mack – Expedition in künstliche Gärten – fotografiert von Thomas Höpker* wurde 1977 vom Stern-Magazin im Verlag Gruner + Jahr publiziert, heraus-gegeben von Henri Nannen. Der Bildband im Großformat von 29 x 39 cm enthielt 148 farbige Bildseiten sowie den Bericht Axel Hechts, der 1976 im Stern erschienen war, ein Gespräch zwischen Heinz Mack und Dieter Honisch, weitere Künstler-Texte, die das *Sahara-Projekt* erläuterten, sowie den Projekttext in voller Länge.⁹⁸⁶ „Das Buch, das über eine unvergleichliche Fahrt berichtet, gibt Aufschluss darüber, wie menschliches Tun in eigentlich übermächtiger Natur sich behaupten kann“, schrieb das Hamburger Abendblatt.⁹⁸⁷ Es war zum Preis von 68 DM erhältlich. Die Vorstellung des Buches erfolgte im Rahmen einer Ausstellung in der Galerie Brockstedt in Hamburg, die im April 1977 stattfand. Die Galerie zeigte 72 Fotografien Thomas Höpkers sowie *Lichtplastiken* von Heinz Mack, die mit den Fotos der Expedition korrespondierten.⁹⁸⁸ Hanns Theodor Flemming pries in einer Ausstellungskritik die „Werke in ihrer bizarren Schönheit“:⁹⁸⁹

„In allen gezeigten Werken demonstriert Mack, wie Licht und Raum in der Wüste und im Eismeer so stark sind, daß sie die technischen Objekte und auch die Kunst absorbieren und zu Teilen der unendlichen Natur werden lassen. So erscheinen die an sich stark gegensätzlichen Bereiche von Natur und Technik in Macks ‚neuen Kunsträumen‘ und ‚künstlichen Gärten‘ auf überraschende Weise vereint. Zugleich aber resultieren aus ihrer immanenten Spannung ästhetische Strukturen, die bildhaft faszinieren.“⁹⁹⁰

Die Ausstellung der Fotografien und Lichtplastiken wurde 1977 in weiteren deutschen Städten gezeigt, im Juli in der Kunsthalle am Steubenplatz in Darmstadt und im September im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum.⁹⁹¹ Das Oberbayerische Volksblatt berichtete anlässlich der Ausstellung in München, dass Thomas Höpker für seine Fotografien der Mack-Werke beim internationalen Wettbewerb „World Press Photo“ mit dem „Goldenen Auge“ und gleich noch mit dem zweiten Preis ausgezeichnet worden war.⁹⁹² Im November 1977 wurde die Ausstellung *Expedition in künstliche Gärten* in der Kunsthalle Düsseldorf präsentiert, wo Mack das *Wasserkreuz im Sand* sowie *Lichtstelen* und lichtkinetische Skulpturen zeigte.⁹⁹³

⁹⁸⁶ Vgl. Nannen 1977.

⁹⁸⁷ Hoffmann, Paul Theodor: Expedition in künstliche Gärten. In: Hamburger Abendblatt, 22.4.1977 (Archiv Mack) [Hoffmann 1977].

⁹⁸⁸ Die Ausstellung fand vom 14.4.-10.5.1977 statt, vgl. Einladung Galerie Brockstedt 1977 (Archiv Mack) [Galerie Brockstedt 1977].

⁹⁸⁹ Flemming, Hans Theodor: Auf der Suche nach neuen Dimensionen.... In: Die Welt, 18.4.1977 (Archiv Mack) [Flemming 1977].

⁹⁹⁰ Flemming 1977 (Archiv Mack).

⁹⁹¹ Vgl. Mack: Liste der Einzelausstellungen mit Titel (Archiv Mack).

⁹⁹² Unbekannt: In den Vorgärten der Wüste. In: Oberbayerisches Volksblatt Rosenheim, 17.9.1977 (Archiv Mack) [Oberbayerisches Volksblatt 1977].

⁹⁹³ Vgl. Mack: Liste der Einzelausstellungen mit Titel (Archiv Mack).

Außerdem wurden 20 Original-Fotografien der Expedition von der Galerie Photo Selection ediert. Die Fotoedition *Expedition in Künstliche Gärten* umfasste Motive aus Wüste und Arktis, dazu gehörte etwa *Der Absturz des Saint-Exupéry*, in der Edition betitelt als *Flügel im Sand* (s. Abb. 7.9). Die Fotografien entstanden 1976 im Dye-Transfer-Verfahren, hatten ein Format von 33 x 50 cm und waren nummeriert sowie von Künstler und Fotograf handsigniert. Die Edition war in der Auflage auf je 50 Exemplare limitiert, davon wurden 25 in Europa und 25 in den USA und Japan angeboten.⁹⁹⁴ Zunächst stellte die Galerie Photo Selection in Düsseldorf die Fotografien aus, darauf folgten Ausstellungen in der Rizzoli Gallery in New York und der Galerie Unac in Tokio.⁹⁹⁵ Im Herbst 1977 erschien das Buch in englischer Übersetzung unter dem Titel *Sculpture Safaris – Photographic Interpretations of Artifacts in Nature* bei Rizzoli International Publications in New York.⁹⁹⁶ Eine Broschüre der Galerie Photo Selection kündigte das Erscheinen des Buches und der Fotoedition auf dem deutschen und amerikanischen Markt an. Im darin enthaltenen Werbetext hieß es:

„So sind diese Fotografien nicht Dokument und Beleg von flüchtigen Ereignissen, sondern vielmehr das Ziel und das einzige faßbare Ergebnis der ‚Expedition in künstliche Gärten‘. Es sind keine Fotos von Kunstwerken, diese Fotografien sind die Kunstwerke selbst.“⁹⁹⁷

Diese Bemerkung führt zurück zu den bereits angestellten Überlegungen zur Bedeutung von Medientechnologien in der Land Art. Dabei ist es von enormer Wichtigkeit, ob die Fotografie als bloße Dokumentation der ephemeren Kunstereignisse oder – wie oben behauptet – als eigentliches, weil bleibendes, Kunstwerk angesehen wird. Darüber hinaus kann das Beispiel der Fotoedition *Expedition in künstliche Gärten* zu einem anderen Themenkomplex leiten, der für die Land Art im Allgemeinen und das *Sahara-Projekt* im Besonderen von Interesse ist. Wie Miwon Kwon und Philipp Kaiser im Katalog der Ausstellung *Ends of the Earth* beschrieben, lautet ein weit verbreiteter Mythos, die Land Art würde, indem sie an abgelegenen Orten fern jeglicher Zivilisation stattfindet, dem Kunstmarkt entfliehen. Die Land Art als anti-institutionell oder anti-kommerziell zu bezeichnen, sei allerdings ein Missverständnis, so die Autoren:

„The belief that Land art is a dematerialized or antiobject practice and, as such, a turn away from the art system as a rejection of the commercial market and the ideology of art institutions is inaccurate. [...] One might have to travel quite far to see some Land art works, but this should not be confused with or mistaken for moving outside the art system.“⁹⁹⁸

Die im Katalog postulierte These – „Land art does not escape the art system“⁹⁹⁹ – wird von der zuvor beschriebenen Edition sowie den Ausstellungen in Museen und Galerien, die in Folge der *Expedition in künstliche Gärten* stattfanden, unterstrichen. „Many of Land art’s

⁹⁹⁴ Vgl. Broschüre der Galerie Photo Selection 1977 (Archiv Mack) [Galerie Photo Selection 1977].

⁹⁹⁵ Vgl. Mack: Liste der Einzelausstellungen mit Titel (Archiv Mack).

⁹⁹⁶ Vgl. Mack/Höpker 1977.

⁹⁹⁷ Galerie Photo Selection 1977 (Archiv Mack).

⁹⁹⁸ Kaiser/Kwon 2012: 22-24.

⁹⁹⁹ Kaiser/Kwon 2012: 22.

representative artists who achieved international recognition“, schrieben Kaiser und Kwon, „found early audiences in the context of newly ascendant art fairs, small and large institutional group exhibitions, and individual gallery presentations, particularly in Germany.“¹⁰⁰⁰ Obwohl die Autoren sich hier auf Ausstellungen der Galerien Virginia Dwans und Heiner Friedrichs (1968) sowie auf die von Willoughby Sharp kuratierte *Earth Art-Show* (1969) beziehen, trifft ihre Beobachtung ebenso auf die Ausstellungen Macks in den 1970er Jahren zu. Die Fotos seiner Expedition wurden nicht nur in Museen und Galerien ausgestellt, und damit weltweit bekannt gemacht, sondern auch im Rahmen einer Edition verkauft. Land Art und Kunstmarkt, so scheint es, fanden in diesem Fall eine Strategie, von der sowohl die Galerie als auch der Künstler profitierten, obwohl die Installation der *Künstlichen Gärten* temporär, in der Vergangenheit und in entlegenen Landschaften stattgefunden hatte. Dies gelang, indem „die Fotografien selbst“ zu „Kunstwerken“ erklärt wurden – nicht zu verwechseln mit „Fotos von Kunstwerken“.¹⁰⁰¹ Durch die doppelte Signatur von Fotograf und Künstler erhielten die edierten Fotografien einen eigenständigen Werkcharakter.

¹⁰⁰⁰ Kaiser/Kwon 2012: 22.

¹⁰⁰¹ Vgl. Galerie Photo Selection 1977 (Archiv Mack).

7.3 Sahara-Edition, 1972-75

Ein weiteres Beispiel, welches die Zusammenhänge von Land Art und Kunstmarkt in Bezug auf das *Sahara-Projekt* verdeutlicht, ist die *Sahara-Edition*. Den 13 Stationen seines Projektes folgend, schuf der Künstler 13 multiplizierte Werke zwischen 1972 und 1975, in denen die Projektideen visualisiert wurden. Mack ging es darum, zu suggerieren, dass auch Multiples den Charakter von Original-Kunstwerken haben können.¹⁰⁰² Die Multiples der *Sahara-Edition* waren mehrfarbige Siebdrucke, die mit weiteren Materialien collagiert wurden. So ist etwa die *Station Nr. 12 – Die künstlichen Sonnen* ein mehrfarbiger Siebdruck, auf den partiell Sand aufgeprägt wurde. Das heißgeprägte Sonnenmotiv wurde collagiert, in diesem Bereich ist die Glasscheibe rückseitig im Siebdruckverfahren mit dem Sonnenmotiv bedruckt worden.¹⁰⁰³ *Die künstlichen Sonnen* in der Wüste, imaginiert als „langsam rotierende Lichtformationen meiner Dynamos“¹⁰⁰⁴, deren Scheibendurchmesser 50 bis 100 Meter beträgt, wurden zwar nie auf diese Weise realisiert, konnten aber innerhalb der *Sahara-Edition* als collagierte Utopie visualisiert werden. Demnach bezeichnete Karin Stempel „die Parameter des Utopischen“ im *Sahara-Projekt* damit, dass es „unausgesetzt danach drängt, sich in vorläufigen Entwürfen selbst anzuschauen und vergegenständlichen.“¹⁰⁰⁵ (Abb. 7.24)

Auch Wieland Schmied bemerkte zur *Sahara-Edition*: „Mack versucht mit seinen Mitteln, uns von der möglichen Wirklichkeit der Utopie zu überzeugen und von unserer Chance, sie zu realisieren. Seine Utopie einer ästhetischen, einer artifiziellen Welt ist Modell der vielen Utopien, die in unseren Tagen entworfen und ersehnt werden.“¹⁰⁰⁶

Die Edition erschien in einer Auflage 130 Exemplaren, nummeriert und signiert, und wurde von der Junior-Galerie vertrieben, welche die komplette Serie mit 13 Stationen für 23.400 DM sowie einzelne Blätter für 2.000 DM anbot. Außerdem konnte eine aufwendig produzierte Farbdia-Serie der 13 Stationen mit Textbuch für 21 DM erworben werden.¹⁰⁰⁷ Die *Sahara-Edition* wurde von der Junior Galerie extensiv beworben, publiziert und ausgestellt. Zusätzlich zur Farbdia-Serie und zum begleitenden Buch, in dem der Text des *Sahara-Projektes* den 13 visualisierten Stationen gegenübergestellt wurde, druckte die Galerie Postkarten mit den Motiven.¹⁰⁰⁸ Im „Junior-Report“ von 1974 hieß es, die Sahara-Edition sei die „bislang umfangreichste[n] und kostbarste[n]“ Edition der Galerie.¹⁰⁰⁹

Dies bestätigte auch Heinz Holtmann, der damalige Leiter der Junior-Galerien, im Interview. Die Produktion dieses „Prestige-Projektes“ sei sehr kostspielig gewesen, so Holtmann, und

¹⁰⁰² Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 26.2.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰⁰³ WVZ Druckgraphik & Multiples Nr. 92 II, vgl. Fulda-Kuhn, Anette: Mack. Drei von Hundert – Werkverzeichnis der Druckgraphik und Multiples. Stuttgart 1991: 192 [Fulda-Kuhn 1991].

¹⁰⁰⁴ Mack 1959: 3 (Archiv Mack).

¹⁰⁰⁵ Stempel 1994: 227.

¹⁰⁰⁶ Schmied in Broschüre der Junior-Galerie 1975 (Archiv Mack) [Junior Galerie 1975].

¹⁰⁰⁷ Vgl. Einladung der Junior Galerie, Düsseldorf, 1974 (Archiv Mack).

¹⁰⁰⁸ Junior Galerie, Postkarten zur Sahara-Edition 1972-75 (Archiv Mack).

