

# ZERO RAUM

Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf



# Vorwort

---

Wend von Kalnein

Der vorliegende Katalog ist einer Sammlung von Meisterwerken des 20. Jahrhunderts gewidmet, die dem Kunstmuseum am 8. Juni 1973 geschlossen als Leihgabe übergeben wurde. Es sind 21 Werke von Künstlern, die der Gruppe ZERO angehört oder ihr geistig nahegestanden haben. Eine Übersicht der Namen – Agam, Arman, Bury, Castellani, Dorazio, Fontana, Graubner, Indiana, Yves Klein, Mack, Mavignier, Megert, Oehm, Piene, Schoonhoven, Soto, Spoerri, Tinguely, Uecker, Vasarely, Verheyen – läßt erkennen, daß hier ein Querschnitt der europäischen Avantgarde der 50er und 60er Jahre geboten wird. Die Bedeutung dieser Sammlung liegt in ihrer Geschlossenheit. Sie ist ein eindrucksvolles Zeugnis von dem gemeinsamen Streben nach einer neuen Sensibilität und nach einem neuen Verhältnis von Kunst und Realität in Europa nach dem Erlahmen der Ecole de Paris und des Informel. Die Leihgabe stellt für das Museum einen um so größeren Gewinn dar, als sie in hervorragender Weise die Sammelpolitik des Museums ergänzt; ZERO und verwandte Tendenzen bildeten schon vorher einen Schwerpunkt in der Modernen Abteilung des Hauses. Sie erhält nun eine klare Akzentuierung und Abrundung. Darüber hinaus kommt es zu einer deutlichen Aufwertung der europäischen Kunst gegenüber gleichzeitigen amerikanischen Strömungen wie Pop- und Op-Art. Das Kunstmuseum Düsseldorf ist somit zu dem dritten Zentrum für zeitgenössische Kunst im Westen – neben Krefeld und Köln – avanciert.

Zu der Idee des ZERO-Raumes hat sich Heinz Mack in einem Brief vom 26. August 1973 eingehend geäußert. Die neun Punkte, die er anführt, wurden von ihm vor Jahren in tagebuchähnlichen Notizen festgehalten und – wie er versichert – durch keine Ergänzungen oder Berichtigungen verändert:

„Ende der fünfziger Jahre entwickelten Yves Klein und ich ein Ausstellungskonzept für die Galerie ‚RIVE DROITE‘ in Paris: sieben blauen ‚Monochromen‘ sollten sieben ‚Lichtreliefs‘ gegenüberhängen, als räumliches ‚vis-à-vis‘ von Farbe und Licht; zudem sollten alle Formate gleich groß sein. Aus einem stundenlangen Gespräch resultierten u. a. folgende Positionen:

- 1) Die Dialektik von Farbe und Licht hebt sich auf und bewirkt die reine ‚Lichtfarbe‘.
- 2) Die Divergenz von metrischem Maß und virtuellem Maß sollte sichtbar werden; sie entspricht dem irrationalen, optischen Eindruck, der von der Rationalität des Messens nicht reguliert werden kann.
- 3) Bildindividualität und Bildobjektivität schließen sich nicht aus.  
Das Prinzip der Bildindividualität ist ein dynamisches Prinzip; sein Wesen ist die Ausstrahlung, die visuelle Aura.  
Das Prinzip der Bildobjektivität ist ein statisches Prinzip; sein Wesen ist das Maß und der Standort im Raum.
- 4) Die Kontemplation einer ‚vergleichenden‘ Betrachtungsweise wird durch das ‚Gleichmaß‘ der Formate nicht beunruhigt, sondern hervorgerufen und gefördert.
- 5) Die Chancengleichheit für eine kritische Betrachtungsweise wird quantitativ objektiviert. Die Aufmerksamkeit des Betrachters für das einzelne Werk wird intensiviert.
- 6) Das Prinzip der seriellen Reihung von Bild zu Bild – innerhalb der räumlichen Präsentation – ist eine externe Entsprechung der internen UNO-SONO-STRUKTUR, die unsere Werke auszeichnen, und nur die traditionelle Sehweise des Bürgertums wird in die Länge weile geraten, da sie der materialistischen Denkweise entspricht, welche das Meßbare allein gelten lassen möchte. Die reine Visualität aber bleibt unmeßbar und ist qualitativer Natur.

- 7) Die Gleichförmigkeit der Formate entsteht aus dem Wunsch heraus, die materielle Begrenzung vergessen zu lassen, unsichtbar werden zu lassen.
- 8) Das reine Quadrat ist ein Resultat der intellektuellen Spekulation und darum in der Kunst zu verneinen; es entspricht nicht dem ‚Bewußtsein unseres Körpers‘, dessen vertikale Ausdehnung größer ist als die horizontale.
- 9) Die Wahlverwandschaft von Künstler zu Künstler sollte einen sichtbaren Ausdruck bekommen durch die PARITÄT der äußeren Bedingungen – das bezieht sich auf die Formate ebenso wie auf die räumliche Präsentation.

Die Ausstellung kam nicht zustande, weil die Galerie ‚RIVE DROITE‘ geschlossen werden mußte.

Damit war die Idee des gleichgroßen Formats jedoch nicht vergessen. Zunächst tauschten Yves Klein und ich Bilder aus (1957), die exakt das gleiche Format hatten. Später geschah das gleiche zwischen mir und Manzoni, Fontana, Castellani, Uecker, Arman, Dorazio und anderen Künstlern.

Meine private Sammlung von gleichgroßen Bildern beeindruckte Ende der sechziger Jahre den Galeristen Hans Mayer. Mit meinem Einverständnis brachte er eine ZERO-Kollektion gleichgroßer Bilder zustande, aus der die Idee der ‚Sammlung Koch‘ resultiert...“

Anlässlich des Kölner Kunstmarkts 1972 zeigte die Galerie Denise René/Hans Mayer erstmals den ZERO-Raum, der später, um die doppelte Zahl der Bilder vermehrt, von der Familie Koch dem Kunstmuseum als Leihgabe übergeben wurde. Diese wahrhaft mäzenatische Tat kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, stellt sie doch den Idealfall dar, wie sich die Kunstpolitik eines Museums und private Kunstförderung im Interesse der Allgemeinheit ergänzen können. Hierfür gebührt den Leihgebern an dieser Stelle noch einmal unser besonderer Dank.

Die Geschlossenheit und Qualität der 21 Meisterwerke legte die Herausgabe eines eigenen Katalogs in besonderer Form nahe. Er wurde vom Leiter der Abteilung für Moderne Kunst, Gerhard Storck, bearbeitet und ist gleichzeitig der erste Schritt zur Veröffentlichung der Sammlung Moderner Kunst nach 1950.

# ZERO neunzehnhundertneunundfünfzig

---

Gerhard Storck

„Jedes historische Ereignis“, schreibt B.F. Skinner in seinem Zukunftsroman FUTURUM ZWEI, „ist in sich viel zu komplex, als daß irgendwer es hinreichend durchschauen könnte. Es übersteigt einfach unser verstandesmäßiges Erfassen. Man pflegt zu warten, bis alle hinein-spielenden Einzelheiten vergessen sind, dann erscheinen die Zusammenhänge leichter verständlich. In dieser Richtung arbeitet unser Erinnerungsvermögen: wir behalten diejenigen Fakten, die am leichtesten zu begreifen sind.“ – Aus diesem Grunde, fährt Skinner dann fort, übernehme der Historiker vom Laien das Modell des Heldentypus. – „Er übernimmt es, weil er gar kein wissenschaftliches Vokabular und kein Verfahren besitzt, um mit den wirklichen geschichtlichen Fakten fertig zu werden: mit den Meinungen, Empfindungen, Einstellungen, mit den Wünschen, Plänen, Schablonen, Gebräuchen der Menschen. Er ist nicht imstande, sich über diese zu äußern, daher äußert er sich über die Heroen<sup>1</sup>.“

Die Kunstgeschichtsschreibung lebt weitgehend von dieser Darstellungsform – vor allem, wo es um die zeitgenössische Kunst geht. Hier wird gewöhnlich Heldenbiographie an Heldenbiographie gereiht; und wo es an Helden mangelt, wird ein Stil in den Vordergrund geschoben, der in ähnlicher Weise alles zu beherrschen weiß.

Diese Einstellung mag dazu beigetragen haben, daß der Fall ZERO bislang von der Kunstgeschichtsschreibung nur oberflächlich behandelt worden ist, obwohl die ZERO-Ereignisse ein komplexes Bild liefern von dem ersten Versuch eines kulturellen Umbruchs im Nachkriegseuropa in der restaurativen Wiederaufbauphase. Mit den erwähnten Darstellungsmethoden bekommt man das Phänomen ZERO nur schwer in den Griff. Beschreibt man die einzelnen „Helden“, zerfällt es in seine biographischen Bestandteile. Zu einer befriedigenden Aussage gelangt man aber ebensowenig, wenn man sich an herkömmliche Muster von Gruppenbeschreibungen hält oder von Schule spricht. Es gibt nicht einmal eine Handvoll ästhetischer Richtlinien, um dieses Beziehungsnetz, das ZERO war, einfach und durchsichtig darzustellen. Aber es hat existiert; seine Auswirkungen sind noch heute spürbar!

Wenn aber ZERO keine verbindliche Kunstästhetik oder Schulform war – doch wiederum mehr als die Summe einzelner Künstlerpersönlichkeiten, die sich zur Durchsetzung ihrer Ideen zufällig in einer Ausstellungs- und Publikationsgemeinschaft zusammenfanden –, wenn das besondere Beziehungsnetz der wesentliche ZERO-Faktor war, der die entscheidenden Impulse auslöste, potenzierte und gegenüber der Realität absicherte – und so dem Veränderungswillen Nahrung bot –, dann kann man sich dem Phänomen vielleicht am dichtesten nähern, wenn man es als Prozeß in seiner Umwelt beschreibt. Doch hierfür mangelt es bereits an geeigneten Voruntersuchungen. Sowohl der Mikrobereich der betreffenden Künstler als auch das kulturelle, politische und wirtschaftliche Klima der späten 50er und frühen 60er Jahre ist historisch noch kaum erforscht. So kann hier der Komplex ZERO nur horizontal angeschnitten werden mit dem Ziel, zunächst noch unbekannte wesentliche Fakten zu publizieren und neue Zusammenhänge aufzuzeigen, um die noch zu leistende Gesamtdarstellung in einem entscheidenden Punkt voranzutreiben.

Als Schnittebene wurde das Jahr 1959 gewählt. Das mag angesichts der äußeren ZERO-Fakten willkürlich sein. 1958 bietet sich als Einstiegsmöglichkeit eher an – das Jahr, in dem Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf die Katalogzeitschriften ZERO 1 und 2 herausgaben, womit der Name gefunden war. Noch wichtiger wird allgemein das Erscheinungsjahr von ZERO 3, also 1961, angesehen. Frühestens von diesem Zeitpunkt an begann man „draußen“ von einer „Gruppe“ ZERO zu sprechen – nicht zuletzt wegen der nun einsetzenden engeren Kooperation zwischen Heinz Mack und Otto Piene einerseits und Günther Uecker

andererseits. Das heißt jedoch nicht, daß die Namen der drei Künstler hier bereits gleichgesetzt wurden mit ZERO.

Zwischenzeitlich – also vom Herbst 1958 bis zum Sommer 1961 – scheint sich nicht viel ereignet zu haben in der Zone ZERO, wenn man die publizierten Fakten untersucht. Aber allein schon der Vergleich zwischen den beiden ersten ZERO-Heften und ZERO 3 macht deutlich, daß sich in diesen Jahren entscheidende Dinge entwickelt haben müssen.

Man möchte an eine Ironie der Geschichte glauben, wenn man entdeckt, daß die einzige Aktion, die 1959 unter dem Zeichen ZERO veranstaltet wurde, mit dem hier zu behandelnden historischen Komplex nichts zu tun hatte – abgesehen von ungewollten Nebenerscheinungen und Reaktionen. Die ZERO-Ausstellung, von der die Rede ist, fand im Juli 1959 im „Rotterdammer Kunstring“ statt; ihr Manager war Hans Sonnenberg<sup>2</sup>. Bei den zehn Veranstaltungsteilnehmern, die als Gruppe auftraten, handelte es sich um mehr oder weniger bekannte Tachisten, die in den Niederlanden oder in Deutschland lebten – mit einer einzigen Ausnahme: dem Mailänder Künstler Piero Manzoni. Er war es dann auch, der Mack und Piene von der Ausstellung berichtete, als er Ende Juli, auf dem Wege von Rotterdam zur Documenta II nach Kassel, in Düsseldorf Zwischenstation machte, um die beiden dort lebenden „monochromen Maler“ aufzusuchen, von denen er in Italien gehört und mit denen bei der Rotterdammer ZERO-Ausstellung zusammenzutreffen er gehofft hatte<sup>3</sup>.

Piene hat gleich nach Manzonis Abreise einen unmißverständlichen Brief an Hans Sonnenberg geschrieben, worin er ihn aufforderte, bei ähnlichen Gruppenausstellungen in Zukunft den Namen ZERO zu vermeiden. Die folgende Briefpassage ist die einzige Schriftquelle, aus der unmittelbar Aufschluß darüber gewonnen werden kann, was die Herausgeber von ZERO 1 und 2 zu diesem Zeitpunkt unter dem Signum ZERO verstanden wissen wollten:

„... durch Herrn Manzoni“, heißt es nach der Anrede, „werden Sie schon erfahren haben, daß der Titel Ihres Kataloges, der ja wohl auch der Ihrer Ausstellung und ideeller Zusammenhalt der repräsentierten Gruppe sein soll, eine Wiederholung ist. Ich wundere mich über die mangelnde Informiertheit bei allen Beteiligten, die nicht zu wissen vorzugeben scheinen, daß seit April 1958 unsere Zeitschrift ZERO existiert. Sie kommt jeweils zu Ausstellungen heraus, die dem Begriff ZERO entsprechen. Da die bisher erschienenen zwei Nummern vergriffen sind, kann ich Ihnen keine Belegexemplare mitschicken. Sie ersehen jedoch aus den beige-fügten Einladungen genug. Außerdem empfehle ich Ihnen, sich bei hiesigen Galerien, wie Galerie 22 oder Galerie Schmela, bestätigen zu lassen, daß sich mit dem Titel unserer Zeitschrift für das Publikum der Sinn und Inhalt unserer künstlerischen Bestrebungen verbindet. Man nennt in Deutschland und weit darüber hinaus ZERO eine Bewegung, die durch den Titel schon weitgehend umrissen ist, während die von Ihnen gezeigten Arbeiten zum größeren Teil dem Punkt oder Stadium oder der Sphäre ZERO noch sehr weit entfernt scheinen, weil sie u. a. mit einem Übermaß an psychologischem Ballast befrachtet sind<sup>4</sup>.“

Der Brief, der mit „ZERO Otto Piene Heinz Mack“ unterzeichnet ist, belegt deutlich, daß beide Künstler zu diesem Zeitpunkt unter ZERO nicht mehr und nicht weniger verstanden als eine künstlerische Bewegung (= Veränderung), die als Basis, Null- und Ausgangspunkt für eine neue Sensibilisierung der Umwelt dienen sollte. Der Begriff „Gruppe“, der im Zusammenhang mit den Rotterdammer Ausstellungsteilnehmern fällt, wird bewußt vermieden. Auch später haben nicht die Künstler, von denen die entscheidenden Impulse für die Bewegung ausgingen, den Gruppenbegriff propagiert, sondern die Kritiker, Kunstmanager und -händler sowie jene Künstler, denen mehr an einem Signum als an der Sache selbst gelegen war. In Deutschland hat es von 1958 bis 1966 nicht eine einzige Ausstellung gegeben, die unter dem Titel „Gruppe ZERO“ angekündigt worden wäre; dagegen trat man bei Auslandsausstellungen der Einfachheit halber häufiger als Gruppe auf.

Die Rotterdammer ZERO-Ausstellung hat hinsichtlich der frühen ZERO-Chronologie viel Verwirrung gestiftet<sup>5</sup>. Doch wäre sie kaum erwähnenswert, gäbe es nicht Pienes Protetsbrief.

Dieses Schreiben ist heute für den Historiker von Bedeutung; eine andere Begleiterscheinung war jedoch für den Verlauf der Sache selbst von Wichtigkeit: Manzoni's Aufenthalt in Düsseldorf. Sicher wäre es früher oder später ohnedies zu dem Kontakt zwischen den Düsseldorfer und Mailänder Künstlern gekommen. Die Offenheit, Beziehungen zu Gleichgesinnten anzuknüpfen, war ja die entscheidende Quelle für das ZERO-Klima. Daß der Kontakt aber bereits im Sommer 1959 hergestellt wurde, und zwar auf diese direkte Art, hat der Ausweitung der Sache sehr gedient. Mack und Piene luden Manzoni nachträglich zu der wichtigen „dynamo“-Ausstellung in Wiesbaden<sup>6</sup> ein; er wiederum erweiterte den Umfang der ersten Nummer der von ihm und Castellani herausgegebenen Zeitschrift AZIMUTH<sup>7</sup>, um so in Italien nachdrücklicher durch großformatige Abbildungen auf die Arbeiten der beiden Düsseldorfer Künstler hinweisen zu können.

Manzoni wird auch über Lucio Fontana gesprochen haben<sup>8</sup>, der auf der „Documenta“ in Kassel mit zwei Schnittbildern vertreten war, die aber, in einen dunklen Winkel verbannt<sup>9</sup>, weil niemand etwas mit ihnen anfangen konnte, in dem Gewoge der zweitrangigen Tachisten völlig untergingen. Es spricht für die Offenheit der Düsseldorfer Künstler, daß sie von der Bedeutung Fontanas überzeugt blieben, obwohl die erste Begegnung mit seinen Bildern eher eine Enttäuschung für sie war<sup>10</sup>. Erfahrungen dieser Art bestärkten sie nur in der Auffassung, daß man die neuen Strukturen, mit denen man eine Veränderung der Sensibilität des Betrachters zu erwirken suchte, nicht mit dem Pathos tachistischer Bilder in Konkurrenz auftreten lassen konnte. Jede bewußte Reduktion wurde dann durch falsche Vergleiche – hier gefühlvoller Reichtum, dort intellektuelle Armut – als Verlust interpretiert und in den Feuilletons ironisch behandelt.

Diese Reaktion der Umwelt hatte Mack und Piene rasch in eine unbeabsichtigte Antiposition zu den deutschen Tachisten gedrängt; sie verlangte den Herausgebern von ZERO 1 und 2 eindeutige verbale Stellungnahmen ab. Von nun an mußten sie immer wieder klar formulieren, daß es ihnen nicht um die Glättung tachistischer Wogen, sondern um eine andere Kunst ging – mit anderen Zielen und anderen Wirkweisen. In Paris oder Mailand war die Situation kaum anders; verständlich also, daß man hier wie dort um so intensiver draußen Kontakte mit Gleichgesinnten suchte, je eindeutiger man sich von seiner Umgebung absetzen mußte. Klarheit um jeden Preis war in dieser Zeit der entscheidende Aspekt – ZERO der ideale Punkt, auf den man sich zubewegte; von hier aus wollte man dann ohne falschen Ballast neue Wege einschlagen in Richtung auf eine Expansion der Kunst, die Durchdringung von Kunst und Leben.

Wie sehr es gerade in diesem Jahr allen Beteiligten um eindeutige Demonstrationen ging, mag man zwei Briefen Manzoni's entnehmen, die er nach seiner Rückkehr aus Mailand an Mack und Piene richtete. Er bedankte sich darin für die herzliche Aufnahme in Düsseldorf und schlug eine Ausstellung der „ganzen Gruppe“ in Mailand vor. „Ich bin begeistert von Ihrem Bild“, schreibt er an Mack, mit dem er eine Arbeit getauscht hatte. „In dieser Saison werde ich eine Ausstellung von der ganzen Gruppe in Mailand arrangieren – hoffe ich. Ich würde gerne eine ganz reine Sache machen (très pure)<sup>11</sup>.“ Ähnlich heißt es im Brief an Piene: „In dieser Saison wird noch eine Ausstellung der Gruppe in Mailand stattfinden. Ich weiß aber noch nicht genau wann und wo? – aber sie wird stattfinden. Ich hoffe, eine ganz reine Ausstellung arrangieren zu können. Es ist notwendig, daß Sie mir dabei helfen<sup>12</sup>.“

Um noch einmal auf Manzoni's Reise zurückzukommen: Man wüßte gerne mehr darüber – wie über die Autofahrten der übrigen Künstler in diesem Jahr der intensivsten Kontaktaufnahme. Ein Diagramm der äußeren Bewegungen würde viel über das Beziehungsnetz ZERO aussagen, das ohne Auto und Telefon kaum hätte existieren können. Das wird deutlich, wenn man die Struktur dieser Bewegung mit der Institution des „Bauhauses“ in den 20er und 30er Jahren vergleicht. Das Bauhaus lebte weitgehend von dem Ort, an dem es „errichtet“ worden war; dann vom „Geist des Hauses“ und von der unmittelbaren politischen Situation am Ort; schließlich von seiner Anziehungskraft auf künstlerische Persönlichkeiten. Theo van Doesburg beispielsweise hielt sich 1921/22 in Weimar auf, um aus Sichtweite die Konfrontation

und den Dialog mit dem Bauhaus zu suchen, das zu dieser Zeit noch von sozialromantischen Ideen geprägt war. Es fällt schwer, sich die ZERO-Künstler in dieser Form unter einem Dach oder nur an einem Ort vorzustellen. Auch wenn Yves Klein Anfang 1959 das Projekt einer „Schule der Sensibilität“<sup>13</sup> entwickelte – sie war als ein Medium der Veränderung und nicht als Institution gedacht. – In gewisser Weise hat diese „Schule“ in ZERO existiert – ohne Schüler, ohne Lehrer –: als ein „offener Möglichkeitsbereich“, wie Günther Uecker später in einem Interview gesagt hat, in dem man „spekulierte mit der visionären Form der Reinheit, der Schönheit und der Stille“<sup>14</sup>.

Soziologisch betrachtet kann man mit einem so offenen und lockeren Gebilde, wie es ZERO war, wenig anfangen. Jeder Vergleich mit bekannten sozialen Bildungen fällt negativ aus. Es sei denn, man begibt sich auf das für die Soziologie kaum noch interessante Niveau persönlicher Freundschaften und temporärer Interessenslagen. Damit wäre aber auch wiederum nicht genug über das Phänomen ZERO ausgesagt, das aus einem derart weiten Netz freundschaftlicher Querverbindungen bestand, daß selbst gegensätzliche Neigungen integriert werden konnten. Der entscheidende Integrationsfaktor in diesen Jahren aber war Düsseldorf.

Das klingt wenig glaubhaft, wenn man die provinzielle Kunstszene der Stadt am Ende der fünfziger Jahre von außen betrachtet und dann nach Paris blickt. Zweifellos ist Paris in dieser Zeit noch die unbestrittene Kunstmetropole in Europa. Das heißt aber noch nicht, daß die neuen Tendenzen dort auch akzeptiert und gefördert wurden. Wie gebannt blickt man in Paris bereits nach New York und versucht, gesicherte Positionen zu behaupten. Die Angst um die Vormachtstellung der Pariser Schule in der Welt macht viele Kritiker blind für die avantgardistischen Bestrebungen in der eigenen Stadt. Die Avantgarde aber begibt sich auf Reisen; das Auto wird wichtiger als der ständige Wohnsitz. Immer häufiger finden nun in der Provinz Ausstellungen aktuellster Kunst statt, die man dort nicht übersehen kann. Der Ort spielt keine so entscheidende Rolle mehr, wenn Freunde und Kritiker zu den Eröffnungen kommen und die Medien in den Metropolen von den Ereignissen berichten.

Diese Entwicklung machte die Künstler unabhängiger von der Außenwelt; gleichzeitig waren sie aber verstärkt auf Kontaktzonen angewiesen. Und hier bot sich dank der Initiative von Mack und Piene sowie einiger junger Galerien Düsseldorf als neutraler und offener Platz für den Ideenaustausch an. Dort lebten Künstler, die bereit waren, ihre Sache selbst in die Hand zu nehmen, die sich der neuen Medien bedienten und selbst neue Formen der Vermittlung entwickelten, aus denen sich wiederum künstlerische Strukturen ergaben, die in das alltägliche Leben hineinreichten. ZERO wurde immer deutlicher zur Entscheidungsfrage auch für eine bestimmte ästhetische Lebensform unter Einbeziehung neuer technischer Gestaltungsmittel.

Am 30. Januar 1959 wurde in der Galerie Schmela in Düsseldorf die erste Ausstellung von Jean Tinguely in Deutschland eröffnet<sup>15</sup>. K. G. Pontus Hultén hat dies nur als Randnotiz in seiner umfangreichen Monographie über den Künstler vermerkt: „Zur Eröffnung kamen Rundfunk und Fernsehen (etwas Neues), und drei Personen lasen je einen ziemlich stark rhythmisierten Text, der von einer gemeinsamen Rolle gleichzeitig ablief. Die Texte widersprachen einander teilweise. Das Ereignis irritierte die braven Düsseldorfer, für die so etwas völlig neu zu sein schien“<sup>16</sup>.

Mag sein, daß sich „brave Bürger“, wenn sie zur Eröffnung gekommen wären, irritiert gezeigt hätten – die anwesenden Künstler, Kritiker und Freunde der Galerie dürfte die Aktion kaum verunsichert haben<sup>17</sup>. – Das ist hier auch unwichtig. Wichtig war: daß Funk und Fernsehen kamen; daß Daniel Spoerri und Claus und Nusch Bremer die synchron ablaufenden Texte lasen; daß Beziehungen angeknüpft wurden zwischen Tinguely und dem Architekten Werner Ruhnu, der den Kinetiker nachträglich für die Gestaltung des Gelsenkirchener Theaters einlud – wo Yves Klein bereits seit längerer Zeit arbeitete –; daß freundschaftliche Kontakte hergestellt wurden zwischen Tinguely und Spoerri einerseits und Mack, Piene, Uecker andererseits. Für die Entwicklung von ZERO war diese Einzelausstellung von ähnlicher Bedeutung wie

die Yves Klein-Ausstellung, mit der Alfred Schmela Ende Mai 1957 seine Galerie eröffnet hatte<sup>18</sup>. Diese Ausstellung war in zweifacher Hinsicht wichtig gewesen: Mack und Piene hatten nicht nur die monochromen Bilder als Befreiungsaktion empfunden, sie waren auch fasziniert von der Person des Künstlers gewesen. Die Selbstsicherheit, mit der er auftrat, seine Ideen propagierte und in die Tat umsetzte, stärkte ihr Selbstvertrauen – etwas, woran es den deutschen Künstlern, die im Lande geblieben waren, in der Nachkriegszeit am meisten mangelte.

An Kleins Bildern selbst interessierte sie weniger das Problem der „Monochromie“ als vielmehr das mechanische Herstellungsverfahren, bei dem jede individuelle Geste vermieden werden konnte. Es verhalf ihnen zu eigenen Erfindungen bei der Klärung des Problems, Licht und Bewegung ins Bild zu bringen, ohne auf eine systematische Struktur verzichten zu müssen. Pienes Rasterbilder und Macks Lichtreliefs waren hier überzeugende Lösungen. Eine ähnliche befreiende Wirkung ging nun von Tinguelys Apparaten aus, mit denen er unmittelbar die Existenz der Bewegung als immaterielle Form vorführte. Der enge Kontakt mit Tinguely, die stimulierenden Gespräche mit ihm, regten Mack und Piene an, ihre Lichtobjekte mit Motoren zu bewegen<sup>19</sup>.

Die Tinguely-Ausstellung in der Galerie Schmela ist ein interessanter Ansatzpunkt, um weitere wichtige Fäden des Beziehungsnetzes ZERO in ihren Anfängen zu verfolgen. Das Kostümfest, das der Maler Günther Uecker anlässlich der Ausstellung zu Ehren von Tinguely und Klein im Februar 1959 in seinem Atelier veranstaltete, ist dabei nur ein Begleitaspekt. Doch bietet sich dieses Fest, das in einem blauen und roten Raum stattfand, als erste Möglichkeit an, Uecker mit ZERO in Verbindung zu bringen<sup>20</sup>. Die eingehende Beschreibung des Festes in einer Düsseldorfer Tageszeitung ist das erste interessante schriftliche Dokument über den Maler Günther Uecker, der ab Ende 1961 – also erst nach den vier entscheidenden Entwicklungsjahren von ZERO – eng mit Mack und Piene zusammenzuarbeiten beginnt.

Weil die Anfänge von ZERO nie klargelegt worden sind – das historische Interesse an dem Phänomen setzt erst Mitte der sechziger Jahre ein –, hat man später der Einfachheit halber Mack/Piene/Uecker als „Kern“ einer „Gruppe“ ZERO gesehen – oder ihre Namen mit der „Gruppe ZERO“ gleichgesetzt. Das ist historisch gesehen falsch. Bis zu der Londoner Ausstellung im Sommer 1964 in der McRoberts & Tunnard Gallery – sechs Jahre nach Erscheinen von ZERO 1 und zwei Jahre vor der offiziellen Auflösung der Kooperationsgemeinschaft Mack/Piene/Uecker (ZERO) – erscheint der Name ZERO niemals im Zusammenhang von Veranstaltungen, die auf die Demonstration dieser „Teamarbeit“ beschränkt sind<sup>21</sup>.

Historisch ebenso falsch ist aber die Bemerkung, Uecker sei Ende 1961 zum „Kern der Gruppe ZERO“ gestoßen. So einfach war das alles nicht. Die Hauptfehlerquelle liegt in der Verwendung des ungenauen „Gruppen“-Begriffs und in dem Bestreben, die geschichtlichen Tatsachen vereinfacht wiederzugeben. – Zweifellos sind die Kontakte zwischen den Herausgebern von ZERO 1 und 2 und dem Maler Günther Uecker bis 1961 schwach, obwohl man am selben Ort wohnt. Um so enger sind die Beziehungen zwischen Uecker und Klein einerseits und Mack/Piene/Klein andererseits. Klein aber ist in diesen Jahren der entscheidende Anreger im ZERO-Kreis.

Er war es auch, der vorschlug, Uecker nachträglich zu der wichtigsten Demonstration in diesem Jahr einzuladen, der Ausstellung „Vision in Motion“<sup>22</sup>, die im März im Hessianhuis in Antwerpen stattfand. Uecker, der bis zu diesem Zeitpunkt nur mit Bildern bei regionalen Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten war, zeigte in Antwerpen erstmals seine Nagelobjekte. Mit seinen stereometrischen Objekten – umnagelte Kugeln, Zylinder usw., die gelb oder weiß gespritzt waren und im Licht ihre Grenzen verloren – stand er aber relativ isoliert da unter den avantgardistischen Künstlern. Noch Ende 1960, beim „festival d'art d'avantgarde“ in Paris, ordnete Yves Klein ihn den „Neuen Realisten“ zu, während Mack und Piene gemeinsam mit Agam, Bury, Soto, Tinguely u. a. in der Sektion „art et mouvement“ ausstellten<sup>23</sup>.

Die Bedeutung der Antwerpener Ausstellung bestand darin, daß hier erstmals die neuen avantgardistischen Tendenzen in der europäischen Kunst in einem halbkommunalen Ausstellungsraum von den Künstlern selbst vorgeführt werden konnten. Wie die Veranstaltung zustande kam, läßt sich kaum in allen Einzelheiten rekonstruieren. Der Korrespondenz des Antwerpener Malers Jef Verheyen mit Manzoni und Yves Klein<sup>24</sup> ist jedoch zu entnehmen, daß von ihm die ersten Impulse ausgingen. Verheyen hatte Ende 1958 in Mailand Manzoni und Fontana besucht und mit ihnen für das kommende Frühjahr in seinem Antwerpener Atelier eine Ausstellung „Monochrome Malerei“ vereinbart. Paul van Hoeydonck, den er von dem Plan unterrichtete, griff die Idee auf, um mit anderen belgischen Künstlern im Hessenhuis eine Übersichtsausstellung der neuen avantgardistischen Tendenzen zu organisieren. Durch seine Kontakte zu Pol Bury und den übrigen Pariser „Mouvement“-Künstlern<sup>25</sup> erhielt die Ausstellung aber ein völlig anderes Gesicht; gleichzeitig änderte sich der Teilnehmerkreis. Bis auf Yves Klein, der noch direkt mit Verheyen korrespondiert und von der Einbeziehung Fontanas abgeraten hatte, war am Ende kein „monochromer“ Maler an der Ausstellung beteiligt – selbst Verheyen nicht. Yves Klein stellte auch keine Bilder aus, sondern begnügte sich damit, seine künstlerischen Ideen bei der Eröffnung demonstrativ zu verkünden. Mack und Piene wurden auf Veranlassung von Tinguely durch Pol Bury eingeladen, der ihnen schrieb, die Ausstellung solle jene Künstler gruppenmäßig erfassen, „die bereits jenseits der Kunst von heute“ arbeiten<sup>26</sup>. Die Pariser Künstler sahen in der Ausstellung zunächst eine Möglichkeit zur Demonstration der neuen Bewegungstendenzen in der europäischen Kunst. Das Spektrum der gezeigten Objekte war aber viel breiter, als daß man sich auf den anfänglichen Titel „Mouvement“ hätte einigen können. Man begnügte sich damit, die Namen der beteiligten Künstler auf dem Plakat zu nennen. Als die Ausstellung am 21. März 1959 eröffnet wurde, kam es dennoch zu einem großen Krach und zu Handgreiflichkeiten zwischen Tinguely und van Hoeydonck<sup>27</sup>. In dem Krach entlud sich die ganze Spannung der Vorbereitungswochen, löste sich die Verwirrung um die Teilnahme. Diese äußere Auseinandersetzung war der Ausdruck einer inneren Unsicherheit, psychologisch hervorgerufen durch die plötzliche Konfrontation noch nicht gesicherter Arbeitsergebnisse und die öffentliche Preisgabe eigener Erfindungen und Entdeckungen. Jeder der Künstler, die sich hier in Antwerpen zur neuen europäischen Avantgarde zusammengefunden hatten, spürte deutlich, daß das „Know-how“ auch in der bildenden Kunst zum entscheidenden Faktor geworden war. Kleins temporäre ablehnende Haltung Fontana und Manzoni gegenüber muß in diesem Zusammenhang gesehen werden. – Ja, wenn Tinguely am 26. Juni 1959 in Paris ein Gesuch wegen der Patentierung seiner Zeichenmaschinen-Erfindung einreicht oder Victor Vasarely am 2. März desselben Jahres sich seine „unités plastiques“, sein „plastisches Alphabet“, als Erfindung patentieren läßt, so sind das nur zwei konsequente Schritte angesichts der Entwicklung hin zu einer neuen Ideen-Kunst. – In dieser gespannten Situation ist es den Düsseldorfer Künstlern zuzuschreiben, daß über alle persönlichen Gegensätze hinweg ZERO zur gemeinsamen Kontaktzone und zum Nenner wurde, auf den man sich bedenkenlos einigen konnte.

