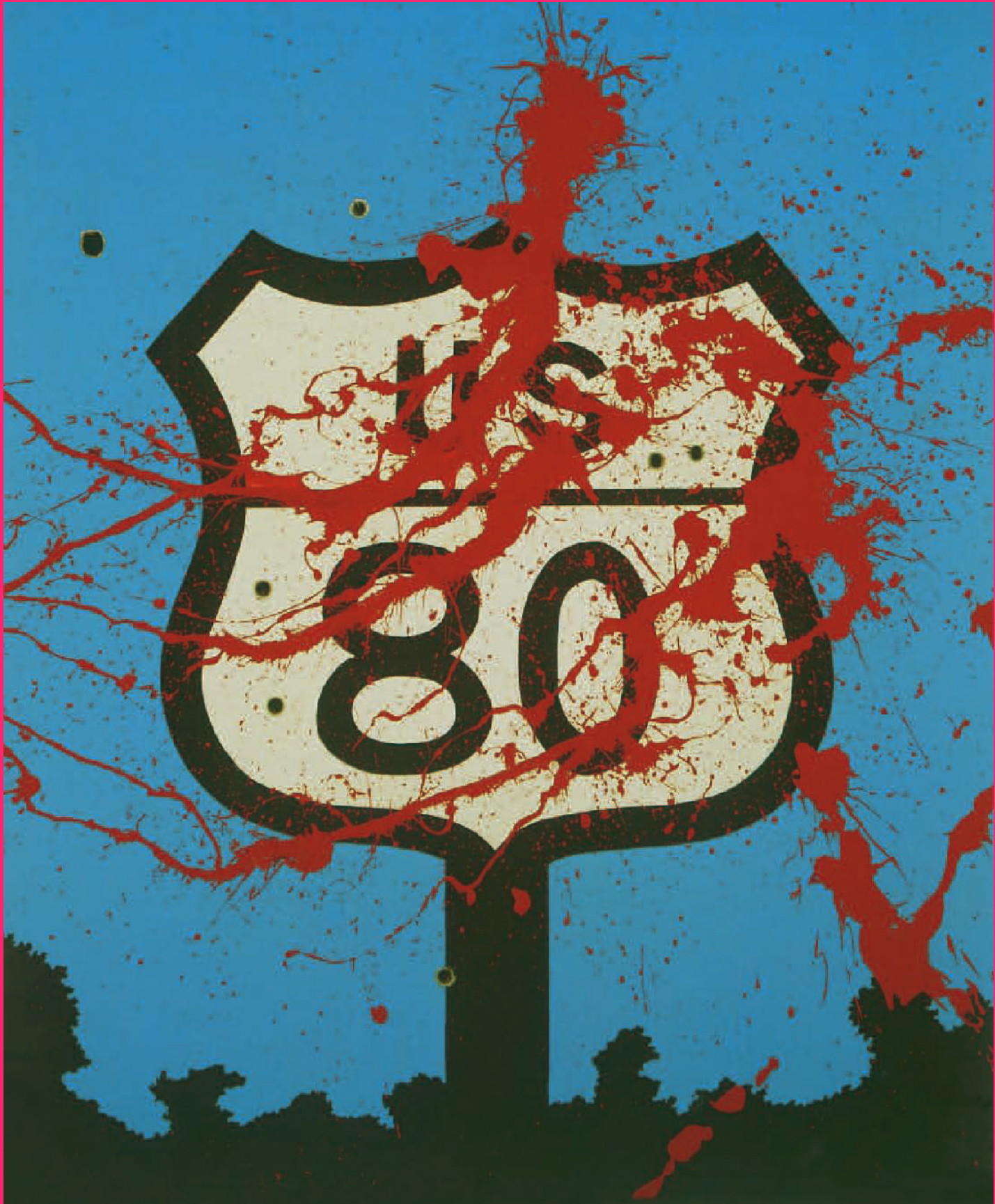


Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts



Dorothea EIMERT

Text: Dr. Dorothea Eimert
Redaktion der deutschen Ausgabe: Klaus H. Carl

Layout:
Baseline Co Ltd.
61A – 63A, Vo Van Tan Street
4. Etage
Distrikt 3, Ho Chi Minh City
Vietnam

© Confidential Concepts, Worldwide, USA
© Parkstone Press International, New York, USA

© Alvar Aalto, Foto: Harryfn/ dreamstime.com
© Arman, Corice Canton Arman/ the Arman P.
Arman Trust/ Artists Right Society (ARS), New York/ VG
Bild-Kunst, Bonn
© Richard Artschwager, Artists Right Society (ARS),
New York
© Bernard Aubertin, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Francis Bacon, The Estate of Francis Bacon, London/
Artists Right Society (ARS), New York/ DACS, London
© Georg Baselitz (Kern)
© Jean-Michel Basquiat, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Bernd und Hilla Becherx Hilla Becher
© Joseph Beuys, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean-Charles Blais / ADAGP, Paris
© Christian Boltanski, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Jonathan Borofsky
© Marcel Broodthaers, Artists Right Society (ARS),
New York/ SABAM, Brussels
© Alexander Calder, Artists Right Society (ARS), New York
© Anthony Caro
© Enrico Castellani, Artists Right Society (ARS),
New York/ SIAE DG, Rome
© César (César Baldaccini), Artists Right Society
(ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Sandro Chia, VAGA, New York
© Christo und Jeanne-Claude, Christo
© Francesco Clemente
© Chuck Close
© Tony Cragg
© Enzo Cucchi
© Hanne Darboven
© Alan Davie
© Thomas Demand, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Denmark
© Helmut Dirnaichner, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Peter Doig
© Don Eddy
© Erro (Gudmundor Gudmundsson), Artists Right
Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Richard Estes
© Joel Fisher
© Audrey Flack
© Dan Flavin, Artists Right Society (ARS), New York
© Lucio Fontana, Artists Right Society (ARS), New York/
SIAE DG, Rome
© Katharina Fritsch, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Günter Fruhtrunk, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Gérard Garouste, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Frank Gehry (238-239)
© Rupprecht Geiger, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jochen Gerz, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Gerhard von Graevenitz, Artists Right Society (ARS),
New York/ PICTORIGHT, Amsterdam
© Gotthard Graubner
© Andreas Gursky, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Renato Guttuso, Artists Right Society (ARS), New York/
SIAE DG, Rome
© Hans Haacke

© Zaha M. Hadid (230, 236-237)
© Raymond Hains, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Richard Hamilton, Artists Right Society (ARS),
New York/ DACS, London
© Keith Haring, The Keith Haring Foundation
© Erwin Heerich, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln (33)
© Auguste Herbin, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Eva Hesse, The Estate of Eva Hesse represented by
Houser & Wirth Zürich London
© David Hockney
© Karl Horst Hödicke, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Oskar Holweck
© Jenny Holzer, Artists Right Society (ARS), New York
© Huang Yong Ping/ ADAGP, Paris/ Foto: Anne
Gold, Aachen
© Jörg Immendorff
© Robert Indiana, Artists Right Society (ARS), New York
© Allen Jones/ ADAGP, Paris
© Donald Judd, VAGA, New York
© Ilya Kabakov, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© On Kawara
© Ellsworth Kelly
© Anselm Kiefer
© Edward Kienholz, Kienholz Estate
© Konrad Klapheck, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Yves Klein, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Jiří Kolář
© Jeff Koons
© Jannis Kounellis
© Shigeo Kubota
© Peter Kulka, Foto: Keith Collie (205, 206, 207)/
Foto: Jürgen Lösel (208)
© Marie-Jo Lafontaine
© Nikolaus Lang/ Foto: Städtische Galerie im
Lenbachhaus, München
© Maria Lassnig
© Julio Le Parc, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Walter Leblanc, Artists Right Society (ARS), New York/
SABAM, Brussels
© Sol LeWitt, Artists Right Society (ARS), New York
© Estate of Roy Lichtenstein, New York
© Richard Lindner, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Richard Paul Lohse, Artists Right Society (ARS),
New York/ ProLitteris, Zurich
© Adolf Luther, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Archiv Adolf-Luther-Stiftung
© Heinz Mack/ Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Edwin Braun (23)/ Foto:
Thomas Höpker (104)
© Piero Manzoni, Artists Right Society (ARS), New York/
SIAE DG, Rome
© Wolfgang Mattheuer, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jonathan Meese, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Jochen Littkemann
© Mario Merz, Artists Right Society (ARS), New York/
SIAE DG, Rome
© Mondrian/Holzman Trust c/o HCR International,
Warrenton VA
© François Morellet, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Robert Morris, Artists Right Society (ARS), New York
© Oscar Niemeyer, Foto: King Ho Yim
© Jean Nouvel (235, 240)
© Marcel Odenbach, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Claes Oldenburg/ Foto: Martha Holmes (52)
© Roman Opalka, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Frei Otto, Foto: Atelier Frei Otto + Partner
© Nam June Paik, NAM JUNE PAIK STUDIOS, Inc.
© Mimmo Paladino, Artists Right Society (ARS),
New York/ SIAE DG, Rome
© A. R. Penck, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn

© Otto Piene, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Anne Gold, Aachen (22)
© Sigmar Polke/ ADAGP, Paris
© Dimitri A. Prigow
© Jesús Rafael Soto, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Arnulf Rainer
© Rammellzee
© Neo Rauch, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Uwe Walter, Berlin
© Robert Rauschenberg, VAGA, New York/ ADAGP,
Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Man Ray Trust/ Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Martial Raysse, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Gerhard Richter
© Bridget Riley
© James Rosenquist, VAGA, New York
© Dieter Roth Foundation/ Dieter Roth Estate
© Thomas Ruff, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Niki de Saint Phalle, The Niki Charitable Art
Foundation, Santee, California/ Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Nicolas Schöffer, Artists Right Society (ARS),
New York/ ADAGP, Paris
© Jan Schoonhoven, Artists Right Society (ARS),
New York/ PICTORIGHT, Amsterdam
© Thomas Schütte
© George Segal, VAGA, New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Adrian Smith
© Daniel Spoerri, Artists Right Society (ARS), New
York/ ProLitteris, Zurich
© Klaus Staudt, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Frank Stella, Artists Right Society (ARS), New York
© Thomas Struth
© Zdenek Sýkora, ADAGP, Paris
© Georg Thurn-Valsassina (242, 243)
© Jean Tinguely, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Rosemarie Trockel, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Günther Uecker, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Viktor Vasarely, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Jef Verheyen, Artists Right Society (ARS), New York/
SABAM, Brussels
© Jacques de la Villeglé
© Bill Viola
© Jan Voss, Artists Right Society (ARS), New York/
ADAGP, Paris
© Wolf Vostell, Artists Right Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© herman de vries
© Jeff Wall
© Franz Erhard Walther, Artists Right Society (ARS),
New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Andy Warhol, Artists Right Society (ARS), New York
© Andreas von Weizsäcker, Artists Right Society
(ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn/ Foto: Anne
Gold, Aachen
© Tom Wesselmann, VAGA, New York/
VG Bild-Kunst, Bonn
© Rachel Whiteread
© Ludwig Wilding
© Herbert Zangs, VG Bild-Kunst, Bonn
© Peter Zumthor/ Foto: Roland Halbe (210)