¹⁰⁰⁹ Junior Galerie: Report: Informationen für die Freunde der Junior Galerien, 1974 (Archiv Mack) [Junior Galerie 1974].

der Preis, zu dem die Multiples vertrieben wurden, damals hoch für eine Mack-Edition.¹⁰¹⁰ Da es sich um 13 Blätter pro Edition handelte, die eine Gesamtauflage von 130 hatte, wurden in der Möller Hofhauspresse in Düsseldorf insgesamt 1690 Multiples produziert, die mit Sand, Aluminium und anderen Materialien collagiert und allesamt verglast und gerahmt wurden – eine große und aufwendige Produktion.¹⁰¹¹

Die Junior Galerie wurde ursprünglich in Goslar vom Direktor der Junior Unternehmensgruppe, Peter Schenning, gegründet. Das Unternehmen stellte Aluminiumbauteile und Fertighäuser her und hatte viele Niederlassungen in Deutschland und Europa. Bald wurden Tochtergalerien in den Betriebsräumen des Junior Unternehmens gegründet, etwa in Düsseldorf, Köln, Hamburg, München, Kopenhagen, Utrecht, Wien und Zürich. Die jeweiligen Betriebsleiter und ihre Mitarbeiterinnen waren auch für die Galerien zuständig, während Heinz Holtmann zwischen den Galerien hin- und herreiste, um Ausstellungen zu organisieren. Die Galerien zeigten unter anderem Henry Moore, Max Ernst oder Victor Vasarely – Preisträger des „Goslarer Kaiserrings“, der seit 1975 zunächst in der Hauptverwaltung der Junior-Galerien in Goslar und später im Mönchehaus-Museum vergeben wurde. Dieses hatte Peter Schenning 1978 mitbegründet, nachdem sein Unternehmen aufgrund der Ölkrise in Schwierigkeiten kam und die Galerien schließen musste. Heinz Holtmann leitete das Museum für die nächsten fünf Jahre, bevor er sich seinen eigenen Galerien in Hannover und Köln widmete.¹⁰¹²

1974 begann die Tournee der Ausstellung *Heinz Mack – „Sahara-Projekt“ 13 multiplizierte Objekte* durch die Junior Galerien in Nürnberg, Düsseldorf, Hamburg und Hannover. Im Jahr 1975 folgten Ausstellungen in den Junior Galerien in Wien, Kopenhagen, Utrecht, Köln, Zürich und Dortmund.¹⁰¹³ Das *Sahara-Projekt* erhielt dadurch internationale Aufmerksamkeit, wie zahlreiche Artikel aus der deutschen, österreichischen, holländischen und dänischen Presse bezeugen.¹⁰¹⁴ Die *Sahara-Edition* wurde auf internationalen Kunstmessen wie der Art Basel gezeigt, außerdem auf Bau- und Industriemessen. Während der documenta 6 mietete die Junior-Galerie Räumlichkeiten im Palais Bellevue in Kassel. Die Edition verkaufte sich sehr

¹⁰¹⁰ Vgl. Heinz Holtmann im Gespräch mit der Autorin, 20.2.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰¹¹ Vgl. Fulda-Kuhn 1991: 189.

¹⁰¹² Vgl. Heinz Holtmann im Gespräch mit der Autorin, 20.2.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰¹³ Vgl. Heinz Holtmann im Gespräch mit der Autorin, 20.2.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰¹⁴ Vgl. Fleming, Hans Theodor (1974): Suche nach ‚neuen Räumen‘. Heinz Macks Sahara-Projekt in der Junior Galerie. In: Die Welt, 26.11.1974 [Fleming 1974]; Juffermans, Jan: Kunst Kijken. In: Algemeen Dagblad, 1.3.1975 [Juffermans 1975]; L. R. B.: Heinz Mack: Sahara-Projekt. In: Nordjyllands Kunstmuseum, Informationsavis Nr. 30, 6/7 1975 [L. R. B. 1975]; Buchsbaum, Maria: Utopische Landschaftsplanung? Junior-Galerie präsentiert „Sahara-Projekt“ Heinz Macks. In: Wiener Zeitung, 14.2.1976 [Buchsbaum 1976] (alle Archiv Mack).

gut, besonders an Unternehmen und Architekturbüros, und die Bekanntheit des *Sahara-Projektes* wurde, laut Heinz Holtmann, durch die *Sahara-Edition* gesteigert.¹⁰¹⁵

Natürlich ist Mack nicht der einzige Künstler, dessen Land Art mit dem Kunstmarkt bzw. -system verknüpft war. Christo und Jeanne-Claude etwa verkauften projektbegleitende Zeichnungen, Fotos und Modelle zur Finanzierung ihrer Großprojekte.¹⁰¹⁶ Die Realisierung der Land Art-Werke amerikanischer Künstler war von vornerein auf die Unterstützung des Kunstsystems angewiesen, wie Kaiser und Kwon betonten:

„[...] this art involved, from the start, key collectors, patrons, dealers, and curators playing their part to support its production, public presentation, and distribution. These figures, along with the artists, contented with the difficult challenges of what to exhibit in a gallery or museum setting, and how to do so, as well as the translation of such work into the existing exchange system of ownership and/or sale.“¹⁰¹⁷

Obwohl auch Mack im Falle der Fotoedition *Expedition in künstliche Gärten* und der *Sahara-Edition* von der Ausstellungs- und Publizitätstätigkeit seiner Galerien sowie des Magazins Stern profitierte, muss an dieser Stelle betont werden, dass Mack in der Realisierung seines *Sahara-Projektes* nicht wie die amerikanischen Protagonisten der Land Art von Sponsoren und Mäzenen unterstützt wurde. So wurde etwa Michael Heizer bei der Realisierung von *Double Negative* (1969-70) von Virginia Dwan unterstützt und Walter De Marias *Lightning Field* (1977) von der Dia Art Foundation finanziert.

Mit der Gründung von Institutionen wie der Dia Art Foundation (1974) setzte, laut Kaiser und Kwon, in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine Institutionalisierung und Erweiterung der Land Art ein:

„But the constellation of specific forces that brings Land art into focus starting around 1960 shifts, in our view, in 1974. Although land-based works continue beyond this date, paths of artistic inquiry diversify and develop into more discrete identities, such as public art, landscape design, outdoor sculpture, ecological art, and so on. This diversification coincides with the general acceptance of Land art as an unquestioned artistic movement.“¹⁰¹⁸

Auch für das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack markieren die Jahre 1976-77 eine Zäsur, da Mack in Wüste und Eismeer für zentrale Aspekte des Projektes etwas gelang, das einer Realisierung sehr nahe kam – auch wenn das Projekt in seinen utopischen Parametern nicht für eine vollständige Realisierung konzipiert war. Zudem erlangte das Projekt aufgrund der Fotoeditionen, Multiples und zahlreichen Ausstellungen zwischen 1974 und 1977 eine Publizität, die es seit der Veröffentlichung des Films *Tele-Mack* im Jahre 1968 nicht erlangt

¹⁰¹⁵ Im Lager wurden später zahlreiche Blätter der Edition durch einen Wasserschaden beschädigt und an die Versicherung gegeben, vgl. Heinz Holtmann im Gespräch mit der Autorin, 20.2.2018 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰¹⁶ Vgl. Kellein 1989: 117.

¹⁰¹⁷ Kaiser/Kwon 2012: 22.

¹⁰¹⁸ Kaiser/Kwon 2012: 31.

hatte und darüber hinaus für längere Zeit nicht erlangen sollte. In den Jahren um 1980 sollte Mack sich vermehrt der Kunst im öffentlichen Raum und schließlich seit Beginn der 1990er Jahre erneut der Malerei zuwenden, die er in den 1960er Jahren aufgegeben hatte und 1991 mit den *Chromatischen Konstellation* wieder aufnahm.

Auch wenn das *Sahara-Projekt* weiterhin ein wichtiger Faktor im Schaffen des Künstlers war – 1997 unternahm er weitere Experimente bei einer Expedition in die Wahiba-Wüste in Oman –, rückten andere Werkaspekte seit den späteren 1970er Jahren in den Vordergrund. Deshalb wird die Betrachtung an dieser Stelle abgeschlossen und durch einen kurzen Ausblick auf den Einfluss des *Sahara-Projektes* auf Künstler nachfolgender Generationen ergänzt.

8. Ausblick: Die Ausstrahlung des Sahara-Projektes

Der folgende Ausblick soll andeuten, dass das *Sahara-Projekt* nicht nur im Oeuvre von Heinz Mack sowie der internationalen künstlerischen Avantgarde der 1950er bis '70er Jahre einen wichtigen Stellenwert einnahm, sondern dass es kunsthistorisch betrachtet auch nicht ohne Folgen blieb. Diese Folgen im Detail zu betrachten ist nicht Ziel dieser Arbeit, weshalb an dieser Stelle nur beispielhaft angedeutet wird, dass auch Künstler nachfolgender Generationen sich mit dem *Sahara-Projekt* beschäftigten und von den Projektideen beeinflusst wurden. Daniel Birnbaum beschrieb das Phänomen, dass Poeten sowie Künstler durch neue Kreationen „ihre eigenen Eltern gebären“:¹⁰¹⁹

„We look at Paul Cézanne’s art a bit differently if we know that of Pablo Picasso. Marcel Duchamp’s work gained a new layer of meaning after Andy Warhol. Influence thus seems to work backwards: An artwork – be it a painting, poem, or musical composition – continues to develop because it is perpetually viewed, read, or heard anew. It is reread, misread, and retroactively reborn over and over again. This ongoing rewriting is not something historians and critics do alone; artists also rewrite the history of art by creating new pieces.“¹⁰²⁰

Am Beispiel des *Lichtraums (Hommage à Fontana)*, den Mack, Piene und Uecker 1964 für die documenta 3 gemeinsam kreierten, führte Birnbaum aus, dass einerseits eine rückwärtige Verbindung zu Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* (1923-30) sowie andererseits eine Beziehung zu den Werken der jüngeren Künstler Carsten Höller und Ólafur Elíasson besteht. Elíassons Werk *Beauty* (1993, Abb. 8.1), das eine Kombination aus Wasser und Licht zur Erzeugung von Farbe anwendet, zeige Parallelen zu den Werken der ZERO-Künstler in Bezug auf die Partizipation des Betrachters sowie die dem Werk immanente Dualität von Natur und Technik.¹⁰²¹ Obgleich dem Autoren in allen Punkten zuzustimmen ist, kann Birnbaums These, besonders was den letzten Punkt betrifft, noch weiter ausgeführt werden. Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, werden Aspekte von Natur und Technik besonders im *Sahara-Projekt* von Heinz Mack auf einmalige Weise miteinander verknüpft. In Algerien und der Arktis führte Mack 1976 Lichtexperimente durch, mit denen das Licht durch Brechung an einem optischen Prisma in seine Spektralfarben zerlegt wurde. Im Licht der arktischen Mitternachtssonne produzierte das Prisma „reines intensives Farblicht, projiziert auf das ewige Eis, reflektiert von Millionen Eiskristallen.“¹⁰²² (Abb. 8.2) Diese Experimente sind im Buch *Expedition in künstliche Gärten* dokumentiert und waren außerdem Teil der gleichnamigen Fotoedition, in der das *Prisma im Sandsturm* sowie das *Polarlicht im Prisma* editiert wurden.

¹⁰¹⁹ Im englischen Original „That’s how it works: poets and artists give birth to their own parents.“, vgl. Birnbaum, Daniel: *Zero Afterlife*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014: 68-71, hier 68 [Birnbaum 2014].

¹⁰²⁰ Birnbaum 2014: 68.

¹⁰²¹ Vgl. Birnbaum 2014: 70-71.

¹⁰²² Vgl. Honisch 1986: 270.

Noch heute arbeitet Mack mit dem Licht und dessen Brechung, indem er Plastiken aus dichroitischem Glas schafft. Das Prinzip der Herstellung dichroitisch beschichteten Glases ist die Interferenzphysik: Durch die Überlagerung von Lichtwellen entstehen aus weißem Licht komplementäre Farben.¹⁰²³ Je nach Perspektive des Betrachters produzieren diese Farbeffekte, womit Birnbaums Beobachtungen zu Elíassons *Beauty* ebenso auf Macks Farbeffekt-Gläser zutreffen: „[...] it takes a viewer – an embodied subject located in space – to produce the phenomenon. The people next to you, standing a few feet away, may each experience it differently, or perhaps not at all.“¹⁰²⁴ (Abb. 8.3)

Ein zentraler Aspekt des *Sahara-Projektes* ist die Dimension des Utopischen, die dem Projekt und damit verbundenen Experimenten innewohnt. Ólafur Elíasson, Jahrgang 1967, offenbarte zu diesem Thema eine ähnliche Haltung wie Heinz Mack: „Für mich ist Utopie auch die Möglichkeit, etwas zu denken, was nicht sofort erfolgsverheißend ist“, sagte Elíasson in einem Interview.¹⁰²⁵ Auch er hat ein Projekt in Afrika ins Leben gerufen, das seit 2012 kleine Solarlampen für afrikanische Gemeinden ohne Elektrizität produziert. Die *Little Suns* werden in der westlichen Welt zu einem höheren Preis verkauft, damit sie für die afrikanische Bevölkerung erschwinglich sind.¹⁰²⁶ Ein Lichtexperiment, das Elíasson mit den *Little Suns* ausführte, erinnert an Macks Lichtexperimente mit einer Taschenlampe – in beiden Fällen wird der ephemere Moment von Licht in Bewegung mit der Kamera festgehalten. (Abb. 8.4-8.5) Wie Mack erkannte Elíasson den künstlerischen Wert des Experiments an: „Man sollte dem Prozess des Experimentierens mehr zutrauen als den Ergebnissen, die dabei herauskommen. Oft steht ja das Ziel als Kriterium im Vordergrund [...]. Dabei ist gerade die Auseinandersetzung mit dem Momentum des Experimentierens extrem wichtig und kann selbst ein Erfolgskriterium sein.“¹⁰²⁷ Schon während seiner Studienzeit habe er sich mit ZERO auseinandergesetzt, sagte Elíasson bei dem Symposium *Light in Darkness*, das die Zero Foundation 2010 in Düsseldorf veranstaltete. Besonderes Interesse hatte er an der Beziehung zwischen Werk und Raum, die er bei ZERO auffand. Mack, Piene und Uecker seien Künstler, so Elíasson, „[...] auf wessen Schultern ich stehen darf [...].“¹⁰²⁸ Auch 2015 sprach er auf einem Symposium der Zero Foundation anlässlich der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau und gab ein Interview für eine begleitende Publikation.¹⁰²⁹

Parallelen zu anderen Künstlern könnten zufälliger Natur sein, wobei eine Beeinflussung durch das *Sahara-Projekt* im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeschlossen werden kann. Macks metallischer Anzug, weithin bekannt durch die Publizität des *Tele-Mack* sowie der *Expedition in künstliche Gärten*, inspirierte möglicherweise jüngere Künstler wie Paweł

¹⁰²³ Vgl. Friedel 2017: 439.