Dieser Integrationswille wird in der anschließenden „dynamo 1“-Ausstellung deutlich, die drei Monate später, von Mack und Piene organisiert, in der Galerie Boukes, Wiesbaden, stattfindet. Die Veranstaltung war bereits im Spätherbst 1958 geplant worden als Wiederholung der 8. Abendausstellung „Vibration“, zu der ZERO 2 erschienen war. An dieser ersten „reinen“ ZERO-Ausstellung hatten neben den Initiatoren der Saarbrückener Künstler Oskar Holweck und die beiden Ulmer Künstler Almir Mavignier und Adolf Zillmann teilgenommen. Im Juni, nach der Antwerpener Ausstellung, schreibt Piene nun an Frau Boukes:

„Anbei schicke ich Ihnen den Katalog einer famosen Ausstellung in Antwerpen, die das Ergebnis von sehr viel Unternehmungsgeist und Kompromißlosigkeit war. Seit dieser Ausstellung sehen wir manches schon wieder klarer, und das hat sich auch auf unsere Vorstellungen von unserer Ausstellung bei Ihnen ausgewirkt. Ich schlage Ihnen deshalb folgendes vor: Wir weiten die Ausstellung aus, so daß dem Titel ‚dynamo 1‘ in noch viel weiterem Maße Genüge getan wird. Es wären also 10 Teilnehmer da, alle mit hochinteressanten Arbei-

ten: Klein, Tinguely, Mavignier, Holweck, Soto, Bury, Spoerri, Rot, Mack, Piene. Damit wären in der Exposition fast so viele Nationalitäten wie Temperamente wie Teilnehmer vertreten.“

„Yves wird wahrscheinlich blaue Schwammreliefs zeigen, Tinguely Rotationsbilder, Soto Vibrationsmontagen, Bury bewegte Reliefbilder, Spoerri sein automatisches Theater, Rot die Lichtscheuche, Holweck Zeichnungen, Mavignier deformierte Quadrate, Mack Lichtreliefs und Reliefmontagen und ich Rasterbilder und das Lichtballett; außerdem Yves seine Monoton-Symphonie (aufführen)<sup>28</sup>.“

Nach Manzonis Besuch in Düsseldorf wurde auch er nachträglich zur „dynamo 1“-Ausstellung eingeladen; Spoerri hingegen war in Wiesbaden nicht dabei; für ihn nahm auf Vorschlag von Almir Mavignier Herbert Oehm teil.

Mit der Aufzählung der Künstler der Antwerpener und Wiesbadener Ausstellungen allein ist aber noch nicht umrissen, was ZERO 1959 war – abgesehen davon, daß wichtige Namen fehlen: Piero Dorazio, den Mack und Piene bei der II. Documenta in Kassel kennengelernt hatten – oder Lucio Fontana und Enrico Castellani, zu denen man über Manzoni Kontakte unterhielt – oder Hans Sälentin, der schon 1958 an den ersten Abendausstellungen teilgenommen hatte. Zu Francesco Lo Savio, Dada Maino, J. J. Schoonhoven, Henk Peeters, Jan Henderikse, Arman, Bernard Aubertin, Arnulf Rainer, Christian Megert, Hermann Goepfert, Jef Verheyen, Hans Haacke und Uli Pohl nahmen Mack und Piene 1960/61 direkt oder indirekt Kontakte auf: die Dokumentation ZERO 3 und der Katalog der ersten großen ZERO-Veranstaltung, der „tentoostelling nul“ vom März 1962 im Stedelijk-Museum, Amsterdam, liefern hier die wichtigsten Anhaltspunkte. Wie der Fall „Günther Uecker“ zeigt, gab es natürlich auch zahlreiche Querverbindungen, die zeitlich weiter zurückreichen; ebenso ist es an anderen Orten parallel zu ähnlichen Gruppenbildungen gekommen. Doch man verliert den Boden völlig unter den Füßen, wenn man ZERO in dem entscheidenden Jahr 1959 losgelöst von ZERO 1 und 2 und den Aktionen in Antwerpen und Wiesbaden sieht, die wiederum vorausweisen auf ZERO 3 und die sich hieran anschließende „nul“-Ausstellung in Amsterdam. – Wichtiger als die einzelnen Künstlernamen sind aber die künstlerischen Tendenzen, die sich in diesem Kreis bereits Anfang 1959 abzuzeichnen begannen und die eingehend auf der Fahrt von Düsseldorf nach Antwerpen zwischen Klein, Mack und Piene zur Sprache kamen. Piene hat ein Jahr später aus der Erinnerung den Inhalt des Gesprächs wiederzugeben versucht:

„Während einer Fahrt von Antwerpen nach Düsseldorf sprachen Yves Klein, Heinz Mack und ich über folgendes: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären ‚Plastiken‘ einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. Sie könnten gleichzeitig zum Klimatisieren dienen und würden schon dadurch die gewohnten ‚Denkmäler‘ mehr als ersetzen.

Yves Klein entwickelte seine Idee der Bildung eines ‚centre de sensibilité‘, und wir erörterten, welche Disziplinen dort zu unterrichten seien. Ich schlug vor, Fallschirmspringen zu einer nahezu täglichen Übung zu machen, mit dem Ziel, den Menschen zu befähigen, die Zeit des Schwebens nach seinem Willen zu regeln oder zumindest zu beeinflussen, so daß dieser Zustand nicht nur ertragen, sondern geschaffen, willentlich erreicht sein könnte. Dabei spielte auch das Segelfliegen eine gewisse Rolle. Yves Klein sagte, das träfe sich gut mit seiner Überzeugung, daß der Mensch die Fähigkeit entwickeln müsse, aus eigener Kraft, ohne technische Hilfsmittel zu fliegen, hauptsächlich durch die Entwicklung einer gesteigerten Sensibilität. Er erläuterte das am Beispiel eines mittelalterlichen Mönches, der aus innerer Kraft den Klosterhof überfliegen konnte. Heinz Mack schlug vor, eine Konstruktion zu verfertigen, die dem Menschen Pendel- und Drehbewegungen ermögliche, bei denen das Empfinden der alltäglichen Statik systematisch aufgehoben und mit einem neuen ‚Gleichgewichts-‘ ein neues Lebensgefühl hervorgerufen würde.

Wir erörterten den Plan, in der Antarktis eine Ausstellung zu veranstalten, mit großen Objekten, die die Landschaft zum Teil selbst hervorzubringen hätte. Die ganze Aktion würde aus der

Luft erfolgen, die Ausstellung im Grunde ohne Publikum, aber in der idealen Situation von Weite, grenzenlosen Möglichkeiten der Gestaltung und Freiheit von vorgegebener Architektur sein.

Ein ähnliches Projekt wäre unter Umständen in einer Wüste, etwa der Sahara, zu verwirklichen. Wir würden große Reflektoren aufstellen, die das Licht einander in bisher nicht erlebter Intensität zuspieren und ein gesteuertes Energie-Kontinuum bewirken würden, das jedes Bühnendrama lächerlich erscheinen ließe. Unter Mitwirkung von Geologen und Meteorologen wäre zu untersuchen, unter welchen exakten Bedingungen Luftspiegelungen zustande kommen. Eine künstlich erzeugte dirigierte Fata Morgana, oder ein Ensemble von mehreren, wäre ein ‚Raumbild‘ von bemerkenswerter Immaterialität.“

Man sprach in diesem Zusammenhang auch über eine neue Form des Museums:

„Anstelle der Räume, die sonst dem Ausstellen lokaler Hervorbringungen dienen, wäre ein Schwimmbad einzurichten, das jedem Besucher jederzeit zugänglich ist. Ein großer leerer Raum müßte völlig dunkel sein. Ein weiterer heller Raum müßte völlig leer sein. Die Bilder müßten zahlenmäßig so reduziert, die Räume so vermehrt werden, daß in einem einzelnen nur 1 – 12 Bilder oder Plastiken ausgestellt würden. Yves Klein schlug vor, einen ganzen Raum blau – ohne Bilder – zu machen. Heinz Mack würde einen anderen ganz silbern ausstatten. Ich würde in der Dunkelheit eines kugel- oder halbkugelförmigen Raumes kontinuierliche Lichtprojektionen zu angemessenem Tonarrangement oder in völliger Stille dem entspannt ruhenden Besucher vermitteln. Das Publikum müßte Gelegenheit haben, im Museum zu übernachten, zumindest aber ungehindert vor Bildern zu schlafen wie aufzuwachen. Erst dann würde der Besucher nicht mehr getrieben sein. Erst dann würde sich die Ahnung verbreiten, daß die Qual der Kunst ein Ende hat<sup>29</sup>.“

#### Anmerkungen:

1. B.F. Skinner, Futurum Zwei „Walden Two“. Die Vision einer aggressionsfreien Gesellschaft. Hamburg 1972, S. 213.
2. Vgl. Katalog „zero“ – van bohemien, dahmen, manzoni, pieters, romijn, sanders, schoonhoven, schuhmacher, tajiri, wagemaker; o. O. u. J. (Rotterdam 1959).
3. Über Manzonis Reise geben zwei Briefe Auskunft, die sich im Besitz von Heinz Mack und Otto Piene befinden. Vgl. Anmerkung 8.
4. Eine Durchschrift des Briefes, der am 27. 7. 1959 geschrieben wurde, befindet sich im Besitz von Otto Piene.
5. Vgl. die Anmerkung zum Jahre 1959 in der Schoonhoven-Biographie im Anhang des Kataloges. – Hans Sonnenberg hat kürzlich in seinen Erinnerungen „manzoni in rotterdam“ ein historisches Zerrbild der ZERO-Entwicklung in den Jahren 1958 – 1960 geliefert (publiziert in der „revue integration“, Nr. 13/14, S. 586 ff., hrsg. von Herman de Vries). Er erinnert

sich hier nicht nur nicht an Pienes Brief vom 27. Juli 1959, sondern der unwissende Leser wird auch in dem Glauben gelassen, der Schreiber habe von der Existenz der Düsseldorfer ZERO-Künstler erst durch einen Manzoni-Brief vom 31. März 1960 erfahren. Dort soll Manzoni dem Autor mitgeteilt haben, er (Manzoni) wolle sich aus der „niederländischen zero-orez-Gruppe“ zurückziehen, da er sich zu der Düsseldorfer Gruppe mehr hingezogen fühle.

6. Die Ausstellung „dynamo 1“ fand vom 10. 7. – 7. 8. 1959 in der Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, statt; kein Katalog, vgl. Einladungskarte und Plakat. – Manzoni ist auf dem Plakat nicht erwähnt, doch geht aus der Korrespondenz zwischen Mack/Piene und Manzoni hervor, daß er nachträglich eingeladen wurde. – Auf die Ausstellung wird an anderer Stelle näher eingegangen.

7. AZIMUTH (1) – a cura di Enrico Castellani – Piero Manzoni, 1959, via Cernaia 4, Milano. – Es folgte nur noch eine 2. Nummer der Zeitschrift Anfang Februar 1960. – Über die Erweiterung der ersten Nummer gibt wiederum die Korrespondenz zwischen Mack/Piene und Manzoni Auskunft.

8. Hinweise darauf findet man in Briefen von Manzoni an Mack und Piene vom August 1959.

9. Vgl. Anmerkung 8.

10. Dieser Hinweis geht auf eine mündliche Bemerkung von Otto Piene zurück.

11. Der Brief ist im Besitz von Heinz Mack; er ist undatiert, muß aber dem Inhalt nach in der ersten Augustwoche 1959 geschrieben worden sein.

12. Der Brief ist im Besitz von Otto Piene; zur Datierung vgl. Anmerkung 11.

13. Vgl. CREATION D'UN CENTRE DE LA SENSIBILITE. In: Yves Klein, Le dépassement de la problématique de l'art, La Louvière o. J., S. 29. Der Text, der dem Inhalt nach wohl von Yves Klein stammt, wurde von ihm gemeinsam mit dem Architekten Werner Ruhнау in Gelsenkirchen in deutscher Sprache verfaßt. Eine Durchschrift des maschinenschriftlichen Manuskriptes „Schule der Sensibilität“, unterzeichnet von Ruhнау und Klein am 27. März 1959, befindet sich im Besitz von Otto Piene. Der Text sollte zunächst in dem dritten ZERO-Heft publiziert werden, das in einer ganz anderen Konzeption bereits 1959 erscheinen sollte. Hierfür lag auch ein Entwurf von Yves Klein vor, der sich ebenfalls im Besitz von Otto Piene befindet.

14. Hans Strelow: Pop Op Zero. Gespräch mit Günther Uecker zwischen zwei New York-Aufenthalten. In: Düsseldorfer Hefte, 10. Jahrg. H. 4 (1965), S. 25.

15. Vgl. Faltblatt, gleichzeitig Einladungskarte der Galerie Schmela, Düsseldorf, zur Eröffnung der Ausstellung TINGUELY am 30. 1. 1959.

16. K. G. Pontus Hultén: Jean Tinguely „Méta“, Berlin u. a. O., 1972, S. 74.

17. Selbst die lokale Presse berichtete objektiv über die Ausstellung. Vgl. u. a. die „Rheinische Post“ vom 19. 2. 1959.

18. Vgl. Faltblatt, gleichzeitig Einladungskarte der Galerie Schmela, Düsseldorf, zur Eröffnung der Ausstellung „Yves – propositions monochromes“ am 31. 5. 1957.

19. Vgl. Otto Piene: The Development of Group Zero. In: The Times Literary Supplement, 3. 9. 1964. Deutsch im Katalog „Otto Piene Lichtballett und Künstler der Gruppe Zero“ der Galerie Heseler, München, 1972.

20. Günther Uecker, dessen Bilder bei der Winterausstellung 1957/58 in Düsseldorf zufällig neben denen von Piene gehangen hatten, wurde zwar schon zur 7. Abendausstellung „Das rote Bild“, zu der Mack und Piene ZERO 1 herausgaben, eingeladen, an dieser Ausstellung nahmen jedoch mehr als 40 Künstler teil, von denen die meisten rein tachistische Bilder zeig-

ten. Für die Entwicklung von ZERO war die Ausstellung nur unter organisatorischen Gesichtspunkten von Bedeutung.

21. Die erste Ausstellung dieser Art fand im Dezember 1962 in Brüssel statt: „Mack, Piene, Uecker – dynamo“. Es folgte im Januar 1963 die Ausstellung „Mack, Piene, Uecker“ im Haus Lange in Krefeld, an der zunächst auch Mavignier teilnehmen sollte. Die erwähnte Londoner Ausstellung im Juni/Juli in der McRoberts and Tunnard Gallery „Group ZERO, Mack, Piene, Uecker“ fand parallel zu einer umfangreichen ZERO-Veranstaltung im „New Vision Centre“ statt – eine Galerie-Aktion also, die einen bestimmten ZERO-Aspekt herausstellen wollte: die Kooperation der drei Künstler. – Diese Veranstaltung wurde dann Ende 1964 in New York wiederholt –: „Mack, Piene Uecker: ZERO“ – in der Howard Wise Gallery; auch hier parallel zu der umfassenden ZERO-Aktion in Philadelphia. Die große „Mack, Piene, Uecker“-Ausstellung im Frühsommer 1965 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover war keine ZERO-Veranstaltung; ebensowenig wie die letzte gemeinsam von den Künstlern Ende 1966 gezeigte Ausstellung „ZERO in Bonn, Mack, Piene, Uecker“ in den dortigen Städtischen Kunstsammlungen.

22. Vgl. den Katalog der Ausstellung „Breer, Bury, Klein, Mack, Mari, Munari, Necker, Piene, Rot, Soto, Spoerri, Tinguely, van Hoeydonck“, Hessenhuis, Antwerpen, o. J. (1959). – Der Katalog erschien erst nach der Ausstellungseröffnung, so daß Ueckers Name – wenn auch verdruckt – auf dem Umschlag erscheint, während er auf dem Plakat fehlt. Die Ausstellung, die zunächst einen Überblick über die „Monochromie Malerei“ vermitteln sollte, dann aber als „Mouvement“-Ausstellung geplant wurde, blieb am Ende ohne Titel, da die gezeigten Tendenzen auf keinen einfachen Nenner gebracht werden konnten. Mit dem Titel „Vision in Motion“, den der Ausstellungssekretär Marc Callwaert in Anlehnung an das gleichnamige Buch von Moholy-Nagy (1947 in Chicago erschienen) als Überschrift für seine Einleitung wählte, ist die Ausstellung dann später meist zitiert worden. Hultén a. a. O. S. 70 zitiert die Ausstellung falsch unter dem Titel „Le mouvement“. – Mehr zu der Ausstellung im folgenden Text.

23. Vgl. das „Programm“-Heft zum zweiten „festival d'art d'avantgarde, novembre/décembre 1960“, Paris 1960.

24. Die Briefe sind im Besitz von Jef Verheyen und wurden in Antwerpen eingesehen. Vgl. die Reproduktion des Klein-Briefes in: Jef Verheyen 40, Bookmultiple, Multi-Art-Press International pvba, Antwerpen, 1972.

25. „An einem regnerischen Frühlingsabend 1955 auf dem Dach von K. G. P. Hulténs Mietshaus am Boulevard Raspail sitzend, machten Tinguely, Hultén und Robert Breer... einen Plan für eine Ausstellung über Bewegung in der Kunst. Sie hatten keine Schwierigkeiten, Denise René davon zu überzeugen, und die erste Ausstellung über ‚Le mouvement‘ fand im April in ihrer Galerie statt.“ – Presse-Zitat von Calvin Tomkins, bei Hultén a. a. O. S. 35. – An der ersten „Mouvement“-Ausstellung – im Dezember 1964 fand die zweite in derselben Galerie statt – nahmen Agam, Bury, Calder, Duchamps, Jacobsen, Soto, Tinguely und Vasarely teil. Zu der Ausstellung erschien ein Faltblatt.

26. Einladungsbrief an Piene vom 20. 1. 1959; im Besitz von Otto Piene.

27. Vgl. hierzu Otto Piene, Heinz Mack – dynamo. In: nota 4/1960, S. 3 ff. Und: Mack: Rede-Konzept anlässlich der Soto-Eröffnung in der Kestnergesellschaft 1968; im Besitz von Heinz Mack.

28. Brief von Piene an die Galerie Boukes vom 13. 6. 1959; im Besitz von Otto Piene.

29. Otto Piene: Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges. Erstmals publiziert in: „das einfache, das schwer zu machen ist“, Nr. 10 der Schriften aus der Galerie Seide, Hannover, o. J. (1960). Später in: PIENE texte – Otto Piene, 10 Texte, Hrsg. von der Galerie nota, München, und der Galerie dato, Frankfurt, März/April 1961, S. 25 ff.

# Katalog

---

Bei den Maßen ist die Höhe vor der Breite und Tiefe angegeben.

Falls nicht anders vermerkt, stammen die Bilder und Objekte unmittelbar aus dem Besitz der Künstler.

Die Bilder und Objekte von Arman, Graubner, Klein, Mack, Oehm, Piene, Schoonhoven, Soto, Tinguely, Uecker und Vasarely wurden erstmals 1972 von der Galerie D. René/H. Mayer beim Kölner Kunstmarkt zusammen als „ZERO-Raum“ ausgestellt. – Die Bilder von Dorazio, Fontana, Klein und Vasarely sind vorher bereits häufiger einzeln ausgestellt gewesen.

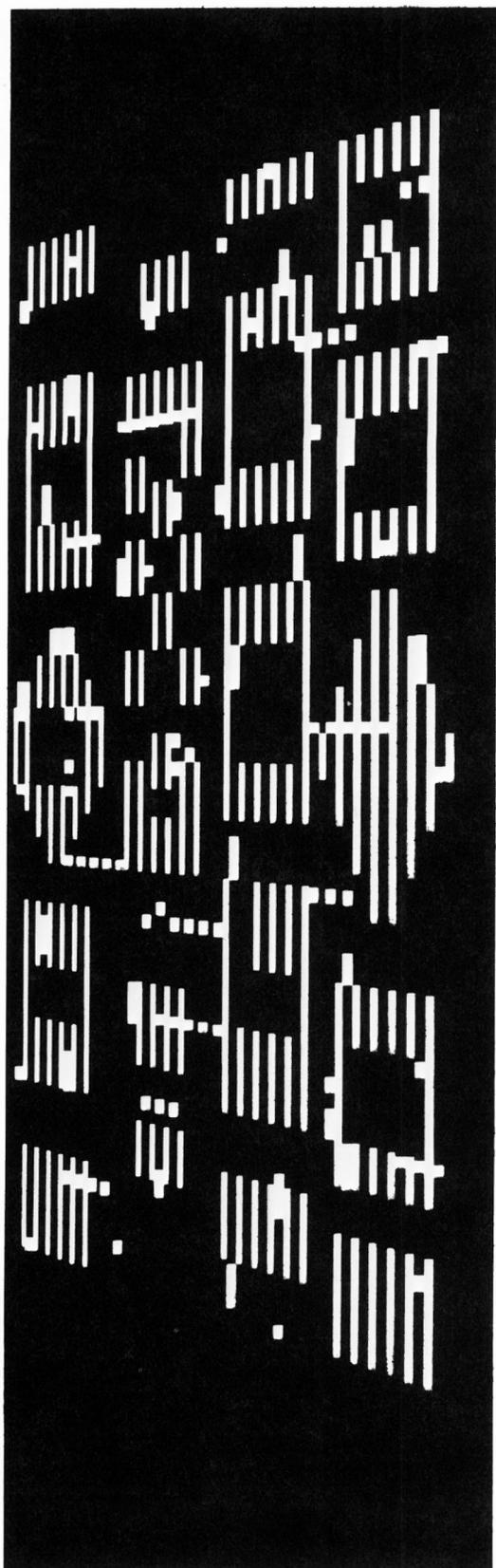
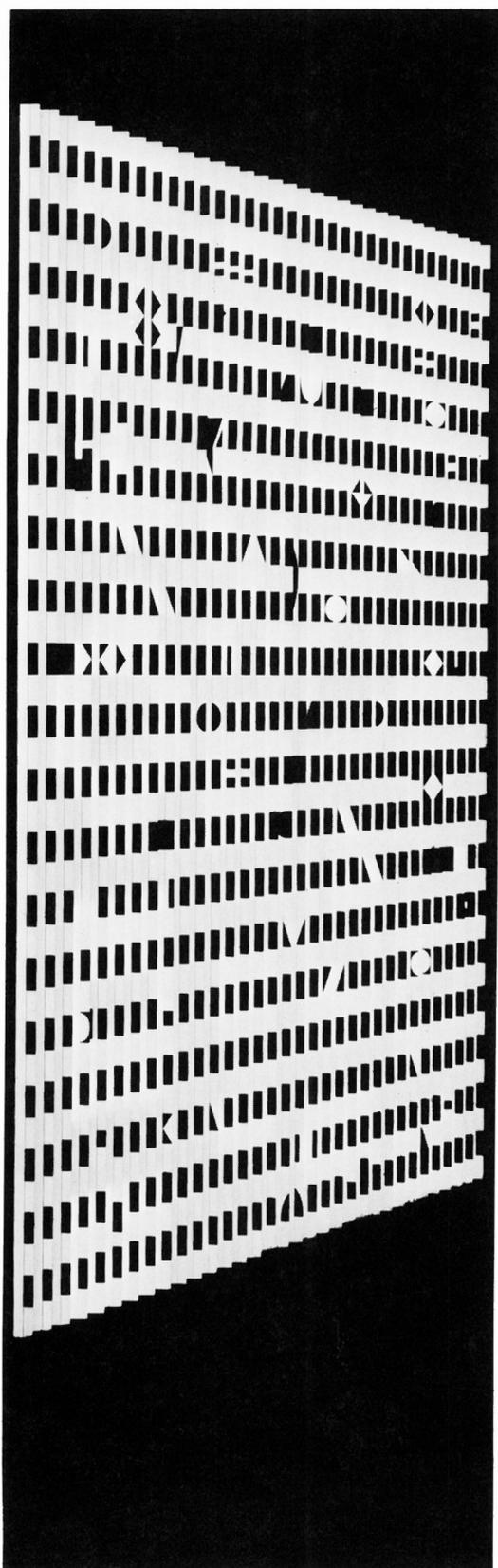
# Yaacov Agam

---

Mitternachtlicht, III, S/W, 1973

Acryl auf Aluminium-Lamellen; 194 × 132 × 7 cm

Sign. u. bez. auf der Rückseite: S/W „MITTERNACHTLICHT“ III, Agam – und: „0“ Licht



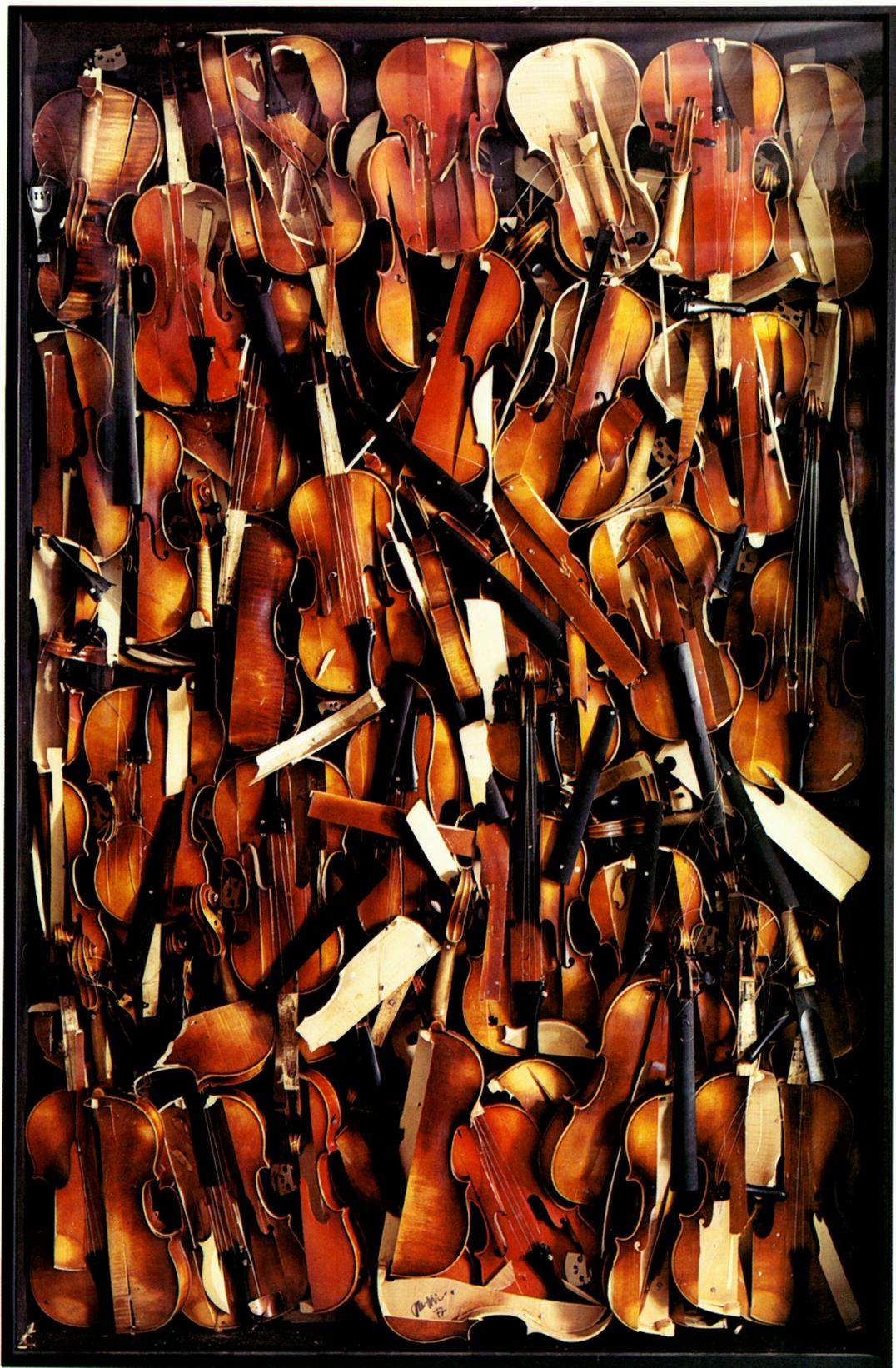
# Arman

---

Timour Leng's Violins, 1972

Holzkasten mit Geigenteilen, genagelt und geklebt, vorne mit einer Plexiglasscheibe verschlossen; 195,7 × 129,5 × 16,5 cm

Sign. und dat. auf der Vorderseite u. M. in einer Violine: Arman 72; bez. auf der Rückseite: TIMOUR LENG'S VIOLINS



# Pol Bury

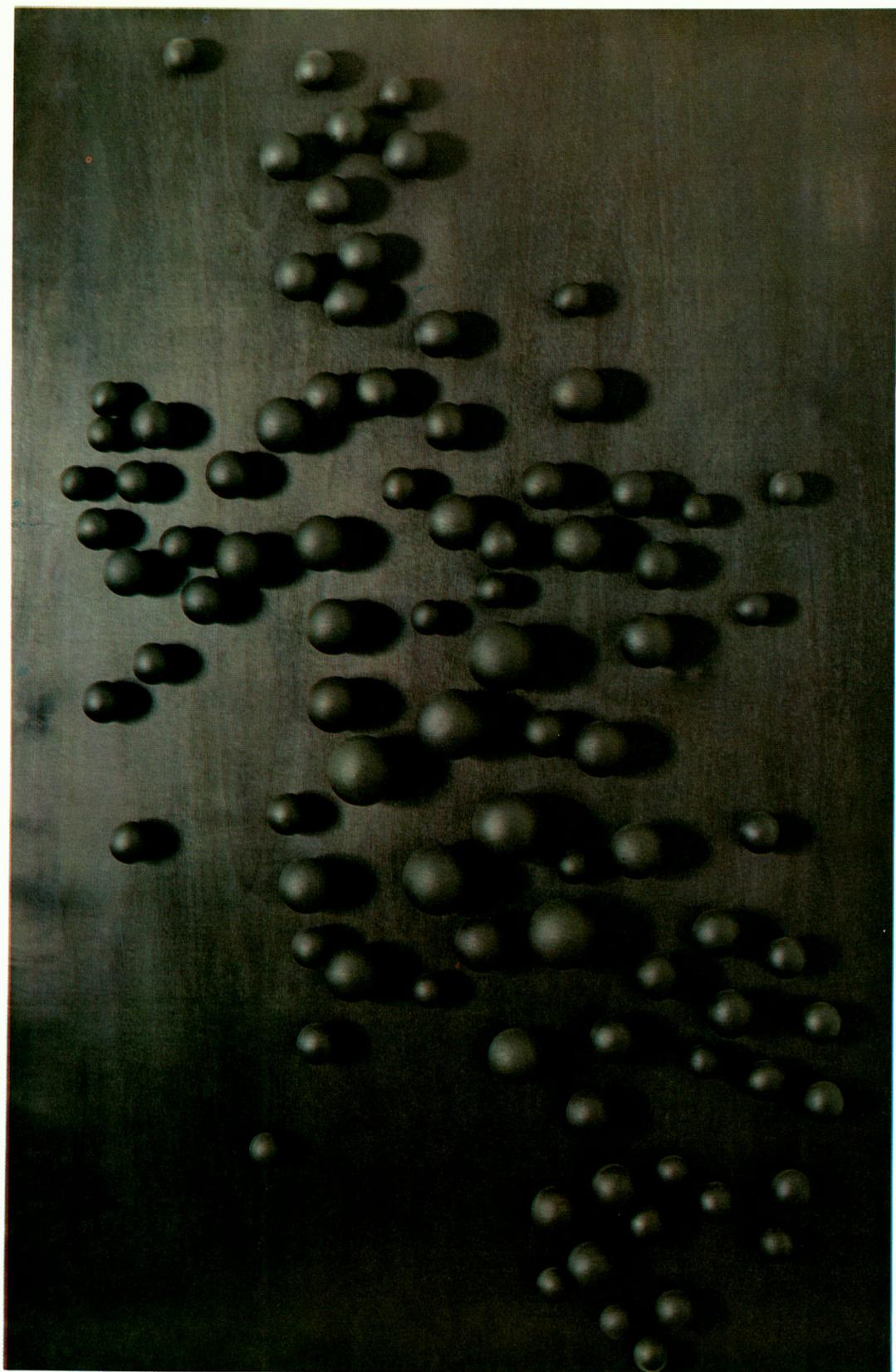
---

89 Kugeln, 1973

Korkkugeln gebeizt, vor gebeizter und mattierter Holzplatte, Gummiringe und Elektromotor;  
194,5 × 129,5 × 24,5 cm

Unbezeichnet

Herkunft: Galerie Maeght, Paris



# Enrico Castellani

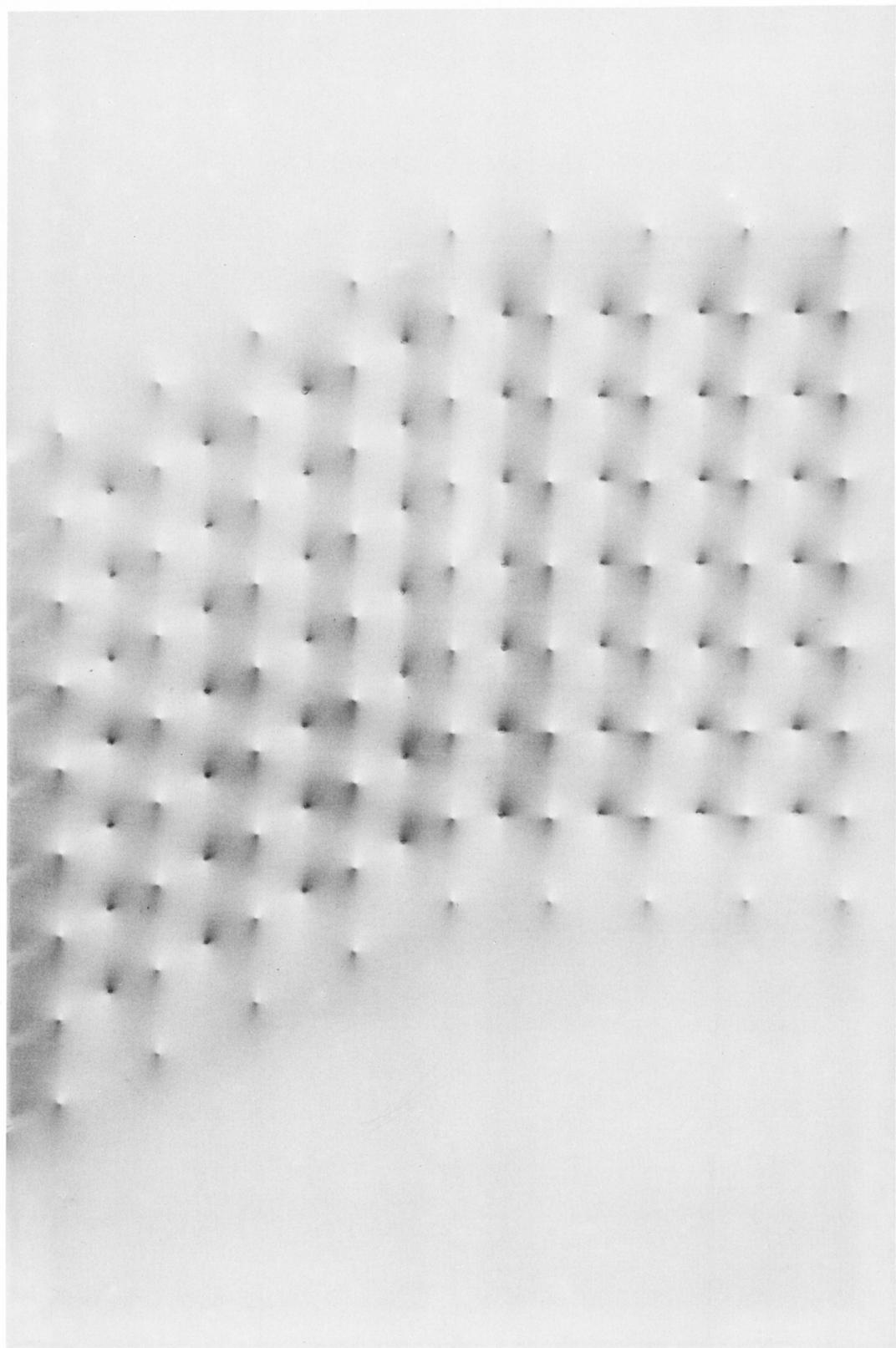
---

Superficie opaline, 1973

Holzgitter und Nägel mit Kunststoffhütchen, mit Leinwand bespannt und Polyester getränkt;  
195 × 130 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Enrico Castellani, Superficie opaline – 1973 –