Alle Rechte vorbehalten.
Das vorliegende Werk darf nicht, auch nicht in Auszügen,
ohne die Genehmigung des Inhabers der weltweiten Rechte
reproduziert werden. Soweit nicht anders vermerkt, gehört
das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen, den
betreffenden Künstlern selbst oder ihren Rechtsnachfolgern.
Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem
Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen.
Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78042-828-4

DOROTHEA EIMERT

KUNST UND ARCHITEKTUR DES 20. JAHRHUNDERTS

Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Band II

Inhalt

Die sechziger Jahre: Lebensnähe	6
Nouveaux Réalistes: Die Wesenheit des Gegenstandes	8
Konkrete Kunst	14
Op Art und Kinetik: Der Betrachter im Mittelpunkt	38
Pop Art	44
Neue Figuration und Neuer Realismus	61
Fotorealismus	69
Langes Intermezzo: Was du siehst, ist, was du siehst	72
Minimal Art	73
Conceptual Art	83
Sensibilisierung der Sinne	86
Aktionen, Happening, Fluxus	87
Joseph Beuys	89
Arte povera: Energie des Organischen	89
Natürliche Prozesse	92
Spurensicherung: Das Gedächtnis der Materialien	97
Land Art: Feinstoffliche Energien	107
Umbruch und Aufbruch	108
Von den sechziger zu den achtziger Jahren	109
Die neue Expressivität	110
Malerei als Malerei – eine immerwährende Sprache	115
Medien	126
Video und neue Medien	127
Fotografie: Ein kurzer Blick zurück und vor	135
Im Sog der Jahrtausendwende: Ungeahnte Möglichkeiten	142
Skulptur und Readymades	143
Malerei und Installationen gegen Ende des Jahrtausends	153
Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	158
Die ersten beiden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg	159
Kulturbauten Ende der 50er bis Mitte der 70er Jahre	175
Weiterentwicklung der Wolkenkratzer: Vier Beispiele	183
Pariser Kulturbauten in der Zeit von François Mitterrand	190
Postmoderne und Dekonstruktion	196
Eine neue Sensibilität	204
Berlin nach der Wiedervereinigung	211
Bauen im neuen Jahrtausend	224
Ein kurzer Blick zurück und vor	225
Bauen für die FIFA-Weltmeisterschaft und für Olympia	227
Gigantische Dimensionen des Bauens in den Emiraten	229
Eine Zukunft: Subtiles Bauen	241
Schlussbemerkung	246
Bibliographie	248
Personenregister	252



Die sechziger Jahre: Lebensnähe

Um 1960 brach auf breiter Front ein neues Lebensgefühl auf, das von der Faszination an der neuen Technik und ihren Materialien getragen wurde, von den ungeheuren Möglichkeiten, die die Realität und die Schönheit der Welt bieten. Neue Lebensnähe und Lebensfülle ließen eine Kunst entstehen, die, von agitativer Lust getragen, den Ausstieg aus dem Tafelbild nach sich zog und das Objekt und Aktionen in vielerlei Spielarten zur Folge hatte. Ähnlich breit angelegte Aufbrüche in unterschiedlichste Richtungen hatte es seit den 1910er Jahren nicht mehr gegeben.

Da war nun um 1960 die große Gruppe der Konkreten, die in vielen Ländern der Erde gleichzeitig und unabhängig voneinander eine Einheit von Kunst, Natur und Technik anstrebten und Licht, Bewegung und immaterielle Energie thematisierten. Bei einer anderen Schar innovativer Künstler brach ein unbändiges Interesse an neuen Realismen auf. Readymades, Abfallprodukte, Alltagsthemen und Konsum wurden zu Objekten und Assemblagen zusammengefügt. Und als Gegenpol kündigte sich bereits ein radikaler Purismus an, die *Minimal Art*, die das Verhältnis von Objekt, Raum und Betrachter ursächlich neu definierte.

Das Bedürfnis nach Realität richtete sich bei einer großen Anzahl von Künstlern auf Müll, Schrott und Trödel. Spielzeugläden, Baustellen und Supermärkte wurden durchforstet und auf diese Weise das 'tägliche Leben' gesammelt. Dinge, die ihr Eigenleben,

ihre Geschichte in sich tragen, Dinge, die Stellvertreter von Leben sind. Sie wurden zu Assemblagen und später zu Environments zusammengebaut, wurden bei den *Nouveaux Réalistes* und in der *Pop Art* zu Kulturträgern besonderer Art.

Allen Bestrebungen der Sechziger gemeinsam war die Absage an Tradition und Mystizismus, die Hinwendung zu seriellen Modulen und Ordnungsprinzipien und das Erstreben einer unpersönlichen, vielleicht auch maschinellen Fertigung des Kunstwerks.

Gegen Ende der sechziger Jahre hatten Malerei und Plastik vielerlei Veränderungen und Wandlungen durchlaufen. Ihre Identitäten waren sogar fraglich geworden, zumal sie sich gegen Ende der sechziger Jahre zu entmaterialisieren anschickten. Sie griffen auf immer neue Räume, Zustände und Materialien zu. Skulptur konnte nun ein Landschaftsbezirk sein, eine Fettecke, ein Gedanke, ein gasförmiger Zustand, eine Aktion oder ein Video-Arrangement. Plastik stand nicht mehr nur im Gebäude oder im Freien, Plastik und Malerei konnten auch in der Wüste, am Himmel, am Körper oder auch nur im Kopf stattfinden. Bezeichnungen wurden gefunden wie *Kinetik*, *Land Art*, *Sky Art*, *Body Art* oder *arte povera*. Dennoch gab es immer wieder Versuche, die tradierte Vorstellung von Skulptur, von Malerei neu zu definieren wie dies die Bildhauer Anthony Caro oder Ulrich Rückriem und die Maler Gerhard Richter oder Sigmar Polke mit Macht vorangetrieben hatten.

Nouveaux Réalistes: Die Wesenheit des Gegenstandes

„[...] 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!“ Jean Tinguely hatte im März 1959 fünfzehntausend Manifeste *Für Statik* – aus dem die zitierten Worte stammen – aus einem Flugzeug über Düsseldorf abgeworfen – eine Tat, mit der er futuristischen Aktionen fünfzig Jahre zuvor Ehrerbietung zollte. Wirklichkeit, Realismus waren die Vokabeln, mit denen die junge Generation ihren Willen bekundete, die Grenzen der Tradition zu sprengen und sich dem alltäglichen Leben zu öffnen.

Der Wortführer der neuen Realisten in Frankreich, der Kunstkritiker Pierre Restany, verkündet am 16. April 1960 im Manifest *Nouveaux Réalistes* den Beginn eines „[...] neuen Realismus der reinen Sensibilität“, da die Zeit der Tafelmalerei vorüber sei und man die traditionellen Mittel vollkommen ausgeschöpft habe. „Die Malerei auf der Staffelei hat, wie jedes andere klassische Ausdrucksmittel der Malerei oder Skulptur ihre Zeit gehabt. Heute tut sie die letzten, manchmal noch immer großartigen Atemzüge einer langen Alleinherrschaft.“

Die Werke von Alberto Burri, Antoni Tàpies und Jean Dubuffet hatten bereits einen neuen Realitätsbezug angekündigt. In der nachfolgenden jüngeren Künstlergeneration manifestierte er sich buchstäblich. Bereits Mitte der fünfziger Jahre hatte sich gezeigt, dass „[...] die tachistische Malerei lediglich noch einer nostalgischen Rückbesinnung auf die unmittelbare zurückliegende Vergangenheit entsprach, die durch den Krieg geprägt war“, konstatierte Pierre Restany rückblickend in einem Interview von 1985. Die Phase des Wiederaufbaus war gegen Ende der fünfziger Jahre abgeschlossen, der Wirtschaftsboom setzte ein. Große technologische Abenteuer wie die Raumfahrt erregten die Gemüter. Den *Nouveaux Réalistes* war in der Musik die *musique concrète* des Pariser Komponisten Pierre Schaeffer vorausgegangen, der aus Naturmaterialien neue Klangräume erschloss.

Mit dem Abschied aus der subjektiven Isolation des Tachismus und des abstrakten Expressionismus wurde nun alles möglich. Alle



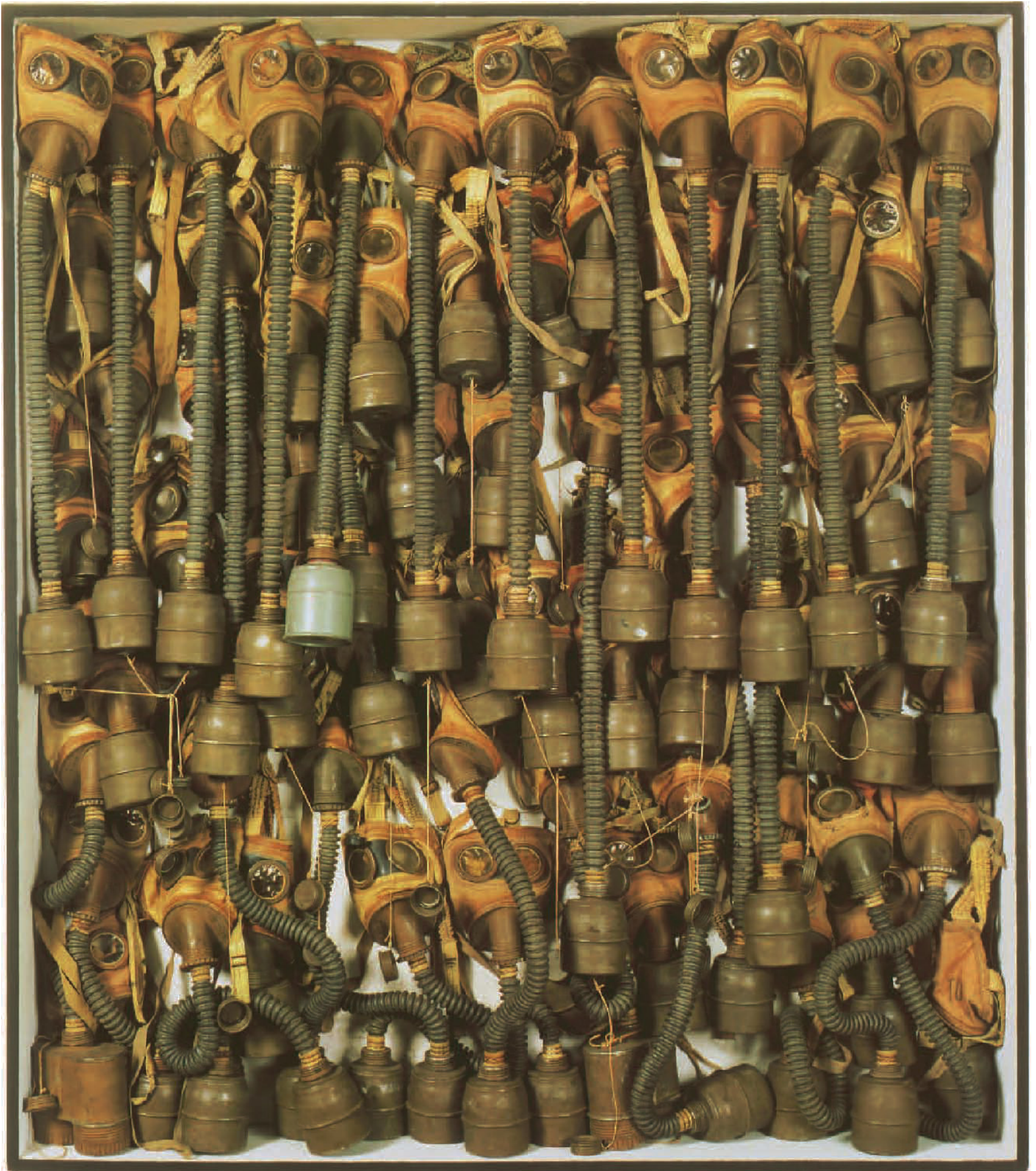
Materialien, aller Abfall, alles Materielle und Nichtmaterielle wurde von nun an für die Kunst durchforscht. Im Oktober 1960 vereinten sich Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein und Martial Raysse sowie Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jaques de la Villeglé zu einer Gruppe, deren Theoretiker Pierre Restany wurde. Später kamen noch César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps und Christo hinzu. Ihnen gemeinsam war ein neues Verständnis von Realität: Eine Sache ist die, die sie ist, Darstellung und Dargestelltes bilden eine Einheit. „Der Krieg hatte uns einen Schock versetzt“, berichtete Pierre Restany, „es galt, die Welt so zu akzeptieren, wie sie nun einmal war. Und es war eine immer