¹⁰²⁴ Birnbaum 2014: 70-71.

¹⁰²⁵ Elíasson, Ólafur im Gespräch mit Annette Bosetti und Dirk Pörschmann: Utopien des Alltags. In: dynamo. Die Zeitung zur Ausstellung ZERO. Die international Kunstbewegung der 50er & 60er Jahre, 21.3.-8.6.2015, Martin-Gropius-Bau, Berlin. März 2015: 10 [Elíasson 2015].

¹⁰²⁶ Vgl. Elíasson 2015: 10.

¹⁰²⁷ Elíasson 2015: 10.

¹⁰²⁸ Video-Mitschnitt „Light in Darkness“, 18.9.2010, Zero Foundation, Düsseldorf (Archiv Zero Foundation).

¹⁰²⁹ „Dynamo Symposium“, 1.-2.5., Akademie der Künste, Berlin; Elíasson 2015.

Althamer (*1967) und das Kollektiv *Reactor – Sculpture Lab*, das sich bei seinen Performances in goldenen Overalls zeigt, etwa 2012 in der Sammlung Götz, München. (Abb. 8.6-8.7) In Anlehnung an das Pascalsche Dreieck – eine Form der grafischen Darstellung einer mathematischen Funktion, die mithilfe des strukturierten Dreiecks berechnet werden kann – ließ Mack 1976 in der Arktis eine dreieckige Holzskulptur auf dem Meer schwimmen, die er *Das Dreieck von Pascal* betitelte. Die Innenfläche des Dreiecks wies dieselbe geometrischen Struktur wie das Pascalsche Dreieck auf – eine Verzahnung vieler kleiner Dreiecke, die von Reihe zu Reihe um zwei weitere Dreiecke addiert wurden und somit die Form des Dreiecks bildeten. Der 1953 geborene Künstler Mario Reis zeigte 1983 in Kaarst unter Mitwirkung der Gallery 44 von Helme Prinzen die Ausstellung *Naturaquarelle, Blindzeichnungen, Schienenarbeiten*. Dazu gehörte ein auf einem See schwimmendes Dreieck, das im seinem Innern dieselbe Struktur wie Macks Hommage an Pascal zeigt. Parallelen wie diese fallen dem Künstler Mack gelegentlich auf und werden in seinem Archiv aufbewahrt.¹⁰³⁰ (Abb. 8.8-8.9)

Ein weiterer Künstler, der in diesem Zusammenhang genannt werden sollte, ist der Schweizer Not Vital (*1948). Dieser fand einen ähnlichen Zugang zur Sahara, wo er seit den späten 1990er Jahren architektonische Strukturen in Agadez, Niger, baut – etwa ein *House to Watch the Sunset* oder *House to Watch the Moon*.¹⁰³¹ Die kosmologisch ausgerichteten Bauten erinnern an Werke der Land Art, wie Robert Morris *Observatory* (1971-77) oder Nancy Holts *Sun Tunnels* (1973-77). Eine Verbindung zu den Gestirnen stellten auch Mack und Höpker 1976 in der Sahara her, als es ihnen gelang, eine Reihung von Spiegelkugeln auf einem Dünenkamm in der Nacht zu fotografieren, sodass sich darin der Mond in serieller Reihung spiegelte. Das Licht des Nachtgestirns wurde somit in vielfacher Reihung auf die Erde projiziert. Blank polierte Spiegelkugeln gehören zu den Formen, die sowohl Mack als auch Vital in der Wüste arrangieren. (Abb. 8.10-8.12) Die Wüste übt nach wie vor eine Anziehungskraft auf Künstler aus. In einer jüngsten Installation bei der 9. Momentum Biennale in Norwegen zeigte die schwedische Künstlerin Linda Persson Glasobjekte in rotem Sand, der an die Farbe des australischen Outbacks erinnert, wo sie ihre Projekte durchführt.¹⁰³² (Abb. 8.13)

“If a work of art cannot be reread in relation to younger artists, it is no longer alive and may be ready for storage,” schrieb Daniel Birnbaum.¹⁰³³ In diesem Sinne kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack durch seine Parallelen zu den Arbeiten jüngerer Künstler seine Aktualität und Präsenz bewahrt, und dass seine kunsthistorische Relevanz auch in der Kunst des 21. Jahrhunderts evident ist.

¹⁰³⁰ Vgl. Gallery 44/Stadt Kaarst: Einladung zur Ausstellung „Mario Reis, Naturaquarelle, Blindzeichnungen, Schienenarbeiten“ 1983 (Archiv Mack) [Gallery 44/Stadt Kaarst 1983].

¹⁰³¹ Verocq, Marcia E.: Speaking in Tongues: The Art of Not Vital. In: Not Vital. Kat. Sperone Westwater, New York, 15.9.-27.10.2007. New York 2007: o. S. [Verocq 2007].

¹⁰³² Vogel, Sabine B.: Die Moderne als Joker. In: Kunstforum International Nr. 252 (Feb.-März 2018): 74-93, hier 92 [Vogel 2018].

¹⁰³³ Birnbaum 2014: 68.

Fazit

Die vorliegende Arbeit über das *Sahara-Projekt* von Heinz Mack lässt sich zusammenfassend in zwei Themenkomplexe aufteilen. Der erste ist die Frage nach der Bedeutung des Projektes im Oeuvre des Künstlers, mit welcher sich der erste Teil dieser Conclusio beschäftigt. Zweitens wurde in dieser Arbeit nach der kunsthistorischen Stellung des *Sahara-Projektes* zwischen ZERO und Land Art gefragt, wozu im Anschluss eine Reihe von Thesen aufgestellt wird.

I. Das Sahara-Projekt im Werk von Heinz Mack

Seit seiner Konzeption hat das *Sahara-Projekt* das skulpturale Werk Macks maßgeblich geprägt, enthält aber zugleich seine ihm zuge dachte Immanenz. Es manifestiert sich in zentralen Arbeiten wie den *Sahara-Reliefs* (1960-61) oder der *Großen Stele* (1989-90), und bis heute basiert die Faszination der *Lichtstelen* und *-reliefs* auf der Interaktion von Licht und Raum der Natur mit dem Material der Skulptur, wie das Stelen-Ensemble *The Sky Over Nine Columns* (2014) eindrücklich zeigt. Das Projekt scheint wie eine *idée* – im Sinne der platonischen Ideenlehre – das gesamte Werk wie ein Code zu durchdringen. Tatsächlich hat Mack die zentralen Grundsätze seines skulpturalen Oeuvres bereits im *Sahara-Projekt* formuliert.

„Meine Ideen fallen wie Steine vom Himmel; ich hebe sie auf und lasse sie wieder fliegen“, formulierte Heinz Mack.¹⁰³⁴ Das *Sahara-Projekt* sei eine solche Idee, die er nicht gesucht, aber gefunden habe. Es suche die Grenzen des Möglichen zu bejahen in Räumen wie der Sahara und der Arktis, die immanent, in ihrer radikalen Ausdehnung und Unberührtheit, die Imagination des Künstlers herausfordern.¹⁰³⁵ Somit ist das *Sahara-Projekt* wesentlich definiert durch den Raum, für den es erdacht wurde. Die unermessliche Weite der Wüste erlaubt der künstlerischen Imagination, freiere und größere Ideen zu entwickeln, die nicht an einen musealen Kontext gebunden sind. Deshalb ist das *Sahara-Projekt* wie eine Antinomie stets konfrontiert zwischen These und Antithese, zwischen Wirklichkeit und Utopie. Wie im Zwischenfazit dargestellt, bedeutet Utopie – aus dem griechischen übersetzt – „Nicht-Ort“ oder „Niemandland“, was wiederum die Wüste beschreibt, die das *Sahara-Projekt* als realen Raum berührt. Seine frühen Experimente zeigten Ergebnisse, die bis dahin unbekannt waren, und ließen den Künstler auf die einleitende Frage „[...] kann das Projekt auch verwirklicht werden?“ mit „Ja!“ antworten.¹⁰³⁶ Dieser Optimismus liegt der Niederschrift des Projektes zugrunde, bei der es letztlich geblieben sei, so Mack heute, auch wenn er immer wieder experimentell versuchte, das Projekt zu realisieren.¹⁰³⁷ Im *Sahara-Projekt* hatte er

¹⁰³⁴ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰³⁵ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰³⁶ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

¹⁰³⁷ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

dieses Bestreben formuliert: „Nur, wenn wir den Mut haben, die totale Reservation zu verwirklichen, dürfen wir vermuten, dass das Schöne eine neue Ausstrahlung über die Welt gewinnen wird.“¹⁰³⁸

Das *Sahara-Projekt* nimmt im Werk von Heinz Mack einen zentralen Stellenwert ein. Die wichtigsten künstlerischen Themen, die Mack während der 1950er Jahre für sich entdeckte, erhielten Einzug in das *Sahara-Projekt*: Besonders das Licht und die Struktur, aber auch die Aspekte von Zeit, Raum, Dynamik und Vibration sind für das Projekt sowie die Werke der ZERO-Zeit und darüber hinaus maßgeblich. Mit Experimenten, in denen seine Objekte zu Instrumenten des Lichts wurden, erreichte Mack die Begegnung mit dem Phänomen, dass das Licht seine Werke entmaterialisiert.¹⁰³⁹ „So wurden die Körper zu Trägern von Licht, die ihre Schatten werfen“, sagte der Künstler. „Natürlich ist das auch in anderen Breitengraden erkennbar, aber seine allumfassende Energie erreicht das Licht in der Sahara.“¹⁰⁴⁰

Nach den ersten Reisen in die Sahara erfuhr die Arbeit des Künstlers eine wichtige Transformation, denn der Raum der Wüste rückte, im wörtlichen Sinne, die Dinge in ein neues Licht. Der Gang in die Wüste stellt nicht nur im Falle Macks eine Metapher für (künstlerische) Entwicklung dar. So ist die Wüste als religiöse Metapher gekennzeichnet durch Weltflucht und Menschenferne, wie Darstellungen der „Wüstenväter“ bezeugen und Peter Sloterdijk mit dem „Prinzip Wüste“ beschrieb.¹⁰⁴¹ Auch für Albert Camus wurde die Sahara zur ästhetischen und existentiellen Großmetapher abseits der „tödlichen Ordnung der Welt“, deren „konfuse[m] Inventar“ auch Mack mit dem *Sahara-Projekt* zu entfliehen suchte.¹⁰⁴²

Das *Sahara-Projekt* war nicht nur für die künstlerische Entwicklung Macks entscheidend, sondern machte den Künstler auch über ZERO hinaus bekannt. Durch den Film *Tele-Mack* (1968) sowie die *Expedition in künstliche Gärten* erhielt das *Sahara-Projekt* große Aufmerksamkeit und wurde zum Alleinstellungsmerkmal des „Silber-Mack“¹⁰⁴³, der im futuristischen Overall durch die Wüste ging, um das Licht auf der Oberfläche seines *Jardin Artificiel* zur Anschauung zu bringen.

¹⁰³⁸ Mack 1959: 9 (Archiv Mack).

¹⁰³⁹ Vgl. Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰⁴⁰ Heinz Mack im Gespräch mit der Autorin, 10.3.2015 (s. Zero Foundation, Düsseldorf, Bibliothek 1550/W177).

¹⁰⁴¹ Vgl. Kuni 2000; Sloterdijk 1993.

¹⁰⁴² Radisch: 301, Mack 1959: 1.

¹⁰⁴³ Emmerling 2015: 56.

II. Das Sahara-Projekt zwischen ZERO und Land Art

Die zweite Fragestellung dieser Arbeit bezieht sich auf die zeitliche Stellung sowie kunsthistorische Einordnung des *Sahara-Projektes* unter Berücksichtigung der Kunstströmungen ZERO und Land Art. Hierzu werden schließlich einige Thesen festgehalten.

Das Sahara-Projekt steht zeitlich vor dem Beginn der Land Art. Es wurde 1958 konzipiert, 1959 schriftlich formuliert und 1961 erstmals publiziert. Das *Modell einer vibrierenden Lichtstele in der Wüste* zeigte Mack 1959 bei Iris Clert in Paris und 1960 in der Galleria Azimuth in Mailand. Damit erhielt das Projekt schon früh internationale Verbreitung und Aufmerksamkeit. Die Entstehungszeit des *Sahara-Projektes* koinzidiert mit der von ZERO: Als die ersten *Abendausstellungen* in den Ateliers von Mack und Piene stattfanden, arbeitete Mack an der Konzeption des Projektes. Ein künstlerischer Austausch über das *Sahara-Projekt* fand 1959 zwischen Mack, Piene und Klein statt, als die Künstler zur Ausstellung nach Antwerpen reisten. Folglich erhielten die Ideen verschiedener Protagonisten von ZERO Einzug in das *Sahara-Projekt* – etwa im Falle des *Maschinenparks* mit kinetischen Apparaten, die an Jean Tinguely erinnern, des *Corsos* mit einer monochromen blauen Wand im Stile Yves Kleins oder der *Erscheinungen im Himmel*, welche die *Sky Art* Otto Pienes antizipierten. Mack bezeichnete „die totale Reservation der Kunst“ entsprechend als „Ausdruck der Zone Zero“ und „Ausdruck unserer grenzenlosen Erwartung“. ¹⁰⁴⁴ Trotzdem darf das *Sahara-Projekt* nicht missverstanden werden als ein ZERO-Gemeinschaftsprojekt. Auch wenn Mack über die Beteiligung seiner Künstlerfreunde nachdachte, strich er Anmerkungen mit ihren Namen aus dem finalen Manuskript, das in *ZERO Vol. 3* publiziert wurde. Aufgrund der frühen Konzeption 1958 bis 1959 gehört das *Sahara-Projekt* aber nicht nur, wie Patrick Werkner formulierte, zur „Vorgeschichte der Land Art“ ¹⁰⁴⁵, da dies implizieren würde, dass die Geschichte des *Sahara-Projektes* vor dem Beginn der Land Art abgeschlossen wäre. Mit *Tele-Mack* (1968) und *Expedition in künstliche Gärten* (1976) wurden die wichtigsten künstlerischen Annäherungen an das Projekt, die Mack in Wüste und Arktis vollzog, zeitlich genau während der Blütezeit der Land Art ausgeführt. Deren Anfänge sind im Jahr 1960 zu verorten, als Walter De Maria programmatische Texte in La Monte Youngs *An Anthology* publizierte, die als erste Formulierungen der Land Art gelten. ¹⁰⁴⁶ Die Land- oder Earth Art wurde allerdings erst in den späteren 1960er Jahren durch Ausstellungen in München, New York und Ithaca (1968-69) sowie in der *Fernsehgalerie* Gerry Schums als zeitgenössisches Phänomen präsentiert. ¹⁰⁴⁷ Laut Lucy Lippard ist die „Dematerialisierung“ ein kennzeichnendes Charakteristikum der künstlerischen Avantgarde der 1960er Jahre, zu der sie neben Minimal und Konzeptkunst auch die Land Art zählt. Ihre Beobachtungen hierzu beginnen im Jahr 1966. ¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁴ Mack 1959: 9 (Archiv Mack).