Herkunft: Galerie Ariete, Mailand



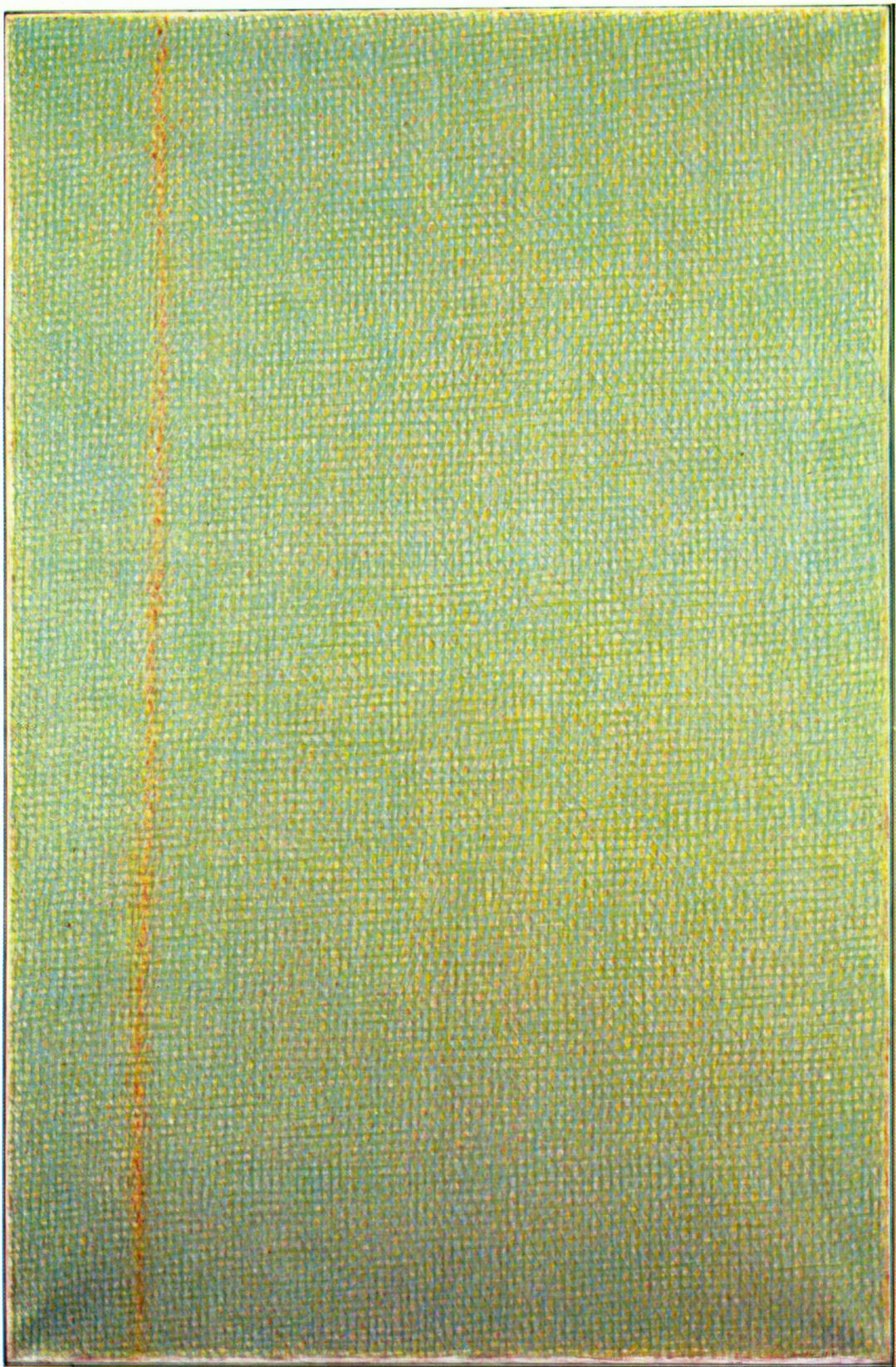
# Piero Dorazio

---

Verde (Grün), 1960

Öl auf Leinwand; 195 × 130 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Piero Dorazio, VERDE, 1960



# Lucio Fontana

---

Concetto ovale verde, 1963

Öl auf Leinwand; 179,7 × 123,3 cm

Sign. vorne rechts, parallel zum Bildrand: L. Fontana

Herkunft: Galerie Ariete, Mailand



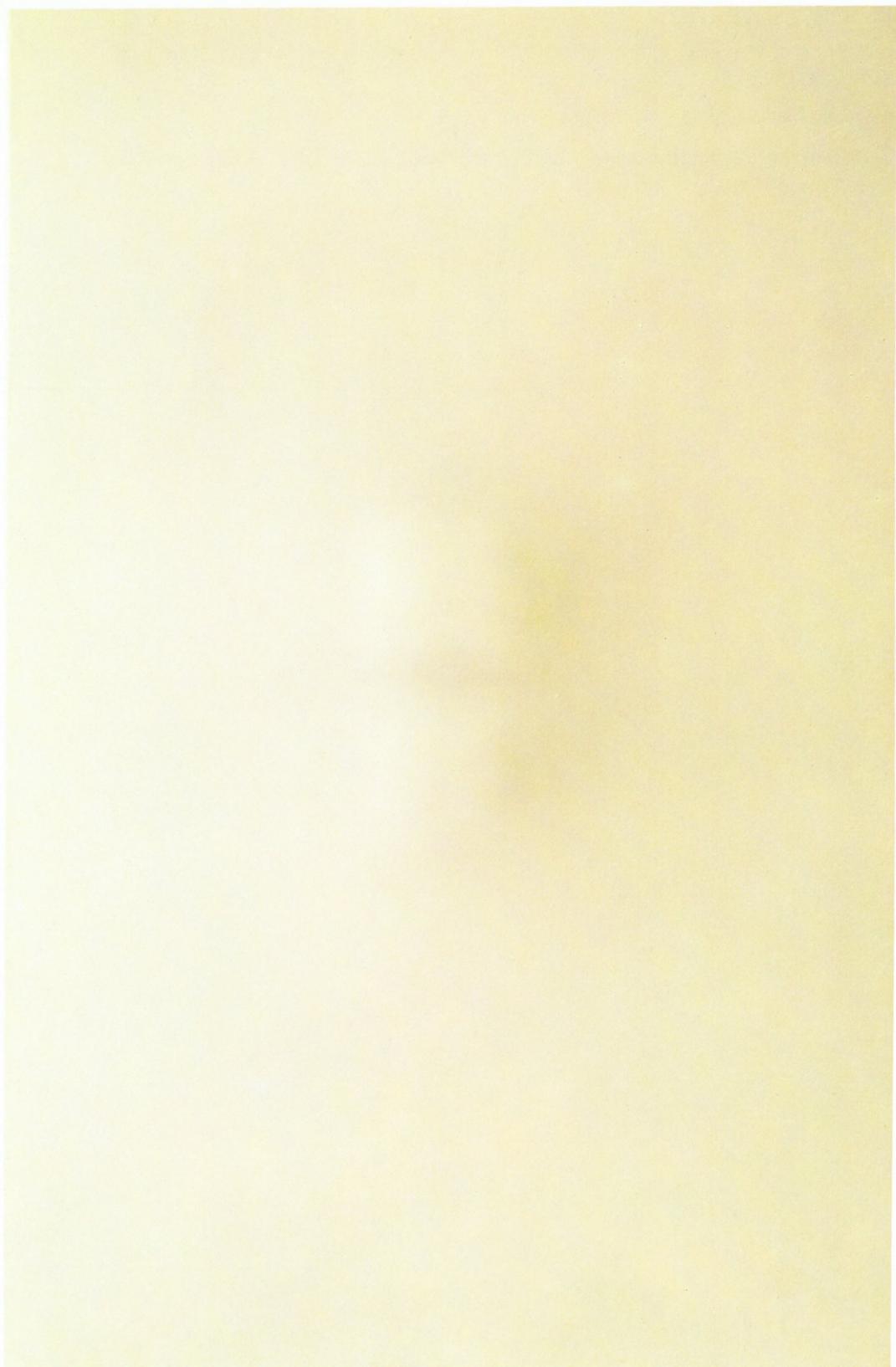
# Gotthard Graubner

---

Kissenbild »Kauri VIII«, 1972

bemaltes Schaumstoffkissen auf Leinwand mit Perlon überspannt und bemalt;  
195 × 130 × 10 cm

Sign. auf der Rückseite: Gotthard Graubner



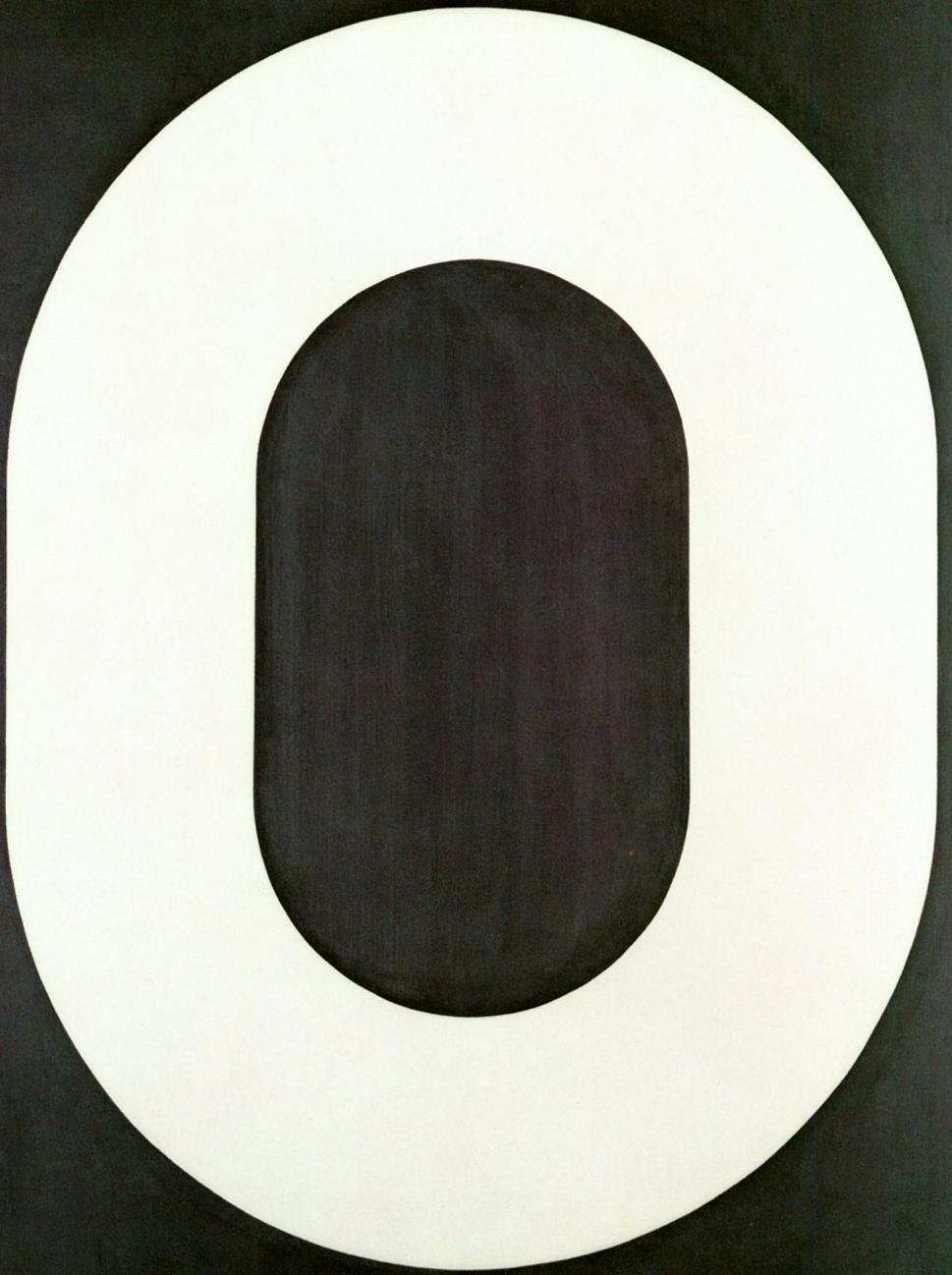
# Robert Indiana

---

ZERO, 1973

Acryl auf Leinwand; 195 × 130 cm

Sign. und dat. auf der Rückseite: ROBERT INDIANA, NEW YORK, SPRING 1973, 2



**ZERO**

# Yves Klein

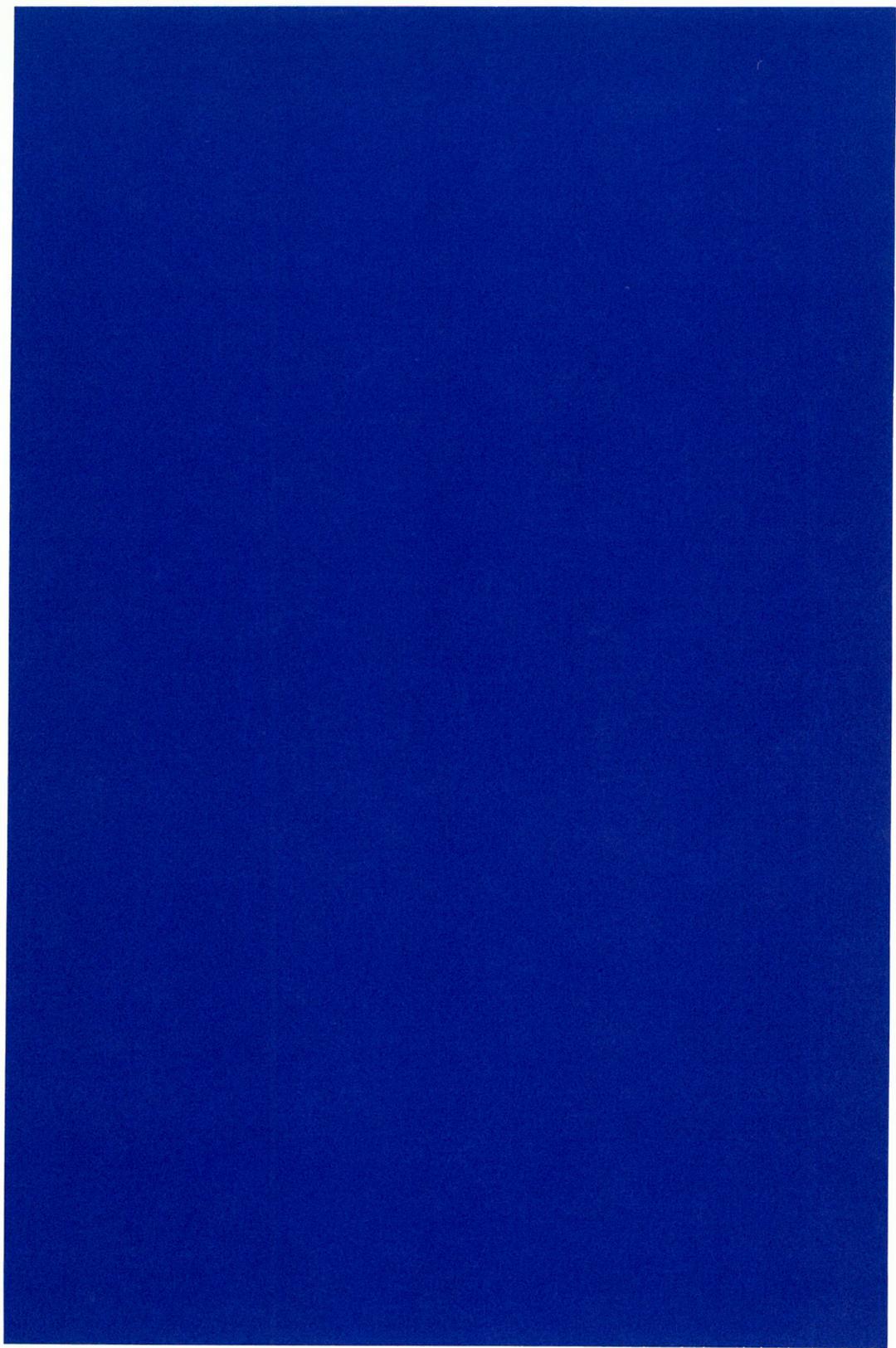
---

Monochrome bleue, 1959

Farbpigment in Aceton gelöst auf Leinwand und Hartfaserplatte, die am Rand mit Holzlatten verstärkt ist; 194,5 × 130 cm

Sign. und dat. auf der Rückseite mit schwarzer Farbe: —|— Yves Klein 1959; mit grüner Fettkreide: YVES KLEIN, POUR BIENNALE DE PARIS, INVITE PAR LA CRITIQUE D'ART; ATTENTION NE PAS POSER LES DOIGTS SUR LA SURFACE, MERCI

Herkunft: Rotraut Klein (identisch mit IKB 60 im Werkverzeichnis von Paul Wember; dort irrtümlich 1956 datiert)



# Heinz Mack

---

Doppelflügel, 1964 – 1972

Aluminiumgitter vor Stahlblech auf Preßspanplatte in Plexiglaskasten – Stahlgrund eloxiert und mechanisch bearbeitet; 198 × 128,5 × 15 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Heinz Mack, Doppelflügel, 1964/1972 – und vorne, unten Mitte: mack 64/72, 1964 – 72



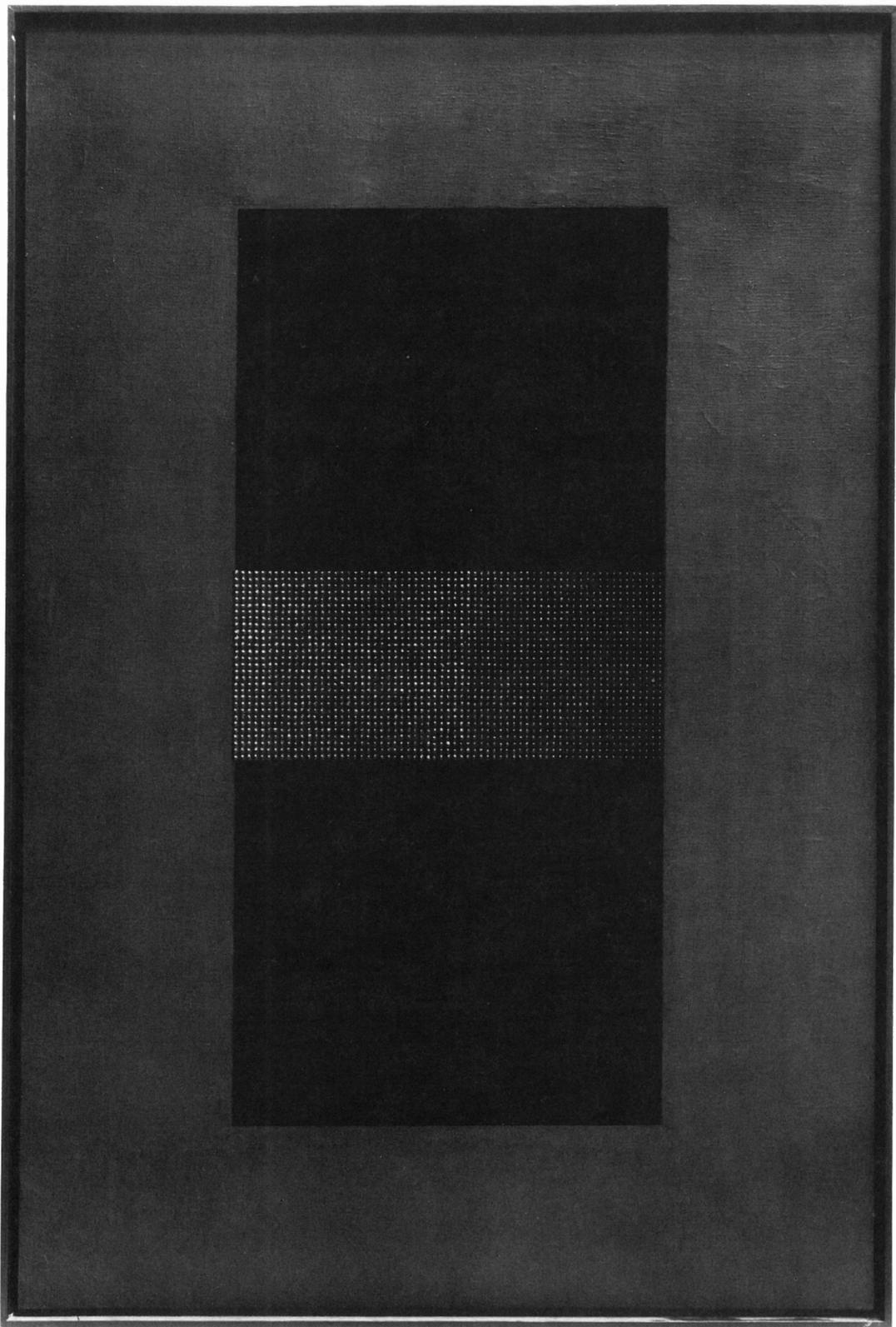
# Almir Mavignier

---

Störung auf Schwarz, 1973

Öl auf Leinwand; 195 × 130 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Mavignier, Störung auf Schwarz – und: Mavignier,  
Hamburg 4. 6. 73



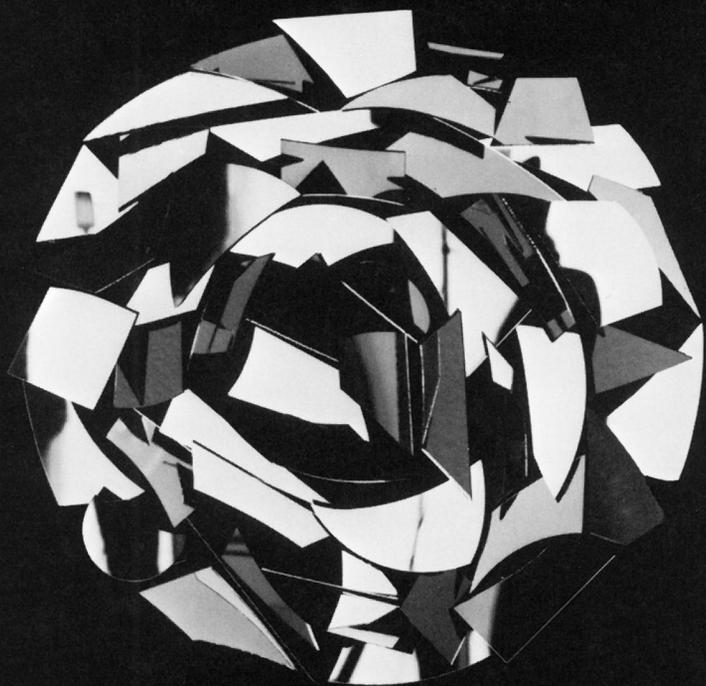
# Christian Megert

---

Spiegelobjekt, 1962 – 1972

Spiegelsegmente auf Holz geklebt und Spanplatte befestigt, seitlich mit Holz und vorne mit Plexiglas verschlossen; 195 × 129,7 × 18 cm

Sign. u. dat. auf der Rückseite: C. Megert, 1962/72



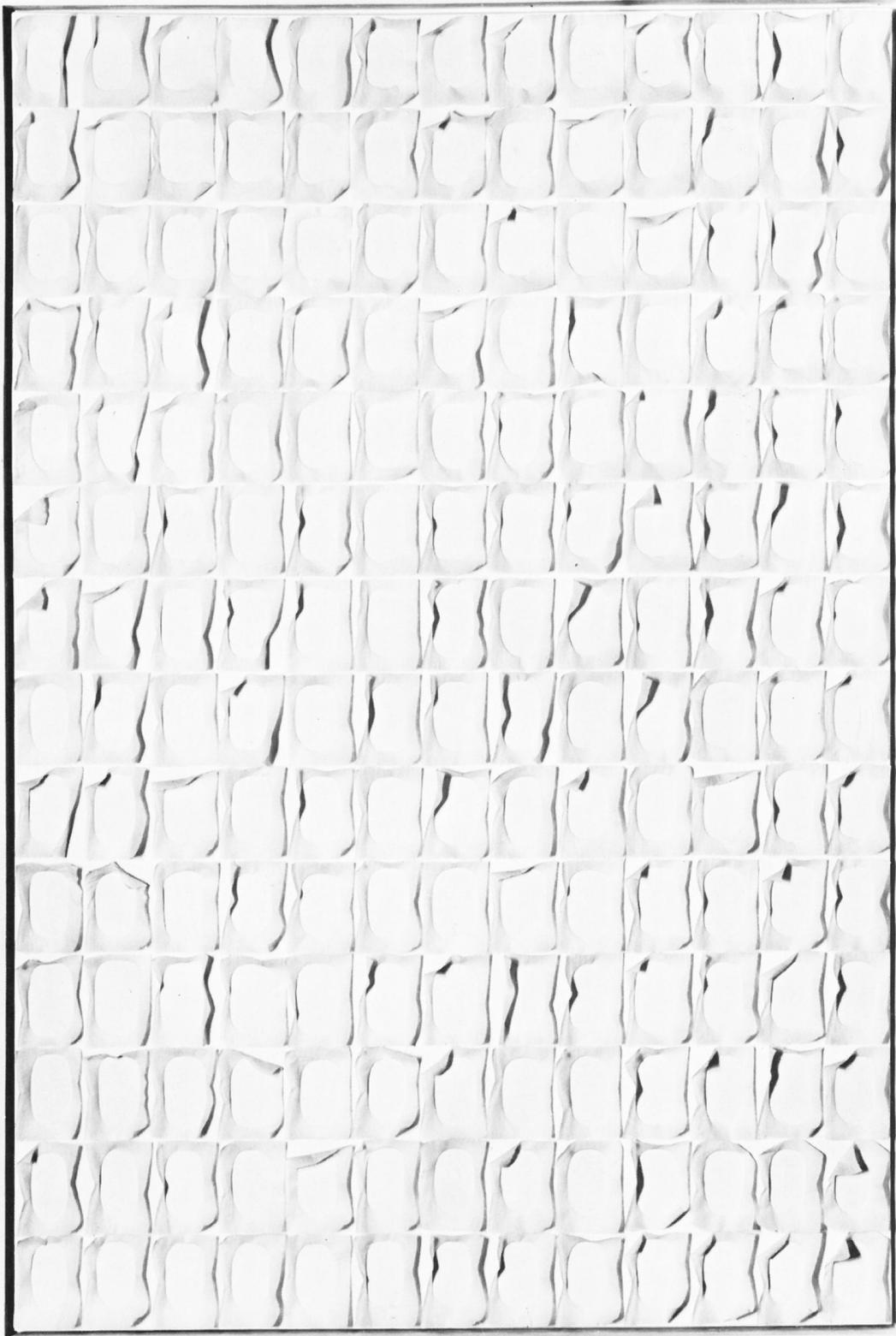
# Herbert Oehm

---

Tissues, 1972

Toilettenpapier und Acryl auf Leinwand; 195 × 130 cm

Bez., dat. und sign. auf der Rückseite: TISSUES, 1972 HAKLE SUPER-VLAUSH, h. oehm 72



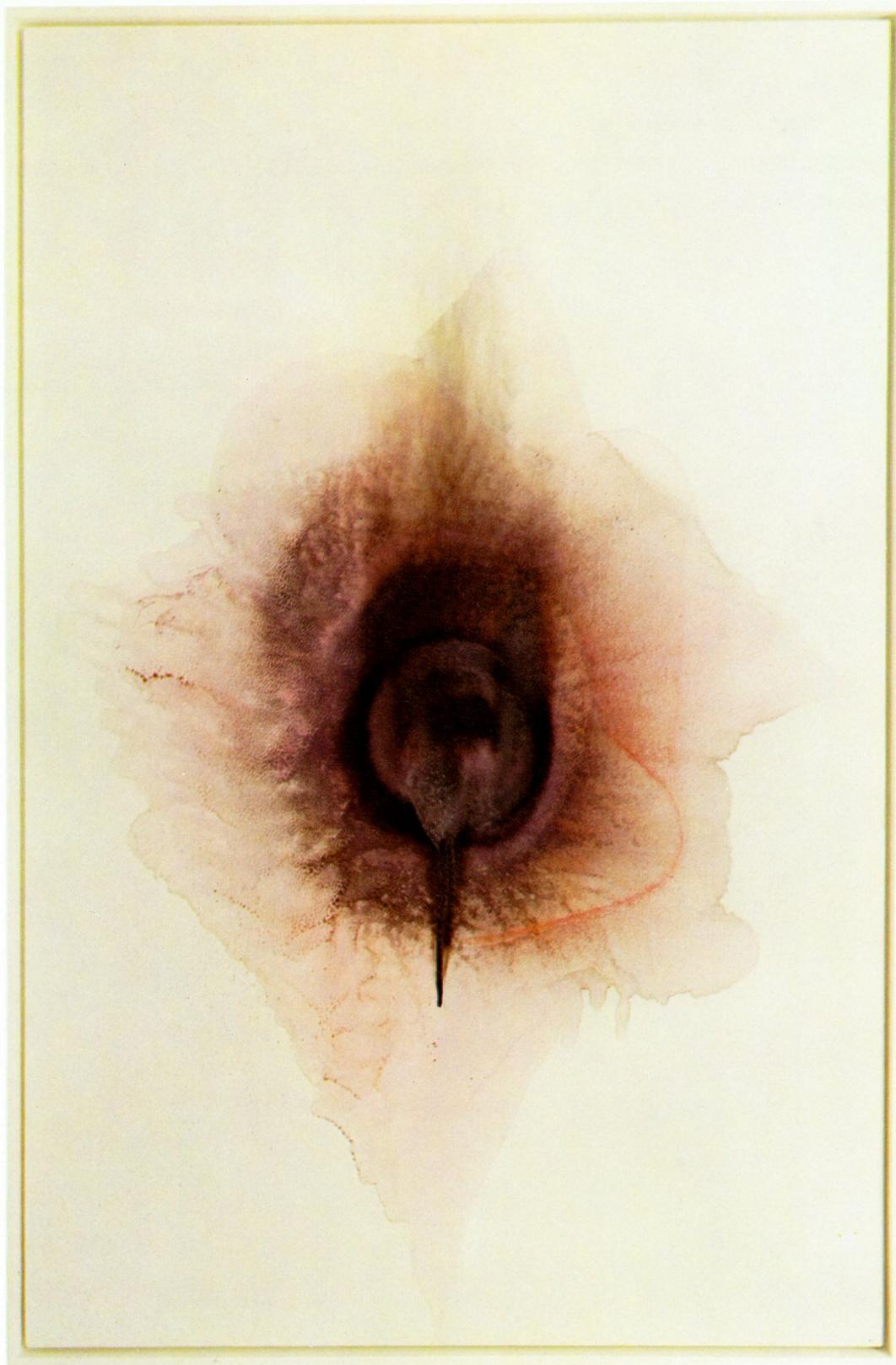
# Otto Piene

---

(ohne Titel), 1972

Öl, Medium und Feuer auf Leinwand; 195 × 130 cm

Sign. und dat. auf der Rückseite: Piene 72



# Jan J. Schoonhoven

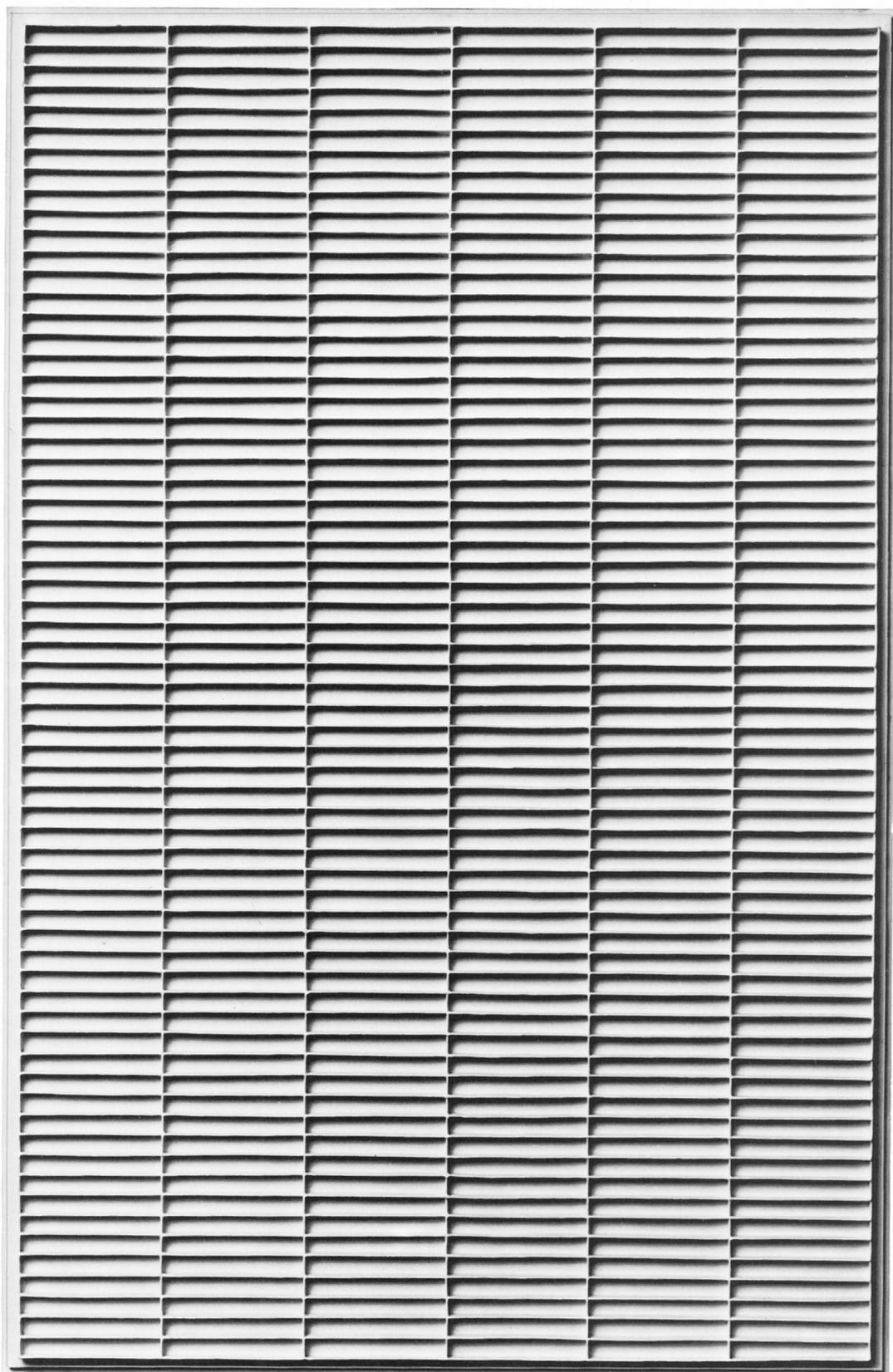
---

R 72 – 27, 1972

Karton, Papier und Leimfarbe auf Holz; 200 × 130 cm

Sign., dat. und bez. auf der Rückseite: J. J. Schoonhoven 1972, „R 72 – 27“, 200 × 130 cm