Niki de Saint Phalle, *L'accouchement rose (Rosa Niederkunft)*, 1964.

Collage, 219 x 152 x 40 cm. Moderna Museet, Stockholm.

Arman, *Home, Sweet Home*, 1960.

Gasmasken in Holzbox mit Plexiglasdeckel, 160 x 140,5 x 20,3 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (S. 9)





Daniel Spoerri, *Hahns Abendmahl*, 1964. Objekte für ein Dinner für 16 Personen auf Holztafel, 200 x 200 x 38 cm.
Museum Moderner Kunst (ehemals Sammlung Hahn), Wien.

Jacques de la Villeglé, *Les Triples de Maillot*, 1959. Décollage, zerrissene Poster auf Leinwand, 117 x 224 cm.
Museum Moderner Kunst, Wien.



reichere Welt, die immer mehr Anregungen bot [...] alle Träume waren erlaubt. Träumer können hier leben.“

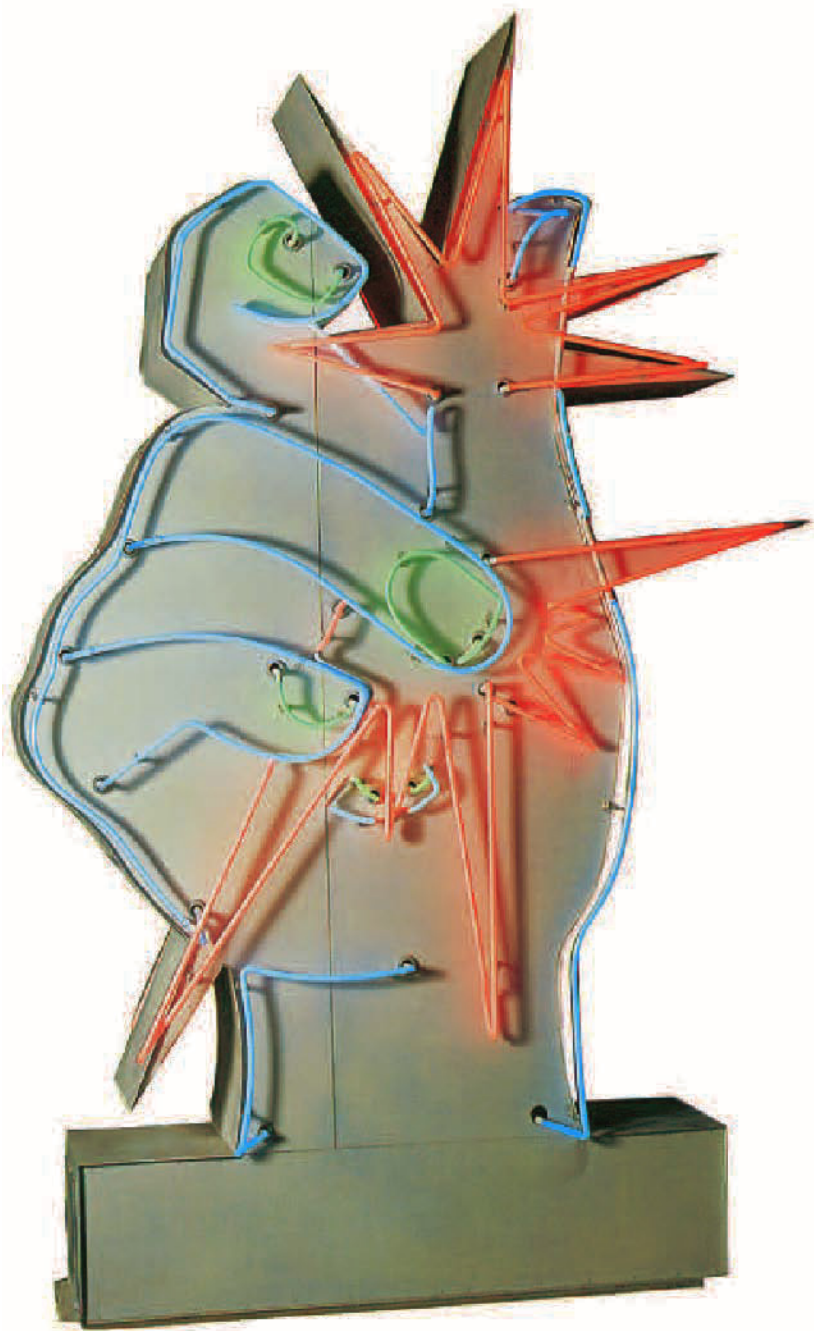
Umberto Boccioni hatte bereits 1912 im *Manifest der Futuristischen Skulptur* die Erweiterung des Materialienkanons um Glas, Stoff, Eisen, Haare, Karton, Leder, Zement und elektrisches Licht angekündigt, weil es nur so gelingen könne, die Wesenselemente der bildnerischen Sensibilität zurück zu gewinnen. Wladimir Tatlin hatte Materialreliefs aus Glas, Teer, Eisen, Papier, Parkett und Baumwolle geformt. Die Brüder Naum Gabo und Antoine Pevsner hatten die tieferen geistigen Dimensionen der Materialien und Dinge angesprochen, wenn sie im *Realistischen Manifest* von 1920 äußerten: „Wir wissen, dass jedes Ding sein eigenes Wissensbild hat; Buch, Haus, Stuhl, Tisch, Telefon, Mensch [...] das alles sind vollständige Welten mit eigenem Rhythmus und eigenen Planetenbahnen.“

Marcel Duchamp hatte 1913 mit seinem ersten *Ready-made*, dem Rad eines Fahrrades, das Dogma zerstört, ein Kunstwerk müsse von Künstlerhand erschaffen sein. Er zeigte die ästhetischen Qualitäten eines industriellen Serienartikels und wies ihm im Sinne der zeitlich späteren Überzeugungen von Gabo und Pevsner seine „[...] eigene Planetenbahn“ zu.

Die *Nouveaux Réalistes*, die ihre Bezugspunkte im Futurismus, bei den russischen Skulpteuren Gabo und Pevsner und bei Marcel Duchamp hatten, wollten konsequenter sein. Sie lebten in einer Welt, in der Technik, Fortschritt und Konsum an oberster Stelle standen. Die Wesenheit eines Objektes zu erkennen und dieses zu finden war ein grundsätzlicher Teil des Schöpfungsprozesses. Die Geste des *Informel* mutierte nun in der jungen Künstlergeneration zur Geste des Verhaltens. Sie drückte den Willen aus, sich bestimmte Dinge der

Niki de Saint Phalle, *Nana rouge, jambes en l'air*, 1968.

Bemaltes Polyester und Eisendraht, 220 x 200 cm. Leopold-Hoesch-Museum, Geschenk Dr. Rolf Renker, Düren.



Wirklichkeit anzueignen, so z.B. die Geste des Plakatabreißens der *Décollagisten*, des Sammelns bei Arman (Armand Fernandez), des Verpackens bei Christo; Tinguely delegierte die Geste an die Maschine, die nun selbstständig agierte und erstmals automatisch – ohne Zutun des Künstlers – Zeichnungen anfertigte.

Die Franzosen unterhielten enge Verbindungen nach Deutschland, vor allem zur Düsseldorfer Gruppe *Zero*. Gegenseitige Besuche führten zu gemeinsamen Ausstellungen. Yves Klein malte das Theater in Gelsenkirchen aus, Tinguely schuf hierfür bewegliche Objekte. In Paris war die Galerie Iris Clert das Zentrum der Avantgarde. Hier trafen sich Yves Klein, Soto, Fontana, Agam, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Spoerri und die übrigen *Nouveaux Réalistes*, später auch die *Zero*-Künstler.

Arman ging in der Aneignung der Realität so weit, dass er den Inhalt von Mülleimern in Glaskästen füllte und Schutt, Unrat, Abfälle, Gasmasken, Wasserkannen, Musikinstrumente und abgenutzte Gegenstände in durchsichtige Behälter aufhäufte und diese *poubelles* zum Kunstwerk erklärte. Auch zerstörte er Gegenstände, um dadurch ihre Bedeutungsmöglichkeiten erforschen zu können.

Christo verhüllte und verschnürte 1958 erste Gegenstände. Anfangs waren es Pappkartons und gemalte Porträts, deren Aussehen er durch Stoff und Papier veränderte. Er verbarg sie vor den Augen des Publikums und verabschiedete sie in ihre eigene Welt.