¹⁰⁴⁵ Werkner 1992: 29.

¹⁰⁴⁶ „On the Importance of Natural Disasters“ und „Art Yard“, vgl. Werkner 1992: 39 und Sharp 1969: 17.

¹⁰⁴⁷ Earthworks, Virginia Dwan Gallery, New York, 1968; Earth Art, Cornell University, Ithaca, 1969; Land Art, Fernsehgalerie Gerry Schum, 1969.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Lippard 1973/2001.

Die Immaterialisierung der Kunst setzte bei ZERO weit früher als 1966 ein.¹⁰⁴⁹

Das internationale Künstlernetzwerk, das 1957 seinen Anfang fand und seine Zusammenarbeit 1966 für beendet erklärte, liegt in diesem Trend zeitlich vor der amerikanischen Kunst. Heinz Mack integrierte die vier Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser sowie das „fünfte Element“ Licht seit den 1950er Jahren in seine Werke – besonders solche, die mit dem *Sahara-Projekt* in Verbindung stehen, das seinerseits viele Vorschläge zur Integration natürlicher Elemente in die Kunst enthält. Mit der Integration der flüchtigen Elemente Luft, Wasser und Licht sowie des Feuers und seiner destruktiven Kraft ging eine Immaterialisierung der Kunst einher, die ihr einen ephemeren Charakter verlieh. Die Arbeiten mit Erde und Sand brachten hingegen eine Materialität hervor, die an erdgeschichtliche Tradition anknüpfte, besonders im Fall der amerikanischen Land Art. Mit Sand und Erde arbeiteten Mack und andere Künstler wie Isamu Noguchi, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Herbert Bayer und Kazuo Shiraga aber bereits Jahre vor der Etablierung der Land Art. Ihre Arbeiten aus den 1950er Jahren können deshalb als Präfigurationen dieser Kunstrichtung angesehen werden. Während die Werke Walter De Marias, Michael Heizers, Robert Smithsons, Nancy Holts oder James Turrells mit der Landschaft und Tradition des amerikanischen Kontinents einhergehen, sind die Arbeiten Macks eher an europäische und afrikanische Landschaften gebunden, wobei auch Einflüsse aus der islamischen Kultur hinzukommen. Zur Realisierung seiner landschaftsgebundenen Kunst suchte Mack die Wüsten Afrikas auf, wie auch Uecker oder Beuys mehrere Jahre später. Mit dem Jean Dry Lake in Nevada wurde eine Stätte der amerikanischen Land Art allerdings auch von europäischen Künstlern aufgesucht: Jean Tinguely und Niki de Saint-Phalle performten dort ihre *Study for an End of the World No. 2* (1962) bereits Jahre bevor sich Heizer, Holt und Smithson für die *Nine Nevada Depressions* (1968) an diesen Ort begaben.

Tele-Mack stellte einen Höhepunkt in der künstlerischen Laufbahn Macks dar. Zum einen machte ihn der Film von 1968 über ZERO hinaus bekannt, wurde in der deutschen Presse vielfach diskutiert, auf internationalen Filmfestivals gezeigt und ausgezeichnet. Zum anderen fand das *Sahara-Projekt* erstmalig mit dem Medium Film zu einer Ausdrucksform, mit der es über den Moment hinaus Bestand hatte und weitreichende Verbreitung fand. Im Umgang mit der Dokumentation durch Film und Fotografie unterscheiden sich die ephemeren Kunstereignisse im *Tele-Mack* von den permanenten Werken, die Künstler wie Michael Heizer oder Walter De Maria in den Wüsten der USA installierten. Eine Abbildung der Arbeit sei nicht mit der tatsächlichen Erfahrung vor Ort vergleichbar, so die Einstellung dieser Landschaftskünstler. ZERO-Künstler wie Mack, Tinguely oder Uecker dokumentierten ihre Werke im Film, da deren ephemerer Charakter eine über den Moment hinaus andauernde Betrachtung ansonsten nicht zuließ. Mit Robert Smithson nutzte auch ein amerikanischer Künstler der Land Art, dessen *Spiral Jetty* permanent installiert war, das Medium Film zur Publikation des Werkes. Darüber hinaus fand Mack im *Tele-Mack*, für den er erstmals den

¹⁰⁴⁹ Dies ist eine wichtige These dieser Arbeit in Bezug auf das Sahara-Projekt, die allerdings schon vorher formuliert wurde, vgl. Schmitt 2013.

silbernen Anzug anlegte, zu einer Bildsprache, in der gleichsam ästhetische wie technologische Aspekte wirksam wurden, die Analogien zur Raumfahrt darstellten. Der „Silber-Mack“¹⁰⁵⁰, der im futuristischen Anzug durch die Wüste streift, wurde zu einer Art Markenzeichen, das dem zukunftsorientierten Zeitgeist der 1960er Jahre entsprach. Stelen aus Aluminiumreflektoren sowie Objekte aus Plexiglas im Wüstensand verknüpften den Naturraum mit Kunst und Technik. Als einziger hat Mack bisher die formbaren Netzstrukturen des Honeycomb aus der Flug- und Raumfahrttechnologie in der Wüste eingesetzt. Damit unterscheidet sich seine Herangehensweise von der Tendenz der amerikanischen Land Art, in der überwiegend Formen durch Erde, Sand oder Stein geformt wurden, wie es Michael Heizer mit *Double Negative* (1969-70) oder Richard Long mit seinen Steinformationen betrieb. Ansätze, die Natur und Technik verbanden, gab es allerdings auch unter den amerikanischen Künstlern, bedenkt man die Edelstahlstäbe in De Marias *Lightning Field* (1977) oder die Spiegel in Smithsons *Yucatan Mirror Displacement* (1969) – wobei Macks Stelen-Ensembles (1968) und Spiegelexperimente in der Wüste (erstmalig 1962/63)¹⁰⁵¹ zeitlich früher datiert sind.

Während der 1960er Jahre wurde das *Sahara-Projekt* auch in den USA publiziert. Bereits 1964 hatte die New York Times die Verwendung von Materialien aus Industrie und Technik als Charakteristikum der ZERO-Kunst von Mack, Piene und Uecker erkannt, als diese ihre erste gemeinsame Ausstellung bei Howard Wisse hatten. Die Bildhauer nutzten „[...] machine parts, engineering elements and laboratory instruments [...]“, notierte John Canaday zu dem deutschen Trio.¹⁰⁵² Seit 1964 fand ZERO auch in der englischsprachigen Welt große Beachtung. Anlässlich von Ausstellungen in Philadelphia und New York erhielt Mack Gelegenheit, Vorträge über das *Sahara-Projekt* zu halten. Während er zwischen 1964 und 1966 in New York lebte und arbeitete, begegnete er vielen Künstlern der dortigen Szene – wie Barnett Newman, Marisol, Nam June Paik, Andy Warhol, Hans Haacke und George Rickey. Er lernte Robert Smithson oder Walter De Maria, die zu dieser Zeit auch in New York lebten, nicht kennen. In den 1960er Jahren wurde das *Sahara-Projekt* auch in den USA publiziert, durch Vorträge, Ausstellungen bei Howard Wise (1964-1966) sowie die Publikation *Mackazin* (1967), in der das Projekt in mehrere Sprachen übersetzt war. Als die amerikanischen Künstler 1969 zur *Earth Art*-Ausstellung von Willoughby Sharp zusammen fanden, welcher auch Günther Uecker einlud, wollten Smithson, Heizer und De Maria die Land Art für sich beanspruchen und versuchten, den deutschen Künstler auszuschließen. Im Katalog zu *Earth Art* nannte Sharp das *Sahara-Projekt* von Mack allerdings als Quelle des Ursprungs und der Inspiration von *Earthworks*.¹⁰⁵³ Einen weiteren Begegnungspunkt der Protagonisten von ZERO und Land Art stellten die Olympischen Spiele 1972 in München dar, als die Vorschläge von Mack und Piene für das olympische Kunstprogramm dem *Olympic Mountain Project* Walter de Marias vorgezogen wurden.

¹⁰⁵⁰ Emmerling 2015: 56.

¹⁰⁵¹ Ab 1961 bereits im Garten seines Hauses, 1962/63 erstmalig in der Wüste.

¹⁰⁵² Canaday 1964 (Archiv Mack).

¹⁰⁵³ Vgl. Sharp 1969: 17.

Das Sahara-Projekt nutzte die Mechanismen des Kunstsystems anders als die amerikanische Land Art. Einerseits entsprach das *Sahara-Projekt* dem Bemühen Macks, die Institutionen von Galerien und Museen zu verlassen. Diese Kultureinrichtungen verglich er 1959 mit „Friedhöfen“, die nur der „Konservierung“ der Kunst dienten, wobei das *Sahara-Projekt* eine „neue Freiheit in Bewegung bringen“ solle.¹⁰⁵⁴ Entsprechend wählte er als Schauplätze des Projektes entlegene Gegenden in den Wüsten Afrikas sowie im ewigen Eis der Arktis. Spätestens mit der *Sahara-Edition* (1972-75) fand das Projekt dennoch internationale Verbreitung im Kunstsystem, von den vielen Junior-Galerien in einer langen Ausstellungstournee in Deutschland, den Niederlanden, Dänemark, Österreich und der Schweiz präsentiert. Weitere Aufmerksamkeit erhielt es durch die *Expedition in künstliche Gärten*, die Mack 1976 nach Algerien und Grönland unternahm – ein Meilenstein in der Geschichte des *Sahara-Projektes*. Eindrucksvoll dokumentierten die Fotografien Thomas Höpkers Macks Kunstaktionen in Wüste und Arktis, publiziert im Magazin Stern, in einem Bildband, einer Fotoedition sowie durch mehrere Museums- und Galerieausstellungen in Deutschland, USA und Japan. Mack präsentierte und verkaufte Multiples und Fotografien zum *Sahara-Projekt*, um das Projekt zu finanzieren, erhielt allerdings nie eine Förderung, wie sie den US-amerikanischen Land Artists durch Sponsoren wie Virginia Dwan, Robert Scull oder die DIA Art Foundation zuteil wurde.

Trotzdem gelang Mack 1976 für zentrale Aspekte des Projektes etwas, das einer Realisierung sehr nahe kam, weshalb die *Expedition in künstliche Gärten* eine Zäsur in der Geschichte des *Sahara-Projektes* darstellt. Während Mack sich seit den späteren 1970er Jahren vermehrt der Kunst im öffentlichen Raum sowie seit 1991 der Malerei seiner *Chromatischen Konstellationen* zuwandte, führte ihn erst 1997 wieder eine Reise in die Wüste, diesmal in den Oman, wo neue Experimente zum *Jardin Artificiel* stattfanden. Diese sind nicht mehr Teil dieser Betrachtung, die in den 1970er Jahren endet. Ein kurzer Ausblick auf den Einfluss des *Sahara-Projektes* in der zeitgenössischen Kunst zeigt schließlich, dass das *Sahara-Projekt* auch heute noch nicht in Vergessenheit gerät.

¹⁰⁵⁴ Mack 1959: 1 (Archiv Mack).