Herkunft: Galerie m, Bochum



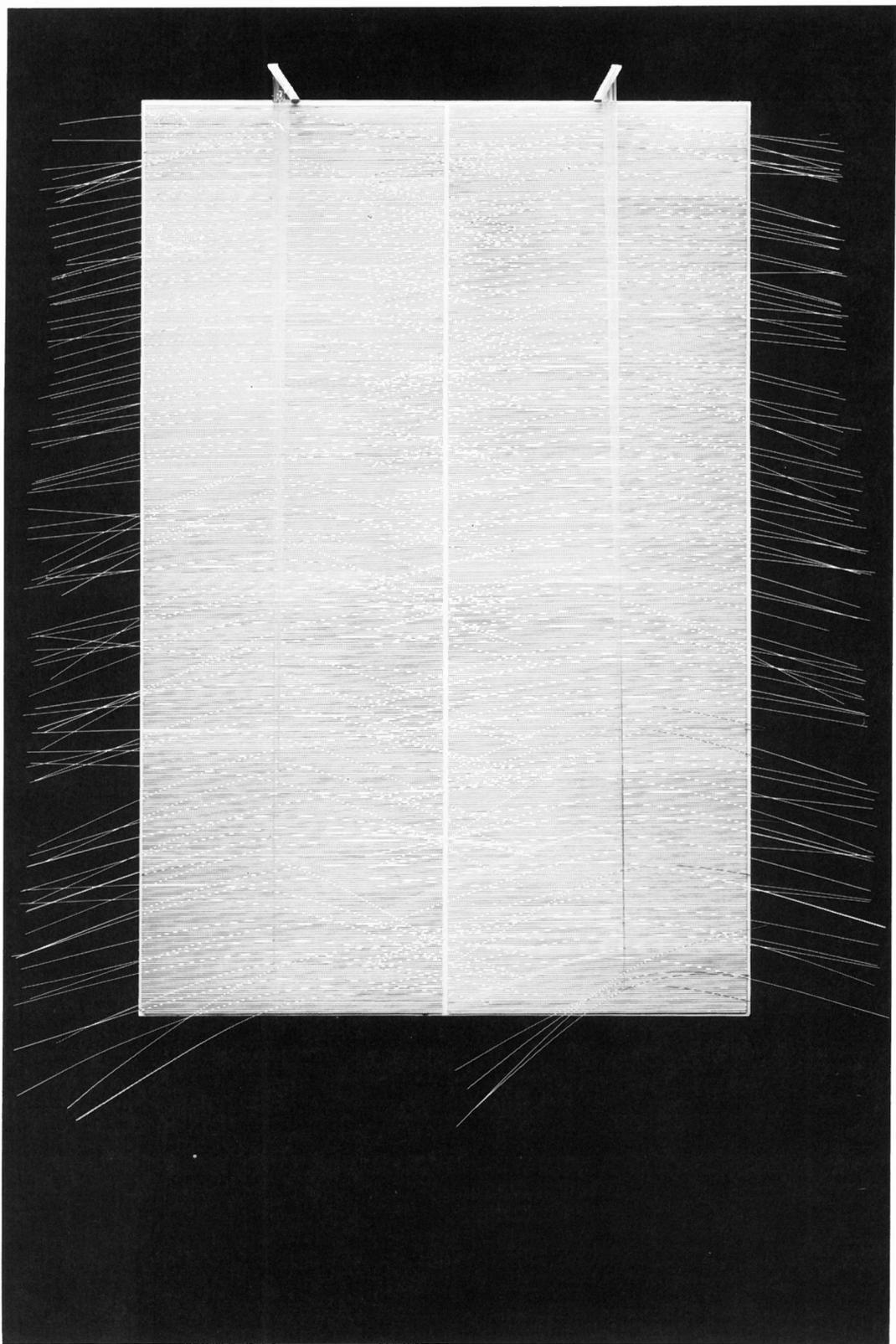
# Jesus Raphael Soto

---

Double Vibration Blanche, 1972

Aluminiumdrähte, bemalt, an Nylonfäden und Aluminiumaufhängern, vor Holzplatte, mit Acryl bemalt; 195,5 × 170 × 41 cm (Holzplatte: 195 × 130 cm)

Bez. und dat. auf der Rückseite: Double Vibration Blanche, 1972



# Daniel Spoerri

---

Er hat die Weisheit mit Löffeln gefressen, 1973

Holzlöffel, Gebisse, Schneckenhäuser, Nägel u. a. Gegenstände mit Füllstoff auf einer Holzplatte fixiert in Plexiglaskasten; 194,8 × 130 × 31 cm

Bez., sign. und dat. auf der Rückseite: Er hat die Weisheit mit Löffeln gefressen, Daniel Spoerri 73, Cavigliano



# Jean Tinguely

---

(ohne Titel), 1972

Metallblechsegmente auf Metallachsen geschweißt, Spanplatte – mit Resopal beschichtet und Leimfarbe bemalt –, Metallgehäuse mit Antriebswerk und Elektromotor; 196 × 131 × 21,8 cm

Unbezeichnet



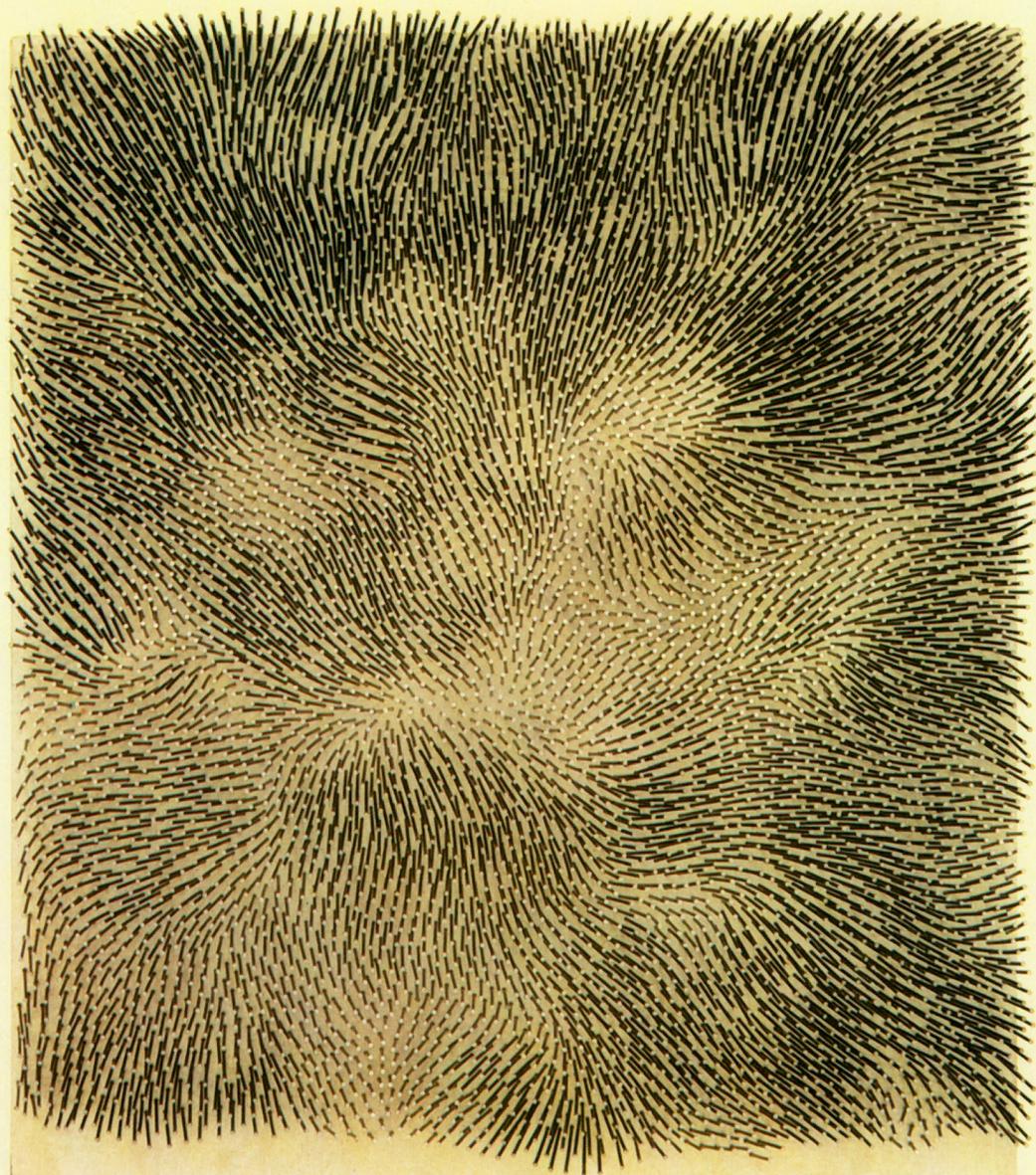
# Günther Uecker

---

Feldnarbe, 1972

Nägeln in Tischlerplatte (Kasten, hinten offen), mit Nessel umspannt und Leim;  
197 × 130 × 20,2 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Günther Uecker, Feldnarbe 1972, 197 × 130 cm



W. H. R.

# Victor Vasarely

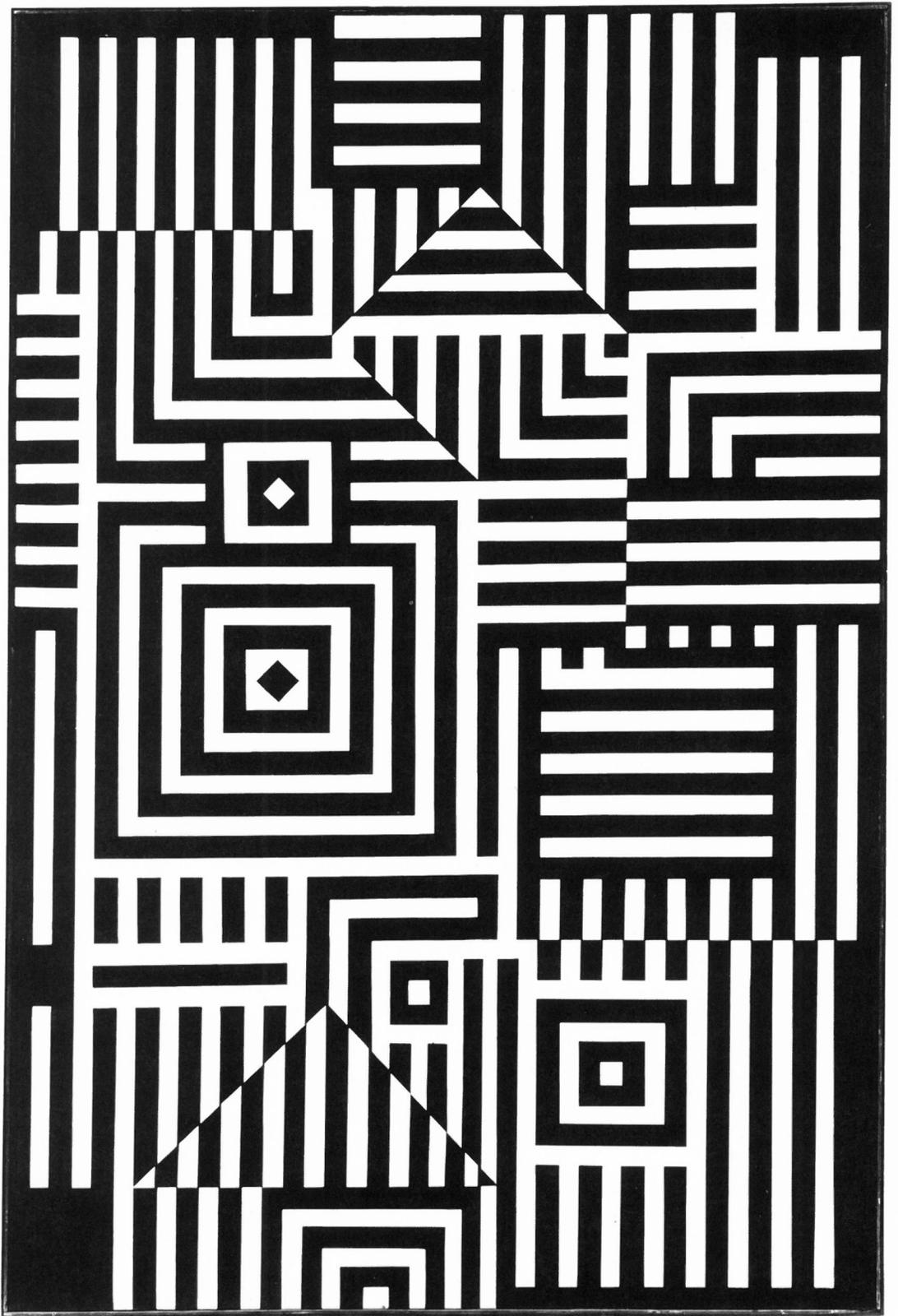
---

RIU – KIU, 1956

Öl auf Leinwand; 195 × 130 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: – VASARELY – 1956, 120 F. (195 × 130) »RIU – KIU«

Herkunft: Galerie Denise René, Paris



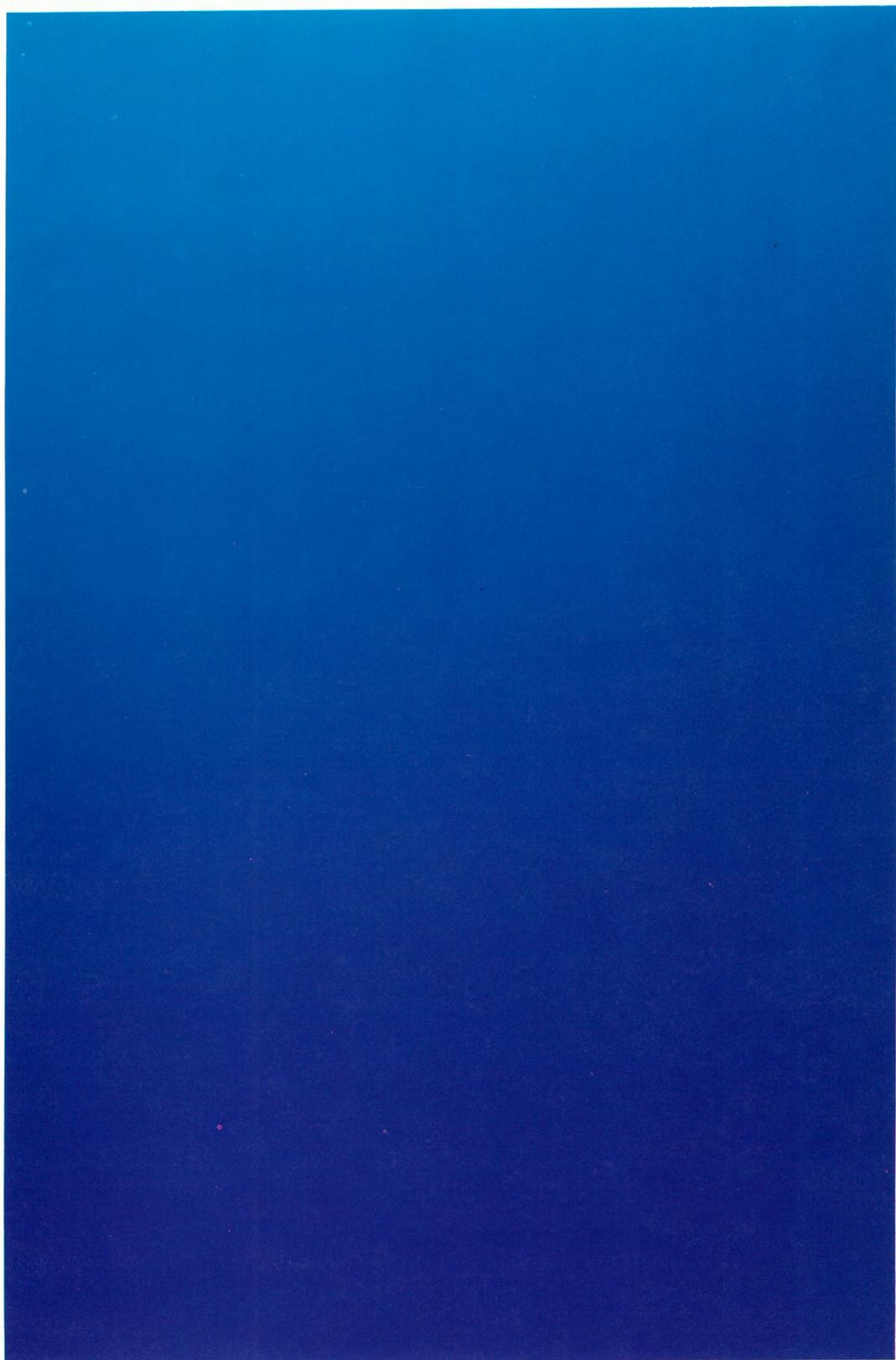
# Jef Verheyen

---

ZERO-Raum-violett, 1973

Mattlack auf Leinwand, 195 × 130 cm

Sign., bez. und dat. auf der Rückseite: Jef Verheyen, ZERO-Raum-violett, 1973





# Vorbemerkungen

---

zu den nachfolgenden Künstlerbiographien:

Auf Vollständigkeit ist kein Wert gelegt worden. Besonders betont wird jeweils der künstlerische Werdegang in den Anfängen und in dem Zeitraum, in den die entscheidenden ZERO-Aktivitäten fallen (1958–1966).

Alle zwanzig Lebensläufe müssen im Zusammenhang gesehen werden; sie ergänzen sich gegenseitig (vgl. die einzelnen Verweise).

Ziel dieser Angaben ist, die Klimazone ZERO (ihr Ausmaß, ihre Intensität) durch die Darstellungsform sich überschneidender und berührender Lebensläufe historisch transparenter zu machen; jeder eindeutige Formulierungsversuch, was ZERO war oder sein wollte, führt allzu leicht an der Realität vorbei.

Die Biographien werden ergänzt durch Äußerungen der Künstler, um das Phänomen ZERO aus seinen unterschiedlichen und unabhängigen ästhetischen wie existentiellen Positionen heraus weiter zu umschreiben.

Ein Teil dieser Angaben ergänzt oder korrigiert bisher publizierte Fakten zum Thema ZERO. Diese Angaben beruhen auf Untersuchungen von Dokumenten aus den Archiven der Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker. Die Ergebnisse der Untersuchungen sollen später in einer umfassenden ZERO-Dokumentation publiziert und kommentiert werden.

Für ZERO (Zero, zero, Zéro) gibt es keine verbindliche Schreibweise. Der Einheitlichkeit und optischen Betonung wegen ist ZERO hier jedoch stets in Versalien gesetzt – in Übereinstimmung mit der Typographie von ZERO 1 bis 3.

G.S.



# Yaacov Agam

---

geb. 1928 in Rishon-le-Zion (Israel) · lebt in Paris

1947/48 Studium an der Kunstschule Bezalel in Jerusalem.

Geht 1951 nach Paris.

Seit 1949 Reise durch Europa. Architekturstudium bei S. Giedion, Kunstgewerbeschule Zürich; Kontakte zu Max Bill.

1951/52 erste „Transformations-Bilder“; erste Untersuchungen zu „musikalischen Transformationen“; erste „polymorphe Bilder“. (Jacob Gipstein nimmt den Namen Yaacov Agam an.)

1953 erste „polyphone Bilder“; Einzelausstellung in der Galerie Carven, Paris, mit rein kinetischen Gemälden, Bewegungsbildern und verwandelbaren Objekten. Diese Ausstellung gilt allgemein als erste rein kinetische Ausstellung eines einzelnen Künstlers überhaupt.

1954 nimmt teil am „Salon des réalités nouvelles“, Paris.

1955 beteiligt an der Ausstellung „Le Mouvement“ in der Galerie Denise René, Paris (vgl. Bury, Soto, Tinguely, Vasarely).

1956 von der Anziehungskraft freie Bilder. U. a. beteiligt am „festival d'art d'avant-garde“ in Marseille. Einzelausstellung in der Galerie Denise René.

1956/57 Filme: Forschungen; Die Wüste singt. – Von der Wand freie Bilder.

1958 Entwicklung einer Simultan-Schreibweise. Einzelausstellungen: Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Galerie Denise René, Paris; Museum Tel-Aviv.

1959 erste Versuche mit dem Simultantheater auf mehreren Bühnen. Vertritt Israel bei der 1. Biennale in Paris. Einzelausstellungen in Zürich und London.

1960 „Taktile Bilder“. Tastinstrumente zur Interpretation plastischer Werke. Beteiligt an den Ausstellungen „Kinetische Kunst“ und „konkrete kunst“ in Zürich.

1961 Musikalische Bilder. Radiogerät mit multiplen Lautsprechern, Ring-Bilder. Beteiligt an der Ausstellung BEWOGEN BEWEGUNG, Stedelijk-Museum, Amsterdam.

1962 Schallplattengerät mit multiplen Tonabnehmern. U. a. beteiligt an der Ausstellung „31 gestalter einer totalen visuellen synthese“, Galerie d'art moderne, Basel.

1965 u. a. beteiligt an den Ausstellungen „Licht und Bewegung“, Kunsthalle Bern, und „The Responsiv Eye“, The Museum of Modern Art, New York.

Es gibt nur wenige direkte Berührungspunkte zwischen Agam und ZERO. Auf breiter Ebene jedoch, wo es um allgemeine Manifestationen „konkreter“ Kunstvorstellungen geht gegenüber subjektiveren Kunstauffassungen, gibt es Schnittpunkte. Vor allem im Bereich der „Bewegung“ wurden Agams Erfindungen bedeutsam für einige Pariser Künstler, die wiederum anregend im ZERO-Kreis gewirkt haben (vgl. auch die Bemerkungen zu Vasarelys ZERO-Beziehungen).

## Weiterführende Literatur:

Katalog der Ausstellung „Agam“, Kunsthalle Düsseldorf, 1973 (vorher Musée National d'Art Moderne, Paris, 1972 und Stedelijk-Museum, Amsterdam, 1973).

Katalog der Ausstellung „Yaacov Agam – transformamble transformables“, Galerie Denise René, New York, 1971.

Yaacov Agam – Texte des Künstlers. Hrsg. von Marcel Joray, Neuchâtel, 1962.

1952 ging mir auf, warum die malerei stagnierte; der grund war das festhalten an statischen beziehungen innerhalb der formen. wie konnte man davon wegkommen? bisher hatte niemand radikale neuerungen gewagt. einige maler hatten wohl erkannt, daß man gewisse elemente an verschiedenen stellen des bildes einbauen, ja sie austauschen konnte, doch letztlich scheiterten sie und landeten wieder in der konventionellen, endgültigen fassung, die andere möglichkeiten ausschloß.

so kam ich zunächst zu bildern mit einzelnen austauschbaren elementen, zu meinen „verwandlungsbildern“. abwandlung, variation der relation bis ins unendliche, wurde teil des bildes. ich kam zu der überzeugung, daß neue phänomene in der malerei nur entdeckt werden können, wenn man sich von den traditionellen gesichtspunkten löst, die neuen ideen sind reicher und wahrhafter.

1953 konnte ich erstmalig eine ausstellung mit beweglichen, verwandelbaren bildern veranstalten, die mit der statischen konzeption brachen.

drei ideen lagen zugrunde:

1. verwandlungsfähigkeit bei beibehaltung der grundstruktur des bildes, wechselnde farbrrelation.
2. kontrapunktische wirkung durch überlagerung verschiedener strukturen in synchronem rhythmus. jede sehphase kann für sich allein bestehen oder im zusammenhang mit den übrigen im nacheinander erlebt werden. so kommt der begriff der zeit in die malerei. die verwandlung des bildes geschieht in einer folge, die dem lesen oder dem anhören von musik entspricht.
3. die im bild verkörperte bewegung.

die ausstellung hatte eine provozierende wirkung; sie verursachte ernsthafte diskussion und erbitterte ablehnung. kurze zeit später kam eine reihe künstler mit ähnlichen problemen. jetzt, nach einigen jahren, zeichnet sich bereits eine bewegung ab, welche zeit und wandlung in die bildende kunst einbeziehen möchte. vielleicht liegt hier die zukunft.

Agam 1959

# Arman

---

1928 in Nizza geboren · lebt in Nizza und New York

Besucht in Nizza die Ecole des Arts Décoratifs, um Malerei zu studieren. Gleichzeitig Judo; trifft dadurch Ende 1946 mit Yves Klein zusammen; Armand Fernandez spricht sich mit Klein und Claude Pascale ab, allein durch ihre Vornamen bekannt zu werden.

Läßt sich in Paris an der Ecole du Louvre einschreiben, um Allgemeine Kunstgeschichte und Orientalische Kunst zu studieren.

Keht nach Nizza zurück und nimmt verschiedene Arbeiten für seinen Lebensunterhalt an. Stößt 1952/53 in einer Sondernummer von *Art d'Aujourd'hui* auf typographische Arbeiten des Holländers Werkmann; dessen Bildlösungen sowie das Werk von Schwitters und die gleichzeitige Arbeit in einem Büro regen ihn zu den ersten Stempelbildern an, die dann in größerer Zahl seit 1955 entstehen.

1956 erste Einzelausstellung in der Galerie du Haut Pavé, Paris – zeigt erstmals seine „Cachets“ (Stempelbilder aus übereinandergedruckten Zahlen-, Buchstaben- und Wörterstempeln – oder auch mit Abdrücken von Gegenständen, die auf die Bildfläche geworfen oder darüber gerollt wurden), während er bis zu diesem Zeitpunkt nur mit Bildern im Stil von Poliakoff oder De Stael an die Öffentlichkeit getreten war.

In einer suchenden Phase zwischen den „Cachets“ von 1956 und den ersten „Accumulationen“ von 1959 entsteht eine Reihe von Bildern in Anlehnung an die Dada-Kunst und den Surrealismus. – 1957 Einzelausstellung in der Galerie La Roue, Paris, und 1958 in der Galerie Iris Clert, Paris. – Bei einer Gruppenausstellung 1958 bei Iris Clert wird sein Name im Katalog irrtümlich ohne „d“ gedruckt; er akzeptiert diese Version und nennt sich von nun an Arman.

1959 entstehen die ersten „Accumulationen“ (die unmittelbare und gehäufte Verwendung von Gegenständen) und die ersten „Poubelles“ (transparente Kästen, mit dem Inhalt von Papierkörben bestimmter Personen als deren Porträts). – Einzelausstellungen in der Galerie Saint-Germain, Paris, und in der Galleria Apollinaire, Mailand.

Unterzeichnet am 27. Oktober 1960 in Y. Kleins Wohnung mit Dufrière, Hains, Yves, Raysse, Spoerri, Tinguely und Villeglé das von Restany entworfene Manifest über den „Neuen Realismus“ (vgl. Klein). – Über Yves Klein Kontakte zu Mack und Piene; verfaßt im Juli „Realisme des Accumulations“ (1961 in *ZERO 3* publiziert). – Veranstaltet mit Klein in der Galerie Iris Clert, Paris, die Ausstellung „Le vide et le plein“ (zeigt in einem mit Abfall gefüllten Raum „die Fülle“, während Klein zuvor „die Leere“ ausgestellt hatte). – Nimmt im November am „festival d'art d'avantgarde“ in Paris teil; u. a. zeigt hier in der Sektion „films de peintres“ der Regisseur Jacques Brissot den Film „objets animés“ – eine Kollaboration mit Arman und Schoeffer. – Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf. – Stellt mit den Neuen Realisten in Mailand, Paris, Nizza und Stockholm aus. – Erster Aufenthalt in den USA; lebt seitdem abwechselnd in Europa und den USA.

1961 erste „Coupes“ (systematisch aufgeschnittene Instrumente, Statuen, Kaffeemühlen und erste „Colères“ (Ausbrüche/De-Struktionen – hauptsächlich ab 1963). – Einzelausstellungen in der Galleria Schwarz, Mailand, und der Cordier-Warren Gallery, New York. Ist u. a. an Ausstellungen der „Neuen Realisten“ beteiligt sowie an der Aktion: *ZERO Edition*, Exposition und Demonstration am 5. Juli 1961 in der Galerie Schmela, Düsseldorf (später wiederholt in der Galerie A, Arnheim).

1962 Einzelausstellungen in Gstaad, Brüssel, Los Angeles, Paris. – Nimmt u. a. teil an der nul-Ausstellung im Stedelijk-Museum in Amsterdam.

1963 erste „Combustions“ (Verbrennungen – romantischere Version der Colères, in denen das Prozeßhafte überwiegt). – Sprengung des weißen M. G.'s in einem Steinbruch in Essen. – Einzelausstellungen in New York, Düsseldorf, Paris, Mailand, Antwerpen.

Von 1964 an werden die Objekte größer, der Zufall spielt optisch eine immer geringere Rolle, vorherrschend ist eine durchlaufende Struktur; der Oberflächencharakter serieller, in Plexiglas eingegossener Elemente beherrscht das Bild (beispielsweise in den Farbtubenbildern von 1965 – 1967). – Erste Museums-Einzelausstellung: Stedelijk-Museum, Amsterdam (1965 Museum Haus Lange, Krefeld). – Nimmt u. a. 1965 an der Ausstellung „nul negentienhonderd vijf en zestig“ im Stedelijk-Museum in Amsterdam teil.

1967 – 1969 „Accumulations Renault“ – Zusammenarbeit mit der Industrie; die Ergebnisse werden 1969 u. a. gezeigt in Paris, Düsseldorf, Berlin und Humblebaek.

Arman hat ZERO von 1960 bis 1965 nahegestanden. Er ist in ZERO 3 vertreten.

Weiterführende Literatur:

Otto Hahn, arman; ateliers d'aujourd'hui, Paris, 1972.

Katalog der Ausstellung „arman – accumulations renault“, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1969.

Katalog der Ausstellung „ARMAN“, Museum Haus Lange, Krefeld, 1965.

Katalog der Ausstellung „arman“, Stedelijk-Museum, Amsterdam, 1964.

Ich sammle Riesenschmetterlinge und Holzinsekten von den Inseln, außerdem finde ich hin und wieder einige interessante Fossilien der Gattung „Mandoline der musikalischen Kreidezeit“. Die Geologie, die Mutter vieler Wissenschaften und das wichtigste Instrument zum Denken, hat mir viele Freuden beschert. Man braucht natürlich ein geschultes Auge, um die Exemplare zu erkennen, die der hehren Geste des Erfinders würdig sind. Diese findet man im Überfluß vor allem in den oberen Schichten des Quartärs, Abteilung „Flohmarkt“, und in den Lagen des „unteren Lumpensammleriacums“. Leider können sie dem Publikum nicht ohne weiteres gezeigt werden, dazu ist Vorbereitung notwendig. Zum Beispiel: Anhäufung, Zerschneiden, Zerfetzen usw.

Arman 1962

Ich glaube, daß dem Wunsche nach Anhäufung ein Sicherheitsbedürfnis zugrunde liegt, und im Zerstören, im Zerschneiden äußert sich der Wille, die Zeit anzuhalten. Die Ereignisse aufheben durch Collage, durch Blockieren im Polyester.

Ich hoffe, die Unruhe erklären zu können, die auf die Verringerung des Raumes und das Umsichgreifen unserer industriellen Absonderung zurückzuführen ist. Ich möchte die Geschwindigkeit anhalten, die Explosion, das Zerplatzen, von der Zeit zurückgebrachte Teile, kostbare Ereignisse, wo der Zufall immer gleich ist und noch wiederholt wird. Auch dort ist die Qualität quantitativ vorhanden, denn es gibt einen Bezug zwischen tausendmal dem gleichen Objekt und tausend Stücken desselben. Schließlich finden diese subtilen Änderungen der Wirklichkeit ihre Resonanz in der Malkunst. Eine Grammatik der Objekte kann man allerdings nur benutzen, wenn man sich in den klassischen Sprachen auskennt.

Ich will jemand sein, der aus unserer Kultur hervorgegangen ist und an unserer Rhetorik geschult wurde, ich will nicht alles Neue bringen, wohl aber eine kleine Facette der Wirklichkeit durch das Prisma aller Künste aller Zeiten.

Arman 1964

# Pol Bury

---

geb. 1922 in Haine-Saint-Pierre (Belgien) · lebt in der Nähe von Paris

1938 Eintritt in die Akademie des Beaux-Arts in Mons. – Malt in den 40er Jahren unter dem Einfluß von Magritte und Tanguy surrealistische Bilder.

1947 – 1951 stärkere Hinwendung zu einer abstrakten Formensprache.

Wird 1952 Mitglied der Gruppe „Abstrake Kunst“.

Ende 1953 erste Ausstellung der „Plans mobiles“ (manuell zu bewegende Objekte). – Gründet im selben Jahr mit André Balthazar die Akademie de Montbliart, woraus sich der Verlag de Montbliart entwickelt und später der „Daily-Bul“.

Nimmt 1955 in Paris an der ersten „Mouvement“-Ausstellung in der Galerie Denise René teil (vgl. Agam, Soto, Tinguely, Vasarely); in seinen Arbeiten macht sich eine stärkere Hinwendung zur Dreidimensionalität bemerkbar.

1956 verfaßt er mit Delahaut, Eino und Seaux die Prinzipien des Spatialismus.

1957 verwendet er erstmals einen Elektromotor, um die Bewegung zur Langsamkeit und Unregelmäßigkeit hin manipulieren zu können. Herausgabe der ersten Nummer des Daily-Bul.

1958/59 Experimente mit neuartigen Materialien.

Organisiert im März 1959 mit van Hoydonck und Tinguely im Hessenhuis in Antwerpen die Ausstellung „Vision in Motion – Motion in Vision“, die entscheidend wird für die internationalen ZERO-Kontakte.

1960 nimmt er am „festival d'art d'avantgarde“ in Paris teil.

1961 in Brüssel Ausstellung „ponctuations érectiles“; veröffentlicht „La Boule et le Trou“; zieht um von La Louvière in die Nähe von Paris; nimmt an der Ausstellung BEWOGEN BEWEGUNG im Stedelijk-Museum, Amsterdam, teil (von Spoerri u. a. organisiert).

1963 erste Möbel.

1964 erste „Cinéatisation“ (optische Dynamisierung statischer Objekte auf älteren Bildern oder Fotografien). Erster Aufenthalt in New York.

Seit 1965 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in verschiedenen Ländern.

1972 Retrospektiv-Ausstellung Kestner-Gesellschaft, Hannover, und Kunsthalle Düsseldorf.

Bury ist einer der interessantesten Künstler, die im ZERO-Kreis gearbeitet haben. Er ist in ZERO 3 vertreten und war bis 1964 an allen größeren ZERO-Ausstellungen beteiligt.

Weiterführende Literatur:

Pol Bury, Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1972.

Gewissermaßen durch Ausschließen und, man muß es sagen, durch Überlegung habe ich schließlich eine Materie entdeckt, die der Gebrauch bisher in die Toiletten verbannt hatte. Gibt es vielleicht vom Toilettenraum zum Kunstraum einen von den Sternen vorgezeichneten Weg? Wenn auch der Marmor für mich ein Material war, das endgültig sein letztes Wort gesprochen hat, so ist es nicht der Kontrast, der mich sofort hat denken lassen: elastischer Kunststoff. Zunächst bin ich durch die Identität des Äußeren von Marmor und elastischem Kunststoff verführt worden.

Kommt es daher, weil der elastische Kunststoff unter dem Fingerdruck bei der geringsten Berührung empfindlich wird und daß der Marmor sich dem widersetzt, daß zwischen beiden Unvereinbarkeit besteht? Dies könnte zwar ein Grund sein, aber es ist nicht das Wesentliche. Gleich nach der Berührung mit dem Finger nimmt der elastische Kunststoff das Aussehen von Marmor wieder an und findet seine Ähnlichkeit mit ihm wieder . . .

Durch die Ablehnung, sich durch Berührung formen zu lassen, läßt der elastische Kunststoff sozusagen mit gewissem Spott die antike, feierliche Geste des Bildhauers fallen.

Einmal die Geste sublimiert, die damals zum kultischen Objekt wurde, genügte es, die „schöpferischen“ Kräfte an eine für diesen Zweck konzipierte Maschine zu delegieren.

Bury 1960

Zwischen Unbeweglichkeit und Beweglichkeit läßt uns eine gewisse Langsamkeit ein „Aktionsfeld“ entdecken, in dem das Auge die von einem Objekt zurückgelegte Strecke nicht mehr erfassen kann.