Niki de Saint Phalle schoss 1960 Farbkapseln auf die Leinwand, die beim Aufprall zerplatzten. Schwung- und Schwerkraft, Verlauf und Verteilung der Farbe waren dem Zufall unterworfen. Daneben entstanden Assemblagen aus Alltagsmüll. So 1964 die über zwei Meter hohe Halbfigur *L'accouchement rose*. Aus Gips über Drahtgeflecht baute sie eine löchrige, silbrig-rosa besprühte Puppe, die mumifizierte Heiligen gleicht. Sie ist dekoriert mit Kunstblumen, Plastikspielzeug und Kunsthaar. Katholischer Devotionalienkult, Bezüge zu Jahrmarkt und Alltagsästhetik fungierten als Inspirationsquelle. Die ersten *Nanas*, in ihrer Form auf frühe Kulturen Bezug nehmend, bildete sie 1963/64 aus Pappmaché, später aus Stoff oder mehrfarbigem Kunststoff. Später schuf sie riesige *Nanas* und begehbare *Nanas*skulpturen.

Daniel Spoerri definierte das Thema „Stilleben“ neu. Er baute aus zufälligen Resten einer Mahlzeit, die er konservierte, seine

Martial Raysse, *America America*, 1964.

Neonlicht und Metallfarbe, 240 x 165 x 45 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



César (César Baldaccini), *Dauphine*, nach 1959 (1970?).
 Flach komprimiertes Auto in Rot auf Sockel,
 Nummernschild 317 CE 91, 410 x 190 x 60 cm.
 Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza.



Raymond Hains, *Zerrissenes Poster (Affiche déchirée)*, 1959. Farbige gedrucktes Papier auf Zinkplatten von Reklametafeln, 200 x 150 cm.
 Museum Moderner Kunst, Leihgabe der Sammlung Hahn, Wien.

großformatigen Reliefs, die so genannten Fallenbilder. Gérard Deschamps wurde durch seine Lumpenbilder und durch seine *objets trouvés* mit Verkehrszeichen und Metallplatten bekannt. Martial Raysse benutzte für seine Objekte nur fabrikneue und standardisierte Kunststoffgegenstände aus dem Kaufhaus.

César (César Baldaccini) stellte 1960 im *Salon de Mai* erstmals seine automobilen Kompressionen aus – Autokarosserien, die er zu Blöcken und Stelen pressen ließ. Unübersehbar sind hier die Anspielungen auf den steigenden Konsum und die Probleme der Industriegesellschaft. Auf diese Werkphase folgten riesige Abgüsse von Daumen, Brüsten und Polyurethan-Schaum, der als „fließende“ Skulptur auszugießen war.

Plakatabrisse als Manifestationen von Alltagskultur wurden bei den *Décollagistes* durch die ordnende Hand des Künstlers zum Bildthema: François Dufrêne, Raymond Hains und Jaques Mahé de la Villeglé. Plakate beherrschten das Erscheinungsbild der Städte wie kein anderes Medium. Ihre vielschichtigen Bedeutungsebenen waren auch noch bei Abriss und Zerstörung sichtbar. Plakate sind „[...] Seismographen unserer Gesellschaft und der Vorgänge in ihr.“ In Rom verfolgte Mimmo Rotella eine ähnliche Bildsprache, indem er, ohne Kenntnis des Vorgehens der Pariser Plakatünstler, Plakatabrisse collagierte.

Die *Nouveaux Réalistes* in Paris, die die bildhafte Überhöhung des Gegenstandes anstrebten, waren keine solitäre Erscheinung. Es war die Vision einer Welt mit dem Gegenstand als Mittelpunkt. Alle Produkte der Industriegesellschaft bildeten eine Quelle der Inspiration. Man konnte auch die reine Farbe als Gegenstand betrachten, wie dies Yves Klein tat. Das Materielle wurde zum Über-Objekt, es wurde reine Energie. Kunst als Ausdruck einer Gesellschaft, deren Weltbild durch grundlegende Veränderungen in Konsum, Wissenschaft und Technologie entscheidend erweitert war, bedurfte adäquater Ausdrucksmöglichkeiten.

Fast gleichzeitig in Frankreich, Italien, Deutschland, der Schweiz, Österreich, Jugoslawien, den Niederlanden, Belgien, Großbritannien und Schweden waren Künstler vom leidenschaftlichen Impuls erfasst, das neu eröffnete Potenzial von Wirklichkeit auf ganz unterschiedliche Weise künstlerisch zu erforschen. Es bewegte sie die gemeinsame Suche nach unbegrenzten immateriellen Räumen, die Eroberung neuer Dimensionen.

Konkrete Kunst

So kann es nicht verwundern, dass die Beschäftigung mit spirituellen Inhalten, mit Philosophie und Wissenschaftsphilosophie die Künstler auf ihrer Suche nach einem sinnlich erlebbaren und ganzheitlich empfundenen Kosmos begleitete. Die Hinwendung der Kunst zur Stille, zur Abstraktion, hatte etwas mit Bilderfeindlichkeit zu tun – im Sinne von Theodor Adorno, der vom Kunstwerk im Zeitalter des Verstummens sprach und darin eine Vergeistigung erkannte. Die Reinheit der Stille bringt es mit sich, dass die Kunst sich aus dem Gefängnis der Dinge, aus dem Lärm der Realität befreit. Die Kunst der Stille, die absolute Reduktion von Form und Farbe entsprechen dem Bedürfnis nach grenzenloser geistiger Freiheit und grenzenloser Gefühlsintensität. Beispiele hierfür finden sich bei Yves Klein und Zero. Viele Künstler vertieften die Stille, indem sie sogar die Geometrie auf ein Minimum reduzierten, auf Raster, Gitter und einem kaum mehr wahrnehmbaren Pinselstrich. Damit erschienen diese Kunstwerke fast körperlos, immateriell.

Allerdings erwartet die immaterielle Kunst vom Betrachter, dass dieser einen Zustand des Bewusstseins findet, der aus einem einfarbig bemalten Stück Papier oder Stoff eine Farbe macht, die sich dem Gedächtnis einbrennt. Nur wenn der Betrachter selbst über die intensive Beschäftigung mit den Farbschwingungen lernt, die Oberfläche so zu durchdringen, dass das Bild aufhört, ein konkreter Gegenstand zu sein, kommt sein geistiger, sein transzendenter Charakter zum Tragen. Yves Klein nannte es das „[...] mystische System universeller Durchdringung der Farbe.“ Die stille, die monotone Malerei, ihre scheinbare Leere ist eine Form hohen geistigen, transzendenten Ausdrucks. Das stille Kunstwerk besitzt durch seine radikale Konkretheit und seine bedingungslose Unmittelbarkeit im Zauber der Bewusstwerdung eine numinose Dimension.

Kaum eine andere Kunstrichtung hat im 20. Jahrhundert unsere Wahrnehmung und unseren Lebensraum so verändert wie die abstrakte Kunst, die konkrete, ungegenständliche, konstruktive, nicht-figürliche, gegenstandslose – unter welchem Begriff man sie auch immer fasst. Ihren Aufbruch formulierte Kandinskys Vision von der „[...] Epoche des großen Geistigen.“ Bei Kupka, Mondrian und Malewitsch finden sich ebenso Ursprünge der konkreten Kunst wie

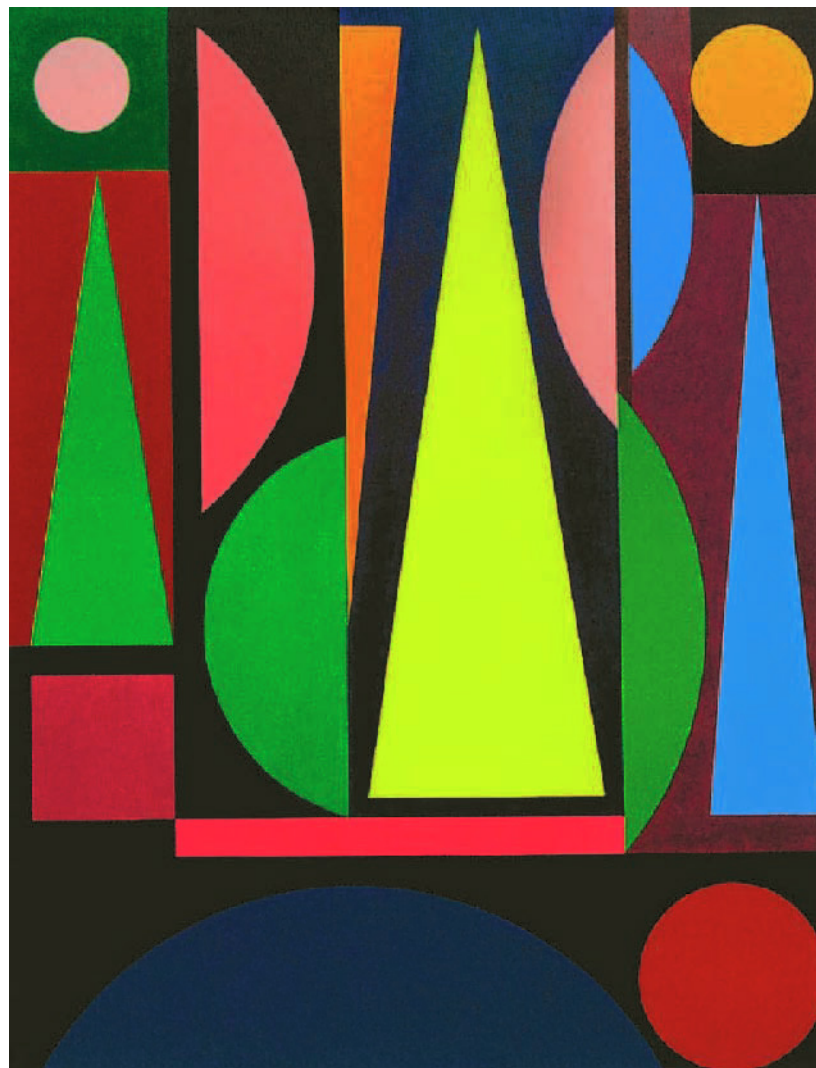
bei Georges Vantongerloo. Den Begriff *Konkrete Kunst* prägte Theo van Doesburg 1930 in seinem *Manifest der konkreten Kunst*. Die Bezeichnung „konkret“ schlug er für eine Kunst vor, die allein von reinen Form- und Farbverhältnissen ausgeht. Max Bill ersetzte 1935 den Begriff 'abstrakte Kunst' durch 'konkrete Kunst', da konkret „[...] das vom Dinglichen gelöste, das Unwillkürliche“ bezeichne. Der Begriff hat sich als Bezeichnung für eine strenge geometrische, häufig auf seriellen Prinzipien basierende Kunstsprache erhalten.