Literaturverzeichnis

- Andrews 2015 Andrews, Richard: *Das Licht fassen*. In: Kühl-Ulrich, Astrid et al. (Hg.): *Extraordinary Ideas – Realized: James Turrell*. Dornbirn 2015: 19-21
- Bahr 2000 Bahr, Petra: *Wüste Orte, wüste Lektüren. Zum Wüstenmotiv im Neuen Testament*. In: Lindemann, Uwe; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000: 45-57
- Ballew Neff 2006 Ballew Neff, Emily (Hg.): *The Modern West. American Landscapes, 1890-1950*. Kat. The Museum of Fine Arts, Houston, 29.10.2006-28.01.2007; Los Angeles County Museum of Art, 4.3.-3.6.2007. Houston 2006
- Bailey 2014 Bailey, Stephanie: *A conversation with Heinz Mack*. In: Ocula.com, 22.12.2014 [<https://ocula.com/magazine/conversations/heinz-mack/>] Abruf 2.3.2018
- Baumgärtel 2011 Baumgärtel, Bettina (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819-1918*. Petersberg 2011
- Beardsley 1989 Beardsley, John: *Earthworks and Beyond – Contemporary Art in the Landscape*. New York 1989
- Beck/Egg-eling 2006 Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): *Mack – ZERO!* Kat. Galerie Beck & Eggeling, 27.4.-3.6.2006. Düsseldorf 2006
- Beck/Egg-eling 2014a Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): *Mack – The Sky Over Nine Columns*. Düsseldorf 2014
- Beck/Egg-eling 2014b Beck, Michael; Eggeling, Ute (Hg.): *ZERO-Zeit. Mack und seine Künstlerfreunde*. Kat. Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, 5.9.-31.10.2014. Düsseldorf 2014
- Beck et al. 2016 Beck, Michael et al. (Hg.): *Heinz Mack. Von Zeit zu Zeit, Malerei und Skulptur, 1994-2016*. Kat. Palais Schönborn-Batthyány, Wien, 17.9.-15.11.2016. Düsseldorf 2016
- Behnisch & Partner 1975 Behnisch & Partner: *Bauten und Entwürfe*. Stuttgart 1975
- Benjamin 2002 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M. 2002: 351-383
- Bense 1969 Bense, Max: *Das Sahara-Projekt Heinz Macks*. In: Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hg.): *Mack – Kunst in der Wüste. Bilder vom Sahara-Projekt*. Starnberg 1969: 5-6
- Birnbaum/ Obrist 2011 Birnbaum, Daniel; Obrist, Hans-Ulrich: *Das Einfache ist das Komplexe. Daniel Birnbaum u. Hans-Ulrich Obrist im Gespräch m. Heinz Mack*. In: Fleck, Robert (Hg.): *Heinz Mack. Licht – Raum – Farbe*. Kat. Bundeskunsthalle, Bonn, 18.3.-10.7.2011. Köln 2011: 10-29
- Birnbaum 2014 Birnbaum, Daniel: *Zero Afterlife*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York: 68-71

- Boettger 2002 Boettger, Suzaan: *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley u.a. 2002
- Böhme/
Böhme 2014 Böhme, Gernot; Böhme, Harmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München 2014
- Boucher 2014 Boucher, Brian: *The Man Who Fell to Earth – by Heinz Mack, as told to Brian Boucher*. In: *Art in America*, Nov. 2014: 61
- Braun 2015 Braun, Emily (Hg.): *Alberto Burri: The Trauma of Painting*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 9.10.2015-6.1.2016. New York
- Bronner 2014 Bronner, Julian Elias: *“500 Words”*. In: *artforum.com*, 5.12.2014 [<https://www.artforum.com/words/id=49352>] Abruf 12.12.2017
- Burnham 1968 Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture*. New York 1968
- Burnham 1974 Burnham, Jack: *The Purposes of the „Ready-Mades“*. In: Burnham, Jack (Hg.): *Great Western Salt Works. Essays on the meaning of Post-Formalist art*. New York 1974: 71-88
- Caianiello 2010 Caianiello, Tiziana: *„Mitten in der Unendlichkeit“ – Flämische Landschaft*. In: Pörschmann, Dirk; Visser, Tijs (Hg.): *Jef Verheyen. Le Peintre Flamant*. Kat. Langen Foundation, Neuss, 11.9.2010-16.11.2011. Brüssel 2010: 184-207
- Caianiello 2012 Caianiello, Tiziana: *Ein ‚Klamauk‘ mit weitreichenden Folgen: Die feierliche Präsentation von ZERO 3*. In: Pörschmann, Dirk; Visser, Mattijs (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*. Düsseldorf 2012: 511-528
- Caianiello 2015 Caianiello, Tiziana: *„London Was A Really Great Thing‘. The New Vision Centre Gallery and the ‚Zero Festival‘ in London*. In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 343-361
- Caianiello/
Visser 2015 Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015
- Caianiello/Zell
2016 Caianiello, Tiziana; Zell, Thekla: *Zero ist gut für dich: Mack, Piene, Uecker in Bonn 1966/2016*. Kat. LVR-Landesmuseum, Bonn, 26.11.2016-26.3.2017. Bonn 2016
- Caianiello 2018 Caianiello, Tiziana: *Between Media: Connections between Performance and Installation Art, and their Implications for Conservation*. In: *Beiträge zu Kunst und Kulturgut* 1/2018: 102-110
- Camus 2013 Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg 2013
- Chen/Lin/
Fan 2015 Chen, Guang-Da; Lin, Chih-Wie; Fan, Hsi-Wen: *The History and Evolution of Kinetic Art*. In: *International Journal of Social Science and Humanity* 5 (11), Nov. 2015: 922-929
- Claus 1970 Claus, Jürgen: *Expansion der Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1970
- Claus 1986 Claus, Jürgen: *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*. Frankfurt a. M./Berlin 1986
- Clert 1978 Clert, Iris: *IRIS-TIME (l'Artventure)*. Paris 1978

- Craven 2006 Craven, David: *Abstract Expressionism and Third-World Art. A Post-Colonial Approach to 'American' Art*. In: Mercer, Kobena (Hg.): *Discrepant Abstraction*. Cambridge 2006: 30-51
- De Jongh/
Gold/
Rietmeyer
2016 De Jongh, Karlyn; Gold, Sarah; Rietmeyer, Rene (Hg.): *Heinz Mack, Otto Piene – Countdown to Zero* (Personal Structures Art Projects 10). Leiden 2016
- De Westen-
holz 2015a De Westenholz, Caroline: *ZERO ON SEA*. In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 371-395
- De Westen-
holz 2015 b De Westenholz, Caroline: *1965-1966: ‚ZERO on Sea‘*. Ohne Verlag 2015
- Derom
2014a Derom, Edouard: *Vision in Motion – Motion in Vision*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 72
- Derom
2014b Derom, Edouard: *Burning, Cutting, Nailing*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 142
- Derom
2014c Derom, Edouard: *Lichtraum (Hommage à Fontana)*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 214
- Diaart.org
Dia Art Foundation: *Walter de Maria, The Lightning Field*. In: Diaart.org [<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field>] Abruf 14.9.2017
- Duncombe
2012 Duncombe, Stephen: *Imagining No-Place. The Subversive Mechanics of Utopia*. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 39-46
- Dwan 2012 Dwan, Virginia: *Changing Boundaries*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München u.a. 2012: 93-95
- Elíasson
2015 Elíasson, Ólafur im Gespräch mit Annette Bosetti und Dirk Pörschmann: *Utopien des Alltags*. In: *dynamo. Die Zeitung zur Ausstellung ZERO. Die internationale Kunstbewegung der 50er & 60er Jahre, 21.3.-8.6.2015*, Martin-Gropius-Bau, Berlin. März 2015: 10
- Emmerling
2015 Emmerling, Hans im Gespräch mit Annette Bosetti. In: Wilhelm, Jürgen (Hg.): *Mack im Gespräch*. München 2015: 55-62
- Enger 2000 Enger, Philipp: *Eine Wüstenwanderung mit Israel*. In: Lindemann, Uwe; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000: 29-43
- Flam 1984 Flam, Jack. D.: *Matisse und die Fauvisten*. In: Rubin, William (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1984: 219-247

- Finck 2009 Finckh, Gerhard (Hg.): *Claude Monet*. Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 11.10.2009-28.2.2010. Bönen 2009
- Finkeldey 2001 Finkeldey, Bernd (Hg.): *Heinz Mack – Wahlverwandtschaften*. Kat. Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst, 8.10.-15.11.2001. Ohne Verlag 2001
- Fleck 2014 Fleck, Robert: *The Sky Over Nine Columns. Robert Fleck and Heinz Mack in Conversation*. In: Sperone, Gianenzo; Westwater, Angela (Hg.): *Heinz Mack: From ZERO to Today, 1955-2014*. Kat. Sperone Westwater, New York, 10.10.-13.12.2014. New York 2014: 13
- Fleck 2016 Fleck, Robert: *Heinz Mack. Künstlergespräch mit Robert Fleck im Rahmen der Ringvorlesung „Das Bild“ am 16. Dezember 2014 in der Kunstakademie Düsseldorf*. Hrsg. in Kooperation mit Beck & Eggeling International Fine Art. Düsseldorf 2016
- Fleck 2018 Fleck, Robert: *Yves Klein – L'aventure allemande*. Paris 2018
- Fleckner 2015 Fleckner, Uwe: *Die plastische geformte Zeit – Heinz Macks Rotorreliefs und das Kinetische in der Kunst*. In: Fleck, Robert (Hg.): *Mack – Reliefs*. München 2015: 25-35
- Fleck/
Lehmann-
Tolkmitt
2019 Fleck, Robert; Lehmann-Tolkmitt: *Heinz Mack – Ein Künstler im 21. Jahrhundert*. München 2019
- Flemming 1998 Flemming, Klaus: *Mit Kunst Bezeichnet. Ein sprachlicher Annäherungsversuch an ein Environment von Heinz Mack*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5.-2.8.1998. Köln 1998: 197-202
- Fried 1967/1998 Fried, Michael: *Kunst und Objekthaftigkeit (1967)*. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1998: 334-3
- Friedel 2015 Friedel, Helmut: *Licht Schatten*. In: Friedel, Helmut (Hg.): *Heinz Mack. Licht Schatten*. Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 15.5.-20.9.2015. München 2015: 9-13
- Friedel 2017 Friedel, Helmut (Hg.): *Mack – Licht / Light / Lumière*. München 2017
- Friedrich 2013 Friedrich, Six im Gespräch mit Brigitte Jacobs van Renswou. In: Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*. Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013 (Sediment 21/22). Nürnberg 2013: 23-31
- Fulda-Kuhn 1991 Fulda-Kuhn, Anette: *Mack. Drei von Hundert – Werkverzeichnis der Druckgraphik und Multiples*. Stuttgart 1991
- Gehring 2012 Gehring, Ulrike: *Der Glanz des Goldes. Zur Selbstinszenierung eines Metalls in der Kunst nach 1945*. In: Husslein-Arco, Agnes; Zaunschirm, Thomas (Hg.): *Gold*. Kat. Belvedere, Wien, 15.3.-17.6.2012. Wien/München 2012: 70-75
- Geiger 2008 Geiger, Stephan: *The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961: Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren*. München 2008

- Geiss 2007 Geiss, Imanuel: *Geschichte im Überblick. Daten, Fakten und Zusammenhänge der Weltgeschichte*. Reinbek bei Hamburg 2007
- Gendolla 1991 Gendolla, Peter: *Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der ‚Versuchungen des Heiligen Antonius‘*. Heidelberg 1991
- George 1986 George, Uwe: *Die Wüste. Vorstoß zu den Grenzen des Lebens*. Hamburg 1986
- Glibota 2011 Glibota, Ante: *Otto Piene oder ein Regenbogen am Himmel*. In: Glibota, Ante (Hg.): *Otto Piene, monograph*. Paris/Hong Kong 2011: 17-63
- Glozer 1981 Glozer, Laszlo: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln 1981
- Groos et al. 2003 Groos, Ulrike; Hess, Barbara; Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum*. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 14.12.2003-14.3.2004; Casino Luxembourg – Forum für zeitgenössische Kunst, 27.3.-6.6.2004; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23.7.-10.10.2004. Köln 2003
- Haase 2006 Haase, Claus-Peter: *Mack und der Orient. Ein kulturhistorischer Aspekt*. In: Haase, Claus-Peter (Hg.): *Heinz Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers – ein Werkaspekt 1950-2006*. Kat. Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst, 7.10.2006-21.1.2007. Köln 2006: 19-23
- Haase 2015 Haase, Claus-Peter: *Heinz Mack und der Orient. Die Auseinandersetzung mit dem Licht und seiner Brechung*. In: Fleck, Robert (Hg.): *Mack – Reliefs*. München 2015: 50-67
- Hallier/ Hallier 1992 Hallier, Ulrich W.; Hallier, Brigitte Chr.: *Felsbilder der Zentral-Sahara: Untersuchungen aufgrund neuer Felsfunde*. Stuttgart 1992
- Hansen 2001 Hansen, Volkmar: *Die Chromatik Goethes*. In: Finkeldey, Bernd (Hg.): *Heinz Mack – Wahlverwandtschaften*. Kat. Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst, 8.10.-15.11.2001. Ohne Verlag 2001: o. S.
- Harbeke et al. 1972 Harbeke, Carl Heinz in Zusammenarbeit mit Behnisch & Partner u. Kandizia, Christian (Hg.): *Bauten für Olympia 1972. München – Kiel – Augsburg*. München 1972
- Healy 2015 Healy, Charlotte: *A Radical Disregard for the Preservation of Art: Robert Rauschenberg's Elemental Paintings*. In: *Interventionsjournal*, Issue 1: Object Lesson, Texts, Vol. 4, 23.1.2015 [<https://interventionsjournal.net/2015/01/23/a-radical-disregard-for-the-preservation-of-art-robert-rauschenbergs-elemental-paintings/>] Abruf 18.4.17
- Herzog 2013 Herzog, Günter: *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*. In: Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*. Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013. Sediment 21/22. Nürnberg 2013: 9-21
- Herzog 2016 Herzog, Günter: *Kunstmarkt Köln 67, Gürzenich und Kölnischer Kunstverein, 13. bis 17. September 1967*. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): *Art Cologne 1967-2016. Die Erste aller Kunstmessen*. Köln 2016: 26-27