Wenn eine Kugel sich von A nach B begibt, wird die Erinnerung, die wir von ihrem Ausgangspunkt haben, zur Funktion der Langsamkeit, mit der sie die Strecke zurücklegt. Unser Auge, unser Gedächtnis haben die Erinnerung an A verloren. Nur die Langsamkeit ermöglicht ihr, die eigenen Spuren zu verwischen, uns ihre Vergangenheit vergessen zu machen, Erinnerung zu löschen.

Auf diese Art und Weise vermehrt die Langsamkeit nicht nur die Dauer. Sie gibt auch dem Auge, das die Kugel verfolgt, die Möglichkeit, der eigenen Vorstellung eines Voyeurs zu entkommen, um sich im Gegenteil von der Imagination der dahinziehenden Kugel leiten zu lassen. Die imaginierte Reise erzeugt schließlich Vorstellungskraft. Durch die Langsamkeit entziehen sich die Wegstrecken der „Programmation“; sie gefallen sich in wirklicher oder vorgestellter Freiheit, einer Freiheit, die sich selbst zur Freude wirkt.

Die Geschwindigkeit begrenzt den Raum, die Langsamkeit erweitert ihn.

Bury 1964

# Enrico Castellani

---

geb. 1930 in Castelmassa (Rovigo) · lebt in Mailand

1952 in Brüssel Studium der Malerei und Bildhauerei an der Königlichen Akademie der Schönen Künste.

1956 Architektorexamen an der École National Supérieur de la Cambre. Läßt sich in Mailand nieder.

Seit 1959 strukturierte monochrome „Oberflächenbilder“, angeregt durch Raumvorstellungen Fontanas; enger Kontakt mit Manzoni. Februar, April, September: Gruppenausstellungen mit Bonalumi und Manzoni in Mailand, Rom, Lausanne. Gibt Anfang September 1959 mit Manzoni die erste Nummer der Zeitschrift AZIMUTH heraus.

Januar 1960 Beteiligung an der Ausstellung „Die neue künstlerische Konzeption“ (von Manzoni organisiert) in der Galerie „AZIMUT“, Mailand (die Galerie, im Dezember 1959 von Freunden Manzonis und Castellanis gegründet, diente ein Jahr lang der Präsentation von ZERO-Künstlern). Herausgabe von AZIMUTH 2 während der Ausstellung, die dort von den Redakteuren als eine Repräsentation bestimmter avantgardistischer Tendenzen bezeichnet wird, die erstmals nach Jahrzehnten wieder in Italien gezeigt würden. AZIMUTH 2, mit einem größeren Text-Beitrag von Castellani, war als „reines“ Manifest für die neuen ZERO-Tendenzen gedacht. Februar 1960 erste Einzelausstellung in der Galerie AZIMUT.

Seit 1961 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa.

1966 eigener Saal auf der Biennale in Venedig (Gollin-Preis für Malerei).

Lehnt 1968 eine Teilnahme an der documenta in Kassel ab. Zweijährige Arbeitspause auf künstlerischem Gebiet. Gleichzeitig verstärkte Lehrtätigkeit und politische Aktivitäten.

1970 wieder eine Einzelausstellung mit neuen Arbeiten: Galerie m, Bochum.

1971/72 Inhaftierung aus politischen Gründen; Freilassung.

Seit 1972 neue Arbeiten; im April Einzelausstellung in der Galleria dell'Ariete, Mailand.

Castellani gehört seit 1960 dem engeren ZERO-Kreis an. Er ist in ZERO 3 vertreten und hat bis 1965 an allen wichtigen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

Neue Konkrete Kunst, Hrsg. Galerie m, Bochum, 1971.

Ausstellungskatalog „Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts“, Bochum, Berlin, Köln, 1968.

„Die Notwendigkeit des Absoluten, die uns veranlaßt, neue Themen vorzuschlagen, hindert uns zugleich daran, Mittel zu verwenden, die für die Bildsprache als typisch gelten, weil wir kein Interesse daran haben, subjektiven Reaktionen auf Gefühle und Tatsachen Ausdruck zu verleihen, und weil wir wünschen, daß der von uns erstrebte reine Diskurs kontinuierlich und umfassend sei; deshalb schließen wir solche linguistischen Mittel wie Komposition und Farbe aus, die nur für einen begrenzten Diskurs genügen, für die Metapher und die Parabel, welche beide – wenn man ihrer Vielgestaltigkeit eine Entscheidung abverlangt – ein Problem präsentieren, das für die Entwicklung der Kunst unwesentlich ist.“

Castellani 1959

„Ich denke, es ist unberechtigt und anmaßend, den Raum definitiv und unabänderbar deformieren zu wollen, vor allem, wenn man sich dabei von dem Vorsatz leiten läßt, tief in die Realität eingreifen zu wollen, so handelt es sich im besten Fall um eine unnütze Operation. Höchstens ist es erlaubt, ihn so zu strukturieren, daß er wahrnehmbar und empfindungsmäßig nutzbar gestaltet wird; der Raum an sich interessiert und beschäftigt uns, sofern er uns umgibt. Für diese Operation gebrauche ich monochrome Oberflächen, die möglichst immateriell sind; sie erhalten eine doppelte Wölbung und wiederholte Elemente: eine Aufeinanderfolge von vorstehenden und eingedrückten Punkten, von negativen und positiven Polen, eine Aufeinanderfolge minimaler operativer Eingriffe. Sie können durch flache Membranen gebildet sein: das zu gestaltende Werk verändert dabei nicht die physischen Eigenschaften räumlicher Elastizität und Kontinuität (im Äußersten kann man sich gut vorstellen, daß es dort zu der primitiven und neutralen Dimension zurückkehrt, wo der formierende Eingriff aufhört). Den aus dieser Operation resultierenden Strukturen entsprechen andere gleiche und entgegengesetzte, die sich in der Ökonomie einer räumlichen Totalität auflösen. Auch die Realität hat stets eine Vorderseite und eine Kehrseite, die sich decken und gegenseitig aufheben.“

Castellani 1967

# Piero Dorazio

---

geb. 1927 in Rom · lebt in Rom

1941 – 1946 Abitur, Architekturstudium – parallel dazu Beschäftigung mit der Malerei (praktisch und theoretisch). Anregungen durch den Futurismus. 1945/46 erste abstrakte Arbeiten.

Gehört 1947 in Rom zu den Initiatoren des „Manifesto del formalismo – FORMA 1“ (gegen die örtliche Tradition und den Sozialistischen Realismus – für eine Erneuerung der italienischen Kunst im Sinne der europäischen Moderne).

1947/48 Stipendium der französischen Regierung; einjähriger Aufenthalt in Paris; zahlreiche Kontakte zu den Künstlern der älteren und neuen Avantgarde. In Amsterdam Begegnung mit Vordemberge-Gildewart.

1949 malt eine Reihe konstruktivistischer Bilder. Lernt in München Baumeister, Winter und Geiger kennen.

1950 gründet zur Verbreitung internationaler avantgardistischer Kunst in Italien mit Perilli und Guerrini die Galerien „Age d’Or“ in Rom und Florenz. Lernt in Rom Mark Rothko kennen. Gibt „FORMA 2 – Omaggio a Kandinsky“ heraus.

1951 weiße Bilder und Experimente mit abstrakten Reliefs. Mitarbeit an der Zeitschrift „Spazio“. Freundschaft mit Giacomo Balla; Kontakte zu Max Bill.

1952 gründet in Rom gemeinsam mit Burri, Matta u. a. die „Fondazione Orgine“, ein privates Zentrum für moderne Kunst. Begegnung mit Rauschenberg und Cy Twombly. Beteiligung an der Biennale, Venedig.

1953 veranstaltet in der Galleria Origine in Rom eine Vantongerloo-Ausstellung. Einjähriger USA-Aufenthalt; Kontakte zur amerikanischen Avantgarde. Erste Einzelausstellung: Wittenborn One Wall Gallery, New York (Anfang 1954 zweite Einzelausstellung in der Rose Fried Gallery, New York).

1954 entstehen die „Kasimir“-Bilder (Kompositionen mit verschobenen Vierecken – als Hommages an Kasimir Malewitsch); daneben experimentelle Plastiken aus Metall, Plexiglas und Holz. – Bei einem kurzen Paris-Aufenthalt lernt er Brancusi und Giacometti kennen.

1955 Edition seines Buches „La fantasia dell’arte nella vita moderna“ in Rom. Malt neun monochrome Wandbilder für einen Club in Rom. – Einzelausstellungen in Mailand und Venedig. – Nimmt teil an der Ausstellung „Junge europäische Malerei“, Akademie der Künste, Berlin. Zusammenarbeit mit der Galerie Springer, Berlin.

1956 gründet mit Perilli ein Versuchsatelier für Keramik in Rom. Malt locker aufgebaute Bilder in leuchtenden Farben. – Einzelausstellung in Florenz.

1958 Bilder, in denen die Gesamtoberfläche von feingliedrigen farbigen Strukturen überzogen ist – entscheidend für die weitere Entwicklung seiner Malerei.

1959 durch das Überlagern rasterförmiger, transparenter Farbstrukturen gelingt es ihm, seine Raumvorstellungen durch Lichtvibration zu realisieren. Durch die Teilnahme an der documenta II in Kassel trifft er mit Mack und Piene zusammen; seit diesem Zeitpunkt enge Kontakte zur Gruppe ZERO. – In Paris Begegnung mit Agam, Hains, Yves Klein und Soto. – Einzelausstellungen in Berlin, Hannover und Düsseldorf.

1960 Reise in die USA; Auftrag von der University of Pennsylvania, Philadelphia, die Abteilung für Malerei, Skulptur und Grafik der dortigen Graduate School of Fine Arts zu reorganisieren. – Einzelausstellung auf der Biennale Venedig und in der Howard Wise Gallery,

Cleveland. – Teilnahme an den Ausstellungen „das einfache, das schwer zu machen ist“, Galerie Seide, Hannover; „Monochrome Malerei“, Museum Leverkusen; „konkrete kunst“, Helmhaus, Zürich.

1961 Chairman des Fine Arts Department der Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, Philadelphia. Enge Kontakte zu Helen Frankenthaler, Motherwell, Newman und Greenberg; lernt Noland und Stella kennen. Reisen nach London, Paris und Deutschland – enge Kontakte zur ZERO-Gruppe. – Einzelausstellungen in Wien, Düsseldorf (Kunstverein) und Antwerpen. – Ist beteiligt an der ZERO-Ausstellung anlässlich der Edition von ZERO 3 im Juli in der Galerie Schmela, Düsseldorf. Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen „Avantgarde 61“, Museum Trier; „nove tendencije (1)“, galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

1962 Einzelausstellungen in Stuttgart, Mailand, Florenz, Ulm, Zürich. – Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen „ZERO“, Galerie Ad Libitum, Antwerpen; „nieuwe tendenzen“, Galerie Orez, Den Haag; „Komplexe Farbe“, Galerie Roepke, Wiesbaden; „nul“, Stedelijk-Museum, Amsterdam; „forum 62 – 0-Gruppe“, Gent.

1963 Aufenthalt in Philadelphia an der University of Pennsylvania; schlägt Otto Piene als Gastdozent vor, der aber aus terminlichen Gründen ablehnen muß (Piene geht dann 1964 nach Philadelphia). – Einzelausstellungen in Rio de Janeiro und Sao Paulo (Biennale). – Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen „ZERO“, Galerie Diogenes, Berlin; „Europäische Avantgarde“, Galerie d, Frankfurt; „nove tendencije 2“, Zagreb.

1964 die Rasterbilder werden weitmaschiger, die kleinteilige Grundstruktur lichtet und vereinfacht sich; parallel dazu reine Streifenreihungen in alternierenden Farben. Vorlesungen an verschiedenen amerikanischen Universitäten. – Einzelausstellungen in Rom und Schwenningen. – Nimmt teil an der documenta III in Kassel sowie an ZERO-Ausstellungen in Rotterdam/Amsterdam (mikro ZERO/nul, Galerie Delta und Amstel) und Philadelphia (Groupe ZERO, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania).

1965 Vorlesungen an verschiedenen amerikanischen Universitäten. – Einzelausstellungen in New York, Cleveland, Mailand, Turin. – Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen „Groupe ZERO“, Washington Gallery of Modern Art, Washington; „nul, negentienhondert vijf en zestig“, Stedelijk-Museum, Amsterdam; „The Responsive Eye“, Museum of Modern Art, New York.

Seit 1966 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in den USA und Europa.

Dorazio gehört seit 1959 dem ZERO-Kreis an. Er ist in ZERO 3 vertreten und hat an fast allen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

#### Weiterführende Literatur:

Piero Dorazio, Ausstellungskatalog Marlborough Galleria d'Arte, Rom, 1972.

Piero Dorazio, Bilder 1967 – 1970, Ausstellungskatalog, Galerie im Erker St. Gallen, 1970/71.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Dorazio, Rom, 1966.

Piero Dorazio, Ausstellungskatalog, Galerie im Erker St. Gallen, 1966.

Piero Dorazio, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1961.

Farbe ist ein fundamentaler Raumwert und ein fundamentaler Wert in der Sprache der Malerei. Eine Sprache der Zeichen, die ständig auf eine immer wahrhaftere oder visionäre Sichtbarmachung des Raumes hinzielt.

Ich glaube, daß man sich weder bildlich noch gedanklich den gesamten Zusammenhang zwischen Mensch und Raum ohne Farbe vorstellen kann – aber man kann es durch Malerei. Die Wissenschaftler streben nach einer Art Synthese der Naturphänomene in Richtung allgemein gültiger Prinzipien, die zur künstlichen Reproduktion der Natur brauchbar sein können. Ihre Methoden stützen sich ausschließlich auf einen intellektuellen Prozeß und sind weit vom alltäglichen Gebrauch der Augen, des Geistes und der Vorstellungskraft entfernt. Die Wissenschaftler können solche Naturphänomene wie Regen, Licht und Kraft künstlich erzeugen; die Maler gestalten mit der Farbe vollständig neue Phänomene, die so glaubhaft sind wie jeder bekannte Aspekt der Natur: Geräusch, Schweigen, Dunkelheit, Furcht, Besessenheit oder Freude. Die Farbe ermöglicht es deshalb, mehr als Raum darzustellen, unseren Standort im Raum zu bezeichnen, das heißt genau zu sehen, wo wir stehen. Heute gibt es nicht mehr die Frage nach der Darstellung unseres Verhältnisses zum Raum mit Hilfe der Interpretation von etwas, von Gegenständen oder von Ideen. Wir sollten deshalb Farbe nicht verwenden als eine Möglichkeit der Beschreibung, sondern als eine Möglichkeit der Besänftigung unserer Unzufriedenheit mit der Art und Weise, wie wir gewohnt sind wahrzunehmen, zu sehen und zu reagieren.

Wie man Farbe „verwendet“, was gleichbedeutend ist mit wie man malt, ist etwas, das jeder Maler für seine eigenen Empfindungen und Enttäuschungen herauszufinden sucht.

Ich persönlich möchte gern eine Methode, „Farbe zu verwenden“, entwickeln, wo Technik und Poesie zusammengebracht werden können innerhalb der Zeit und innerhalb des Prozesses selber. Ein Prozeß des Handelns in eine bestimmte Richtung. Man muß mit dem Mittel der Farbe einen Raum gestalten, der selbst eine lebendige Wirklichkeit ist, worin andere das lebendige Fortschreiten des Daseins und das Wachsen als eine Tatsache ablesen können.

Ich wollte, man könnte eine Farbe erschaffen, von der man nicht einen Traum ablöse noch die Interpretation einer äußeren Wirklichkeit. Eine Farbe, die durch die Art, wie sie ihre eigene Identität annimmt und „da ist“, die grundsätzlichen Werte unseres Verhältnisses zur Natur enthalten würde, zumindest diejenigen, die wir kennen oder fühlen.

Dorazio 1962/66



# Lucio Fontana

---

geb. 1899 in Rosario die Santa Fé (Argentinien) · gest. 1968 in Comabbio (Varese)

1905 Übersiedlung mit der Familie nach Mailand.

1914/15 Besuch der Baugewerkschule in Mailand.

1922 Rückkehr nach Argentinien und Beginn der Mitarbeit im väterlichen Bildhaueratelier.

1928 Rückkehr nach Mailand. Zweijähriges Bildhauerstudium an der Accademia della Brera.

1934 Mitglied der Gruppe „Abstraction-Creation“ in Paris.

1935 unterzeichnet mit Soldati, Veronesi und anderen das erste Manifest italienischer abstrakter Kunst. Beginn der keramischen Arbeiten in Albisola Mare.

1939/40 Rückkehr nach Argentinien; Lehrtätigkeit in Buenos Aires.

1946 Automatische Zeichnungen. Veröffentlichung des „Weißen Manifestes“ – von seinen Schülern verfaßt (nicht von Fontana unterschrieben).

1947 Rückkehr nach Mailand. Vorbereitung weiterer Manifeste des „Spazialismo“ durch Diskussionen und Debatten.

1948 erstes und zweites Manifest des „Spazialismo“. Beginn der „Evoluzioni“ oder „Ambienti spaziali“.

1949 erstes „Ambiente spaziale“ mit ultravioletter Beleuchtung in der Galleria del Naviglio, Mailand. Entwürfe für Draht- und Metallplastiken. Erste Versuche mit gestischen Zeichen durch Perforationen von Pappe und Leinenpapier.

1950 Veröffentlichung des 3. Manifestes des „Spazialismo“.

1951 anlässlich des „I Congresso internazionale delle Proporzioni“ bei der 9. Mailänder Triennale Veröffentlichung des „Technischen Manifestes“; räumliche Lichtgestaltung aus Neonröhren in der Eingangshalle des Palazzo dell'Arte auf der Triennale. – Im November Veröffentlichung des vierten Manifestes. Arbeiten mit Perforationen von Blech, Leinwand und Keramik.

1952 5. Manifest für das Fernsehen; Lichtgestaltung für ein Mailänder Kino. Erste Bilder mit Steinen.

1953 Leuchtdecke für einen Pavillon auf der Mailänder Messe.

1954 Beteiligung an der 27. Biennale in Venedig. Erste „Concetti spaziali“ in Pastell und Tusche auf Leinwand mit Löchern und Collagen.

1955–1958 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.

1958 Gruppenausstellung mit Baj und Manzoni in Bergamo. Erste „Concetti spaziali“ mit mehreren Schnitten.

1959 u. a. an der Documenta II in Kassel beteiligt. Die Concetti spaziali „Nature“ und „Quanta“ entstehen.

1960 u.a. Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf; Beteiligung an der Ausstellung „Monochrome Malerei“ in Leverkusen (wichtige vorbereitende Ausstellung für die Ausweitung und Festigung der ZERO-Kontakte). Engere Beziehungen zu Mack und Piene über Manzoni.

1962 u.a. Einzelausstellung im Museum Leverkusen; Otto Piene hält die Eröffnungsrede.

1965 Beginn der Reihe „Teatrini“ (Puppentheater) aus Leinwand und lackiertem Holz.

1968 Retrospektiven in New York und Hannover.

Fontana, der einer anderen Generation angehörte als die übrigen ZERO-Künstler, hat im ZERO-Kreis durch seine vitale Kunstauffassung und persönliche Integrität eine Art Vaterfigur gespielt – wie er umgekehrt sich stets zu den Jüngeren hingezogen fühlte. – Er ist breit in ZERO 3 vertreten und hat von 1961 bis 1965 an allen wichtigen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

Guido Ballo, Lucio Fontana, Köln, 1971.

Das „Ambiente spaziale“ ist das Ei des Columbus, zu einfach und doch auch wieder zu kompliziert; manchmal habe ich das Gefühl, daß ich damit etwas erdacht und gemacht habe, das mehr ist als alle Intelligenz, oder etwas Verrücktes, Überspanntes . . . Unmöglich, das Ambiente spaziale . . .

Vom Graphischen zur Farbe – von den Steinzeitmenschen zum Wolkenkratzer, von der Farbe zu Neon, Television und Radar und von hier aus auch in der Kunst immer weiter auf dem schöpferischen Weg des Menschen – beruhte oder beruht alles auf dem einfachen Problem, unserer Zeit, dem „Raumzeitalter“ zu entsprechen. Jahrhundertlang haben die Künstler sich auf die Technik der Malerei beschränkt, seit ein paar Monaten ahnt eine Gruppe von Künstlern eine neue künstlerische Entwicklung, die raumbezogene Kunst, ich versichere Euch, daß es auf dem Mond keine Malerei mehr geben wird – sondern raumbezogene Kunst . . .

Die Kunst ist nicht im Abstieg, sondern in einem langsamen Übergang begriffen, der zu einer neuen Entwicklung der künstlerischen Mittel führt. Stein und Bronze müssen neuen Techniken ebenso sicher weichen, wie in der Architektur Beton, Glas und Metall einen neuen architektonischen Stil erzeugt haben. Mit Stein und Farbe kann es in der Kunst zu keiner Weiterentwicklung kommen, eine neue Kunst muß sich des Lichts und des Fernsehens bedienen, und nur der schöpferische Künstler kann diese Techniken in Kunst verwandeln. Die Materie ist statisch, der menschliche Verstand kann sie definieren, er beherrscht sie durch Wissenschaft und Kunst und weist ihr den Platz in der Menschheit zu.

Die Kunst ist nie ein Privileg für intellektuelle Sammler und einen etablierten Markt gewesen.

Fontana 1949

# Gotthard Graubner

---

geb. 1930 in Erlbach/Vogtland · lebt in Düsseldorf

1947/48 Studium an der Hochschule für Bildende Künste Berlin.

1948–1952 Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

1954–1959 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf.

1956/57 Arbeiten mit isolierten Farbzeichen, die in Korrespondenz zum Farbgrund stehen (im Gegensatz zu einer Farbkontrast-Malerei).

1958/59 Ausdehnung der Farbzeichen, die zu einem „Farbschild“ zusammenwachsen, der sich bis auf eine korrespondierende Randzone über die gesamte Bildebene ausbreitet. – Ist beteiligt an der 7. Abendausstellung „Das rote Bild“ am 24. April in den Ateliers von Mack und Piene (Edition von ZERO 1).

1960/61 endgültige Überwindung des dialektischen Farbzeichen/Farbgrund-Problems in Bildern, in denen die Farben im Binnenfeld an keine Begrenzungen mehr gebunden sind und die Randzone allein den Realisationsprozeß der Farbe zu einem räumlichen Phänomen verdeutlicht (Verwendung einer „trockenen“ Temperafarbe, die mit Schwämmen, Bürsten oder Lappen aufgetragen wird; Auseinandersetzung mit „schwierigen“ Farben – Rosa, Gelb, Grün –, die viel Widerstand bieten). – 1960 erste Einzelausstellungen in der Galerie Schmela, Düsseldorf, und im Städtischen Kunstpavillon, Soest.

1962/63 Übertragung der luziden und transparenten Farbwirkungen seiner Aquarelle (Experimente mit diesem Medium seit 1956) auf große Leinwände durch Überfluten der meist ungrundierten Malgründe (Leinwand oder Papier auf Leinwand) mit verdünnten Ölfarben, deren Fluß durch Abtupfen mit Schwämmen und Kissen manipuliert wird; durch wiederholtes Überfluten Überlagerungsmöglichkeiten und die Wirkung transparenter, atmender Farbräume. – Ist u. a. 1962 beteiligt an Ausstellungen in Den Haag (Galerie Orez), Wiesbaden (Galerie Roepke), Leyden (in der Universität), Bern (Galerie Schindler, ZERO).

1963 erste „Kissenbilder“ (das Werkzeug – die Schwämme und Kissen für den Farbauftrag – wird selbst Bild: Körperhafte Realisation der Farbe; spricht selbst von „Farbleibern“), Farbkissen isoliert oder zentral auf eine Holzplatte montiert; erste Farbhäute (enthäutete Kissenbilder). – Einzelausstellung, Kleine Galerie, Schweningen. – Beteiligt an Ausstellungen u. a. in Berlin (Galerie Diogenes, ZERO), San Marino/Biennale (mit der ZERO-Gruppe, die den Großen Preis erringt), Frankfurt (Galerie d, Europäische Avantgarde), Ulm (studio f, ZERO Kleinformate).

1964 Einzelausstellung, Galerie d, Frankfurt. – Beteiligung an ZERO-Ausstellungen: London, New Vision Center Gallery; Rotterdam und Amsterdam, Galerie Delta und Galerie Amstel; Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

1965 erhält einen Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg (hat seit 1969 dort eine Professur für Malerei inne). – Erste Kissenbilder mit Perlon überspannt (Rückgriff auf die luziden und transparenten Bilder vom Beginn der sechziger Jahre). – Einzelausstellungen: (Op) Art Galerie, Eßlingen; Galerie h, Hannover. – Ist beteiligt an ZERO-Ausstellungen in Bern (Galerie aktuell), Washington (The Washington Gallery of Modern Art) und Düsseldorf (Galerie Schmela, WEISS WEISS).

1966 Einzelausstellung in der Galerie Schmela.

1967 Einzelausstellung in der Wide White Space Gallery, Antwerpen.

1968 „Nebelraum“-Environment, Modern Art Museum, München. – Ist u. a. beteiligt an der 4. documenta in Kassel.

1969 Nebelräume im Museum Leverkusen, in der Kunsthalle Düsseldorf und der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig. Kissenbilder, in denen der Farbleib über die Grenzen des Keilrahmens hinaus nach unten durchhängt oder seitlich und oben „ausatmet“ (meist schwarz oder dunkel gefärbt). – Einzelausstellungen in der Galerie Thomas, München; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.

Seit 1969 beteiligt an zahlreichen Gruppenausstellungen. – Letzte Einzelausstellungen: 1972 in der Galerie Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf, und der Galerie Schmela, Düsseldorf.

Graubner hat der ZERO-Gruppe nahegestanden; von 1962 bis 1965 ist er an zahlreichen ZERO-Ausstellungen beteiligt gewesen.

#### Weiterführende Literatur:

Interview mit Gotthard Graubner in: Rolf-Gunter Dienst: Noch Kunst – Neuestes aus deutschen Ateliers, Düsseldorf, 1970.

Gotthard Graubner, Katalog der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1969.

Gotthard Graubner, Katalog der Ausstellung in der (op) art galerie, Eßlingen, 1965.

Es ist für mich eine Voraussetzung, daß Malerei nicht notwendig mit dem Tafelbild verknüpft bleiben muß. Für die Maler vergangener Zeiten war die Malerei (der Umgang mit Farben) selbstverständliche Voraussetzung, mit der sie sich individuell ausdrücken konnten. Jeder Künstler hatte sein Medium zu finden, doch stets in den Grenzen von Malerei. So gab es immer schon Maler, die das inhaltliche Thema nur als Vorwand benutzten, um Malerei hervor-zubringen. Wie weit diese Hingabe an die Farbe unbewußt blieb, kann ich nicht beurteilen; doch läßt sich historisch gesehen ein Freiwerden von Malerei verfolgen.

Mich interessiert an traditioneller Malerei in erster Linie dieses Eigenleben von Farbe, wie es, wenn auch zuweilen versteckt, in aller großen Malerei zu finden ist. Dabei ist eine Polarität zwischen kalten und warmen Werten zu beobachten; diese orientieren sich, sobald sie als Malerei zu fassen sind, hin auf die Pole gold-silber. Eine solche polare Spannung ist in jedem guten Bild zu finden, auch wenn die Anteilverhältnisse noch so unterschiedlich gelagert sind: Denn ein Bild im Banne des Goldes bedarf des Silber und umgekehrt.

Malerei auf diese Art zu sehen, und zwar absolut, wurde so für mich zur Entdeckung, zum Ausgangspunkt für die Konzeption meiner eigenen Malerei. Denn die künstlerische Initiative beginnt für mich dort, wo sie sich das Ziel setzt, einen malerischen Organismus zu schaffen. Das malerische Objekt in diesem Sinne ordnet sich allein unter die optische Dimension, selbst wenn es als Kissen zum Tastobjekt wird; es ist aber primär stets der optischen Erfahrung zuzurechnen. Außeroptische Dimensionen werden dabei nicht ausgeklammert; sie erweitern den Erfahrungsbereich des Betrachters, sie aktivieren Sensibilität.

Der Entwicklung meiner künstlerischen Arbeit kann man stufenweise folgen. Die Farbe entfaltet sich als Farborganismus; ich beobachte ihr Eigenleben, ich respektiere ihre Eigengesetzlichkeit. So konnte sich die zweidimensionale Ausbreitung zum Leib verdichten, der Leib sich in körperloser Verdichtung im Raum als Nebel lösen. Der Nebelraum als wohl totalste Äußerung meiner Malerei beansprucht alle Sinne, er konzentriert am intensivsten die Aufnahmebereitschaft.

Der Betrachter wird miteinbezogen, er ergreift Besitz vom malerischen Raum und geht in die Malerei ein. Dabei muß die homogene Masse (Farbe, Nebel) erst durch eine Gefahrenzone (das, was ein Kunstwerk gefährdet, doch zugleich gefährlich macht) verändert werden.

Partien von Sättigung und Ausmagerung ergeben sich, sie tragen optische Spannungen aus. Farben werden nicht nur angewendet, sie werden erzeugt im Lichtreflex, in Schattenzonen, in Nebelmassen.

In meinen überspannten Bildern findet sich ein Minimum an tatsächlicher Farbe. Ein Gaze-schleier filtert das, was unter dieser Haut an farbigem Lichtraum pulst.

Das Licht schwingt.

Farbe wird erfahrbar durch ihre Nuance.

Graubner 1969



# Robert Indiana

---

geb. 1928 in New Castle/Indiana, USA · lebt in New York

1945/46 Studium an der John Herron School of Art, Indianapolis/Indiana.

1947/48 Studium am Munson-Williams Proctor Institute, Utica/New York.

1949–1953 Studium am Art Institute of Chicago.

1953 Studium an der Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan.

1953/54 Studium an der University of Edinburgh und am Edinburgh College of Art, Edinburgh/Schottland.

Seit 1954 lebt und arbeitet er in New York mit einem Sommer-Studio in Vinalhaven, Maine.

Im Sommer 1968 war er Artist-in Residence am Center of Contemporary Art, Aspen, Colorado.

Einzelausstellungen (Bilder und Plastiken):

1962 Stable Gallery, New York.

1963 Walter Art Center, Minneapolis/Minnesota; Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts.

1964 Stable Gallery, New York.

1965 Rolf Nelson Gallery, Los Angeles.

1966 Stable Gallery, New York, Dayton's Gallery 12, Minneapolis/Minnesota; Galerie Schmela, Düsseldorf; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven; Museum Haus Lange, Krefeld; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

1968 Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; Marion Koogler McNay Institute, San Antonio, Texas; Herron Museum of Art, Indianapolis, Indiana; Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.

1972 Denise René Gallery, New York.

Indiana war im November/Dezember 1964 an der Ausstellung „Group ZERO“ im Institute of Contemporary Art der Universität von Pennsylvania in Philadelphia beteiligt (von Piene organisiert, der zu dieser Zeit Gastdozent und Leiter einer Malklasse an der Graduate School of Fine Arts der Universität von Pennsylvania war). Er malte für die Ausstellung ein großes O-ZERO-Bild, das auch als Signum für den Katalog verwendet wurde.

Weiterführende Literatur:

Robert Indiana, Katalog der Ausstellung in der Galerie Denise René, New York, 1972.



# Yves Klein

---

geb. 1928 in Nizza · gest. 1962 in Paris

Besuch der Ecole Nationale des Langues Orientales und der Ecole Nationale de la Marine Marchande Nizza.

1946 als Klavierspieler in einer Jazz-Band in Paris; besucht eine Judo-Schule in Nizza und trifft mit Claude Pascal zusammen. Am Strand von Nizza beschließt er mit Arman und Pascal, die Welt unter sich zu teilen. Er wählt den Himmel, den er auf der Unterseite „signiert“ als sein Medium. Beginnt zu malen; erste monochrome Theorien.

1947 1. monotone Symphonie (1949 von ihm dirigiert).

1948 monotype Drucke mit Händen und Füßen; mit Pascal nach London.

1950–1954 Reisen durch Europa und nach Japan; erste private Ausstellungen monochromer Bilder in London (1950) und Tokio (1953).

1954 Rückkehr nach Europa. Technischer Leiter und Lehrer an der Nationalen Judoföderation Spaniens in Madrid; dort Einzelausstellung. Veröffentlicht unter dem Pseudonym Haguenaault das Buch „Peintures. 10 Reproductions en Couleurs“ mit einem „sprachlosen“ Vorwort von Pascal.

1955 Rückkehr nach Frankreich; erste Ausstellung in Paris: „yves: peintures“, Galerie des Solitaires. Im Dezember lernt er Restany kennen.

1956 zweite Ausstellung in Paris: „yves: propositions monochromes“, Galerie Colette Allendy (Monochrome Bilder von unterschiedlicher Farbe und Größe). Teilnahme am „festival d'art d'avantgarde“ in Marseille (u. a. mit Tinguely, Soto, Agam).

1957 Beginn der „blauen Periode“. Die ersten „immateriellen“ Arbeiten, die erste aero-statische Plastik, das erste brennende Feuerbild, leerer Raum. Einzelausstellungen: „L'Epoca Blu“, Galleria Apollinaire, Mailand (11 gleich große monochrome blaue Bilder); Doppelausstellung „Yves Le Monochrome“, Galerie Iris Clert/„Reine Farben“, Galerie Colette Allendy, Paris; „Yves: Propositions Monochromes“, Galerie Schmela, Düsseldorf (Mai/Juni). Durch die Düsseldorfer Ausstellung erste Kontakte zu Mack und Piene. Mitarbeit im Entwurfsteam des Architekten Werner Ruhnau für die künstlerische Gestaltung des Theaters in Gelsenkirchen. – Nimmt teil an der Ausstellung „Arte Nucleare“ in Mailand (u. a. auch Manzoni).

1958 Ausstellung des „leeren Raumes“ in der Galerie Iris Clert; dort auch gemeinsam mit Tinguely „Vitesse pure et stabilité monochrome“. – Beginn eines längeren Aufenthaltes in Gelsenkirchen: erste Schwammreliefs und Entwürfe für Feuer- und Feuer-Wasser-Fontänen. Schreibt für ZERO 1 „Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe“. In der Wohnung seines Freundes Robert Godet in Paris entsteht die erste „Anthropometrie“.

1959 Lesungen im Rahmen der Ausstellung „Jean Tinguely“, Galerie Schmela, Düsseldorf. Nimmt im März an der Ausstellung „Vision in Motion – Motion in Vision“ im Hesseshuis, Antwerpen, teil, indem er sich bei der Eröffnung an den Ort des Geschehens begibt und seine Ideen von einer immateriellen Kunst verbreitet. Auf der Fahrt von Düsseldorf nach Antwerpen im Auto mit Mack und Piene Entwicklung des Konzeptes für eine „Schule der Sensibilität“ (publiziert in „Le Dépassement de la Problématique de l'Art“ – von Pol Bury verlegt). Arbeitet in Gelsenkirchen an den großen Foyerreliefs und konzipiert im April mit Ruhnau die Grundlagen für eine „Luftarchitektur“. Hält zwei Vorlesungen über dieses Thema an der Sorbonne. Ausstellung „Bas-reliefs dans une forêt d'éponges“, Galerie Iris Clert, Paris. Beteiligt an der Ausstellung „dynamo 1“ in Wiesbaden (von Mack und Piene organisiert) und an der „Pre-

mière Biennale des Jeunes“ in Paris; mit Tinguely, Hains und Restany erste Diskussionen über Theorien, die später die Grundlage schaffen für die Bildung der Gruppe „Neue Realisten“. Druck der Schecks des Immateriellen, ed. Iris Clert.