Abstraction – Création

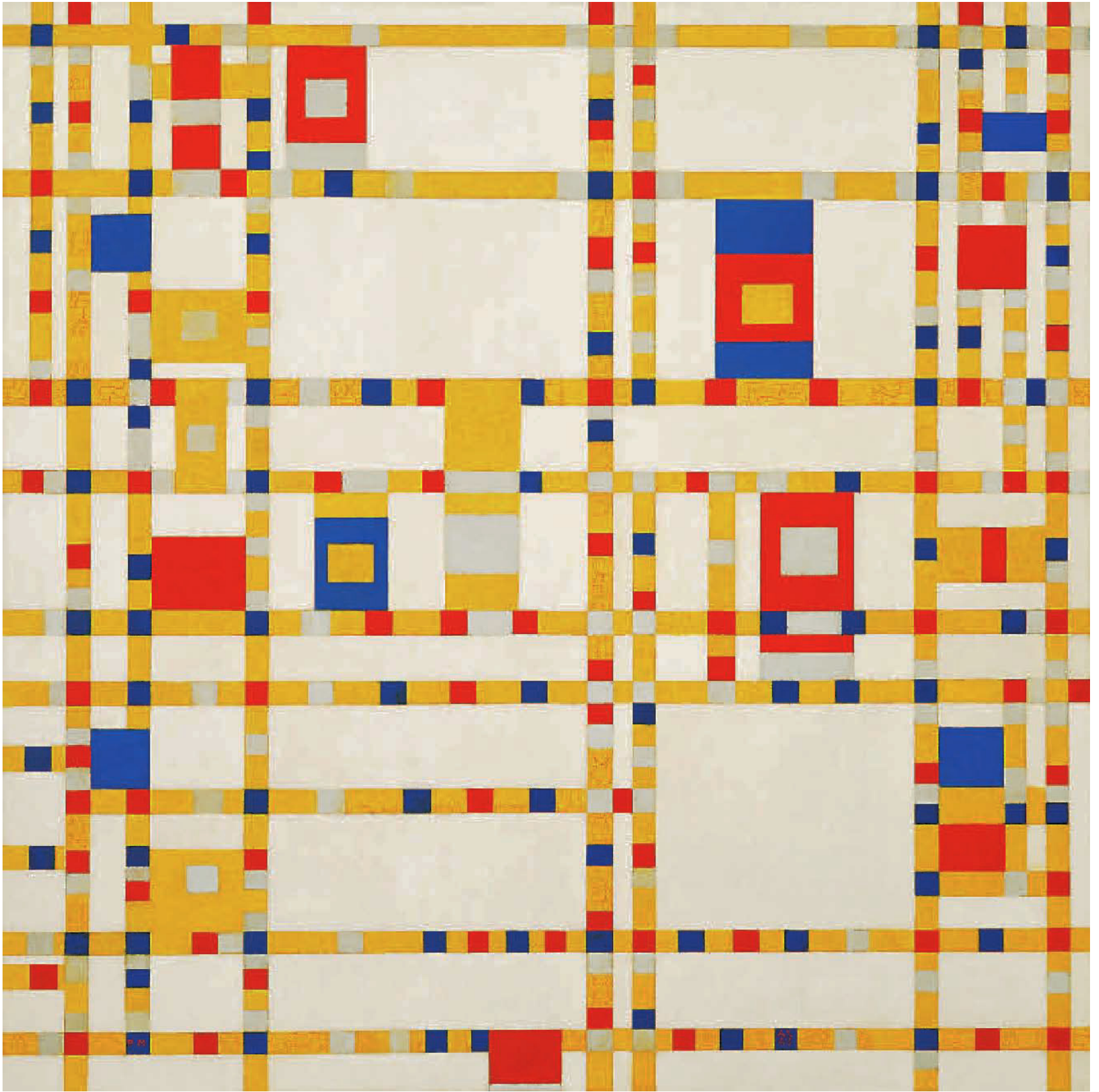
Der Franzose Auguste Herbin hatte 1931 in Paris die neue Gruppe gegründet, die er *Abstraction-Création* nannte. Von 1932 an veröffentlichte er Jahreshefte unter demselben Titel. Zu ihren Repräsentanten gehörten neben Max Bill, Albers, Herbin, Nicholson und Vasarely auch die Altmeister von *Dada*, *Bauhaus* und *de Stijl* wie Arp, Baumeister, Delaunay, Gleizes, Kupka, Schwitters, Kandinsky, Moholy-Nagy, Mondrian und van Doesburg.

Das strenge Regelprogramm der Geometrie wurde als Werkmittel verwendet. Die künstlerische Leistung beruhte auf der spezifischen Variation. In diesem Sinne formulierte Auguste Herbin seine Farbenlehre. Mit Farbe allein erzeugte er Tiefenwirkung. Manche Farben wurden zu Bewegungsträgern, manche zu Ruhepolen. Auguste Herbin gehörte nach dem Krieg zu den prominentesten Vertretern der neuen konstruktiv-konkreten Kunst in Paris. Er vertrat die Überzeugung, dass Farben und Formen, Töne und Buchstaben in Beziehung zueinander stehen. Er entwickelte ein System von Entsprechungen, in dem jedem Buchstaben des Alphabets eine bestimmte Farbe, geometrische Grundformen und Töne zugeordnet sind.

Farbstudien führte auch Ben Nicholson in vielfachen farblichen und formalen Kombinationen durch. Die Farbstudien der *Abstraction-Création* wurden Basis der nachfolgenden *Post-Painterly Abstraction*, deren Begründer der nach New York emigrierte Piet Mondrian mit seinem 1942/43 gemalten Bild *Broadway Boogie Woogie* wurde. In *Boogie Woogie* löste er seine strenge Farbflächenstruktur erstmals auf in rhythmisch gereichte, quadratische Fixpunkte. Die kleinen, nebeneinander gereichten Farbquadrate lassen die Fläche vibrieren und Farbe in Schwingungen versetzen.



Auguste Herbin, Parfum Nr. 2, 1954.
Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm. Galerie Lahumière, Paris.



Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943.
Öl auf Leinwand, 127 x 127 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Freiheit im Urzustand

Diese zweite Aufbruchphase der bildenden Kunst hatte sich gegen Ende der fünfziger Jahre mit Macht angekündigt, beeinflusst und vorangetrieben von der Neuen Musik, die bereits zu Beginn der fünfziger Jahre neue, bislang ungehörte Klangwelten erobert hatte. Das Weltzentrum der neuen Klangdimensionen war bis 1965 Köln, wo 1951 am damaligen *Nordwestdeutschen Rundfunk* unter der Leitung von Herbert Eimert das erste *Studio für Elektronische Musik* gegründet worden war. In Eimerts Sendereihe *Musikalisches Nachtprogramm* kamen aktuelle Fragestellungen der Künste zu Wort. Hier trafen sich u.a. auch Komponisten, die für die bildende Kunst tätig wurden, wie Mauricio Kagel, Name June Paik und Charlotte Moorman sowie John Cage. Sie alle initiierten, so wie später auch Benjamin Patterson, eine völlig neue Einstellung zum Material als umfassendes künstlerisches Medium.

In Paris hatte sich um Pierre Boulez und Pierre Schaeffer ebenfalls eine Gruppe junger Komponisten geschart, deren Bestreben es war, das bereits von Natur aus vorhandene Klang- und Geräuschpotenzial zu neuen Ordnungen zu führen. John Cage hatte Ende der vierziger Jahre in den USA begonnen, Klänge und Geräusche des Alltags zu erschließen. Die elektronische Musik eröffnete zudem Zugang zu Klangerscheinungen der Elektronik, die in der bisherigen Musik nicht bekannt gewesen waren. Diese große Erweiterung des Klangspektrums, diese ungeheure, nicht strukturierte Freiheit erforderte Gestaltungsideen, die nicht durch Musizieren auf Spielinstrumenten, sondern nur aus dem Klang selbst, dem „Material“, gewonnen werden konnten. Otto Piene, einer der Hauptvertreter von *Zero*, erinnerte sich in einem Gespräch mit der Autorin: „Wir verfolgten ähnliche Gedanken, wie sie bereits zuvor in der elektronischen Musik in Köln eröffnet waren. Mit neuen technischen Mitteln Räume zu erschließen und zu formulieren war auch unser Ziel.“

Der Gruppe *Zero*, der neben Otto Piene, Heinz Mack und später Günther Uecker als fester Kern angehörten, brach radikal mit den traditionellen Bildvorstellungen. Ähnlich der elektronischen Musik verfolgten diese Künstler auf der Grundlage neuer Techniken die Erweiterung der Wahrnehmungskapazität. Licht und Bewegung

erschieden ihnen als die Mittel, um in den unbegrenzten Raum vorzustoßen. Licht wurde zum bestimmenden Element des gesamten visuellen Spektrums und Bewegung zum Ausdruck der Unendlichkeit von Zeit.

Ähnliche Tendenzen wie *Zero* in Düsseldorf verfolgten in Amsterdam die *Gruppe Null*, im damaligen Jugoslawien *Exat 51*, in Mailand die 1959 von Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Grazia Varisco und Gabriele Devecchi gegründete *Gruppe T*. (T steht für 'Tempo'), dort arbeitete noch eine weitere Gruppe, die *MID* (Movimento Immagine Dimensione). In Padua hatte sich 1959 die *Gruppo N* mit Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi und Manfredo Massironi gegründet.

Im Juli 1960 gründete sich in Paris die *Groupe de Recherche d'Art Visuel Grav*. Unterzeichner der Gründungsurkunde waren: Stein, Demarco, Garcia-Miranda, Garcia-Rossi, Le Parc, Molnar, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino und Yvaral. Der *Equipo 57* in Paris gehörten an: José Duarte, Angel Duarte, Augustin Ibarrola und Juan Serrano. Die Gruppen pflegten engen Kontakt zueinander. Manzoni reiste zwischen Paris, Düsseldorf, Mailand und Amsterdam umher als unermüdlicher Ideenfinder.

Eine erste Zusammenstellung dieser neuen „konkreten“ Tendenzen, deren Sprache Künstler in vielen Ländern zwar gleichzeitig, aber unabhängig voneinander formuliert hatten, zeigte die *Tendencija 1* im Jahr 1960 in Zagreb in der *Galerie zeitgenössische Kunst*. Der brasilianische Künstler Almir Mavignier, der in dieser Zeit in Kroatien lebte, hatte sie zusammengestellt. Fünfundzwanzig Künstler aus Europa und Südamerika kamen hier erstmals zusammen und stellten überraschende Übereinstimmungen ihrer Ausdruckssprache fest: unkonventionelle Materialien, geometrische Reihungen, mechanische Schwingungssysteme, generative Fotografie, kinetische Objekte und Gestaltungen mit Licht und Lichtbrechungen. Weitere Ausstellungen der *Tendencija*, in denen dann auch die neuartige Computerkunst Berücksichtigung fand, folgten in den nächsten Jahren und wanderten nach Venedig, Leverkusen und Paris. Max Bill hatte allerdings bereits 1944 in Basel eine Ausstellung *Konkrete Kunst* zusammengestellt und eine weitere 1960 in Zürich mit dem Titel *Konkrete Kunst – 50 Jahre*

Entwicklung. Das *Museum of Modern Art* in New York zeigte 1965 eine ähnlich tendierte Ausstellung wie in Zagreb: *The Responsive Eye*. Hier wurde dann der Begriff *Op Art* geprägt. Diese Ausstellung wanderte durch halb Amerika, nach St. Louis, Seattle, Pasadena und Baltimore.