- Hess 2003 Hess, Barbara: *Abendschau. Drei Filme über Kunst*. In: Groos, Ulrike; Hess, Barbara; Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum*. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 14.12.2003-14.3.2004; Casino Luxembourg – Forum für zeitgenössische Kunst, 27.3.-6.6.2004; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23.7.-10.10.2004. Köln 2003: 9-21
- Hillings 2014 Hillings, Valerie L.: *Countdown to a New Beginning: The Multinational ZERO Network, 1950s-60s*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 16-43
- Hirschberger 1976 Hirschberger, Johannes: *Geschichte der Philosophie, Bd. 1 Altertum und Mittelalter*. Freiburg 1976
- Hofmann 1998 Hofmann, Werner: *Gauguin malt das Paradies und das Wissen um seinen Verlust*. In: Költzsch, Georg-W. (Hg.): *Paul Gauguin – Das verlorene Paradies*. Kat. Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998, Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10.1998-10.1.1999. Köln 1998: 38-53
- Holert 2004 Holert, Tom: *Strudel und Wüsten des Politischen. Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow*. In: Medienkunstnetz 2004 [http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/wuesten_des_politischen/] Abruf 14.9.2017
- Honisch 1986 Honisch, Dieter: *Mack – Skulpturen, 1953-1986*. Düsseldorf/Wien 1986
- Honisch 1993 Honisch, Dieter: *Das Werk als Handlung*. In: Honisch, Dieter (Hg.): *Günther Uecker. Eine Retrospektive*. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 19.6.-15.8.1993. München 1993: 9-56
- Honisch 2006 Honisch, Dieter: *Sand Mills – Time Spirals*. In: Tolnay, Alexander (Hg.): *Günther Uecker. Twenty Chapters*. Ostfildern-Ruit 2006: 172
- Honisch 2008 Honisch, Dieter: *Auszug aus einem Interview mit Heinz Mack*. In: Mack, Heinz (Hg.): *Ars Urbana – Kunst für die Stadt, 1952-2008*. München 2008: 17-19
- Huizing/Visser 2011 Huizing, Colin; Visser, Mattijs (Hg.): *nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context, 1961-1966*. Kat. Stedelijk Museum, Schiedam, 11.9.2011-22.1.2012. Schiedam/Rotterdam 2011
- Institut für moderne Kunst 1969 Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hg.): *Mack – Kunst in der Wüste. Bilder vom Sahara-Projekt*. Starnberg 1969
- James Cohan Gallery 2001 James Cohan Gallery: *Robert Smithson – Mapping Dislocations*. Kat. James Cohan Gallery, New York, 13.10.-24.11.2001. New York 2001
- Jocks 2009 Jocks, Heinz-Norbert: *Interview mit Heinz Mack*. In: Lenz, Anneliese; Bleicker-Honisch, Ulrike (Hg.): *Das Ohr am Tatort*. Ostfildern 2009: 35-69
- Jocks 2017 Jocks, Heinz-Norbert: *Die Fata Morgana des Lichts*. In: Friedel, Helmut (Hg.): *Mack – Licht / Light / Lumière*. München 2017: 20-27

- Judd 1965/1975 Judd, Donald: *In the Galleries. Arts Magazine, January 1965*. In: Donald Judd (Hg.): *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. New York 1975: 156-160
- Kaiser/ Kwon 2012 Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012
- Kase 2017 Kase, Oliver: *Das unsichtbare Denkmal. Der Streit um das ‚Blütenmotiv als Friedenssymbol‘ im Olympiapark München*. In: Scholz, Dieter; Thomson, Christina (Hg.): *Rudolf Belling – Skulpturen und Architekturen*. Kat. Neue Galerie am Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 8.4.-17.9.2017. München 2017: 305-313
- Kay/Young 2010 Schiller, Kay; Young, Christopher: *The 1972 Munich Olympics and the Making of Modern Germany*. Berkeley u.a. 2010
- Kellein 1989 Kellein, Thomas: *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo*. Stuttgart 1989
- Kellein 2008 Kellein, Thomas: *Yoko Ono. Between The Sky and My Head*. Köln 2008
- Ketner 2018 Ketner, Joseph D. II: *Witness to Phenomenon. Group Zero and the Development of New Media in Postwar European Art* (International Texts in Critical Media Aesthetics, Vol. 12). New York, London u.a. 2018
- Klapheck 1966 Klapheck, Anna: *Wohlstandskunst. ‚Deutscher Künstlerbund‘ Essen 1966*. In: Klapheck, Anna: *Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst. Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit, erlebt und aufgezeichnet von Anna Klapheck*. Köln 1979: 136-137
- Koch 1998 Koch, Gerd: *Südsee um 1900 – Realiter*. In: Költzsch, Georg-W. (Hg.): *Paul Gauguin – Das verlorene Paradies*. Kat. Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998; Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10.1998-10.01.1999. Köln 1998: 30-37
- Koch 2006 Koch, Wilfried: *Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. Gütersloh/München 2006
- Kohrs 2018 Kohrs, Klaus Heinrich: *Reinheit. Zero in der neuen Forschung*. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.): *Kunstchronik 71/7* (Juli 2018): 417-425
- Kramer-Mallordy/ Klein-Moquay 2017 Kramer-Mallordy, Antje; Klein-Moquay, Rotraut: *Yves Klein Germany*. Paris 2017
- Krätz 1998 Krätz, Otto: *Goethe und die Naturwissenschaften*. München 1998
- Krupp 2015 Krupp, E.C. im Gespräch mit James Turrell: *Das Außergewöhnliche denken*. In: Kühl-Ulrich, Astrid et al. (Hg.): *Extraordinary Ideas – Realized: James Turrell*. Dornbirn 2015: 35-38
- Kuhn 1991 Kuhn, Anette: *Zero – Eine Avantgarde der sechziger Jahre*. Berlin 1991

- Kuhn 1998 Kuhn, Anette: *Reservate der Kunst. Zu den Projekten der Zero-Zeit*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5-2.8.1998. Köln 1998: 119-125
- Kuni 2000 Kuni, Verena: *Die Wüste als Ort der Kunst*. In: Lindemann, Uwe; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000: 101-114
- Kunstakademie Düsseldorf 2014 Kunstakademie Düsseldorf (Hg.): *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*. Berlin 2014
- Kunstverein Ahlen 1994 Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994
- La 2014 La, Kristie: *"Enlightenment, Advertising, Education, Etc.": Herbert Bayer and the Museum of Modern Art's Road to Victory*. In: October Magazine 150 (Fall 2014): 63-86
- Landy 2009 Landy, Michael: *Hommage to Destruction*. In: Tate etc., Issue 17 (Autumn 2009)[<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/hommage-destruction>] Abruf 23.3.18
- Laurberg 2012 Laurberg, Marie: *The Return of the Imaginary. Utopian Impulses in Contemporary Art*. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 17-27
- Lehmann-Kopp 2007 Lehmann-Kopp, Dorothee (Hg.): *Werner Ruhnau. Der Raum, das Spiel und die Künste*. Kat. Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, 15.4.-24.6.2007. Berlin 2007
- Leiber 2011 Leiber, David (Hg.): *Mackazin Vol. 2, The years 1957-67. Published on the occasion of the exhibition „Heinz Mack. Early Metal Reliefs 1957-67“*. Kat. Sperone Westwater, New York, 71.-19.2. 2011. New York 2011
- Lenz/Bleicker-Honisch 2009 Lenz, Anna und Gerhard; Bleicker-Honisch, Ulrike (Hg.): *Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst (Bd. 2)*. Ostfildern 2009
- Lindemann/Schmitz-Emans 2000 Lindemann, Uwe; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000
- Lippard 1969-70 Lippard, Lucy: *Art within the Arctic Circle*. In: Hudson Review, Winter 1969-70: 665-674

- Lippard 1973/2001 Lippard, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)* Berkeley; Los Angeles 1973/2001
- Lorz 2012 Lorz, Julienne: *The Case of Munich, 1968-1972*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012: 161-171
- Maak 2014 Maak, Niklas: *Das Geheimnis der weißen Orchidee*. In: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, September 2014: 74-82
- Mack 1966/1994 Mack, Heinz (1966): *Licht ist nicht Licht*. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 47
- Mack 1967 Mack, Heinz (Hg.): *MACKAZIN. Die Jahre 1957-67*. Frankfurt 1967
- Mack 1968 Mack, Heinz: *Sahara – 1968*. In: Staber, Margit: *Heinz Mack. Eine Monografie*. Köln 1968: 94-95
- Mack 1975 Mack, Heinz (Hg.): *Mack – Strukturen*. Düsseldorf 1975
- Mack 1977 Mack, Heinz: „*Wer die Wüste betritt ...*“ In: Nannen, Henri (Hg.): *Mack – Expedition in künstliche Gärten*. Hamburg 1977: o. S.
- Mack 1990 Mack, Heinz: *Kunst und Natur*. In: Stadt Pforzheim (Hg.): *Mack – Skulptur im Licht*. Kat. Reuchlinhaus, Pforzheim, 20.7.-2.9.1990. Pforzheim 1990: 15
- Mack 1994a Mack, Heinz: *Das Licht auf der Oberfläche*. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 217
- Mack 1994b Mack, Heinz: *Kommentar zur „1. Hommage à Georges de la Tour“ in der Galerie Diogenes, Berlin 1960*. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 180-181
- Mack 1994c Mack, Heinz: *Das Licht-Environment für die 20. Deutsche Industrieausstellung in Berlin, 1970*. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 157-159
- Mack 1998 Mack, Heinz: *Die Entfernung zwischen Utopie und Wirklichkeit*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5-2.8.1998. Köln 1998: 58-61
- Mack 1998a Mack, Heinz: *Aspekte einer zweifachen Realität*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5-2.8.1998. Köln 1998: 232

- Mack 1998b Mack, Heinz: *Das ZERO-Haus*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5.-2.8.1998. Köln 1998: 264
- Mack 1998c Mack, Heinz: *Das Haus in der Wüste*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5.-2.8.1998. Köln 1998: 34
- Mack 1998d Mack, Heinz: *Mondprojekt*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5.-2.8.1998. Köln 1998: 184
- Mack 2008 Mack, Heinz (Hg.): *Ars Urbana – Kunst für die Stadt, 1952-2008*. München 2008
- Mack 2009 Mack, Heinz: *Reflexionen beim Betrachten einer Ausstellung mit Werken von herman de vries*. In: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.): *herman de vries. all this here. natur: werkgruppen und installationen*. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland, 28.6.-25.10.2009; Kunsthalle Schweinfurt, 12.2.-16.5.2010. Bedburg-Hau 2009: 19-21
- Mack 2011 Mack, Heinz: *Für Otto Piene. Von Heinz Mack*. In: Glibota, Ante (Hg.): *Otto Piene, monograph*. Paris/Hong Kong 2011: 281-282
- Mack 2014 Mack, Heinz: *ZERO und die Existenzphilosophie*. In: Eggeling, Ute; Beck, Michael (Hg.): *ZERO-Zeit. Mack und seine Künstlerfreunde*. Kat. Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, 5.9.-31.10.2014. Düsseldorf 2014: 34-36
- Mack/Höpker 1977 Mack, Heinz; Höpker, Thomas: *Sculpture safaris – Photographic interpretations of artifacts in nature*. New York 1977
- Mack/Mack 2001 Mack, Heinz; Mack, Ute (Hg.): *Mack – Malerei 1991-2001*. Mönchengladbach 2001
- Mack/Mack 2011 Mack, Ute; Mack, Heinz (Hg.): *Heinz Mack – Leben und Werk*. Köln 2011
- Mack/Piene 1960 Mack, Heinz; Piene, Otto: *Dynamo*. In: *Nota 4* (1960): o. S.
- Mack/Zemanek 2018 Mack, Valeria; Zemanek, David: *Afrikanische Kunst der Sammlung Mack*. München 2018
- Martin 2006 Martin, Jean Hubert (Hg.): *ZERO – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*. Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 29.4.-9.7.2006; Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 15.9.2006-15.1.2007. Ostfildern-Ruit 2006
- Martin 2016 Martin, Michael: *Planet Wüste*. München 2016
- McFadden 2012 McFadden, Jane: *Along the Way to Land Art*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/ London/ New York 2012: 43-91
- Meister 2006 Meister, Helga: *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene – Uecker – Mack*. Düsseldorf 2006

- Mertz 1972 Mertz, Carl: *Kunst am Olympia-Bau*. In: *Olympia in München. Offizielles Sonderheft 1972 der Olympiastadt München*: 81-86
- Munroe 2013 Munroe, Alexandra: *All the Landscapes: Gutai's world*. In: Munroe, Alexandra; Tiampo, Ming (Hg.): *Gutai – Splendid Playground*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 15.2.-8.5.-2013. New York 2013: 21-43
- Munroe/
Tiampo 2013 Munroe, Alexandra; Tiampo, Ming (Hg.): *Gutai – Splendid Playground*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 15.2.-8.5.-2013. New York 2013
- Nannen 1977 Nannen, Henri (Hg.): *Expedition in Künstliche Gärten*. Hamburg 1977
- NASA 1994 NASA: A History of NASA Space Suits. In: history.nasa.gov 1994 [https://history.nasa.gov/spacesuits.pdf] Abruf 19.9.2017
- Noble 2012 Noble, Richard: *The Politics of Utopia in Contemporary Art*. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 49-57
- Olympiapark
2009 Olympiapark: *Großer Herbstputz im Olympiasee*. Presseinformation 7.10.2009. In: Olympiapark.de [https://www.olympiapark.de/de/der-olympiapark/presse/details/article/grosser-herbstputz-im-olympiasee/] Abruf 12.12.2017
- Otten 2003 Otten, Marie-Luise (Hg.): *Auf dem Weg zur Avantgarde. Künstler der Gruppe 53*. Kat. Museum der Stadt Ratingen, 14.9.-2.11.2003. Heidelberg 2003
- Otterbeck 2007 Otterbeck, Christoph: *Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*. Köln 2007
- Pas 2015 Pas, Johan: *Zero in Antwerp in Zero – Artist Curated Group Shows, 1959-1964*. In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 156-191
- Pertsch 1981 Pertsch, Erich (Red.): *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Berlin/München 1981
- Piene
1964/2012 Piene, Otto (1964): *Die Entstehung der Gruppe ‚ZERO‘*. In: Pörschmann, Dirk; Visser, Mattijs (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*. Düsseldorf 2012: 20-23 (zuerst in englischer Sprache erschienen als *The Development of the Group Zero*. In: *The Times Literary Supplement* 63, Nr. 3262, London, 03.09.1964: 812–813)
- Pörschmann
2012 Pörschmann, Dirk: *ZERO bis unendlich. Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift*. In: Pörschmann, Dirk; Visser, Mattijs (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*. Düsseldorf 2012: 424-441
- Pörschmann
2014 Pörschmann, Dirk: *Where no man has gone before: Utopia ZERO*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 62-67