1960 zeigt seine ersten Monogold-Bilder; im März erste öffentliche Ausführung einer Anthropometrie; im April Beginn der Cosmogonien; Aufführung der „Symphonie Monotone“. Drei Einzelausstellungen in Paris; vertreten in der Ausstellung „Monochrome Malerei“ im Museum Leverkusen. Am 27. Oktober Gründung der Gruppe „Nouveaux Réalistes“ in Yves' Wohnung in Paris (das 1. Manifest unterzeichnen: Arman, Dufrière, Hains, Yves, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé); Ausstellungen der Gruppe in Mailand, Paris, Nizza, Stockholm. Veröffentlicht „Le journal d'un seul jour“. Beteiligt am 2. „festival d'art d'avantgarde“ in Paris.

1961 Feuerfontänen, erste Feuerbilder; Ausstellung „Yves Klein, Monochrome und Feuer“, Museum Haus Lange, Krefeld. Das erste planetarische Relief entsteht. Erster USA-Besuch im April; Einzelausstellungen in der Leo Castelli Gallery, New York, und in der Dwan Gallery, Los Angeles. Veröffentlicht in ZERO 3 „Das Wahre wird Realität“ (bereits im Sommer 1960 verfaßt). Ausstellungen der „Neuen Realisten“ in Paris, Nizza, Rom, Mailand; bei der Ausstellung „A 40° au-dessus de Dada“ in der Galerie J, Paris, veröffentlicht Restany im Katalog das 2. Manifest der Gruppe.

1962 Heirat mit Rotraut Uecker. Komponiert die 2. monotone Symphonie. Weiterentwicklung der Luftarchitektur. Plant, die neuen Realisten naturgetreu in Bronze zu gießen; nur das Porträt von Arman wird fertig, Raysse und Pascal in Gips unvollendet.

Von Yves Klein gingen entscheidende Anregungen im ZERO-Kreis aus. Er ist mit wichtigen Beiträgen in ZERO 1 und 3 vertreten und hat bis 1962 an allen ZERO-Ausstellungen teilgenommen. Auch nach seinem Tode wurden Arbeiten von ihm in allen Ausstellungen der ZERO-Gruppe gezeigt.

Weiterführende Literatur:

Yves Klein, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, 1971.

Yves Klein, Ausstellungskatalog der Galleria civica d'arte moderna Turin, 1970.

Paul Wember, Yves Klein, Köln, 1969.

... ich suche im zuge meiner bemühung um eine monochrome malweise in ganz klassischem geiste die rückkehr zum realismus, zu einem realismus jedoch von heute und morgen; ich suche den immateriellen realismus. die körperlosen und dabei gefestigten zonen meiner bildnerischen sensibilität, zudem transportabel und ausdehnbar bis ins unendliche, sind durch eine bewundernd bewegte betrachtung der natur in all ihren aspekten und momenten geschaffen.

es handelt sich für mich darum, zwischen mir und der natur ein beständiges und dauerhaftes gespräch zu unterhalten, welches nichts anderes als ein neo-figuratives bild darstellt, ein bild, das zugleich höchst real und höchst immaterial ist, das existiert und den betrachtern, besser den erlebenden solcher bildnerischer klimata ein schauspiel, ja mehr noch, einen zustand, schenkt...

Yves Klein 1959

# Heinz Mack

---

geb. 1931 in Lollar/Hessen · lebt in Mönchengladbach

Lebt von 1932 bis 1949 in Krefeld.

1950–1953 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf (gemeinsam mit Otto Piene); Ausbildung als Kunsterzieher und Maler.

1953–1956 Studium der Philosophie an der Universität Köln (gemeinsam mit Otto Piene); im Herbst 1956 Staatsexamen und Eintritt in den Schuldienst. – Auseinandersetzung mit dem Tachismus; 1956 erste „Dynamische Strukturen“.

Organisiert im April 1957 mit Piene die erste Abendausstellung (außer ihnen nehmen an der Veranstaltung 6 weitere Künstler der Gruppe 53 teil, der sich Mack und Piene Ende 1956 angeschlossen haben). Ende Mai erste Kontakte zu Yves Klein (vgl. Klein). Im August erste Einzelausstellung, Galerie Schmela, Düsseldorf (mit Peter Royen). Ende September 4. Abendausstellung (mit Brüning, Piene, Salentin). Brüning schlägt vor, parallel zu den Abendausstellungen eine Zeitschrift herauszugeben.

1958 Kunstpreis der Stadt Krefeld. Gibt im April mit Piene ZERO 1 heraus, parallel zur 7. Abendausstellung „Das rote Bild“ (beteiligt sind neben Mack, Piene, Uecker, Klein und Mavignier 40 weitere Künstler). Organisiert mit Piene die 8. Abendausstellung „Vibration“, an der im Oktober Holweck, Mack, Mavignier, Piene und Zillmann teilnehmen (erste programmatische Ausstellung; Edition von ZERO 2), und zeigt hier erstmals seine Lichtreliefs aus strukturiertem Aluminium. Gleichzeitig zweite Einzelausstellung in der Galerie Schmela mit „Dynamischen Strukturen“ (schwarz-weiße Vibrations-Bilder). – Erste Formulierung des Sahara-Projekts: vibrierende Lichtsäule in der Wüste.

1959 erste Lichtstele aus Aluminium. – Nimmt im März an der Ausstellung „Vision in Motion – Motion in Vision“ im Hessenhuis in Antwerpen teil (vgl. Bury und Klein) und organisiert mit Piene „dynamo 1“, eine vergleichbare Ausstellung, in der Galerie Boukes, Wiesbaden (Juli/August). Dadurch Ideenaustausch sowie Ausstellungs- und Publikationsgemeinschaft mit ähnlich denkenden Künstlern in Europa (u. a. erste Kontakte zu Manzoni und über ihn zu Fontana). – Einzelausstellungen: April, Galerie Iris Clert, Paris (Fontana kauft spontan ein Lichtrelief von Mack); Mai/Juni, Galerie Behr, Stuttgart; Juni/Juli, Galerie Dr. Grisebach, Heidelberg (mit Piene). – Ist beteiligt an wichtigen Gruppenausstellungen in Kassel, Hannover, Paris, Turin und Mailand. – Fertigt für Spoerri ein Objekt für die Edition MAT an, die 1959/60 in Paris, London, Krefeld, Stockholm, Zürich und Mailand gezeigt wird (vgl. Spoerri).

1960 „Sahara-Relief“ (15 m hoch) für eine Schule in Leverkusen; Projekt einer Lichtfontäne; „Homage à Georges de la Tour“ (Gestaltung eines Lichtraumes im August in der Galerie Diogenes, Berlin). – Weitere Einzelausstellungen: März, Galerie Azimut, Mailand; Mai, studio f, Ulm (mit Piene); Juni/Juli NVC New Vision Centre Gallery, London; November, Galerie Schmela, Düsseldorf. – Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen: „La nuova concezione artistica“, Galerie Azimut, Mailand (Januar – vgl. Castellani); „Biasi, Castellani, Mack, Manzoni, Massironi“, Circolo Del Pozzeto, Padua (April); „Monochrome Malerei“, Museum Leverkusen (März–Mai); „konkrete kunst“, Helmhaus, Zürich (Juni–August); „festival d'art d'avantgarde“, Paris (Nov./Dez.). – Bereitet mit Piene ZERO 3 vor.

1961 „Farbspielmaschine“ für eine Volksschule in Düsseldorf. „Silbermauer“ für ein Privathaus in Köln. Gibt mit Piene ZERO 3 heraus (publiziert dort sein Sahara-Projekt); aus diesem Anlaß findet am 5. Juli in der Galerie Schmela die Aktion „ZERO: Edition, Exposition, Demonstration“ statt (im Dezember Wiederholung der Aktion in der Galerie A in Arnheim). – Einzelausstellungen: Galerie nota, München; Galerie Ad Libitum, Antwerpen; Galerie dato, Frank-

furt; Galerie Nächst St. Stephan, Wien (mit Piene). – Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen BEWOGEN BEWEGING, Stedelijk-Museum, Amsterdam, u. a. O.; „nove tendencije“, galerija suvremene umjetnosti, Zagreb; „Klein, Lo Savio, Mack, Piene, Uecker“, Galleria La Salita, Rom; „Exposition dato“, Galerie dato, Frankfurt.

1962 mehrere ZERO-Demonstrationen mit Piene und Uecker (u. a. auf den Rheinwiesen in Düsseldorf für den Film  $0 \times 0 = \text{Kunst}$ ); Gemeinschaftsprojekte wie der „Salon de Lumière“ bei der nul-Ausstellung, Stedelijk-Museum, Amsterdam, oder die Ausstellung „Dynamo: Mack, Piene, Uecker“, Palais des Beaux Arts, Brüssel. – Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen: „nieuwe tendenzen“, Rijksuniversität Leiden; „Forum 62 – 0-Gruppe“, Gent; „Neue Tendenzen“, Galerie Orez, Den Haag; „ZERO – Punktuationen und Vibrationen“, Galerie Ad Libitum, Antwerpen; „ZERO“, Galerie Schindler, Bern.

1963 mit Piene und Uecker Projekt für Wasser-, Licht- und Windspiele im Auftrag der Stadt Wuppertal. Vorbereitungen, um eine erste Lichtstele in der Sahara aufzustellen. – Letztes auf Leinwand gemaltes Bild. – Einzelausstellungen: Galerie Ad Libitum, Antwerpen, Galerie Cadario, Mailand. – Stellt mit Piene und Uecker aus im Museum Haus Lange, Krefeld. Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen: „ZERO, der neue Idealismus“, Galerie Diogenes, Berlin; IV. Biennale internazionale d'arte, San Marino (Großer Preis für die Gruppe ZERO); „Europäische Avantgarde“, Galerie d, Frankfurt; „nove tendencije 2“, Zagreb; „mikro ZERO“, studio f, Ulm; ZERO in Gelsenkirchen, Halfmannshof, Gelsenkirchen.

1964 Austritt aus dem Schuldienst und im November erste Reise nach New York. „Lichtmauer“ für die Ausstellung „Integratie“ bei Antwerpen. Einzelausstellungen: Galerie d, Frankfurt; Galleria la Polena, Genua; Galleria il Bilico, Rom (mit Piene). ZERO-Ausstellungen mit Piene und Uecker: McRoberts & Tunnard Gallery, London; Howard Wise Gallery, New York; Gemeentemuseum Den Haag. Gestaltet außerdem einen Lichtraum mit Piene und Uecker auf der „documenta 3“ in Kassel. Ist u. a. beteiligt an den Ausstellungen: Group ZERO, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; ZERO, New Vision Centre, London; ZERO = 0 = nul, Galerie delta, Rotterdam.

Vom Frühjahr 1965 an (bis Herbst 1966) Atelier in New York. – Realisierung von zwei Wassermauern für ein Krankenhaus im Senegal (erste Afrika-Reise). Baut für die nul-Ausstellung in Amsterdam ein „Lichtkarussell“ (erstmalig Verwendung von farbigem Licht). – Mit Piene und Uecker Retrospektive der ZERO-Jahre 1958–1965 in der Kestner-Gesellschaft, Hannover. – Weitere Einzelausstellungen: Galerie Schmela, Düsseldorf; McRoberts & Tunnard Gallery, London. – Nimmt u. a. teil an folgenden Ausstellungen: Group ZERO, Washington Gallery of Modern Art, Washington; aktuell 65, Galerie aktuell, Bern; Licht und Bewegung, Galerie Diogenes Berlin; ZERO avantgarde, Atelier Fontana, Mailand (u. a. O.); nul negentienhonderd vijf en zestig, Stedelijk-Museum, Amsterdam; nova tendenzia 3, Zagreb; WEISS WEISS, Galerie Schmela, Düsseldorf; 4. Biennale de Paris (ZERO-Raum); Licht und Bewegung / Kinetische Kunst, Kunsthalle Bern (später Baden-Baden, Brüssel, Düsseldorf).

Ab Herbst 1966 neues Atelier in Düsseldorf. Große Licht-Objekte. – ZERO-Raum in der Ausstellung „Kunst Licht Kunst“, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven. Nov./Dez. letzte von ihm mit Piene und Uecker veranstaltete ZERO-Ausstellung „ZERO in Bonn“, Städtische Kunstsammlungen Bonn; danach Auflösung der Gruppe auf Betreiben von Mack hin.

Von 1965 bis 1973 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.

1972 Retrospektive in der Akademie der Künste, Berlin (später Kunsthalle Düsseldorf und 1973 im Centre National d'Art Contemporain, Paris).

Gemeinsam mit Piene hat Mack ZERO 1, 2 und 3 herausgegeben und seit 1958 mit ihm und ab 1961 mit Piene und Uecker zahlreiche ZERO-Veranstaltungen organisiert. Mit Piene und Uecker bildete er ab Ende 1961 den Kern der Gruppe ZERO.

Weiterführende Literatur:

mack – Objekte Aktionen Projekte, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 1972.

Margit Staber, Heinz Mack, Köln, 1968.

MACKAZIN. Die Jahre 1957–67 (Hrsg. von Heinz Mack o. O. u. J.).

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; ihre Harmonie berührt unsere Seele wie der Atem das Leben des Bildes.

So wie ein stetiger Wind tausend Wolken ihre Form gibt, so kann auch die bildnerische Bewegung den Farben und Formteilen räumliche Ordnung geben; in ihr findet die Farbe die Ruhe der Unruhe, ihre Form. Für mich ist die Bewegung die eigentliche Form des Bildes.

Jedes dynamische Formelement (und sei es noch so klein und von geringer Energie) hat die Unruhe, über sich selbst hinauszudeuten, offen zu sein gegenüber seiner gleichgewichtigen Nachbarschaft, an der es seine kontinuierliche Grenze hat.

Die Unruhe der Linie: sie möchte Fläche werden; die Unruhe der Fläche: sie möchte Raum werden.

Dieser Unruhe folgt unsere malerische Sensibilität. Linien, Fläche und Raum müssen kontinuierlich ineinander übergehen, aneinander sich „aufheben“, in dem dialektischen Sinne, den unsere Sprache hergibt. Bleibt diese Integration sichtbar, dann vibriert ein Bild, und unser Auge findet die Ruhe der Unruhe.

Viel entscheidet sich an der Grenze „zwischen“ den Formteilen; nicht weniger empfindlich reagiert die Farbe, deren Quantität und Lichtintensität folgenreich sind wie der Grad der Streuung der einzelnen Formteilchen und deren Größenbezug zum Bildformat.



# Almir da Silva Mavignier

---

geb. 1925 in Rio de Janeiro · lebt in Hamburg

1945 Studium der Malerei – Mitwirkung bei der ersten Gruppe abstrakter Maler in Rio de Janeiro.

1951 erste Einzelausstellung in São Paulo; im selben Jahr Reise nach Europa. Hält sich bis 1953 in verschiedenen Ländern auf.

Studiert und arbeitet von 1953 bis 1958 in Ulm an der Hochschule für Gestaltung, Abteilung visuelle Kommunikation; beschäftigt sich mit den Ideen und visuellen Problemen von Josef Albers, Max Bill und Max Bense.

1954 erstes Bild mit Punkten.

Ende 1957 erste Einzelausstellung in Europa (Stuttgart, Galerie Gänseheide 26). Über eine Besprechung der Ausstellung im „Kunstwerk“ Kontakte zu Mack und Piene.

1958 Einladung zur 7. und 8. Abendausstellung in Pienes Atelier (im Zusammenhang mit der Edition von ZERO 1 und 2). – Durch die Freundschaft mit Mack und Piene zahlreiche neue Kontakte; beschließt, in Deutschland zu bleiben.

Ab 1959 Atelier in Ulm; als freier Gebrauchsgrafiker und Maler tätig; ist an der „dynamo 1“-Ausstellung in der Galerie Boukes, Wiesbaden, beteiligt.

Ende 1959/Anfang 1960 Teilnahme an zwei Gruppenausstellungen in Mailand, die für die ZERO-Kontakte in Italien wichtig waren: „Stringenz – neue deutsche Tendenzen“ (Galerie Pagani; von K. J. Fischer organisiert); „DIE NEUE KÜNSTLERISCHE KONZEPTION“ (Galerie Azimut; von Manzoni organisiert).

Ende August bis Ende November 1960 Studienreise nach Jugoslawien, Griechenland, Ägypten. Nimmt in Zagreb an einer Podiumsdiskussion über die Biennale in Venedig teil. Schlägt vor, eine Art Gegenausstellung zu organisieren, in der die eigentlichen „Neuen Tendenzen“ in der europäischen Kunst vorgeführt würden.

1961 bereitet er mit Božo Bek, dem Direktor der Zagreber „gradska galerije“, und dem Kunsthistoriker Matko Mestrovic die Ausstellung „Nove tendencije (1)“ vor, die im Spätsommer 1961 in Zagreb stattfindet (Titel von Mavignier vorgeschlagen, in Anlehnung an den Titel der Mailänder Stringenz-Ausstellung). Durch die Zagreber Ausstellungen (N. T. 2 1963, N. T. 3 1965) weitere Ausdehnung der Kontakte.

1962 erste Ausstellung der „48 Permutationen“.

1965 Berufung als Professor für Malerei an die HfbK in Hamburg.

Seit 1968 Atelier in Hamburg.

Mavignier gehört zu den ZERO-Künstlern der „ersten Stunde“; er ist in ZERO 1, 2 und 3 vertreten; er hat bis 1964 an allen wichtigen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

## Weiterführende Literatur:

Almir Mavignier, Ausstellungskatalog der Galerie Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf, 1973.

tendencije 4, Zagreb, 1970. Dort: almir mavignier „neue tendenzen I – ein überraschender zufall“.

almir mavignier, Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1968.

„punkte erschienen in meinen bildern zunächst, um farbverläufe in der malerei zu erzielen – durch rein optische farbmischung und nicht mehr durch pigmentmischung.

eine progressive punktkonzentration hat mir das problem des farbverlaufs neu gelöst. zugleich aber hat die entstandene punktstruktur ein neues verhältnis von farbe und licht ergeben, und zwar durch die relief-art dieser struktur. dies relief wurde noch deutlicher bei der fortentwicklung meiner malerei, in der die punkte größer und selbst objekte geworden sind.

die dreidimensionale beschaffenheit jedes punktes gibt der ganzen struktur eine licht- und eine schattenseite. aus diesem licht-spiel entsteht eine optische Mischung von farbe und licht und schatten, deren wirkung sich verändert, wenn das einfallende licht seine richtung oder intensität wechselt. dieses farbe-licht-verhältnis ist verschieden von dem der flachmalerei, bei der das licht seine wirkung nur in helligkeitswerten der farberscheinung entfalten kann.

Almir Mavignier o. J.

# Christian Megert

---

geb. 1936 in Bern · lebt in Bern

1952–1956 Maurerlehre und Vorbereitung auf das Hochbautechnikum; anschließend Besuch der Kunstgewerbeschule in Bern.

Malt 1955 seine ersten weißen Bilder und stellt in Bern aus.

Seit 1956 als freischaffender Künstler tätig; Weiterentwicklung der monochromen Strukturen; Gruppenausstellung in der Galerie Portgasse, Bern.

1957 6 Monate in Stockholm und 6 Monate in Berlin: Arbeiten aus Papier: Rasterstrukturen weiß-schwarz, weiß-weiß, schwarz-schwarz. Gruppenausstellung in der Galerie 33, Bern.

1958 Aufenthalt in Paris. Es entstehen monochrome Materialstrukturen. – Beteiligt am „Salon des réalités nouvelles“ in Paris (später Recklinghausen).

1959 in Paris; erste Einzelausstellung „Club des 4 vents“. – Erste Verwendung eines Spiegels in einem Materialbild; Spiegelreflektor. Beteiligt an Ausstellungen in der Galerie Kasper, Lausanne, Galerie Köpcke, Kopenhagen, im Stedelijk-Museum, Amsterdam, in der Galerie 31, Dordrecht, und in der Galerie Taurus, Nijmegen. Beteiligt an der Ausstellung „Peinture européenne“ in der Galerie Kasper, an der u. a. Fontana, Castellani und Manzoni beteiligt sind.

1960 Aufenthalt in Bern. Es entstehen Bildmontagen mit Spiegeln und aufgehängte, sich drehende Spiegel. Idee einer neuen Bilddimension mit Hilfe von Glas und Spiegeln. – Einzelausstellung in der Galerie Köpcke, Kopenhagen (mit Diter Rot). Beteiligt an den Ausstellungen „Neue Malerei“, Galerie des Klein-Theater, Bern (u. a. mit Castellani, Manzoni und Schoonhoven), und „Monochrome Malerei“, Museum Leverkusen, sowie an den Ausstellungen der „Nouvelle Ecole Européenne“ in Lausanne, Basel, Grenchen, München, Berlin, Antwerpen (1960/61), Lausanne (1961). (Die „Nouvelle Ecole Européenne – Fondation Internationale“ war eine Gründung mit Sitz in Lausanne – an der u. a. auch Megert beteiligt war –, die 1960/61 zahlreiche Ausstellungen organisierte.)

1961 Spiegelkasten, Spiegelbuch. Exposition und Demonstration in der Galerie Köpcke, Kopenhagen. Manifest „ein neuer raum“. Weitere Einzelausstellungen in der Galerie punt 31, Dordrecht, und im Cercle artistic de Sant Luc, Barcelona. Ist u. a. im Juli an der ZERO-Demonstration in Düsseldorf, Galerie Schmela, beteiligt anlässlich der Edition von ZERO 3 (Dezember Wiederholung der Aktion in der Galerie A, Arnheim).

1962 Buch aus Glas. – Ausstellung in der Galerie Orez, Den Haag (mit Colombo und Brown). – Organisiert für die Galerie Schindler „internationale ausstellung kleinformat“ (im März in Bern) und ist im März an der nul-Ausstellung im Stedelijk-Museum, Amsterdam, beteiligt (gestaltet den Eingangsraum als „salle de glace“). Nimmt u. a. teil an weiteren ZERO-Ausstellungen in Gent (forum 62), Bern (ZERO-Gruppe, Galerie Schindler – 1963 wiederholt in der Galerie Knöll, Basel), Frankfurt (Galerie d), Antwerpen (Galerie Ad Libitum).

1963 Lichtkenetisches Objekt (Darstellung des unendlichen Raumes) und sich selbst über-spiegelnde Wand 3 x 8 m (bei der Einzelausstellung in der Galerie d, Frankfurt). – Weitere Ausstellungen: Galerie Knöll, Basel; Galerie Kasper, Lausanne; Rijksuniversität Leiden. – Nimmt teil an den ZERO-Ausstellungen in Berlin (Galerie Diogenes) und Frankfurt (Galerie d).

1964 Integration von Spiegelplastiken mit Spiegelwänden in Lausanne, Hannover, Antwerpen. – Nimmt u. a. teil an der ZERO-Ausstellung in Philadelphia und an der Veranstaltung „Integratie 64“ in Deurne bei Antwerpen.

1965 dreidimensionale Grafik; kinetischer Brunnen in Interlaken; Spiegelraum mit 17 sich drehenden runden Spiegeln (bei der Einzelausstellung im Halfmannshof, Gelsenkirchen). – Weitere Ausstellung in der Galerie aktuell, Bern. Ist u. a. beteiligt an ZERO-Ausstellungen in Washington, Mailand, Venedig und Turin sowie an der Ausstellung WEISS WEISS, Galerie Schmela, Düsseldorf. – Organisiert mit H. Szeemann und U. Graf in der Kunsthalle Bern die Ausstellung „Licht und Bewegung“ (später Baden-Baden, Brüssel, Düsseldorf).

1966 Montagen zum Überspiegeln farbiger Flächen; Versuche, dreidimensionale Bilder mit Hilfe von Folien und farbigem Licht herzustellen; flexible Spiegel (Zoom-Spiegel). – Einzelausstellungen in der Galerie Loehr, Frankfurt, und der Galerie T. Gerber, Bern. – Organisiert mit H. Szeemann in der Kunsthalle Bern die Ausstellung „Weiß auf Weiß“.

Seit 1967 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen. – Weiterentwicklung seiner Spiegelräume.

Christian Megert hat hinsichtlich der Ausweitung der ZERO-Bewegung in der Schweiz eine Schlüsselrolle gespielt; er ist in ZERO vertreten und hat bis 1966 an zahlreichen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

Christian Megert – Lichtkinetische Objekte, Katalog der Galerie Ernst, Hannover, 1972.

Texte von und über c. megert 1960–1965 (o. O. u. J.).

Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert, Bd. II, Frauenfeld 1963–1967 (Beitrag über Megert von 1963).

ein neuer raum,

ich will einen neuen raum bauen, einen raum ohne anfang und ende, in dem alles lebt und zum leben aufgefordert wird, der gleichzeitig ruhig und laut, unbewegt und bewegt ist. er soll hoch sein, so hoch, wie ich ihn haben will, und niedrig, wenn ich ihn niedrig haben will. er soll überall errichtbar sein, auf kleinster fläche, oder groß wie eine stadt, ein land, oder gar ein gedanke.

der raum, der fröhlich, voller vitalität, voller farbe und bewegung ist, gleichzeitig ruhig zur besinnung gemahnt, ohne etwas zu fordern farblos und kalt dasteht, um sich gedankenschnell nach meinem wunsche zu verändern, so wie ich ihn haben will.

alle raumprobleme der vergangenheit und der zukunft sollen in meinem raum zu finden sein, die gelösten und die ungelösten, sichtbar für jedermann, der sehen will, er wird nur wirklich existierendes enthalten, alles unwirkliche, unechte wird in meinem raume nicht mehr zu finden sein.

weil er real und surreal und konstruktiv und informel und farbig und unfarbig, gegenständlich und ungegenständlich, naiv und intellektuell und gleichzeitig ist, wird er auch keine kunst mehr nötig haben, weil er selber kunst ist, und die bewohner dieses raumes werden zu den größten künstlern unserer zeit, und jedermann kann ein bewohner dieses raumes werden.

Megert 1961

# Herbert Oehm

---

geboren 1935 in Ulm · lebt in Düsseldorf

1957 Studium an der Kunstakademie München bei Ernst Geitlinger (gemeinsam mit Uli Pohl und Gerhard von Graevenitz).

1958 erste monochrome, kompositionsfreie Bilder (Füllstoff-Strukturen, Sandbilder, Lochbilder. – Kontakte zu Almir Mavignier.

1959 Abbruch des Studiums an der Akademie; Grundlehre an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, Kontakte zu Vordemberge-Gildewart und verstärkt zu Mavignier – stellt geometrisch gegliederte Sandbilder her. Nimmt erstmals an Gruppenausstellungen teil (Hannover und Baden-Baden) und lernt durch Mavignier Mack und Piene kennen, die ihn im Juli zur ZERO-Ausstellung „dynamo 1“ in der Galerie Boukes, Wiesbaden, einladen.

1960 beendet nach Abschluß der Grundlehre sein Studium an der Hochschule für Gestaltung in Ulm und arbeitet dort fortan als freier Maler. – Neben den Sandbildern entstehen die ersten Wasserzeichnungen. – Kontakte zu Manzoni, Castellani, Calderara, Alviani, Morellet. – Stellt in der Galerie Azimut in Mailand (gemeinsam mit Massironi, Moldow, Uecker) und im studio f in Ulm (mit von Graevenitz, Pohl, Staudt) aus. Ist beteiligt an den Ausstellungen „Monochrome Malerei“ im Museum Leverkusen und „konkrete kunst“ im Helmhaus in Zürich.

1961 kritische Auseinandersetzung mit der Konkreten Malerei, Abbruch der Arbeit an geometrischen Sandbildern. Neue Bilder, deren Inhalt die Emanzipation des Materials ist („Material-Artikulationen“); Beginn der Serie der Kunstharzstrukturen. – Nimmt teil an den Ausstellungen „nove tendencije“ in Zagreb und „Internationale Malerei“ 60/61 in Wolframs-Eschenbach.

1962 Fortsetzung der Arbeit an Kunstharzstrukturen (Kreisformationen); Serie „impulse“ („automatische“ Filzstiftzeichnungen), erste Goldbilder. – Stellt im studio f in Ulm aus (mit Rühm und Sandfort).

1963–1965 verschiedene Serien von Goldbildern. – Einzelausstellungen in Gelsenkirchen ('64), Dortmund ('64), Krefeld ('64) und Eßlingen ('65). Nimmt u. a. 1963 teil an den Ausstellungen „ZERO“, Galerie Diogenes, Berlin; „Europäische Avantgarde“, Galerie d, Frankfurt; „mikro ZERO“, studio f, Ulm; „nove tendencije 2“, Galeria Grada, Zagreb.

1966 Weiterentwicklung der Wasserzeichnungen unter Einbeziehung von Farbe zu „seri-made-originals“. Streifenbilder mit additiven Farbabläufen. – Einzelausstellung in der Galerie mobilia in Nürnberg.

1967 additive Farbabläufe, Bänderreliefs, Bänderplastiken. – Einzelausstellung in der Galerie actual in Bern.

1968 Entwurf additiver Farbabläufe auf konkavkonvex gewölbten Flächen. Farbbänder-Reliefs, Spannplastiken, Weiterentwicklung der additiven Bänderreihen, Silberbilder. – Einzelausstellungen in Mailand, Rom, Köln.

1969 Übersiedlung nach Krefeld. – Monochrome Sandbilder, Projekte: Sandfontänen, Sandregen (Sandregen realisiert in einem Film von Gerd Winkler); verspannte Leinwandflächen. – Einzelausstellungen im Museum in Gelsenkirchen.

1970 Sandplastiken. – Einzelausstellungen in Krefeld, Düsseldorf und Antwerpen.

1971 Übersiedlung nach Düsseldorf. – „tissues“ (Bilder aus Toilettenpapier), „pirellis“ (Bilder aus Pirelli-Fertigplatten), „Farbskalen“. Einzelausstellung in der Galerie Lichter, Frankfurt.

1972 Sandschleier, Sandwolken. – Einzelausstellungen in Düsseldorf, Paris und Köln.

Herbert Oehm hat von 1959 bis 1963 der ZERO-Bewegung nahegestanden und in dieser Zeit an zahlreichen Ausstellungen der Gruppe teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

Szene Rhein-Ruhr '72, Katalog der Ausstellung, Essen, 1972.

Rolf Gunter Dienst, Deutsche Kunst, eine neue Generation, Köln, 1970.

Herbert Oehm, Katalog der Ausstellung in der Galerie Denise René/Hans Mayer, Krefeld, 1970.

Oehm – dokumentation 1957–1966, Ulm, 1966.

die gegenstandslose kunst hat sich im verlauf einiger jahrzehnte bereits in so viel ideologisch divergierende gruppen geteilt, daß die anfängliche einheit einer konfusion gewichen ist. es haben sich komplette schulen entwickelt, und man scheint heute der ansicht zu sein, kunst könne nur noch innerhalb der beiden prominentesten gruppen, nämlich der konkreten kunst und des tachismus, passieren. beide stilgruppen sind in ihren grundsätzlichen eigenschaften definierte kunstrichtungen und scheinen daher als maßstab außerordentlich günstig und leistungsfähig, da sie sich im gebrauch verschiedener ordnungssysteme grundsätzlich unterscheiden: konkret als geometrisches anordnungsmuster für kompositionsmalerei einfacher ordnungen einerseits, der tachismus andererseits mit scheinbar zufälligen, besser: komplizierten, unbekanntem ordnungsstrukturen, zusammenfaßbar als negative ordnung.

heute gibt es beispiele von entwicklungen, die sich weder mit der einen noch mit der anderen gruppe identifizieren lassen: monochrome bilder, licht, bewegung. noch andere vorstellungen von kunst, mit denen ich mich inzwischen auseinandersetze, lassen sich noch nicht einmal so eindeutig mitteilen.

gegenstände, die auf dieser denkbasis entstehen, entziehen sich einer klassifizierung mit den bekannten gebrauchsmustern geläufiger kunst-theorien, da sie nicht mehr ausschließlich alternativen intendieren. alle möglichkeiten werden in die realisation mit einbezogen ohne diskriminierung der einen oder der anderen ordnungsform. beide werden als real angesehen, die unterschiede sind in einer mehr oder weniger vorhandenen komplexität begründet. realisationen dieser art lehnen es ab, kunstwerke in bekanntem sinne zu sein, sind aber nicht als anti-kunst konzipiert.

wir lehnen jede vorstellung ab, wie kunst aussehen sollte, damit stellen wir fest, daß die behauptung, ein kunstwerk müsse allein ästhetischen prinzipien folgen, ebenso dogmatisch und falsch ist wie die forderung, ein kunstwerk müsse die abbildung eines gegenstandes sein.

wir lehnen den ästhetischen gegenstand a priori ab, diesen kann es gar nicht geben, neue objekte können erscheinungsmerkmale von ästhetik haben, aber sie steht nicht als problemstellung im vordergrund.

nicht ästhetik erzeugt das vorhandensein von kunst bzw. kunstwerken, sondern ästhetik kann unter umständen von den kunstwerken bewirkt werden. wir lehnen es deshalb ab, gegenstände um der ästhetik willen zu machen.

dagegen fordern wir die berücksichtigung und berechtigung aller neuen erkenntnisse auf dem weg zur veränderung.

Oehm 1960/61

# Otto Piene

---

geb. 1928 in Laasphe/Westfalen · lebt in Brewster, N. Y./USA, und Düsseldorf

1947 Abitur.

1948–1950 Kunststudium in München.

1950–1953 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf (mit Heinz Mack).

1953 bis Frühjahr 1957 Philosophiestudium an der Universität Köln (mit Mack); ist gleichzeitig als Kunstpädagoge tätig (seit 1951).

1955 Beschäftigung mit Licht- und Buchstabenrastern, angeregt durch gebrauchsgrafische und innenarchitektonische Arbeit.

1956 dynamisch strukturierte, tachistische Bilder; wird Ende des Jahres mit Mack Mitglied der „Gruppe 53“.

Frühjahr 1957 Staatsexamen in Philosophie. Organisiert im April in seinem Atelier mit Mack die erste Abendausstellung (vgl. Mack). Lernt Ende Mai Yves Klein kennen durch dessen Ausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf (vgl. Klein). Zeigt Ende September bei der 4. Abendausstellung (mit Brüning, Mack und Salentin) seine ersten Rasterbilder (monochrome Vibrations-Strukturen in Gelb, Schwarz und Silber, später in Weiß und Gold, die dem Licht Widerstand bieten zur Realisation). Brüning schlägt vor, parallel zu den Abendausstellungen eine Zeitschrift herauszugeben.

1958 gibt zur 7. Abendausstellung „Das rote Bild“ im April mit Mack ZERO 1 und zur 8. Abendausstellung „Vibration“ im Oktober ZERO 2 heraus (vgl. Mack).

1959 Neben Rasterbildern Licht-Folien-Montagen und Foto-Graphiken, Lichtgraphiken, Lichtmodelle, Rauchzeichnungen und Graphitzzeichnungen. – Im Mai erste Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf (Ölbilder, Lichtballett, Lichtmodelle); erste Vorführung des Lichtballetts mit Folien und Handlampen; Aktion wiederholt bei der Ausstellung mit Mack im Kabinett Dr. Grisebach, Heidelberg, im Juni. – Nimmt im März an der Ausstellung „Vision in Motion“ im Hessenhuis in Antwerpen teil (vgl. Bury, Klein u. a.) und organisiert mit Mack „dynamo 1“, eine vergleichbare Ausstellung, in der Galerie Boukes, Wiesbaden. Dadurch Ideenaustausch sowie Ausstellungs- und Publikationsgemeinschaft mit ähnlich denkenden Künstlern in Europa (vgl. Mack). Erste Vorbereitungen für ZERO 3.