Allen Bestrebungen vorausgegangen war im April 1955 eine Ausstellung in Paris, *Le Mouvement*, in der Galerie Denise René. Sie vereinte gezielt Künstler, die den besonderen Effekt der Bewegung analysierten. Es nahmen teil: Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely und Victor Vasarely. Die Ausstellung war für Vasarely der Anlass, das *Gelbe Manifest* herauszugeben, in dem er sich mit dem „plastischen Kinetismus“ befasste: das zweidimensionale statische Bild solle im Namen der Anforderungen der neuen Zeit endlich verabschiedet werden. Zudem forderte er vom Kunstwerk der Zukunft, es müsse wiederholbar, seriell zu vervielfältigen und ausbreitbar, d.h. als Grundmuster in möglichst vielen Kunstgattungen zu verwenden, sein. Als die *documenta 4* in Kassel 1968 der *Op Art* ein breites Forum bot, war sie eigentlich schon wieder zur Historie geworden und verschiedene der genannten Gruppen hatten sich bereits wieder aufgelöst.

Yves Klein

„Die Seele zu spüren, ohne zu erklären, ohne Worte und dieses Empfinden darzustellen, das ist es, was mich zur Monochromie gebracht hat... das Erschaffen der Freiheit im Urzustand.“ Yves Klein schuf sein erstes immaterielles Kunstwerk im Alter von 18 Jahren am Strand von Nizza liegend: er „signierte“ 1946 den blauen, mediterranen Himmel. Er erklärte den unendlichen Himmel zu seinem ersten und größten Monochrom. Seitdem ist Blau seine Farbe, sie ist mehr als nur der Kosmos. Blau ist die Inkarnation des kosmischen Allgefühls. Blau steht für die unendliche Ausdehnung des Raumes und die immaterielle Sensibilität. Die Befreiung des Geistes von der Materie wurde von nun an sein künstlerisches Konzept. Yves Klein befasste sich damals intensiv mit der Weltanschauung der Rosenkreuzer. Er war seit 1948 deren Mitglied. Bei diesen repräsentiert Blau Raum und Leben. Aus der



Veröffentlichung von Gaston Bachelard *L'air et les songes* (Luft und Raum), in der auf Texte von Paul Claudel, Paul Eluard und Stéphane Mallarmé hingewiesen wird, zitierte Yves Klein gerne den Anfang: „Am Anfang ist das Nichts, dann ein tiefes Nichts und darauf eine blaue Tiefe.“

Während der Arbeit bei einem Einrahmer in London, 1949, war er unmittelbar mit dem blauen Farbpulver in Berührung gekommen. Seine intensive Leuchtkraft faszinierte ihn. Er trug das Farbpulver auf Pappvierecke auf. Es waren dies seine ersten gemalten Monochromien. Das Pulver verlor aber seine Leuchtkraft, wenn er es mit Bindemittel versetzte. Erst 1955 fand er gemeinsam mit dem Besitzer eines Künstlerbedarfsgeschäfts, Edouard Adam, eine Lösung; sie verwendeten das normalerweise als Fixativ benutzte Rhodospas – die Farbe behielt ihre Leuchtkraft und haftete.

Mit diesem Blau, dem *IKB* (International Klein Blau) wollte er die Welt erobern. Zunächst tränkte er Schwämme und baute daraus Bilder und Paravents, eine 12 m hohe Plastik aus Stangen und blauen Schwämmen, einen Regen. Dann inszenierte er 1957 sein erstes *Immateriel*, den völlig leeren Raum einer Galerie, als Ausdruck äußerster Sensibilisierung und Entgrenzung. Yves Klein war vom „Sputnik“ und der ersten Erdumkreisung des russischen Kosmonauten Gagarin fasziniert. Es bestätigte sich Kleins Vorstellung: die Erde aus der Ferne ist eine kleine blaue Kugel.

Yves Klein, *Anthropométrie*, 1961.

Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand, 153 x 209 cm. Privatsammlung.



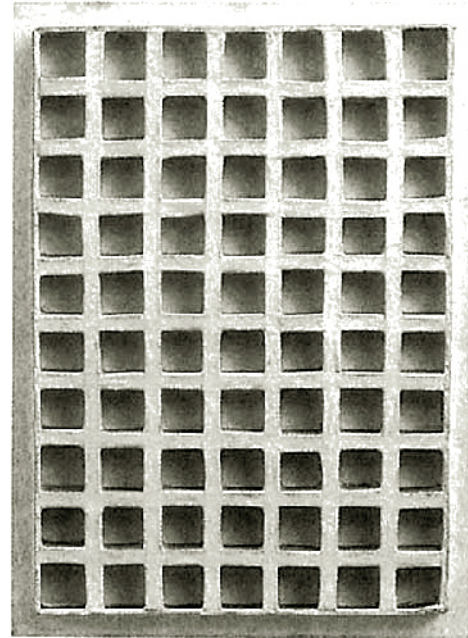
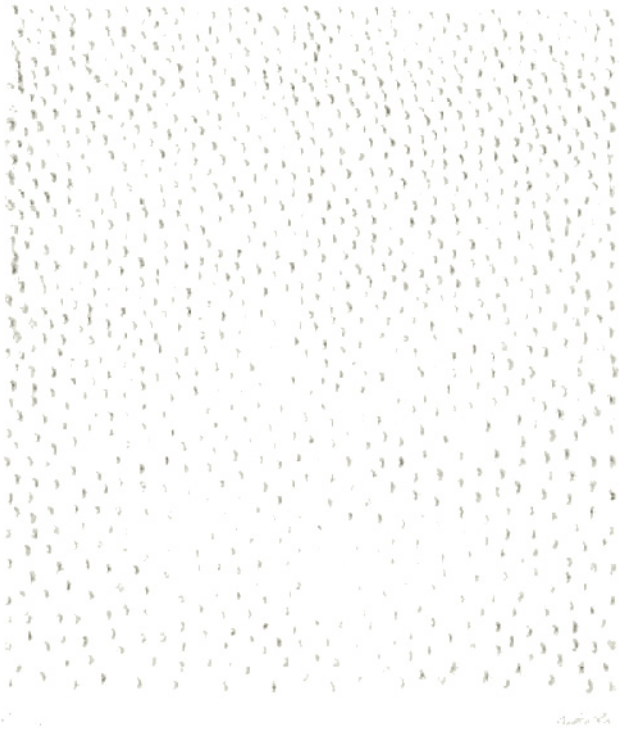
Er startete 1958 die *Lebenden Pinsel*: Mit blauer Farbe bemalte weibliche Modelle hinterließen Abdrücke auf Leinwand oder Papier, die er *Anthropometrien* (Lehre von der Messung des Körpers) nannte. Auf den Abdrücken sieht man meist nur Brüste, Bauch und Schenkel.

„Gewiss“, so schrieb er in *Le vrai devient réalité* „der ganze Körper besteht aus Fleisch, aber die eigentliche Masse sind der Rumpf und die Schenkel. Genau hier befindet sich das wirkliche Universum der verborgenen Schöpfung.“

Die *Anthropometrien* beinhalten Leben im umfassenden Sinn, bedeuten die Inkarnation von menschlicher Vitalität überhaupt. Deren Herstellung folgte einem Ritual. Im Smoking dirigierte Yves Klein seine Modelle über die Leinwand. Auslösend für diese Bildfindung von Immaterialität der Allmenschlichkeit waren die Erlebnisse auf seiner Japanreise des Jahres 1953: die Schatten von Hiroshima. Die atomare Kraft hatte die Menschen augenblicklich als Schatten in die steinernen Hauswände eingebrannt. Dort waren sie sichtbare Zeichen der fürchterlichen Katastrophe, leben aber auf immaterielle Weise weiter.

Yves Klein, o. T., *Monochrom Blau*, 1959.

Trockenes Pigment in Kunstharz auf Leinwand, auf Holz befestigt, 92,1 x 71,8 cm. Guggenheim Museum, New York.



Freiheit ist Weiß

Bevorzugte Farbe zur Darstellung von Licht, von Weite und Freiheit ist Weiß als Bündelung der Gesamtheit aller Farbspektren, der der damals viel diskutierte Begriff des „weißen Rauschens“ aus der elektronischen Musik gleichgesetzt werden kann. Eine ganze Reihe von Künstlern arbeitete damals mit Papier in unterschiedlichsten Spielarten, mit weißer Leinwand, mit weißen Kunststoffen oder weiß lackierten Hölzern. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erhielt die Farbe Weiß ein Symbolmilieu, in der Literatur bei Poe, Melville und Mallarmé, in der Kunst beispielsweise bei Munch, Hodler, Kandinsky oder Malewitsch. Weiß stand dabei oft in Verbindung mit der Suche nach Elementarem, Ursprünglichem.

Die weite, unerschöpfliche Bandbreite des Haptischen, Optischen und Akustischen stand den Künstlern seit den fünfziger Jahren zur Verfügung. Im Literarischen hatten zuvor

bereits Futuristen und Dadaisten mit ihren vielgestaltigen Lautgedichten neue Wege eröffnet wie beispielsweise Kurt Schwitters mit der *Ursonate*. Hieraus entwickelten sich in logisch-philosophischer Fortführung vielfache Varianten bis hin zu Hans G. Helms Werk *Fa:m Ahniesgwow* von 1959, das im Umfeld des Kölner elektronischen Studios entstand und hier Bedeutung für die elektronische Analyse der Sprache als Klangmaterial hatte. In der späteren Konzeptkunst entwickelte sich der Aspekt Sprache in vielfacher Weise.

Die reine Linie und nichts als die Linie wurde zum Inbegriff allen Wissens, vergleichbar mit Weiß, mit Licht, mit „weißem Rauschen.“ Sie tauchte in der Literatur bei Claude Pascal auf, als dieser einen Text ohne Worte, bestehend aus einer schwarzen Linie auf weißem Papier als Vorwort zu einem Katalog von Yves Klein, schrieb. Auch Manzoni entdeckte die

Günther Uecker, *Schnee*, 1972.
Prägedruck auf Büttchen, 60 x 49,5 cm.