- Pörschmann 2015a Pörschmann, Dirk: „M.P.UE.“ *DYNAMO FOR ZERO. The artist-curators Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker*. In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 17-57
- Pörschmann 2015b Pörschmann, Dirk: *Ins Gelingen verliebt. Utopia ZERO*. In: Schavemaker, Margriet; Pörschmann, Dirk (Hg.): *ZERO – Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, 21.3.-8.6.2015; *ZERO – Let us explore the stars*. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 4.7.-8.11.2015. Köln 2015: 225-231
- Pörschmann/ Visser 2012 Pörschmann, Dirk; Visser, Mattijs (Hg.): *4 3 2 1 ZERO*. Düsseldorf 2012
- Pörschmann/ Schavemaker 2015 Schavemaker, Margriet; Pörschmann, Dirk (Hg.): *ZERO – Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, 21.3.-8.6.2015; *ZERO – Let us explore the stars*. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 4.7.-8.11.2015. Köln 2015
- Pörschmann 2018 Pörschmann, Dirk: *Evakuierung aus dem Chaos – Zero zwischen Sprachbildern der Reinheit und Bildsprachen der Ordnung*. Köln 2018
- Poirier 2016 Poirier, Matthieu: *Mack. Spectrum. 1950-2016*. In: *Mack. Spectrum. 1950-2016*. Kat. Galerie Perrotin, Paris, 26.4.-4.6.2016. Paris 2016: 16-26
- Portelli 2006 Portelli, Alessandro: *What Makes Oral History Different*. In: Perks, Robert; Thomson, Alistair (eds.): *The Oral History Reader*. London 2006: 32-42
- Pola 2013 Pola, Francesca: *Una visione internazionale: Piero Manzoni e Albisola*. Mailand 2013
- Pola 2014 Pola, Francesca: *Piero Manzoni e ZERO. Una regione europea*. Mailand 2014
- Pola 2015 Pola, Francesca: *Artists Take the Lead. Strategies of Imagination in Italy, 1957-1967*. Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 58-113
- Radisch 2013 Radisch, Iris: *Camus – Das Ideal der Einfachheit. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2013
- Reiche 1974 Reiche, Maria: *Peruanische Erdzeichen*. In: Kunstraum München e. V. (Hg.): *Peruanische Erdzeichen*. Kat. Kunstraum München, 30.9.-31.10.1974. München 1974: 5-13
- Rennert 2013 Rennert, Susanne et al. (Hg.): *Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22*. Köln 2013: 14-31
- Rennert/von Wiese 1996 Rennert, Susanne; von Wiese, Stephan (Hg.): *Otto Piene, Retrospektive, 1952-1996*. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 25.5.-11.8.1996. Köln 1996

- Restany 1961/2016 Restany, Pierre: *Die Beseelung des Objektes* (1961). In: Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte (Hg.): *ZERO und Nouveau Réalisme. Die Befragung der Wirklichkeit*. Kat. Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover 26-2—26.6.2016. Hannover 2016: 57-64
- Richter 2011 Richter, Gerhard: *EIS*. Köln 2011
- Rivers Ryan 2015 Rivers Ryan, Tina: *„Before It Blows Up“*. *Zero's American Debut and its Legacy*. In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*. Ghent 2015: 363-369
- Rodenbeck 2013 Rodenbeck, Judith: *Communication malfunction: Happenings and Gutai*. In: Munroe, Alexandra; Tiampo, Ming (Hg.): *Gutai – Splendid Playground*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 15.2.-8.5.-2013. New York 2013: 265-269
- von Rosen 2005 von Rosen, Philipp: Michael Heizer. *Outside and Inside the White Cube*. München 2005
- Rosenberg 1952/2005 Rosenberg, Harold: *The American Action Painters* (from Art News, December 1952). In: Shapiro, David and Cecile (Hg.): *Abstract Expressionism – A Critical Record*. Cambridge 2005: 75-85
- Rosengarten 2009 Rosengarten, Ruth: *Heaven and Earth, Richard Long's serenely exhilarating retrospective exhibition at the Tate Britain art gallery*. In: londongrip.co.uk 2009 [<http://londongrip.co.uk/2009/06/art-the-work-of-richard-long/>] Abruf 25.7.17
- Rosenthal 2016 Rosenthal, Norman: *Heinz Mack – An Artist of Union*. In: Özbek, Çağla (Hg.): *MACK. Sadece Işık ve Renk / Just Light and Colour*. Kat. Sakıp Sabancı Müzesi, Istanbul, 18.2.-18.9.2016. Istanbul 2016: 24-35
- Rüth 2001 Rüth, Uwe: *Heinz Mack und sein Sahara-Projekt*. In: Rüth, Uwe (Hg.): *MACK – Licht der Wüste, Licht des Eismees*. Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 11.3.-13.5.2001. o. V. 2001: 17-62
- Rubin 1984 Rubin, William (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1984
- Ruhrberg 1996 Ruhrberg, Karl: *Alfred Schmela. Galerist, Wegbereiter der Avantgarde*. Köln 1996
- Ruhrberg 2010 Ruhrberg, Karl: *Auftakt zur Moderne*. In: Walther, Ingo F. (Hg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Köln 2010: 7-21
- Saint-Exupéry 1956 Saint-Exupéry, Antoine: *Wind, Sand und Sterne*. Düsseldorf 1956
- Salwig/Beuckers 2004 Salwig, Katrin; Beuckers, Klaus Gereon: *Verzeichnis der Aktionen von Günther Uecker, 1958-1975*. In: Beuckers, Klaus Gereon (Hg.): *Günther Uecker, die Aktionen*. Petersberg 2004: 219-228
- Schavemaker 2014 Schavemaker, Margriet: *Performing ZERO*. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014: 44-55

- Schickel 2012 Schickel, Joachim: *Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher*. Bielefeld 2012
- Schmied 1975 Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*. Köln 1975
- Schmied 1998 Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5-2.8.1998. Köln 1998
- Schmied 1998a Schmied, Wieland: *Arbeit am Projekt der Moderne. Über Heinz Mack und den Mythos vom Künstler als Konstrukteur neuer Welten*. In: Schmied, Wieland (Hg.): *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*. Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, 17.5-2.8.1998. Köln 1998: 10-13
- Schmidt 1991 Schmidt, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch*. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. Stuttgart 1991
- Schmitt 2006 Schmitt, Ulrike: „Zero ist gut für Dich“. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): *ZERO ist gut für Dich* (Sediment 10). Nürnberg 2006: 9-33
- Schmitt 2013 Schmitt, Ulrike: *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler 1957 – 67*. Ohne Verlag 2013
- Schmitt 2015 Schmitt, Ulrike: *Die Bedeutung der Reliefform im Werk von Heinz Mack*. In: Fleck, Robert (Hg.): *Mack – Reliefs*. München 2015: 10-23
- Schneckenburger 2010 Schneckenburger, Manfred: *Skulpturen und Objekte*. In: Walther, Ingo F. (Hg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Köln 2010: 407-575
- Scholze-Stubenrecht et al. 1996 Scholze-Stubenrecht, Werner et. al. (Hg.): *Duden, Rechtschreibung der deutschen Sprache*. Bd. 1. Mannheim 1996
- Schwarzer 2005 Schwarzer, Yvonne: *Kunst Portrait: Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten. Ein Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Heinz Mack*. Witten 2005
- Scott 2012 Scott, Emily Eliza: *Desert Ends*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012: 67-91
- Selz 2013 Selz, Peter: *Homage to Howard Wise*. In: *Howard Wise Gallery – Exploring the New*. Kat. Moeller Fine Art, New York, 22.2.-27.4.2013. New York 2013: 5-7
- Sharp 1968 Sharp, Willoughby: *Air Art*. In: *Studio International* 175 (May 1968): 262-265
- Sharp 1969 Sharp, Willoughby (Hg.): *Earth Art*. Kat. Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (NY), 11.2.-16.3.1969. Ithaca 1969
- Sharp 2012 Sharp, Willoughby: *On the ‚Earth Art‘ Exhibition at Cornell University, Ithaca, New York, 1969*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012: 37-41

- Siegelaub 2012 Siegelaub, Seth: *Interview, Sept. 9, 2011*. In: Kaiser, Philipp; Kwon, Miwon (Hg.): *Ends of the Earth, Land Art to 1974*. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 27.5.-20.8.2012; Haus der Kunst, München, 12.10.2012-20.1.2013. München/London/New York 2012: 61-65
- Sloterdijk 1993 Sloterdijk, Peter: *Weltfremdheit*. Frankfurt a. M. 1993
- Sloterdijk 2014 Sloterdijk, Peter: *Lichtung und Beleuchtung. Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichtes*. In: Peter Weibel (Hg.): *Peter Sloterdijk. Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst, Berlin 2014: 84-103
- Smithson 1967/1996 Smithson, Robert (1967): *Towards the Development of an Air Terminal Site*. In: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley 1996: 52-60
- Smithson 1968/1996 Smithson, Robert (1968): *A Provisional Theory of Non-Sites*. In: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley 1996: 364
- The Solomon R. Guggenheim Foundation 2014 The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *ZERO: Countdown to tomorrow, 1950s-60s*. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 10.10.2014-7.1.2015. New York 2014
- Sperone/Westwater 2014 Sperone, Gianenzo; Westwater, Angela (Hg.): *Heinz Mack: From ZERO to Today, 1955-2014*. Kat. Sperone Westwater, New York, 10.10.-13.12.2014. New York 2014
- Spies 2006 Spies, Christian: *Formen skulpturaler Bildlichkeit zwischen skulpturalem, spezifischem und virtuellem Objekt*. In: Winter, Gundolf; Schröter, Jens; Spies, Christian (Hg.): *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*. München 2006: 75-100
- Staber 1968 Staber, Margit: *Heinz Mack. Eine Monografie*. Köln 1968
- Stachelhaus 1993 Stachelhaus, Heiner: *ZERO – Mack, Piene, Uecker*. Düsseldorf u.a. 1993
- Stempel 1994 Stempel, Karin: *Die Parameter des Utopischen*. In: Kunstverein Ahlen e.V. (Hg.): *MACK. lichtkunst*. Kat. Kunst-Museum Ahlen, 20.2.-17.4.1994. Köln 1994: 227-231
- Thomas 1972 Thomas, Karin: *Kunst-Praxis Heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*. Köln 1972
- Thomas 1975 Thomas, Karin: *Heinz Mack*. Recklinghausen 1975
- Thomas 2004 Thomas, Karin: *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln 2004
- Thomas 2006 Thomas, Karin: „Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten“. *Gartenkünstlerische Aspekte bei Heinz Mack*. In: Haase, Claus-Peter (Hg.): *Heinz Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers – ein Werkaspekt, 1950-2006*. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, 7.10.2006-21.1.2007. Köln 2006: 43-49
- Thomson 2011 Thomson, Alistair: *Memory and Remembering in Oral History*. In: Ritchie, Donald A. (Hg.): *The Oxford Handbook of Oral History*. Oxford 2011: 77-95

- Tiberghien 1995 Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*. Paris 1995
- Titz/Kim 2011 Titz, Susanne; Kim, Jee-Hae (Hg.): *Mack – Kinetik*. Kat. Museum Abteiberg Mönchengladbach, 4.4.-25.9.2011. Düsseldorf 2011
- Tolnay 2006 Tolnay, Alexander (Hg.): *Günther Uecker. Twenty Chapters*. Ostfildern-Ruit 2006
- Ullrichs 2009 Ullrichs, Wolfgang: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin 2009
- van de Wiel 2008 van de Wiel, Saskia (Hg.): *ZERO – Mack Piene Uecker*. Kat. Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven, 9.2.-25.5.2008. Eindhoven 2008
- Varnedoe 1984 Varnedoe, Kirk: *Abstrakter Expressionismus*. In: Rubin, William (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1984: 628-675
- Verocq 2007 Verocq, Marcia E.: *Speaking in Tongues: The Art of Not Vital*. In: *Not Vital*. Kat. Sperone Westwater, New York, 15.9.-27.10.2007. New York 2007: o. S.
- Visser/Leiber 2008 Visser, Mattjis; Leiber, David: *ZERO NY*. Kat. Sperone Westwater, 6.11.-20.12.2008. Ghent/New York 2008
- Visser/Zell 2015 Visser, Mattjis; Zell, Thekla (Hg.): *ZERO – Countdown to the Future*. Kat. Sakıp Sabancı Müzesi, Istanbul, 1.9.2015-10.1.2016. Istanbul 2015
- Vogel 2018 Vogel, Sabine B.: *Die Moderne als Joker*. In: *Kunstforum International* Nr. 252 (Feb.-März 2018): 74-93
- Wamberg 2012 Wamberg, Jacob: *No sugar please! Modern Art as Veiled Utopia*. In: Gether, Christian et al. (Hg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012: 59-67
- Weber 2014 Weber, Laura: *The Concept of Inner-Pictorial Serial Structures in the Works of the ZERO Group*. In: Pahl, Hanna (Hg.): *Emblematic Strategies in Contemporary Art*. Wien/Berlin 2014: 99-117
- Weiland 2019 Weiland, Bettina (Hg.): *Mack – Ein Künstler in Düsseldorf*. Köln 2019
- Wevers 2003 Wevers, Ursula: *Liebe Arbeit Fernsehgalerie*. In: Groos, Ulrike; Hess, Barbara; Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum*. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 14.12.2003-14.3.2004; Casino Luxembourg – Forum für zeitgenössische Kunst, 27.3.-6.6.2004; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23.7.-10.10.2004. Köln 2003: 23-46
- Werkner 1992 Werkner, Patrick: *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*. München 1992
- Wiehager 1993 (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): *Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren. Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute*. Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 31.1.-21.3.1993; Van Reekum Museum, Apeldoorn, 4.7.-19.9.1993. Stuttgart 1993
- Wiehager 1996 (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): *ZERO ITALIEN. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*. Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 3.12.1995-25.2.1996. Ostfildern 1996