1960 erste Rauchbilder (aus den Rauchzeichnungen entwickelt); Weiterentwicklung des Lichtballetts. – Einzelausstellungen in der Galerie Diogenes, Berlin (Febr./März); studio f, Ulm (mit Mack, im Mai); Galerie Schmela, Düsseldorf („ein fest für das licht“, im Oktober; gleichzeitig im eigenen Atelier die 9. Abendausstellung mit Vorführungen des Lichtballetts). – In Berlin wird das Lichtballett an mehreren Abenden von 3 – 5 Personen nach Jazz und Piene-Ton mit Handlampen und Folien in Farbe gespielt. Ähnliche Vorführung in Ulm, wo erstmalig Scheinwerfer hinzukommen, und Köln (Atelier Mary Bauermeister, 26. März, mit Cage, Kagel, Mack, Mavignier, Paik, Piene, Rainer u. a.). Bei der 9. Abendausstellung zeigt er das archaische Lichtballett (in Farbe nach Jazz und „Morse“-Ton), die „Spinnen“ (mit Scheinwerfern) und das erste mechanische Lichtballett (Apparate ersetzen die Spieler). Das mechanische Lichtballett wird in der Folgezeit weiterentwickelt und wird zur Grundlage für Idee und Gestalt des „salon de lumière“, woran Mack, Piene, Uecker seit 1962 arbeiten. – Ist mit einem größeren Beitrag vertreten in Azimuth 2 und nimmt u. a. teil an den Ausstellungen „Monochrome Malerei“ (Museum Leverkusen, März/Mai); „das einfache, das schwer zu machen ist“ Galerie Seide, Hannover), „konkrete kunst“, Helmhaus Zürich, sowie am „festival d'art d'avant-garde“ (Nov./Dez. in Paris – mit einem farbigen Lichtapparat).

1961 entstehen aus den farbigen Rauchzeichnungen und Rauchbildern die ersten Feuer-gouachen und Feuerbilder. Weiterentwicklung des Lichtballetts. Zeigt u. a. in der Ausstellung BEWOGEN BEWEGUNG in Amsterdam und Stockholm eine Doppel-Lichtkugel, bei einer Einzelausstellung in Frankfurt einen Raum mit Lichtkugel und Scheibenprojektor und bei einer Ausstellung im Museum Leverkusen die bis dahin umfangreichsten Lichtprojektionen. – Gibt im Juli mit Mack ZERO 3 heraus und veranstaltet mit ihm aus diesem Anlaß in der Galerie Schmela „ZERO – Edition, Exposition, Demonstration“ (im Dezember in der Galerie A, Arnheim, wiederholt). – Einzelausstellungen in der Galerie Ad Libitum, Antwerpen („das licht malt“, im März); in der Galerie nota, München (März/April); in der Galerie dato, Frankfurt („sensibilité prussienne“, April/Mai – gibt die Piene-Texte heraus); in der Galerie Müller, Stuttgart (mit Kage); in der Galerie Nächst St. Stephan, Wien (mit Mack). – Ist u. a. beteiligt an den Ausstellungen Klein, Losavio, Mack, Piene, Uecker (Galleria La Salita, Rom; nove tendenciije (Galeria suvremene umjetnosti, Zagreb); Avantgarde 61 (Museum Trier); exposition dato 61 (Galerie dato, Frankfurt); Mack, Piene, Soto, Stella (Galerie Rive Droite, Paris).

1962 Feuerbilder werden zu „Fauna und Flora“. Richtet mit Mack und Uecker bei der nul-Ausstellung in Amsterdam den ersten „salon de lumière“ ein; veranstaltet mit ihnen für den ZERO-Film 0x0 = Kunst eine große ZERO-Demonstration im Mai in Düsseldorf auf den Rheinwiesen und stellt mit ihnen im Dezember bei der Ausstellung „dynamo, Mack-Piene-Uecker“ im Palais des Beaux Arts in Brüssel aus. Hält bei der Eröffnung der Fontana-Ausstellung im Museum Leverkusen eine vielbeachtete kulturpolitische Rede. – Einzelausstellungen: Museum Leverkusen („Licht und Rauch“, Grafik – Jan./Febr. parallel zur Fontana-Ausstellung); Galerie Ad Libitum, Antwerpen (im Mai); Galerie Schmela, Düsseldorf („Fauna und Flora“, im September); McRoberts and Tunnard Gallery, London („Light and Smoke“, Okt./Nov.); studio f, Ulm (mit Fontana und Spoerri, Okt./Nov.). – Ist u. a. beteiligt an den Ausstellungen: nul, Stedelijk-Museum, Amsterdam; ZERO, Galerie Ad Libitum, Antwerpen; forum 62 – O-Gruppe, Gent; ZERO, Galerie Schindler, Bern; Neue Tendenzen, Galerie Orez, Den Haag; perspektiven 62, Galerie d, Frankfurt.

1963 veröffentlicht zahlreiche neue Texte. Arbeit an dem Theaterstück „Die Feuerblume“. Entwickelt aus den Feuerbildern seine „Augen“-Bilder. – Einzelausstellungen: Galerie Müller, Stuttgart (März/April); Galerie Ad Libitum, Antwerpen (Mai), Kunstpavillon Soest (Mai/Juni); Galleria Cadario, Mailand (Juni); Galerie Schmela, Düsseldorf (Sept./Okt.); Galleria La Polema, Genua. – Ausstellung mit Mack und Uecker im Museum Haus Lange, Krefeld (Januar – März). Organisiert mit Mack und Uecker ZERO-Ausstellungen für Gent (forum 63), San Marino (IV. Biennale, Großer Preis für ZERO), Berlin (Galerie Diogenes – begleitet von dem poetischen Manifest „ZERO – der neue Idealismus“); Gelsenkirchen (Halfmannshof). – Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen „mikro-ZERO“, studio f, Ulm; Europäische Avantgarde, Galerie d, Frankfurt; Nove tendenciije 2, Zagreb.

1964 gestaltet gemeinsam mit Mack und Uecker zwei „Lichtmühlen“, die u. a. bei der „documenta 3“ gezeigt werden (dort auch Realisation eines ZERO-Lichttraumes). Führt im Juni im Studio Diogenes in Berlin sein Stück „Die Feuerblume“ auf (mechanisches Lichtballett, das durch wechselnde gegenständliche Projektionen ergänzt wird – Versuch der Integration von Körper- und Lichtspiel). Im Herbstsemester Gastdozent und Leiter einer Malklasse an der Graduate School of Fine Arts der University of Pennsylvania, Philadelphia (gleichzeitig Organisation der ZERO-Ausstellung in Philadelphia); Weiterentwicklung des Lichtballetts durch Verwendung von Karussell-Projektoren. Publiziert im September in T.L.S. „The Development of Group ZERO“.

Stellt mit Uecker in Paris (Galerie Lawrence, Febr./März) und Mack in Rom aus (Galleria il Bilico, März). Organisiert mit Mack und Uecker ZERO-Ausstellungen in London (McRoberts and Tunnard Galerie – Mack/Piene/Uecker; gleichzeitig ZERO, New Vision Centre, London), Klagenfurt (Galerie Wulfengasse), New York (Howard Wise Gallery). – Nimmt u. a. teil an

ZERO-Ausstellungen in Den Haag (Gemeente-Museum), Rotterdam (Galerie Delta), Amsterdam (Galerie Amstel 47).

1965 Wind- und Wasserspiele (teilweise in Zusammenarbeit mit Mack und Uecker). Lichtkörper für Foyer und Zuschauerraum des neuen Stadttheaters in Bonn. Neue Lichtmaschinen in New York. Übersiedlung nach New York. – Einzelausstellungen in Karlsruhe (Galerie Rottloff, „Rose oder Stern“) und New York (Howard Wise Gallery, „Light Ballet“). – Organisiert mit Mack und Uecker ZERO-Ausstellungen in Washington (The Washington Gallerie of Modern Art) und Hannover (Kestner-Gesellschaft, Mack/Piense/Uecker). – Nimmt u. a. teil an ZERO-Ausstellungen in Bern (Galerie aktuell), Mailand (Atelier Fontana), Venedig (Galleria del Cavallino) und Amsterdam (Stedelijk-Museum – nul, negentienhonderd vijf en zestig).

1966 „Lichtgeister“. Lichttheater in New York (Black Gate, mit Aldo Tambellini) „The Proliferation of the Sun“ (später in vielen Theatern und Museen der USA und Deutschlands aufgeführt). Aufführung seines Theaterstückes „Die Lichtauktion oder New York ist dunkel“ bei der „Experimenta I“, Frankfurt. 13x13 m große Lichtplastik für die Fassade eines Geschäftshauses in Köln. – Letzte gemeinsame Ausstellung mit Mack und Uecker: ZERO in Bonn, Städtische Kunstsammlungen Bonn. – Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf („Zweites Fest für das Licht“).

Seit 1966 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen; u. a. 1967 Retrospektive im Museum am Ostwall, Dortmund. – 1968 erhält er einen Forschungsauftrag am neugegründeten Center for Advanced Visual Studies des M.I.T. in Cambridge, Mass. Übersiedlung nach Cambridge. Seitdem zahlreiche Licht- und Luftobjekte großen Ausmaßes in den USA und Deutschland.

Gemeinsam mit Mack hat Piense ZERO 1, 2 und 3 herausgegeben und seit 1958 mit ihm und ab 1961 mit Mack und Uecker zahlreiche ZERO-Veranstaltungen organisiert. Mit Mack und Uecker bildete er ab Ende 1961 den Kern der Gruppe ZERO.

#### Weiterführende Literatur:

Otto Piense – Lichtballett und Künstler der Gruppe ZERO; Katalog der Ausstellung in der Galerie Heseler, München, 1972.

Otto Piense – Bilder, Feuergouachen und Grafik, 1957 – 1967; Sky Art Portfolio, 1969; Bildokumentation, 1967 – 1971; Katalog der Ausstellung in der Galerie Heseler, München, 1971.

ZERO in Bonn, Katalog der Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen, Bonn 1966.

Hans Strelow: Otto Piense, in: Junge Künstler 66/67, Köln, 1966.

Mack, Piense, Uecker, Katalog der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965.

Was ist ein Bild?

Das Bild ist ein Kraftfeld, Arena der Begegnung von Energien des Autors, geschmolzen, gegossen in die Bewegungen der Farbe, empfangen aus der Fülle des Universums, geleitet in die Kapillaren der offenen Seele des Betrachters.

Was ist die Farbe?

Die Farbe ist die Artikulation des Lichts.

Was ist Licht?

Das Licht ist die Sphäre alles Lebens, das Element von Mensch und Bild und Mensch, eingefangen, gesammelt, gesteigert in der Vibration, die Autor, Bild und Betrachter ergriffen hat.

Was ist Vibration?

Die Vibration ist die lebendig gewordene Nuance, die den Kontrast verbietet, die die Tragödie beschämt, das Drama verabschiedet; das Vehikel der Frequenzen, das Blut der Farbe, der Puls des Lichts, die reine Emotion, die Reinheit des Bildes, die reine Energie.

Was ist reine Energie? – das reine Kontinuum, die Unaufhörlichkeit, die Unauslöschbarkeit des Lebendigen.

Was ist das alles, Bild, Farbe, Licht, Vibration, reine Energie?

Leben. Leben in Freiheit.

Piene 1959

# Jan J. Schoonhoven

---

geb. 1914 in Delft · lebt in Delft

1930–1934 Studium an der Königlichen Akademie für bildende Kunst, Den Haag.

Seit 1938 als bildender Künstler tätig.

Seit 1946 Postangestellter.

1950 erste Ausstellung in Rotterdam.

1957 erste Reliefs aus Wellpappe und Papiermaché – informelle Strukturen.

Gehört von 1958–1960 der „Nederlandse informele Groep“ an (u. a. mit Armando, van Bohemen, Henderikse und Peeters). Ausstellungen der Gruppe: 1958 Dordrecht und Delft, 1959 Düsseldorf, Almelo, Kopenhagen, Leiden, Den Haag; 1960 Kassel, Münster, Lausanne, London, Antwerpen, Gent (letzte Ausstellung im Juni 1960).

Nimmt im Juli 1959 an der Ausstellung ZERO im „Rotterdamsche Kunstkring“ in Rotterdam teil. (An dieser Ausstellung informeller Kunst, von Hans Sonnenberg organisiert, war auch Manzoni mit einem weißen Bild beteiligt. Er, der am selben Ort im September 1958 eine Einzelausstellung hatte, geriet mehr zufällig in diese Veranstaltung, die sonst keine „ZERO-Tendenzen“ vorführte. – Die Ausstellung wie auch Manzonis Anzeige „Le Groupemont ZERO“ darüber in der von ihm und Castellani im Mai/Juni 1959 konzipierten Zeitschrift „AZIMUTH [1]“ haben hinsichtlich der ZERO-Chronologie viel Verwirrung gestiftet.)

1960 Beginn der Arbeit an weißen, geometrisch geordneten Reliefs.

1961 bis 1965 bildet er gemeinsam mit Armando, Henderikse und Peeters die Gruppe „nul“. (Ein genauer „Gründungstermin“ ist nie publiziert worden und läßt sich auch nur schwer fixieren. Beginn wie Name der Gruppe stehen aber im Zusammenhang mit den Vorbereitungen für die erste nul-Ausstellung in Amsterdam. Erster Anlaß für diese Veranstaltung waren die Absichten von H. Peeters, die Leverkusener Ausstellung „Monochrome Malerei“ von 1960 unter Berücksichtigung der neuen niederländischen Tendenzen im Oktober 1961 in Amsterdam zu wiederholen. Rundbrief von Peeters an die Künstler im Juli 1960 – danach Kontakte zu Mack, Piene, Uecker. Im Frühjahr 1961 treffen sich diese ZERO-Künstler mit Yves Klein und den niederländischen Künstlern in Ueckers Atelier in Düsseldorf, um die Monochrome-Ausstellung für Amsterdam vorzubereiten; man einigt sich auf den Titel „exposition nul“. Spätestens seit diesem Zeitpunkt – vielleicht schon seit Ende 1960 – kann man von einer „nul“-Gruppe sprechen).

1961 nimmt an wichtigen Ausstellungen teil, u. a. Trier (Avantgarde 61, Museum Trier); Frankfurt (exposition dato); Arnheim (ZERO, Galerie A).

1962 ist an wichtigen ZERO-Ausstellungen beteiligt in: Den Haag (nieuwe tendenzen, Galerie Orez), Amsterdam (nul-Ausstellung, Stedelijk-Museum), Klagenfurt (nul-Gruppe, Galerie Wulfengasse), Rotterdam (mit Manzoni und Castellani, Galerie Delta).

1963 beteiligt an ZERO-Ausstellungen in: Berlin (Galerie Diogenes), Triest (nul-Gruppe, Galleria d'arte moderna), Gent (Forum 63), Frankfurt (Europäische Avantgarde, Galerie d).

1964 beteiligt an ZERO-Ausstellungen in: Den Haag (Haags Gemeentemuseum), London (New Vision Centre), Rotterdam (Galerie Delta), Philadelphia (Institute of Contemporary Art).

1965 erste Einzelausstellungen mit weißen Objekten in Klagenfurt, Galerie Wulfengasse (Juni/Juli), und Rotterdam, Galerie Delta (August). Nimmt teil an ZERO-Ausstellungen in Mailand (ZERO, avantgarde 1965, Atelier Fontana – anschließend Venedig, Turin, Rom und

Brescia), Washington (Gallery of Modern Art), Amsterdam (Galerie de Bezige Bij und Stedelijk-Museum), Gelsenkirchen (Halfmannshof, O-Gruppe), Düsseldorf (Galerie Schmela).

Seit 1966 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.

1972 Retrospektiv-Ausstellung, Städtisches Museum, Mönchengladbach (später Münster, Venlo, Karlsruhe, Hamburg).

1973 Retrospektiv-Ausstellung, Stedelijk-Museum, Amsterdam.

Schoonhoven ist der wichtigste niederländische ZERO-Künstler. Er ist in ZERO 3 vertreten und hat von 1961 bis 1965 an allen entscheidenden ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

Katalog der Schoonhoven-Ausstellung, Stedelijk-Museum, Amsterdam, 1973.

Katalog der Schoonhoven-Ausstellung, Mönchengladbach, 1972.

Neue Konkrete Kunst, Hrsg. Galerie m, Bochum, 1971.

Daß ZERO nicht auf Geometrie abzielt, müßte von seiner Erscheinung allein ablesbar sein, gewiß aber aus dem Vergleich zwischen ZERO-Resultaten und wesenhaft geometrischen Dingen.

Freilich ist Geometrie im Spiel, aber nicht in erster Linie. ZERO trägt keine geometrische Konstruktion vor, sondern benützt die Geometrie zur Erläuterung seiner Einstellung. Der geometrische Aspekt von ZERO ergibt sich aus dem Faktum der Wiederholung, der Reihung gleichwertiger Elemente. Diese Gesetzmäßigkeit erwächst aus der inneren Notwendigkeit, Bevorzugungen zu vermeiden. Der Verzicht darauf, bestimmten Zonen und Punkten im Kunstwerk den Vorzug vor anderen zu geben, ist für ZERO essentiell und zugleich Voraussetzung dafür, eine isolierte Realität zu schaffen. ZERO's geometrische Seite ist deshalb auf äußerste Einfachheit abgestimmt. Sie ist eine Organisation einfachster Formen, eine von der Wirklichkeit abgeleitete Realität. Primär ist ZERO eine Auffassung von der Realität, in der die individuelle Rolle des Artisten auf ein Minimum beschränkt wird. Der ZERO-Künstler wählt nur aus, isoliert Teile der Realität (sowohl in Materialien als auch in Ideen, die von der Realität abgeleitet sind) und stellt sie in der neutralsten Weise vor. Für ZERO ist das Vermeiden persönlicher Gefühle fundamental. Die Übernahme von Dingen – so wie sie sind – unter Verzicht auf jede Veränderung aus persönlichen Antrieben, es sei denn aus der Notwendigkeit, die Realität auf intensivere Weise sichtbar zu machen. Veränderungen also nur zur Isolierung und Konzentration von Teilen der Wirklichkeit. Zeit und Raum sind fast Synonyma. Das Aufeinanderfolgen eines Motivs, eines Dinges, eines Objektes, eines Teiles isolierter Realität durch Wiederholung enthält außer Rhythmus und Zeit zugleich durch das Prinzip der Wiederholung die Suggestion der Abwesenheit von Zeit, der Zeitlosigkeit. Diese Antithetik infolge des Elementes der Reihung erzeugt bei aller Monotonie zugleich die größtmögliche Spannung. ZERO will nicht die Aufmerksamkeit in erster Linie hierauf lenken, empfindet aber dieses Faktum als fundamentales Element der Wirklichkeit. ZERO's bedeutendste Aufgabe ist das Präsentieren des Essentiellen der Wirklichkeit, die tatsächliche Wirklichkeit von Materialien, von lokalisierten Dingen, in isolierter Verdeutlichung. Der Ausgangspunkt bestimmt die Methode von ZERO. ZERO hat nicht die Absicht, eine neue Form zu schaffen. Durch die isolierte Wirklichkeit ist die Form im voraus gegeben. Auf unpersönliche Weise die Wirklichkeit als Kunst zu fundieren: das ist das Ziel.

Schoonhoven 1964

# Jesus Raphael Soto

---

geb. 1923 in Cindad Bolivar (Venezuela) · lebt in Paris

1942–1947 Studium an der Kunstakademie Caracas; anschließend Leiter der Kunstakademie in Maracaibo bis 1950.

Geht 1950 nach Paris. Auseinandersetzung mit den Werken Mondrians und Malewitschs; versucht die Statik in Mondrians Bildern zu überwinden, ohne das Ordnungsprinzip zu zerstören.

1951 erste Bilder, die auf dem Prinzip der „Wiederholung“ gleicher anonymer Elemente aufbauen.

1952 gemalte „Überlagerungen“.

1953 erste Plexiglasobjekte mit sich überlagernden Strukturen.

1954/55 informelle Zwischenphase; Materialuntersuchungen, Experimente mit Draht.

Seit 1955 Entwicklung systematischer kinetischer Strukturen, deren Inhalt „reine Vibration“ ist (angeregt durch Duchamps motorisierte „optische Maschine“, deren Wirkweise er durch rein visuelle Mittel auf eine poetischere Ebene zu transponieren sucht). – Zeigt im April in der Ausstellung „Le Mouvement“, Galerie Denise René, Paris, sein erstes rein kinetisches Objekt.

1956 Teilnahme am „festival d’art d’avantgarde“ in Marseille; Einzelausstellung in der Galerie Denise René, Paris.

1957 erste Objekte, bei denen Drähte im Abstand ein paralleles Liniengefüge überlagern. Von diesem Ansatz aus entwickelt er konsequent unterschiedliche Überlagerungsstrukturen zur Visualisierung von Vibrationsenergien.

1958 zwei kinetische Wände und eine Skulptur für den Pavillon von Venezuela, Weltausstellung, Brüssel.

1959 beteiligt an der Ausstellung „Vision in Motion – Motion in Vision“ im Hesseshuis, Antwerpen. Wichtigste Ausstellung für die internationale Ausweitung von ZERO. Erste Kontakte zu Mack und Piene.

1960 beteiligt am „festival d’art d’avantgarde“ in Paris.

1961 nimmt an der Ausstellung BEWOGEN BEWEGING im Stedelijk-Museum, Amsterdam, teil (von Spoerri u. a. organisiert).

1961–1970 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, u. a.:

1967 Retrospektive, Galerie Denise René, Paris;

1968 Retrospektive, Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunstverein Düsseldorf;

1970 Retrospektive, Museum Ulm.

Soto, der in ZERO 3 vertreten ist, gehört seit 1959 dem ZERO-Kreis an und hat bis 1965 an allen entscheidenden ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

## Weiterführende Literatur:

Jesus Raphael Soto, Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1968.

Soto, Ausstellungskatalog der Galerie Denise René, Paris, 1967.

„ . . . irgendwie hatten bilder zu allen zeiten auf eine weise mit der optischen täuschung zu tun, haben bewegung oder eine bestimmte art von raum innerhalb der grenzen der leinwand vorgespiegelt. meine art der sinnestäuschung ist untrennbar verbunden mit der bewegung oder dem raum, die ich sichtbar machen möchte und welche ich wiederum für die art von bewegung und raum halte, die unsere erfahrung von der welt kennzeichnen. ich habe in meiner malerei mit dem mittel der überlagerung nach der bewegung gesucht; und diese überschichteten elemente wirken so aufeinander, daß sie ihre entfernung voneinander negieren.

. . . perspektive will nur eines: die illusion der tiefe geben, wie in einer landschaft. es ist überraschend, wie schwer es den menschen fällt, die vorstellung des raumes in der malerei als die eines zurückweichens abzuschütteln. mein ziel ist – immer noch unter benutzung zweidimensionaler mittel –, die illusion von beweglichkeit hervorzurufen statt der von tiefe. die skulptur hat sich in der letzten zeit befreit, so daß ihre elemente sich im raum bewegen können; aber in meinen arbeiten bewegt sich die oberfläche, darum sind sie erscheinungen der malerei.

. . . was mich immer interessiert hat, ist die transformation der elemente, die entmaterialisierung festen stoffes. dies war natürlich bis zu einem gewissen grad immer interessant für künstler, ich aber wollte den prozeß der transformation im werk selbst sichtbar machen. und so verwandelte sich – während der betrachtung – die reine linie durch optische täuschung in reine schwingung, der stoff in energie. natürlich hängt all das von den verwendeten elementen ab und wie sie gebraucht werden, aber die verwandlung kann immer anders sein, und ich überlasse sie wirklich sich selbst. ich arbeite allerdings immer mit elementen, die mir am reinsten und schmucklosesten scheinen, denn ich möchte, daß die transformation sich in vollkommenem gleichgewicht vollzieht.

meine arbeiten behalten ihre entfernung – die schwingung wird nicht als etwas greifbares empfunden, nicht als etwas, was den körper notwendig macht; sie ist ausschließlich optisch, ohne physische substanz. die von mir verwendeten elemente gebrauche ich nur, um eine abstrakte welt reiner beziehungen zu realisieren, die eine von der welt der dinge unterschiedliche existenz besitzt. mein ziel ist, das material so zu befreien, daß es so frei wie die musik wird – obgleich ich nicht musik im sinne von melodie meine, sondern im sinne reiner beziehungen.“

Soto 1965

# Daniel Spoerri

geb. 1930 in Galati/Rumänien · lebt in Meilen/Schweiz und Düsseldorf

Daniel Isaac Feinstein flüchtet nach dem Tode des Vaters 1942 mit der Familie in die Schweiz und wird von seinem Onkel, Prof. Theophil Spoerri, in Zürich adoptiert. – Versucht sich in verschiedenen Berufen; liest und schreibt aber vor allem Gedichte.

1952 geht er dank einer Studienhilfe nach Paris; arbeitet dort in einem Tanzstudio; Ballett und Schauspielunterricht. Trifft mit Tinguely zusammen, den er von Basel her kennt, und entwirft mit ihm ein „Fallenballett“ (vgl. Tinguely).

1954–1957 Erster Tänzer am Stadttheater Bern. Inszeniert im „Kellertheater“ avantgardistische Stücke, u. a. das „Farbenballett“.

1957–1959 Regieassistent bei G. R. Sellner am Landestheater Darmstadt, wo gleichzeitig Claus Bremer als Dramaturg wirkt. – Gibt mit ihm und Bazon Brock Anfang 1959 „material 1“ heraus (Zeitschrift für konkrete und ideogramatische Dichtung). – Liest anlässlich der Eröffnung der Tinguely-Ausstellung am 30. 1. 1959 in der Galerie Schmela mit Claus und Nusch Bremer synchron Texte, die über Rollen laufen (Vorspiel für das „Autotheater“); Kontakte zu Mack, Piene, Uecker. – Ist im März desselben Jahres an der Ausstellung „Vision in Motion“ in Antwerpen durch Tinguely beteiligt, mit dem er das „Autotheater“ realisiert (woraus im Dezember 1960 der Aufsatz „Spoerris Autotheater“ resultiert, 1961 in ZERO 3 publiziert). – Im Sommer 1959 wieder in Paris; gründet dort die Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable – oder Anfangsbuchstaben der Zeitschrift MATerial); zeigt im November in der Galerie E. Loeb, Paris, die erste MAT-Edition mit Multiples von Duchamp, Man Ray, Albers, Vasarely, Agam, Bury, Soto, Tinguely, Rot und Mack (1960 erweitert gezeigt in Stockholm, Krefeld, Zürich).

Verfaßt 1960 „Projekt für ein Dynamisches Labyrinth“ (in Bern mit Luginbühl und Tinguely – vgl. Amsterdamer Ausstellung von 1962). – Erste „Fallenbilder“ (zufällig vorgefundene Situationen werden auf ihrer augenblicklichen Unterlage fixiert), erstmals ausgestellt beim „festival d'art d'avantgarde“ November/Dezember in Paris. Wird Mitglied der Gruppe „Nouveaux Réalistes“ (vgl. Klein – stellt in den folgenden Jahren wiederholt mit ihnen aus). – Verfaßt im Dezember die Erläuterungen „ZU DEN FALLENBILDERN“ (1961 in ZERO 3 publiziert).

Organisiert (seit 1960) mit Hultén, Sandberg und Tinguely die Ausstellung BEWOGEN BEWEGING, die von Februar bis April 1961 im Stedelijk-Museum, Amsterdam, stattfindet (später im Moderna Museet, Stockholm, und Luisiana-Museum, Humblebaek – vgl. Tinguely). – Gleichzeitig im März erste Einzelausstellung: Galerie Schwarz, Mailand; im Juni Aktion „Der Koffer“ in der Galerie Haro Lauhus, Köln (mit Objekten von Arman, César, Deschamps, Dufrêne, Hains, de St. Phalle, Rauschenberg, Spoerri, Tinguely, Villeglé, Klein); im Oktober Einzelausstellung: „L'Epicerie“, Galerie Köpcke, Kopenhagen (Verkauf von Lebensmitteln mit Stempel „Attention Œuvre d'Art“; parallel dazu „Die schwarze Brille“ – anschließend Ausstellung der fixierten Wohnungseinrichtung von Robert Filliou am selben Ort).

Februar 1962 Edition seiner „Topographie anecdotée du hasard“, Galerie Lawrence, Paris. – Erste „falsche Fallenbilder“ (Kompositionen einer Situation, die auch zufällig hätte stattfinden können). – Uraufführung des Stückes „Ja, Mama, das machen wir“ (ein echtes Fallenstück) vom Ulmer Theater im „studio f“, Ulm. – Ist mit einem „Tasträum“ beteiligt an der Ausstellung „Dylaby“ im August/September im Stedelijk-Museum, Amsterdam, und beim „Festival of Misfits“ im Oktober in der Gallery one, London (mit Vautier, Filliou, Page und Williams). Stellt im Oktober mit Piene und Fontana im „studio f“, Ulm, aus. Nimmt an der FLUXUS-

Aktion „Festum Fluxorum“ im August in Paris teil; außerdem Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen der „Nouveaux Réalistes“.

1963 Ausstellungen: „Restaurant de la galerie J“ in Paris (März); „Bilderkiste auspacken und 7 Minuten – bis das Ei gekocht ist – die Bilder ausstellen und anschauen . . .“, Galerie Zwirner, Köln (September); „Dorotheaneum – Gemeinnütziges Institut für Selbstentleibung“, Galerie Dorothea Loehr, Frankfurt (November). – Im Februar beteiligt an einer „FLUXUS-Aktion“ in der Kunstakademie Düsseldorf. Zahlreiche Ausstellungen mit den „Nouveaux Réalistes“.

Im Mai 1964 Edition der „Pièges à Mots“ (Wortfallen), Galerie J., Paris. – Gibt mit Karl Gerstner die Edition MAT – Collection '64 heraus (erstmalig im Oktober in der Galerie DER SPIEGEL, Köln, ausgestellt).

Seit 1964 zahlreiche Publikationen, Einzelaktionen und Beteiligungen an Ausstellungen. – 1968 gründet er mit Carlo Schroeter das Restaurant Spoerri in Düsseldorf, wo er von Zeit zu Zeit (im ersten Jahr ständig) seine Kochkünste darbietet. – Seit 1970 Eat-Art-Ausstellungen in der dem Restaurant angeschlossenen Eat-Art-Galerie.

Zwischen Spoerri und den ZERO-Künstlern gibt es zahlreiche Kontakte, die bis 1959 zurückreichen. Spoerri ist in ZERO 3 vertreten und hat umgekehrt die ZERO-Künstler zu den Mouvement-Ausstellungen eingeladen.

Weiterführende Literatur:

Daniel Spoerri, Katalog der Ausstellung im Helmhaus, Zürich, 1972.

daniel spoerri, Katalog der Ausstellung im „Centre national d'art contemporain“, Paris, 1972.

Daniel Spoerri: Hommage à Isaac Feinsein/Wenn alle Künste untergehen . . . , Kataloge der Ausstellung im Stedelijk-Museum, Amsterdam, 1971.

was ich tue? gefundene, vom zufall vorbereitete situationen so kleben, daß sie klebenbleiben. was hoffentlich dem zuschauer unbehagen bereitet. ich komme noch darauf zurück.

dann muß ich feststellen, daß ich auf individuelle schöpferische leistung keinen wert lege. vielleicht ist das eine form von snobismus, jedenfalls galt diese überzeugung für mich lange bevor ich fallenbilder machte. die fallenbilder sind für mich lediglich eine neue beweisform dieser überzeugung. ich habe nichts gegen schöpferische leistungen bei anderen, oder genauer gesagt, nicht gegen alle habe ich etwas. kunst interessiert mich aber nur insofern, als sie eine optische lektion darstellt, sei sie nun individuell oder mehr oder weniger objektiv gelöst. die grenze ist auf jeden fall sehr schwer zu ziehen. jedenfalls ist der zuschauer meines erachtens eher zu individuellen reaktionen berechtigt oder sollte es sein. in meinem fall soll die optische lektion darin bestehen, auf situationen und regionen des täglichen lebens aufmerksam zu machen, die wenig oder gar nicht beachtet werden. sozusagen unbewußte kreuzpunkte menschlicher tätigkeiten; oder mit anderen worten: die formale und expressive präzision des zufalls in jedem augenblick. und ich kann es mir leisten, stolz auf den zufall zu sein, da ich ja nur sein eingebildeter, bescheidener handlanger bin. eingebildet, weil ich seine leistungen, für die ich ja nichts kann, mit meinem namen zeichne. bescheiden, weil ich mich zufriedengebe, sein handlanger (und erst noch ein schlechter, so weit geht die bescheidenheit) zu sein. handlanger des zufalls, das könnte meine berufsbezeichnung sein. und dabei mußte ich erst noch feststellen, daß ich bei weitem nicht der erste bin, der ihn benützt. was mir insofern paßt, als ich sogar originalität nicht unbedingt als notwendig erachte.

unbehagen sollen meine fallenbilder bereiten, weil ich den stillstand hasse. ich hasse fixierungen. der widerspruch, der darin besteht, gegenstände zu fixieren; sie aus ihrem ständigen wechsel und ihren kontinuierlichen bewegungsmöglichkeiten herauszureißen, trotz meiner liebe für veränderung und bewegung, gefällt mir. gegensätze, widersprüchlichkeiten sind mir lieb, weil sie spannung hervorrufen. und erst aus gegensätzen ergibt sich ein ganzes. bewegung löst stillstand aus. stillstand, fixation, tod sollten bewegung, veränderung und leben provozieren. so bilde ich es mir wenigstens ein.

und zum schluß noch dieses. bitte betrachten sie die fallenbilder nicht als kunst. eine information, eine provokation, ein hinweisen des auges auf regionen, die es nicht gewohnt ist zu beachten, sonst nichts.

und kunst, was ist das? ist es vielleicht eine lebensform? – in diesem fall vielleicht!?

Spoerri 1960



# Jean Tinguely

geb. 1925 in Freiburg (Schweiz) · lebt in Paris

1928 zieht mit seinen Eltern nach Basel.

1937/38 baut tönende und klappernde Wasserradmaschinen im Wald.

1941–1945 besucht unregelmäßig die Kurse der Allgemeinen Gewerbeschule Basel. Entdeckt die Kunst Schwitters' und Klees und begeistert sich für das Bauhaus.

1945–1952 Schaufensterdekorationen. Abstrakte Malereien, Drahtkonstruktionen, eßbare Plastiken, Wasserradplastiken, Metall-, Holz- und Papierkonstruktionen. Benutzt in Versuchen Geschwindigkeit als Mittel zur Entmaterialisierung: aufgehängte Objekte werden durch Elektromotoren zu hohen Drehgeschwindigkeiten gebracht.

1953 siedelt nach Paris über. Entwickelt den „Métamechanismus“ (Drahtkonstruktionen und Reliefs), um den Zufall ins Spiel zu bringen (einzelne Bildelemente werden vom Hintergrund getrennt, auf Achsen montiert und hinter dem Bild mit einem „Métamechanismus“ verbunden, der unendliche Variationsmöglichkeiten zuläßt). – Versuche für ein bewegliches Ballettdekor in Kooperation mit Spoerri und Sanders.

Mai 1954 erste Einzelausstellung, Galerie Arnaud, Paris; anschließend im Studio B 24 in Mailand (besucht Bruno Munari).

Nimmt im April 1955 an der Ausstellung „Le Mouvement“ in der Galerie Denise René, Paris, teil (vgl. Agam, Bury, Soto, Vasarely); Ausstellung gemeinsam mit Hultén und Robert Breer geplant als erste dynamisch-konstruktive, heiter-ironische Aktion gegen die existentialistische Kunstauffassung der Nachkriegszeit. Zeigt hier u. a. zwei „Zeichenmaschinen“, die gleichzeitig „konkrete Musik“ machen (Vorläufer der „Méta“-matics). Zeigt auf dem „Salon des Réalités Nouvelles“ in Paris sein „Grand relief sonore“. Trifft mit Yves Klein zusammen. Im Oktober Ausstellung in Stockholm; ab November Serie der „Metamalévitch“, „Metakandinsky“ u. a.; schwarz-weiße und weiß-weiße méta-mechanische Reliefs; virtuelle Skulpturen.