Jan Schoonhoven, *R 70-30*, 1970.
Pappmaché-Relief, 33 x 24 cm.

reine Linie als allumfassende Aussage. Auf die Rolle eines Endlospapiers zeichnete er seine Linie der Unendlichkeit, die alle Probleme von Komposition und Größe in der Weite des Weltalls hinter sich lässt. Verwandt ist die unendliche Linie der um 1950 konzipierten *Symphonie Monotone* von Yves Klein. Sie besteht aus einem einzigen Ton, der 20 Minuten anhält. Sie hat ihre Wurzeln auch im *Gesang der Fische* von Christian Morgenstern. Klein nannte die Erweiterung solchen Daseinsbewusstseins das „[...] Erschaffen der Freiheit im Urzustand.“

Die Konkreten lehnten das expressiv gemalte Tafelbild ab. Der emotionalen Gestik des *Informel*, dem psychischen Automatismus, der subjektiven Spontaneität und den „archaischen“ amorphen Texturen, die häufig wie Vulkanlandschaften wirken, setzten die Konkreten strenge Strukturen entgegen. Neue Methoden der Herstellung und neue Materialien wie Gips, Glas, Rauch und Licht, Nägel, Kunstharz, Spiegel, Kaolin, Lichtraster, Polymerfarben und Aluminiumfolie kamen zum Einsatz.

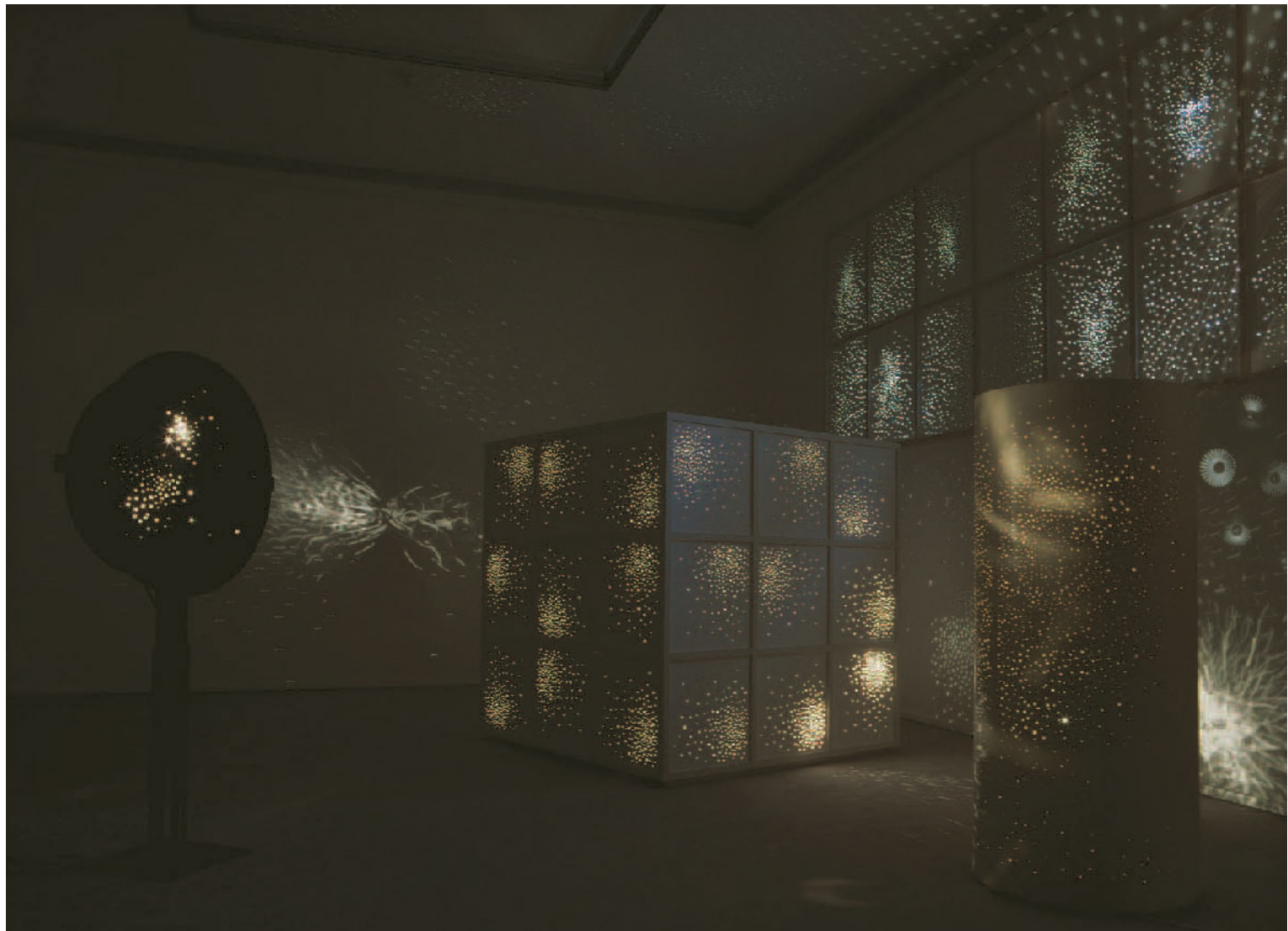
Oskar Holweck und Jan Schoonhoven wählten Papier und Pappmaché. Die neuen Materialien erforderten neue Methoden der Bildherstellung. In Reaktion auf den subjektiven Gestus der älteren Malergeneration wurde alles Handschriftliche zurückgedrängt. Man wandte halbmechanische Techniken an und nahm damit Arbeitsmethoden von *Dada* und Max Ernst auf. Günther Uecker nutzte Käämme, Stäbe oder Nagelbürsten, um Strukturen in die Farbmaterie zu ritzen. Lucio Fontana durchlöcherte seine Papiere und Bilder mit Messer und Locheisen. Gotthard Graubner setzte mit Farbe getränkte Kissen ein, um Abdrücke zu machen. Heinz Mack nahm Gummischaber und Scheibenwischer, Almir Mavignier Nagelköpfe und Otto Piene Rastergitter aus Karton und Metall. Herman de Vries wählte einfach das weiße Blatt Papier. Er veröffentlichte 1960 ein Buch mit leeren Blättern *wit – wit is overdaad* (weiß ist übermäßig) in einer Auflage von 120 Exemplaren und zwei Jahre später mit *wit* ein weiteres Buch mit leeren Seiten in einer Auflage von fünf nummerierten Exemplaren.

Ein Blatt Papier, geschöpft im Basler Papiermuseum aus reinen Hadern der Sorte Richard de Bas, ist das Urblatt für eine malerische Philosophie auf 150 Blättern, die Rémy Zaugg in den



Jahren 1970 bis 1988 schuf. Diese *Reflexionen auf und über ein Blatt Papier* umfassen 1800 bis 2000 Bögen, die im Siebdruck in mindestens drei und höchstens vierzehn Druckvorgängen mit dem Urblatt gedruckt sind. Das reproduzierte Urblatt ist also Abbild und somit Malerei: „Sehen ist so schwierig wie denken“, sagt Zaugg. Der Traum ist ein weißes Papier, schrieb Heiner Kippardt und der Schriftsteller Michael Lentz sagte: „Meine einzige Hoffnung ist ein leeres weißes Papier.“

Oskar Holweck, 16 IX 74, 1974.
Unbedrucktes Buch, 70 x 70 x 30,5 cm.



Licht und Feuer

„Und das Licht ist da und dringt überall hin, und nicht ich male, sondern das Licht“, sagte Otto Piene 1961. Das Licht soll nicht mehr nur Beleuchtung für ein Bild sein, sondern wird selbst aktiver Teil des Kunstwerks, vor allem bei seinen *Lichtballetten*. Erst durch die Brechungen an Hindernissen kann sich Licht artikulieren. Je nach Lichteinfall ist die Wirkung verschieden. Es entstehen Lichtschwingungen, die beim Betrachter wie Vibrationen erscheinen.

Ich würde gerne meine Individualität als Autor noch weniger spürbar werden lassen, eine Kraft wie das Licht noch souveräner

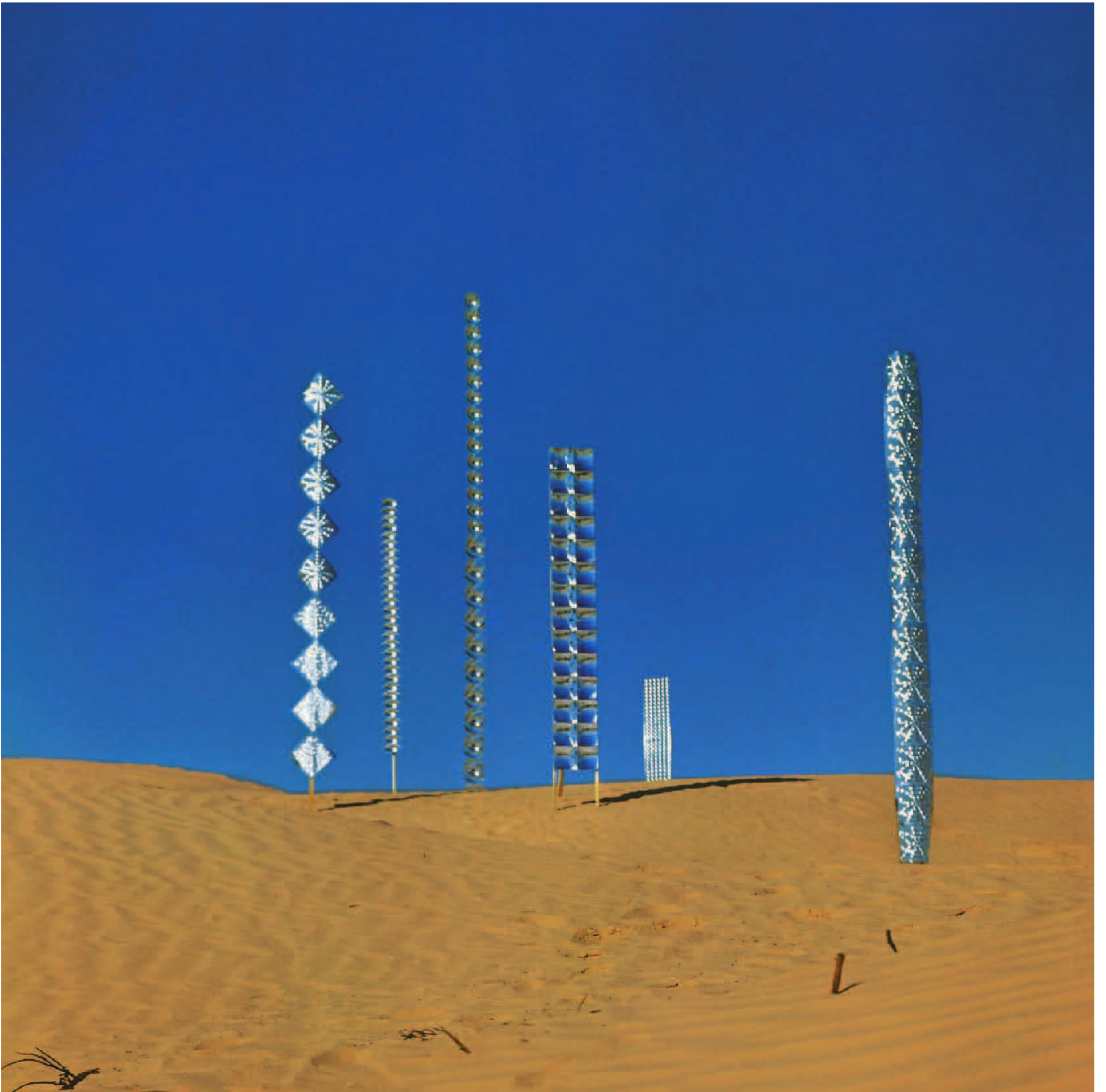
wirken lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.