- Wiehager 1997 (Damsch-)Wiehager, Renate (Hg.): *Zero und Paris 1960. Und heute.* Kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 19.10.-14.12.1997; Musée d'Art Moderne et Contemporain Nizza, 1.4.-8.6.1998. Ostfildern 1997
- Wiehager 2000 Wiehager, Renate (Hg.): *Zero aus Deutschland. 1957 – 1966. Und heute.* Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, 3.12.1999-5.3.2000. Ostfildern 2000
- Wilhelm 2015 Wilhelm, Jürgen (Hg.): *Mack im Gespräch.* München 2015
- Winther-Tamaki 2001 Winther-Tamaki, Bert: *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years.* Honolulu 2001
- Wismer 2016 Wismer, Beat: *Hinter dem Vorhang. Vom Wissen des Schleiers oder: Vom Geheimnis der Verhüllung und Enthüllung.* In: Blümle, Claudia; Wismer, Beat (Hg.): *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo.* Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 1.10.16-22.1.17. München 2016: 17-29
- World Database on Protected Areas World Database on Protected Areas [<https://www.protectedplanet.net>], Abruf 9.5.2017
- Wyss 1996 Wyss, Beat: *Ikographie des Unsichtbaren.* In: Stöhr, Jürgen (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Köln 1996: 360-380
- Yamamoto 2006 Yamamoto, Kazuhiro: *Image and Instrumentality.* In: Tolnay, Alexander (Hg.): Günther Uecker. Twenty Chapters. Ostfildern-Ruit 2006: 20-25
- ZADIK 2006 Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): *ZERO ist gut für Dich* (Sediment 10). Nürnberg 2006: 9-33
- ZADIK 2013 Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (Hg.): *Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980.* Kat. Art Cologne, 19.-22.4.2013; ZADIK, 29.4.-28.6.2013 (Sediment 21/22). Nürnberg 2013
- Zell 2015 Zell, Thekla: *Chronology, 1957-1967.* In: Caianiello, Tiziana; Visser, Mattijs (Hg.): *The Artist As Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967.* Ghent 2015: 428-485

Verzeichnis der Archivquellen

von Bayern 1971	von Bayern, Franz an Olympia-Bau-Gesellschaft, 11.10.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Behnisch 1971	Behnisch, Günther: <i>Statement</i> , 22.9.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Buchsbaum 1976	Buchsbaum, Maria: <i>Utopische Landschaftsplanung? Junior-Galerie präsentiert „Sahara-Projekt“ Heinz Macks</i> . In: Wiener Zeitung, 14.2.1976 (Archiv Mack)
Canaday 1964	Canaday, John: <i>The Sculptor Nowadays is the Favorite Son</i> . In: New York Times, 22.11.1964 (Archiv Mack)
Cementation Projects Ltd 1971	Cementation Projects Ltd an Behnisch & Partner, 24.8.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Christlieb 1968	Christlieb, Wolfgang: <i>In der Münchner Galerie Friedrich – Dreck zum Kaufen</i> . In: Abendzeitung München, 3.10.1968 (ZADIK A47, VIII, 6a)
Cladders 1971	Cladders, Johannes an Galerie Heiner Friedrich, 13.8.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
E. B. 1971	B., E.: <i>Kunst aus der Sahara</i> . In: Kölner Stadtanzeiger, Februar 1971: 19 (Archiv Mack)
Emmerling/Mack 1968/69	Emmerling, Hans; Mack, Heinz: <i>Tele-Mack</i> . Farbfilm, mit Ton, 16 mm Film, 45 min., 40 sec. Institut für Moderne Kunst Nürnberg. Produziert von Telefilm Saar GmbH im Auftrag von Saarländischer Rundfunk und Westdeutsches Fernsehen. 1968/69 (Archiv Mack) Faltblatt zur Ausstellung: <i>Heinz Mack. Transit – zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers – ein Werkaspekt 1950-2006</i> . Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst, 7.10.2006-21.1.2007 (Archiv Mack) Fonds Galerie Iris Clert, Gacler 18, Expositions individuelles, de Mack à Zev. Expositions collectives de 1956 à 1974 (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris) Fonds Galerie Iris Clert. GALCLER 17 Expositions individuelles, de Ad Rheinardt à Lora, 1956-1981 (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris)
FAZ 1969	Unbekannt (FAZ): „Die Welt jenseits der Zivilisation...“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.3.1969 (Archiv Mack)
Flemming 1974	Flemming, Hans Theodor (1974): <i>Suche nach ‚neuen Räumen‘. Heinz Macks Sahara-Projekt in der Junior Galerie</i> . In: Die Welt, 26.11.1974 (Archiv Mack)
Flemming 1977	Flemming, Hans Theodor: <i>Auf der Suche nach neuen Dimensionen....</i> In: Die Welt, 18.4.1977 (Archiv Mack)

Friedrichs 1969	Friedrichs, Yvonne: <i>Macks Garten in der Wüste. Morgen wird das „Sahara-Projekt“ im Fernsehen gezeigt.</i> In: Rheinische Post, 1.5.1969 (Archiv Mack)
Galerie Brockstedt 1977	Galerie Brockstedt: Einladung zur Ausstellung „Mack – Expedition in künstlichen Gärten“ 1977 (Archiv Mack)
Galerie Photo Selection 1977	Galerie Photo Selection: Broschüre 1977 (Archiv Mack)
Gallery 44/Stadt Kaarst 1983	Gallery 44/Stadt Kaarst: Einladung zur Ausstellung „Mario Reis, <i>Naturaquarelle, Blindzeichnungen, Schienenarbeiten</i> “ 1983 (Archiv Mack)
Glozer 1971	Glozer, Laszlo: <i>Die Erdsulptur.</i> In: Süddeutsche Zeitung, 6./7.11.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Glueck 1966	Glueck, Grace: <i>Art Note. A Hanging Museum.</i> In: New York Times, 17.4.1966 (Archiv Mack)
Göppert 1970	Göppert, Klaus: <i>Heinz Mack: Kunst in der Wüste, Josef Keller-Verlag, Starnberg.</i> In: dpa Buchbrief / Kultur, 6.4.1970: 22 (Archiv Mack)
Haskell 1971	Haskell, Barbara an Mitglieder des Architekturkomitees für die Olympischen Spiele, 22.6.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Hecht 1976	Hecht, Axel: <i>Heinz Mack / Thomas Höpker. Expedition in künstliche Gärten.</i> In: Stern Nr. 45 (Jg. 29), 4.-10.11.1976: 36-56 (Archiv Mack)
Hochtief 1971	Hochtief AG an die Galerie Heiner Friedrich, 22.9.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Hoffmann 1977	Hoffmann, Paul Theodor: <i>Expedition in künstliche Gärten.</i> In: Hamburger Abendblatt, 22.4.1977 (Archiv Mack)
Hultén 1971	Hultén, Pontus an Mertz, Carl, 20.10.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Jahreskalender Heinz Mack 1976	Mack, Heinz: Jahreskalender 1976 (Archiv Mack)
Jahreskalender Heinz Mack 1976 II	Mack, Heinz: Jahreskalender 1976 II (Archiv Mack)
Jappe 1969	Jappe, Georg: <i>Ikarus in der Wüste. „Telemack“ im WDR.</i> In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.5.1969 (Archiv Mack)
Juffermans 1975	Juffermans, Jan: <i>Kunst Kijken.</i> In: Algemeen Dagblad, 1.3.1975 (Archiv Mack)
	Junior Galerie: Postkarten zur Sahara-Edition, 1972-75 (Archiv Mack)
	Junior Galerie: Einladung zur Ausstellung der Sahara-Edition, Düsseldorf, 1974 (Archiv Mack)
Junior Galerie 1974	Junior Galerie: <i>Report: Informationen für die Freunde der Junior Galerien, 1974</i> (Archiv Mack)
Junior Galerie 1975	Junior Galerie: Broschüre zur Sahara-Edition, 1975 (Archiv Mack)

- Kipphoff 1970 Kipphoff, Petra: *Sonne, Sand, Segel: Macks Sahara-Projekt*. In: Die Zeit, 23.1.1970 (Archiv Mack)
- Kipphoff 1971 Kipphoff, Petra: *Auf den Dackel gekommen. Ein Kunst-Sparprogramm für die Olympiade*. In: Die Zeit, 3.9.1971 (Archiv Mack)
- Licht/McShine 1971 Licht, Jennifer; McShine, Kynaston an Behnisch, Günther, und Mitglieder des Olympischen Komitees, 21.7.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
- Lippard 1964 Lippard, Lucy: *New York letter*. In: Art International (Dec. 1964): 51 ff. (Archiv Mack)
- L.R.B. 1975 L. R. B.: *Heinz Mack: Sahara-Projekt*. In: Nordjyllands Kunstmuseum, Informationsavis Nr. 30, 6/7 1975 (Archiv Mack)
- Mack 1958a Mack, Heinz: *Die neue dynamische Struktur*. In: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO Vol. 1*. Düsseldorf 1958: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.137, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1958b Mack, Heinz: *Die Ruhe der Unruhe*. In: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): *ZERO Vol. 2*. Düsseldorf 1958: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.139, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1959 Mack, Heinz: *Das Sahara-Projekt*, 1959 (Archiv Mack)
- Mack 1961 Mack, Heinz: *visuell tractat: über die wüste*, 1961. (mkp.ZERO.1.IV.26, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1961a Mack, Heinz: *Sahara Projekt*, 1961 (bezeichnet als 7. Version) (mkp.ZERO.1.IV. Sahara, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1961b Mack, Heinz: Druckfahnen ‚Sahara Projekt‘, für ZERO, 3, 1961 (mkp.ZERO.1.IV. Sahara, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1961c Mack, Heinz: *Das Sahara-Projekt*. In: Mack, Heinz; Piene, Otto (Hgg.): *ZERO Vol. 3*. Düsseldorf 1961: o. S. (mkp.ZERO.1.VII.144, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack 1964 Mack, Heinz: *Struktur*, 1964 (Archiv Mack)
- Mack 2000 Mack, Heinz: Vortrag, Stadtparkasse Mönchengladbach, ca. 2000 (Archiv Mack)
- Mack 2011 Mack, Heinz: *Hans Haacke und Heinz Mack*. April 2011 (Archiv Mack)
- Mack, Heinz: Biographische Notiz, undatiert. (mkp.ZERO.1.IV.Eigene Texte, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
- Mack: Archivinternes Werkverzeichnis der Skulpturen (Archiv Mack)
- Mack: Biographie (lang, Tabelle) (Archiv Mack)
- Mack: Liste der Einzelausstellungen mit Titel (Archiv Mack)
- Mack: Liste der Ausstellungsbeteiligungen (Archiv Mack)
- Mack: Reisepass 1962-1972 (Archiv Mack)

	Mack: Werke in öffentlichen Sammlungen und Museen (Archiv Mack)
Mack/Piene 1958	Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): <i>ZERO Vol. 1</i> . Düsseldorf 1958 (mkp.ZERO.1.VII.137, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
Mack/Piene 1958a	Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): <i>ZERO Vol. 2</i> . Düsseldorf 1958 (mkp.ZERO.1.VII.139, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
Mack/Piene 1961	Mack, Heinz; Piene, Otto (Hg.): <i>ZERO Vol. 3</i> . Düsseldorf 1961 (mkp.ZERO.1.VII.144, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
Manzoni 1960	Manzoni, Piero an Mack, Heinz, ohne Datum (Anfang April 1960) (mkp.ZERO.1.I.917, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
Meyer 1971	Meyer, Franz, an Mertz, Carl, und Behnisch, Günther, 23.7.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Oberbayerisches Volksblatt 1977	Unbekannt (Oberbayerisches Volksblatt): <i>In den Vorgärten der Wüste</i> . In: Oberbayerisches Volksblatt Rosenheim, 17.9.1977 (Archiv Mack)
Plunien 1969	Plunien, Eo: <i>Silberstelen in der Sahara</i> . In: Unbekannt. 23.1.1969 (Archiv Mack)
Schmidt 1968	Schmidt, Bernd Wolfgang: <i>Heinz Mack sucht neue Dimension der Kunst. Kinetisches Happening mit Wüstensand und Sonne</i> . In: Unbekannt 1968 (Archiv Mack)
Siemens 1971	Siemens: Technische Beschreibung zum Projekt „Wasserwolke“. Erlangen, 15.9.1971 (Archiv Mack)
Der Spiegel 1968	Unbekannt (Der Spiegel): <i>De Maria – Strich in der Wüste</i> . In: Der Spiegel Nr. 41 (Jg. 22,), 7.10.1968: o. S. (ZADIK A47 VIII 1)
Der Spiegel 1969	Unbekannt (Der Spiegel): <i>Mack: Zittern am Waschbrett</i> . In: Der Spiegel Nr. 44 (Jg. 23), 27.10.1969: 207-209 (Archiv Mack)
Der Spiegel 1971	Unbekannt (Der Spiegel): <i>Für Schwimmer ein sonniges Motiv</i> . In: Der Spiegel Nr. 36 (Jg. 25), 30.8.1971: 116-117 (Archiv Mack)
Stachelhaus 1968	Stachelhaus, Heiner: <i>Licht-Künstler preist Sahara. Heinz Mack verwirklichte einen alten Traum</i> . In: Neue Rhein Zeitung, 17. Dezember 1968 (Archiv Mack)
Stachelhaus 1971	Stachelhaus, Heiner (1971): <i>Für Sie gesehen. Telemacks Licht-Schau</i> . In: Neue Rhein Zeitung, 3.2.1971 (Archiv Mack)
Stern 1976	Stern Nr. 45 (Jg. 29), 4.-10.11.1976 (Archiv Mack)
Uecker 1965	Uecker, Günther an Mack, Heinz 1965 (mkp.ZERO.1.I.823, Vorlass Heinz Mack, ZERO Foundation, Düsseldorf)
Waetzholdt 1971	Waetzholdt, Stephan an Mertz, Carl, 14.10.1971 (ZADIK A47, VIII, 1)
Xhayet 1968	Xhayet, Marianne: <i>In Neuwerk entstanden – in der Sahara versendet. Mack-Werke gastierten in Nordafrika – Das Große Abenteuer</i> . In: Mönchengladbacher Stadtpost/Rheinische Post, 14.12.1968 (Archiv Mack)

Zero Foundation: Video-Mitschnitt „Light in Darkness“, 18.9.2010, Archiv
Zero Foundation, Düsseldorf