1956 nimmt in Marseille am „festival d'art d'avantgarde“ teil; engere Kontakte zu Yves Klein. Im Oktober Einzelausstellung in der Galerie Denise René, Paris.

1957 Einzelausstellung in der Galerie Edouard Loeb, Paris. Gruppenausstellungen „Peintures cinétiques“ in der Schweiz, Italien, Belgien, den USA, Japan, Brasilien. – Im Oktober schwerer Autounfall; sechsmonatige Arbeitspause. Engere Kontakte zu Soto.

Im April 1958 verstärkte Kontakte zu Yves Klein; dessen Ausstellung in der Galerie Iris Clert sowie Kleins Theorien für eine immaterielle Kunst sind für Tinguely ein großer Ansporn. Entwickelt seine virtuellen Plastiken weiter; die Akustik spielt nun in seinen Arbeiten eine große Rolle. – Hilft Soto bei dessen Wandbild für die Weltausstellung in Brüssel, indem er eine Maschine konstruiert, die die Linien zieht; ist fasziniert von dem Großprojekt. – Im Juli Ausstellung „Mes étoiles – concert pour sept tableaux“, Galerie Iris Clert, Paris. – Kooperation „Métamorphe über monochrome Verbitterung“ mit Yves Klein für den „Salon des Réalités Nouvelles“ (wird abgelehnt). – Im November Ausstellung mit Klein bei Iris Clert: „Vitesse pure et stabilité monochrome“. – Beginnt, sein Manifest „Für Statik“ zu formulieren.

Februar 1959 Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf; zur Eröffnung lesen Spoerri, Nusch und Claus Bremer synchron verschiedene Texte. Arbeitet an den Reliefs für das Gelsenkirchener Theater (vgl. Yves Klein); ist häufiger in Düsseldorf. Kontakte zu Mack, Piene, Uecker. Wirft am 14. März über Düsseldorf 150 000 Flugblätter mit der gekürzten Form

seines Manifests „Für Statik“ ab. Organisiert gemeinsam mit van Hoydonck und Bury die Ausstellung „Vision in Motion“ in Antwerpen (vgl. Bury, Klein u. a.). Entwickelt seine Zeichenmaschinen von 1955 weiter und läßt sich seine Erfindung am 25. Juni in Paris patentieren. – Im Juli Ausstellung bei Iris Clert: „do it yourself – tinguely's méta-matics“. – Baut für die 1. Biennale in Paris im Oktober seine erste große Méta-matic (Nr. 17), die auf der Erde herumlaufen kann, ununterbrochen zeichnet, verschiedene Geräusche macht und Maiglöckchenduft verströmt. Im November im ICA in London mit dem „Cyclo-matic-Abend“, einem „totalen Happening“, Abschluß der Méta-matic-Periode.

Im Januar 1960 Reise nach New York. Ausstellung in der Staempfli Gallery. Besucht Marcel Duchamps. Kontakte zu Jasper Johns und Rauschenberg. Freundschaft mit Niki de Saint-Phalle. Ist beeindruckt von den Schrottplastiken von Richard Stankiewicz. – Präsentiert am 17. März im Hof des Museums of Modern Art seine acht Meter hohe autodestruktive Plastik „Homage to New York“. Wieder in Paris, baut er eine Reihe großer Plastiken, nachdem er in den USA gelernt hat, mit einem Elektro-Schweißgerät zu arbeiten. Im Mai Ausstellung „L'art fonctionnel de Tinguely“ in der „Galerie des 4 Saisons“, Paris (Plakat von Raymond Hains). – Vom Sommer an neue Schrottplastiken unter Einbeziehung zahlreicher „weicher Stoffe“ und verschiedener Medien, wie: Pelz, Federn, Wasser, Licht, Feuer, Rauch, Sprengstoff, Ballons, Geräusche. Serie der „Baloubas“ (zu Ehren Patric Lumumbas). – Erste Einzelausstellung in einem Museum: Haus Lange, Krefeld (zeigt seine ersten „Fontänen“). Bereitet mit Spoerri die Ausstellung BEWOGEN BEWEGING für Amsterdam vor. – Ist Gründungsmitglied der Gruppe „Nouveaux Realistes“ (vgl. Yves Klein).

1961 Teilnahme an der Ausstellung BEWOGEN BEWEGING in Amsterdam, Stockholm und Kopenhagen (zur Eröffnung im Louisiana-Museum in Humblebaek bei Kopenhagen baut er seine zweite autodestruktive Plastik „Etude pour une fin du monde“). – Konzert in Paris mit Tudor, de Saint-Phalle, Rauschenberg, Cage, Johns.

21. März 1962 „Studie für einen Weltuntergang Nr. 2“ in der Wüste von Nevada bei Las Vegas in Zusammenarbeit mit der amerikanischen Fernsehanstalt NBC. Am 4. Mai Teilnahme an einer „Happening-Veranstaltung“ in New York (Regie Merce Cunningham). September Ausstellung seiner „Fontänen“ in Baden-Baden. August „Dylaby“-Ausstellung (Dynamisches Labyrinth) im Stedelijk-Museum, Amsterdam (begehbare, benutzbare, labyrinthische Kunst); Tinguely ist Koordinator der Ausstellung; u. a. mit einem Ballon-Raum beteiligt.

1963 Ausstellung in der Minami Gallery in Tokio, Höhepunkt der Phase der „Balouba“-Plastiken. Beginn einer neuen Serie schwarzbemalter Plastiken. – Vom Winter an Bau der Großplastiken „Eureka“ in Lausanne; seit dieser Zeit zahlreiche weitere Großplastiken, häufig gemeinsam mit anderen Künstlern, vor allem mit Niki de Saint-Phalle, mit der Tinguely seit 1961 zusammenlebt.

1964 „Méta-Ausstellung“ in der Galerie Alexandre Iolas, Paris (Retrospektive der Arbeiten seit 1954); J. J. Sweeny kauft mit Hilfe eines Mäzens sämtliche Arbeiten für das Museum of Fine Arts in Houston/Texas an.

Im Frühjahr 1965 zwei große Ausstellungen in New York; im Oktober dort eine weitere Ausstellung im Jewish Museum (baut hierfür seine „Dissecting Machine“).

Tinguely war einer der wichtigsten „Anreger“ im Kreis der ZERO-Künstler durch seine direkte Art, Bewegung mit Hilfe von Motoren ins Spiel zu bringen. Er ist breit in ZERO 3 vertreten und hat bis 1964 an allen wichtigen ZERO-Ausstellungen teilgenommen.

Weiterführende Literatur:

K. G. Pontus Hultén, Jean Tinguely „Meta“, Berlin, 1972.

Jean Tinguely, Katalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1972.

Für Statik: Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Laßt Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. Fort mit den Stunden, Sekunden und Minuten. Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. SEID IN DER ZEIT – SEID STATISCH, SEID STATISCH – MIT DER BEWEGUNG. Für Statik, im jetzt stattfindenden JETZT. Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen, Bewegtes anzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten. Gebt es auf, immer wieder „Werte“ aufzustellen, die doch in sich zusammenfallen. Seid frei, lebt!

Hört auf, die Zeit zu „malen“. Laßt es sein, Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk. Atmet tief, lebt im Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit!

Tinguely 1959



# Günther Uecker

geb. 1930 in Wendorf/Mecklenburg · lebt in Düsseldorf

1949–1955 Studium der Malerei in Wismar sowie an den Kunstakademien in Berlin-Weißensee und Düsseldorf.

1956/57 informelle Bilder. Parallel dazu vereinzelte Strukturierungen von Farbmaterie; Experimente mit vorfabrizierten Elementen, die zu Modulationszwecken in die Bildzone eingeführt werden; erstes weißes Strukturobjekt (Farbmaterie/Nägel auf Hartfaser und Holz), in dem noch der Materialcharakter im Vordergrund steht.

1958 Einladung von Mack und Piene zur Teilnahme an der 7. Abendausstellung „Das rote Bild“ (am 24. April im Atelier von Mack und Piene in Düsseldorf – Edition von ZERO 1). – Systematischere Bilder und Objekte; u. a. „Spiralbilder“, Bilder mit Röhren auf Leinwand; erste symmetrische Reihung von Nägeln auf Holz.

Anfang 1959 endgültige Hinwendung zu einer rein strukturalen Kunstauffassung: umnagelte Kugeln und Zylinder (gelb und weiß gespritzt), Reihungen von Nägeln auf ebenen und gebogenen Platten (weiß gespritzt); die Objektgrenzen werden trotz eindeutiger Grundstruktur durch Lichtvibration fließend; statt des Materialwertes ist nun der Energiewert entscheidend für die Bildwirkung. – Veranstaltet im Februar 1959 – während der Tinguely-Ausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf – zu Ehren von Yves Klein und Tinguely in seinem Atelier ein drei Tage dauerndes Fest in einem völlig blauen Raum. Enger Kontakt zu Yves Klein und über ihn nähere Bekanntschaft mit Mack und Piene. Nimmt im März im Hessenhuis in Antwerpen an der Ausstellung „Vision in Motion“ teil und zeigt hier erstmals in der Öffentlichkeit seine „Nagel-Objekte“.

Stellt im Februar/März 1960 in der Galerie Azimut, Mailand, aus (mit Massironi, Moldow und Oehm; von Manzoni organisiert – vgl. Castellani). Nimmt u.a. teil an den Ausstellungen: „Monochrome Malerei“ im März in Leverkusen, „konkrete kunst“ im Juni in Zürich und am „festival d'art d'avantgarde“ im November/Dezember in Paris (Y. Klein ordnet ihn dort der Gruppe „Neue Realisten“ zu). – Erste sich drehende Strukturscheiben, die das Licht modellieren; Lichtkästen; Pfeilbilder.

Nimmt im März/April 1961 im Stedelijk-Museum, Amsterdam, an der Ausstellung BEWOGEN BEWEGING teil (nicht im Katalog aufgeführt); dort erste Demonstration eines Nagelobjektes in horizontaler Lage mit umlaufender Lichtquelle („Lichtplantage“). Stellt im Juni/Juli mit Klein, Lo Savio, Mack und Piene in der Galleria La Salita in Rom aus. Im Juli Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf („Weiße Objekte“); erste Demonstration eines mechanischen „Licht“-Films (ohne manuelle Einflußnahme hergestellt). – Ist maßgeblich beteiligt an der Exposition und Demonstration „ZERO“ am 5. Juli in der Galerie Schmela anlässlich der Edition von ZERO 3 (streicht die Straße weiß an). Nimmt im August an der Ausstellung „nove tendencije“ in Zagreb teil (vgl. Mavignier). Ist im Dezember beteiligt an der Wiederholung der ZERO-Exposition und -Demonstration in der Galerie A in Arnheim (von Henk Peeters organisiert). Danach engere Zusammenarbeit mit Mack und Piene im Hinblick auf die Amsterdamer nul-Ausstellung. – Realisiert ein „Lichtspiel“ für Kinder in einer Schule in Düsseldorf.

Richtet mit Mack und Piene im März 1962 bei der „nul“-Ausstellung im Stedelijk-Museum, Amsterdam, einen „Salon de lumière“ ein, organisiert im Mai gemeinsam mit Mack und Piene ein ZERO-Fest in den Straßen der Düsseldorfer Altstadt und auf den Rheinwiesen für die Aufnahmen zum Film „0 x 0 = Kunst“. – Entwicklung von organischeren Strukturen (Spiralen, fließende Nagelfelder). Im November Ausstellung in der Galerie Ad Libitum in Antwerpen; erste Übernagelung von Möbeln (vertraute Gegenstände und Umräume werden in den Grenz-

bereichen aufgelöst und erweitert – erlebnisreiche Energiezonen geschaffen. – Ist an allen ZERO-Ausstellungen 1962 maßgeblich beteiligt: Januar/Februar Galerie Ad Libitum, Antwerpen und Galerie Orez, Den Haag (nieuwe tendenzen); im April/Mai in der Galerie Seide, Hannover (Weiß Weiß); im Mai/Juni in Gent (forum 62); im Juni in der Galerie Schindler, Bern; im Oktober/November Galerie d, Frankfurt (perspektiven 62); im Dezember in der Galerie Ad Libitum, Antwerpen (punctuation-vibration). – Im Dezember findet gleichzeitig im Palais des Beaux-Arts in Brüssel die erste Gruppenausstellung „Mack/Piene/Uecker – dynamo“ statt; spätestens von diesem Zeitpunkt an wird allgemein der Kern der „Gruppe ZERO“ mit diesen drei Namen in Verbindung gebracht.

1963 Organisation zahlreicher ZERO-Ausstellungen mit Mack und Piene (vgl. Mack). Einzelausstellungen: Januar, Galerie Schmela, Düsseldorf (Organische Strukturen); Oktober, Galerie d, Frankfurt (Sintflut der Nägel – Überflutungsmanifest). Weiterentwicklung der Lichtscheiben und -säulen, die eine Größe bis zu 3 m erreichen; Ausstellung von Lichtmedien zur Städtebautagung in Gelsenkirchen; dort auch Ausführung eines Windorgans (7 m hoch).

1964 zahlreiche ZERO-Ausstellungen in Europa und den USA (vgl. Mack); erster Aufenthalt in New York. – Lichtraum auf der documenta III in Kassel mit Mack und Piene. – Einzelausstellungen: Februar, Galerie Lawrence, Paris (mit Piene); März/April, Pianohaus Kohl, Gelsenkirchen (Benagelte Objekte); April, Galerie Ad Libitum, Antwerpen (Weiße Felder). – Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen, Förderungspreis.

1965 Mai–Juni Mack/Piene/Uecker-Ausstellung, Kestner-Gesellschaft, Hannover (weitere ZERO-Ausstellungen: vgl. Mack). – Einzelausstellungen: März, Galerie Orez, Den Haag (Das Schweigen der Schrift – mit Dzamonja); bei Bern, Aktion „Weißer Wald“. Im Sommer Projekt für die geplante Demonstration „ZERO on sea“ in Scheveningen. – Ausführung von sich drehenden Nagelsäcken („New York Dancer“ für die nul-Ausstellung im selben Jahr im Stedelijk-Museum, Amsterdam).

Richtet im September 1966 gemeinsam mit Mack und Piene bei der Ausstellung „Kunst Licht Kunst“ in Eindhoven einen Lichtraum ein; im November/Dezember mit Mack und Piene letzte gemeinsame Ausstellung „ZERO in Bonn“, Städtische Kunstsammlungen Bonn; danach Auflösung der ZERO-Gruppe. Einzelausstellungen: Februar, Galerie Müller, Stuttgart; April, studio f, Ulm; Juli, Kunstpavillon, Soest; McRoberts & Tunnard Gallery, London; September, Galerie Schmela, Düsseldorf; November, Howard Wise Gallery, New York. – In diesem Jahr entstehen zahlreiche neue Lichtobjekte, teilweise größeren Formats, Environments: Lichtnägel, Lichtpendel, Blitzskulptur, Lichttempel, Lichtkäfig, Lichtplantage, Lichtregen.

Seit 1967 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen: u. a. Retrospektiven 1971 im Moderna Museet in Stockholm und 1972 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover; u. a. mit wichtigen Beiträgen vertreten 1968 auf der „documenta 4“ in Kassel, 1969 bei der ersten „earth-art“-Ausstellung in Ithaca, New York, 1970 auf der Biennale in Venedig und 1971 auf der Biennale in São-Paulo.

Gemeinsam mit Mack und Piene bildete Uecker von 1962 bis 1966 den Kern der Gruppe ZERO.

Weiterführende Literatur:

Günther Uecker, Katalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1972.

Dietrich Helms, Günther Uecker, Recklinghausen, 1970.

Mack/Piene/Uecker, Katalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965.

Mack/Piene/Uecker, Katalog der Ausstellung im Museum Haus Lange, Krefeld, 1963.

Projektionen von heute sind Verhältnisse von morgen. Das, was in unserer Vorstellung existiert, ist dem Wesen des Menschen zugehörig. Der Zustand des Erlebens ist eine Imagination, die in die Sphäre unserer Sinne übertragen wurde. Um das unmittelbare Erlebnis zu erreichen, ist eine Teilnahme wichtig. Um eine größtmögliche Teilnahme zu erreichen, muß die Herstellung von Kunst nicht wie bisher auf ein Individuum beschränkt bleiben. Die Mechanik als Gestaltungsmittel bietet uns großartige Möglichkeiten, ästhetische Informationen zu realisieren. Die Originalität bleibt wirksam, weil kein Imitationswert entsteht, weil das schöpferische Moment im Bewegungsprozeß erhalten bleibt. Den Ablauf einer Bewegung sichtbar zu machen, als Zustand einer Lebendigkeit, an der der Mensch teilnimmt in schöpferischer Wiederholung, in Monotonie, ist in der Tat eine erregende Aktion, die wie ein Gebet geistig erlebt werden kann. Meine Objekte sind eine räumliche Realität, eine Zone des Lichtes. Ich benutze mechanische Mittel, um die subjektive Geste zu überwinden, zu objektivieren, eine Situation der Freiheit zu schaffen.

Uecker 1960

Am Anfang war der Nagel, der mir am geeignetsten erschien, Licht zu modellieren und Schatten zu zeichnen – die Zeit sichtbar zu machen. Ich fügte ihn in meine Malerei ein, und er brachte meine Arbeiten mit dem umliegenden Raum in Verbindung. Als taktile Fühler ragte er aus der Fläche heraus, wobei er einzeln wirkte wie eine Sonnenuhr; in der Vielfalt, aus der Häufung heraus ergab sich eine Sprache von Licht und Schatten. Diese Erscheinung hat mein weiteres Tun bestimmt, nun die Nägel als Sprachmittel zu benutzen und Gegenstände damit zu überwuchern. So bekam jeder Gegenstand den Charakter einer poetischen Landschaft, worin sich der Tag abzeichnet.

Jetzt sind diese Nägel zu großen Stäben und Röhren und Lichtlinien ausgewachsen, um Räume zu füllen und für den Menschen begehbar zu machen. Man kann jetzt zwischen Vertikalen gehen, die den Raum neu bestimmen und eine unmittelbare Umwelt bilden. Bei meinem Lichtregen, den ich gerade in New York zeige, befindet sich der Betrachter zwischen Lichtfäden, welche im Rhythmus von oben nach unten und von unten nach oben ineinandergreifen.

Diese Erscheinung ist eine Übertragung von Wirkungen kleiner Tafeln und Scheiben, in denen sich das Licht abzeichnete, in größere Dimensionen – in die Größe eines für Menschen bemessenen Raumes.

So haben sich die Nägel in Gewächse verwandelt und bilden nun Räume und Gärten der Poesie.

Uecker 1966



# Victor Vasarely

---

geb. 1908 in Pecs (Ungarn) · lebt in Paris

1925 Abitur.

1927 Besuch des Bauhauses Budapest.

1930–1940 als Werbegrafiker tätig.

1940 lernt Denise René kennen.

1942–1944 lebt zurückgezogen in Saint Céré im Departement Lot; seine grafischen Studien werden freier.

1944 Übergang zur Malerei. Erste Einzelausstellungen in der Galerie Denise René, Paris („Grafische Etüden“ der späten 30er und frühen 40er Jahre).

1945 Atelier in Arcueil bei Paris; malt in den folgenden zwei Jahren eine Reihe von Bildern, die er später als Ergebnis eines falschen Weges bezeichnet.

1946 zweite Ausstellung bei Denise René mit Bildern, die zwischen Geometrisierung und informell tendieren. Breton feiert ihn als neuen Surrealisten; die Künstler der Galerie lehnen seine Malweise ab. Zeigt danach zunächst keine Bilder mehr.

1947–1952 Periode „Denfert“ – „Belle Isle“ – „Gordes-Cristal“ (unterschiedliche, parallel verlaufende und sich ergänzende Phasen im Gestaltungsbereich zwischen Naturassoziationen und geometrischer Abstraktion; die Phase „Gordes-Cristal“ ist für die Weiterentwicklung am entscheidendsten).

Die Komposition „Hommage à Malevich“ von 1954 beendet die Phase „Gordes-Cristal“; die „freien Kompositionen“ finden einen Abschluß.

Zeigt 1952 in der Galerie Denise René erstmals seine schwarz-weißen „Photographismen“. Die Fotografie wird für einige Jahre entscheidendes Bildmittel. Arbeitet mit transparenten Bildträgern zu Überlagerungszwecken, wodurch kinetische Bildwirkungen entstehen (seit 1954).

1955 ist an der Ausstellung „Le Mouvement“ in der Galerie Denise René beteiligt (vgl. Agam, Bury, Soto, Tinguely); publiziert das „Gelbe Manifest“; propagiert eine Kinetik, die auf der Irritation der Wahrnehmung beruht. Beginnt, sein System der „unités plastiques“ (der plastischen Einheiten) zu entwickeln. Erste internationale Kunstpreise.

Mitte der fünfziger bis Anfang der sechziger Jahre hauptsächlich „kinetische Tiefenbilder“ und davon abgeleitet: großformatige „Schwarz-Weiß-Bilder“, die aus dem komplexen Angebot der kinetischen Strukturen binäre Lösungen als extreme Ansichten fixieren (Eindruck gestaffelter Flächenräume).

Am 2. März 1959 läßt er sich seine „unités plastiques“ – sein „plastisches Alphabet“ als Erfindung patentieren.

Anfang bis Mitte der sechziger Jahre Periode „Planetarische Folklore“ (Übergang zu Bildlösungen, die rein auf der Auswahl standardisierter Elemente beruhen; durch die Vielfalt der Farbmöglichkeiten relativ freie Gestaltungsweise).

Seit 1962 Periode der „Permutationen“ (strengere Bildlösungen). Seit 1964 Serie „Hommage à l'hexagon“.

Vereinzelt seit 1954 und in größerer Zahl von der Mitte der sechziger Jahre an große, architektonisch integrierte Arbeiten in unterschiedlichen Materialien.

Die Berührungspunkte zwischen Vasarely und ZERO sind nur schwach; in mancher Hinsicht haben sich die ZERO-Künstler im Widerspruch zu Vasarely gesehen. Allein auf breiter Ebene, wo es um allgemeine Manifestationen „konkreter“ Kunstvorstellungen geht gegenüber subjektiveren Kunstauffassungen, gibt es Schnittpunkte. – Vasarely ist mit seinen schwarz-weißen kinetischen Bildern in „nota 4“ vertreten (wie auch Agam); diese Nummer der Zeitschrift, im März 1960 herausgegeben, wurde weitgehend von Mack und Piene zusammengestellt und besitzt programmatischen Charakter. Piene schreibt nach anfänglicher Skepsis später an die Herausgeber, daß sich Texte und Bilder von Vasarely und Agam gut in den Zusammenhang einfügen. – Zusammenhänge auf breiter Ebene zeigen sich u. a. bei größeren Übersichtsausstellungen wie „konkrete kunst“, 1960 in Zürich, oder „The Responsiv Eye“, 1965 in New York. Vasarely ist auch an der Ausstellung „Europäische Avantgarde“, 1963 in Frankfurt a. M., beteiligt, die im Kern auf die ZERO-Ausstellung im selben Jahr in der Galerie Diogenes in Berlin zurückgeht.

Weiterführende Literatur:

Werner Spies, Victor Vasarely, Köln, 1971.

Vasarely, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Köln, 1971.

Jean-Louis Ferrier, Gespräche mit Victor Vasarely, Spiegelschrift 8, Köln, 1971.

Die kinetische Idee in der Kunst ruft eine Philosophie der Kunst hervor, die sowohl deren ästhetische als auch deren ethische, soziologische und ökonomische Aspekte berührt. Indem diese Konzeption das ständige Sich-selbst-Überholen in einer im Fortschritt begriffenen Welt predigt und die Veränderungen von Techniken – Funktionen – Kunstdenken unterstützt, macht sie sich die Vorstellung von der Identität des Psychisch-Physischen im unendlichen Kreislauf der Evolution zu eigen.

Das plastische Kunstwerk zerbricht den Rahmen des „Museums“ oder der „Sammlung“ und kann seine Bestimmung nur verwirklichen, wenn es in konkreten Raum-Zeit-Form-Farbe-Ensembles auftritt, wo es dann vielartige expansive Funktionen übernimmt: Plastik mit Gebrauchsfunktionen, Plastik mit Architekturfunktionen, Plastik mit urbanen Funktionen, Plastik mit Lehrfunktionen, Plastik mit Kulturfunktionen, Plastik mit poetischen Funktionen und Plastik mit reinen Forschungsfunktionen, die dem Werk dann eine vieldimensionale Existenz auf allen Ebenen des kollektiven Bewußtseins vermittelt. Die vielfarbige Stadt vermittelt die einzige Synthese, in der dem plastischen Wert eines physischen Raumes eine reale psychische Dimension assoziiert wird; Volkskunst auf der Ebene eines ganzen Planeten. Und in dieser Stadt der Zukunft wird die „poetische Funktion“ industriell multiplizierbare, also weitverbreitete Formen entwickeln. Die grundsätzliche Absicht, das Werk in die Gemeinschaft zu „integrieren“, rechtfertigt auf Antrieb die Übernahme von Verbreitungstechniken, weil hier die Vorstellung von einer „Gabe“ impliziert ist. Im übrigen entwickelte sich dieser Gedanke ganz natürlich aus den Veränderungen in Techniken und Konzepten, die sich langsam schon in den Werken unserer wahren Vorläufer herauskristallisiert haben; Übergang vom Künstler als homo faber zum Künstler als homo sapiens, der sich in der Maschine fortsetzt.

Vasarely 1960

# Jef Verheyen

---

geb. 1932 in Itegem (Belgien)

1946 Studium der Malerei bei Fr. Ros in Lier.

1947 – 1952 Studium an der „Académie Royale“ und am „Institut National Superieur des Beaux-Arts – Section Art Monumental“ in Antwerpen.

1953 stellt 6 Monate lang in Valauris Keramiken her. – Erste Einflüsse von Paul Klee.

1954 richtet mit Dani Franque (seine Frau) ein Atelier für Keramik in Antwerpen ein.

1955 erstes Zusammentreffen mit dem flämischen Dichter Yvo Michiels.

1956 erste Ausstellung (Monochrome Bilder/Klee „Schwarz darstellen“), „Deutsche Buchgemeinschaft“, Antwerpen.

1957 Auto-Stop bis Mailand. – Beschäftigung mit den Vorsokratikern Heraklit, Empedokles, Paramenides. – Bilder aus silbernem Nylon. – Redaktionsmitglied von „Het Kahier“. – Erstes Zusammentreffen mit Josef Peeters. – Weiße Bilder. – Nimmt teil an der „Biennale van de Beeldhouwkunst“, Middelheim, Antwerpen.

1958 im Spätherbst erste Ausstellung im Ausland, Galleria Pater, Mailand; Zusammentreffen mit Fontana, Crippa und Manzoni. – In Paris erste Begegnung mit Yves Klein. – Wohnt auf dem „Templerhof“. – Verfaßt sein erstes Manifest über den „Essentialismus“ in Lausanne. – Zusammentreffen mit Guy Vaes. – Braune und schwarze Bilder. – Fluoreszierende Strukturen für den Presse-Pavillon auf der „Expo 58“ in Brüssel (Architekt W. van Gils. – Einzelausstellung in der Galleria Pater, Mailand. – Gruppenausstellungen in Diest und Antwerpen.

1959 publiziert „Pour une peinture non-plastique“. – Prix Suisse de la peinture abstraite, Lausanne. – Reise nach Panarea. – Plant für Februar/März in seinem Atelier mit Fontana, Manzoni und Klein eine Ausstellung „Monochrome Malerei“, die durch die Pariser Künstler zu einer „Mouvement“-Ausstellung umorganisiert wird (im März im Hessenhuis in Antwerpen; Fontana, Manzoni und er selbst sind nicht eingeladen; durch diese Ausstellung erste Kontakte zu Günther Uecker). – Verbringt den Sommer in Albisola Mare mit Manzoni, Fontana, Pol Bury. – Organisiert die Ausstellung „Giovane Pittura Belga“ in Mailand (Zusammentreffen mit Paul de Vree). – Verfertigt „Monochrome Texte“ für die Literatur-Ausstellung „Vlaamse dichters“ im Hessenhuis. – Einzelausstellungen: Galleria del Grattacielo, Legnano; Het Venster, Rotterdam.

1960 Begegnung mit van Anderlecht. – Gründung der „Nouvelle Ecole Flamande“. – Kontakte zu den ZERO-Künstlern, u. a. durch Günther Uecker und durch die Ausstellung „Monochrome Malerei“ in Leverkusen, die der erste Anlaß für die „nul“-Ausstellung 1962 im Stedelijk-Museum, Amsterdam, ist. – Stellt einige Rauchbilder her. – Einzelausstellungen: Galerie Bernard, Grenchen; Galerie Smith, Brüssel. – Nimmt u. a. teil an der Ausstellung „Monochrome Malerei“, Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen.

1961 Gemeinschaftsarbeit mit Fontana für den Kunstsammler Louis Bogaerts in Knokke. – Einzelausstellungen: Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen (mit Ad Reinhard und Lo Savio); Galerie Bernard, Grenchen. Nimmt teil an den Ausstellungen: „ZERO“, Galerie Ad Libitum, Antwerpen; „Forum“, Gent; „Biennale des Jeunes“, Paris; „Le Portrait d'Iris Clert“, Paris; „Nieuwe Vlaamse School“, Brüssel.

1962 Uecker arbeitet in seinem Atelier in Antwerpen. Reise nach Spanien. – Farbige Bilder. – Erste Begegnung mit Hermann Goepfert. – Einzelausstellung in der Galerie Ad Libitum, Antwerpen. – Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen: „ZERO – von der Galerie ausgewählte

Maler“, Galerie Ad Libitum, Antwerpen; „neue tendenzen“, Galerie OREZ, Den Haag; „nul“, Stedelijk-Museum, Amsterdam; „ZERO“, forum 62, Gent; „ZERO“, Galerie Schindler, Bern; „punctuation-vibration“, Galerie Ad Libitum, Antwerpen.

1963 Entstehung des Films „Essentiel“. – Einzelausstellungen: Galerie Aujourd’hui, Brüssel („Sonnenbogen, Erdbogen, Mondbogen, Regenbogen“); Galerie Ad Libitum, Antwerpen („Vier Elemente: Wasser, Feuer, Luft, Erde“); Galerie d, Frankfurt („Essentialismus“); Galerie Bernard, Solothurn („Quadrate und Farbtests“). – Nimmt u. a. teil an den Gruppenausstellungen: „ZERO (der neue Idealismus)“, Galerie Diogenes, Berlin; „forum 63“, Gent; „mikro-ZERO – ZERO kleine Arbeiten“, studio f, Ulm; „Europäische Avantgarde“, Galerie d, Frankfurt.

1964 Venezianische Bilder (Uni- und Monochrome). – Er ist maßgeblich beteiligt an der Organisation und am Aufbau der Ausstellung „Integratie“ in Deurne bei Antwerpen. – Einzelausstellungen: Galerie Aujourd’hui, Brüssel („Sonnenbogen“); Galerie Bernard, Solothurn; Galerie Beno, Zürich; Galerie Knöll, Basel. – Nimmt u. a. teil an den Ausstellungen: „ZERO“, The New Vision Centre, London; „mikroZERO/nul – mikro nieuw realisme“, Galerie delta, Rotterdam/Jugendfestival, Velp/Galerie Amstel, Amsterdam; „Group ZERO“, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.

1965 Einzelausstellungen: Galerie Fachetti, Paris; „Fontana – Verheyen – Goepfert“, Berlin; „Verheyen – Goepfert“, Frankfurt; „Klein – Uecker – Rotraut – Verheyen“, Plans, Brüssel. – Ist u. a. beteiligt an den Ausstellungen: „Group ZERO“, Washington Gallery of Modern Art, Washington; „ZERO avantgarde“, Atelier Fontana, Mailand/Galleria del Cavallino, Venedig/Galleria il punto, Turin; „WEISS WEISS“, Galerie Schmela, Düsseldorf.

Seit 1966 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen. – 1966 Lichtkathedralen, Raum- und Landschaftsrahmen. – 1967 Ausführung des Wandbildes „Vertikaler Regenbogen“ an einem Gebäude in Frankfurt. – Reise im Zusammenhang mit der Biennale in Sao Paulo durch Brasilien, Mexiko und nach New York. – Orara-Pink-Bilder. – 1968 Große weiße „Lichtströme“. – 1970 „Hommage à Monet“. – 1971 „Lichtpfeile“, „Doppel-Diagonalen“, „Les Flèches de Zenon“, „Doppel-Farben“.

Verheyen hat der ZERO-Gruppe nahegestanden; von 1962 – 1965 ist er an allen größeren ZERO-Ausstellungen beteiligt gewesen.

Weiterführende Literatur:

Jef Verheyen - Kreislauf der Farben, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum, Düsseldorf, 1973.

Bookmultiple Jef Verheyen 40/Multi-Art Press, Antwerpen, 1973.

Dank der Farbttests habe ich drei Stufen der Farbwahrnehmung registrieren können:

1. eine materielle oder dreidimensionale Farbwahrnehmung,
2. eine vom Gefühl bestimmte und
3. eine richtungsmäßig nicht festzulegende Farbwahrnehmung.

Hierfür drei Stichworte: 1. Orange, 2. Reise in den Süden und 3. Geschwindigkeit.

Auf der zweiten Stufe spürt man sogleich, daß es um einen weiter gespannten Farbsinn geht, der unabhängig vom dreidimensionalen Objekt existiert, räumlicher ist und mit der Gefühlswelt in Verbindung steht. Man denkt sofort an Wärme, Sommer, Bewegung. Diese Stimmung kann sich nach allen Richtungen hin ausbreiten und Dimensionen annehmen, die innere Erlebnisse einschließen – eine bestimmte Sehnsucht anklingen lassen.

Eine Reise in die Farbe, ein Erlebnis, das ins Wesenszentrum der Unichromatik führt. – Als Paul Klee die Übung „Schwarz darstellen“ aufgab, berührte er den Kern des Problems: nämlich zu versuchen, Schwarz als Objekt zu vergessen, um – durch Übung – Schwarz als umgreifenden Raum fühlbar zu gestalten: wie ein Klima oder eine eigene Welt, in der Dunkelheit oder Lichtlosigkeit zur Synthese wird. Ähnlich hat Yves Klein Blau verwendet: „le bleu profond“ – oder die Reise in den Blauen Raum...

Mein erstes Manifest „Essentialismus“ deutet aber auf etwas ganz anderes hin als auf Uni- oder Monochromatik. Hier befaße ich mich mit der Achromatik und ihrer Essenz – ein Problem, das weiter reicht als das einer einzigen Farbe. Es geht dabei um ein Farbempfinden, das so ausgeprägt ist, daß Farben zu inneren Zonen werden – Empfindungsräumen, die scheinbar nicht mehr mit der Außenwelt in Verbindung stehen; der Versuch einer Transformation alles Innerlichen in „Farbsinn“. Dieses Farbempfinden wird zum Medium, die Dinge zusammenzuziehen. Man lernt, sie mit Empfindungen oder Gedanken zu verbinden, die auf diese Weise nie den Kontakt zum Wesentlichen verlieren. Dabei verstehe ich unter dem Wesentlichen oder „Essentiellen“ alles absolut Notwendige – das, was man nicht weglassen kann –, was die Farbstruktur bestimmt: die Energie, welche in den Farben herrscht. Die Wirkkraft, die von dieser Energie ausgeht, bestimmt vielleicht den „Sinn“, den man der Farbe zuschreibt.

Verheyen 1968

© Copyright 1973 by Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf

Herausgegeben von Wend von Kalnein

Katalogbearbeitung, Zusammenstellung der Künstlerbiographien  
und Auswahl der Künstlertexte: Gerhard Storck

Gestaltung: Tünn Konerding, Essen-Werden

Fotografien: Produktfoto S. Korn, Krefeld

Herstellung: Margreff-Druck, Essen-Heidhausen

E 10-1

Kunst St

45562 C