In Pienes Lichtballetten erhält die Kraft des Lichtes beeindruckende Selbständigkeit. Das Licht „tanzt“ nach einer gewissen „choreographischen“ Abfolge, die mit Tönen als Leitstrahlen „orchestriert“ wird. Die Lichtballette sind „Raumerfüllungen.“ Das Licht erreicht die meisten Orte im Raum. Der Erlebende hat so den Eindruck, Mittelpunkt des Geschehens zu sein. „Den Betrachter mitten ins Bild“ zu setzen, war bereits unerfülltes Bestreben der Futuristen. In Pienes *Lichtballetten* geht das Bild durch den Betrachter hindurch. Er fühlt

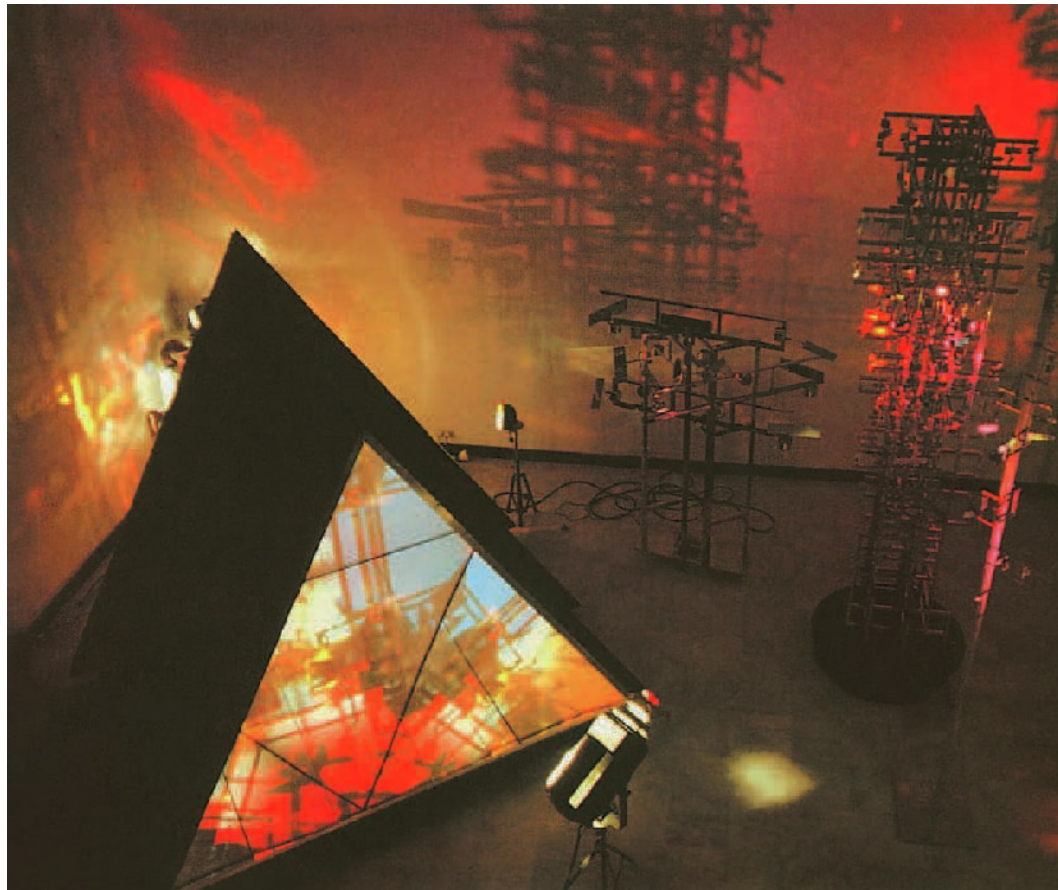
Otto Piene, *Automatisches Lichtballett*, 1979, 1961, 1994.

Perforierter Karton, Licht, Elektronik, 1090 x 790 cm, Höhe: 465 cm.

Rauminstallation Paper Art 5, 1994, Leopold-Hoesch-Museum, Düren. Foto: Anne Gold, Aachen



Heinz Mack, *Lichtstelen in der Wüste*, 1968.
Tunesien. Foto: Edwin Braun



sich als Teil des Lichtes, empfindet es als Selbstverständlichkeit wie das Ein- und Ausatmen.

Heute gilt Otto Piene auch als der Pionier der *Sky art*. Dem *Zero*-Traum, in kosmische Dimensionen mit Hilfe des Lichtes vorzudringen, ist er ein gutes Stück näher gerückt. Mit gigantischen Luftschleifen und Regenbögen belebte er in den USA die Weite des Himmels.

Bereits bei der 8. Abendveranstaltung *Vibration* von *Zero* in Düsseldorf 1958 zeigte Heinz Mack seine ersten Lichtreliefs aus strukturiertem Aluminium.

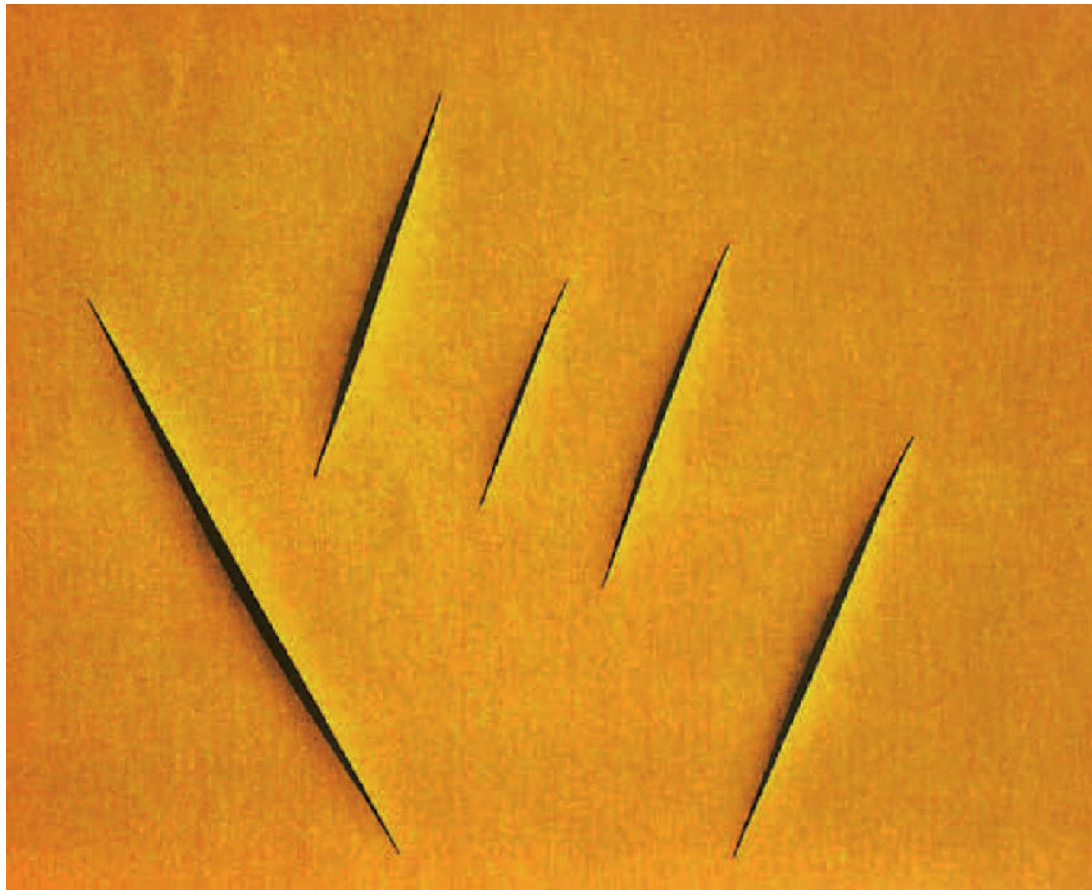
Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben. Spiegelblank poliert, genügt ein geringes Relief um die Ruhe des Lichtes zu erschüttern und in Vibration zu bringen.

Er formulierte 1958 auch erstmals sein *Sahara-Projekt*, das er schließlich 1961 publizierte: vibrierende Lichtsäulen in der Wüste.

An der Ausstellung nahmen auch Holweck, Mavignier, Piene und Zillmann teil. Kurze Zeit später entstand seine erste Lichtsäule aus Aluminium. Er organisierte Ausstellungen für *Zero* und Gleichgesinnte in Antwerpen, Wiesbaden, Mailand, Leverkusen, Zürich und Arnheim. Er nahm u.a. teil an den Ausstellungen des *Stedelijk Museums* Amsterdam, *Bewogen Beweging* 1961 und *Salon de Lumière* 1962, und das *Palais de Beaux Art* Brüssel zeigte 1962 „Dynamo Mack, Piene, Uecker.“ Die Drei gestalteten auf der *documenta 3* in Kassel 1964 einen Lichtraum. Enge Kontakte bestanden u.a. zu Yves Klein, Piero Manzoni und Lucio Fontana. Für *Zero* war die Begegnung mit Jean Tinguely zu Beginn des Jahres 1959 entscheidend.

„Für mich ist die Bewegung die eigentliche Form des Bildes“, äußerte Heinz Mack 1958. „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

Nicolas Schöffer, *Prisma*, *Kronos-Skulptur* und *Entwurf des kybernetischen Turms*, seit 1956.
Atelier von Nicolas Schöffer, Villa des Arts, Paris.



kontinuierlich ineinander übergehen, aneinander sich ‚aufheben‘ [...] Bleibt diese Integration sichtbar, dann vibriert ein Bild, und unser Auge findet die Ruhe der Unruhe.“

Alles was Mack kreiert, ist auf gigantische Maßstäbe gedacht. Viele seiner Werke haben den Charakter und die Bedeutung von Modellen und Projekten. Erst in einer monumentalen Realisation im öffentlichen Raum, in einem unberührten Raum wie der Wüste, würden sie ihren eigentlichen Sinn sichtbar machen. Der Künstler im Sinne von Heinz Mack ist Konstrukteur, ist Entdecker, Erfinder. Der Künstler ist auch Astronaut und in unzugänglichen Räumen unterwegs, um dort ungewöhnliche Bilder zu öffnen.

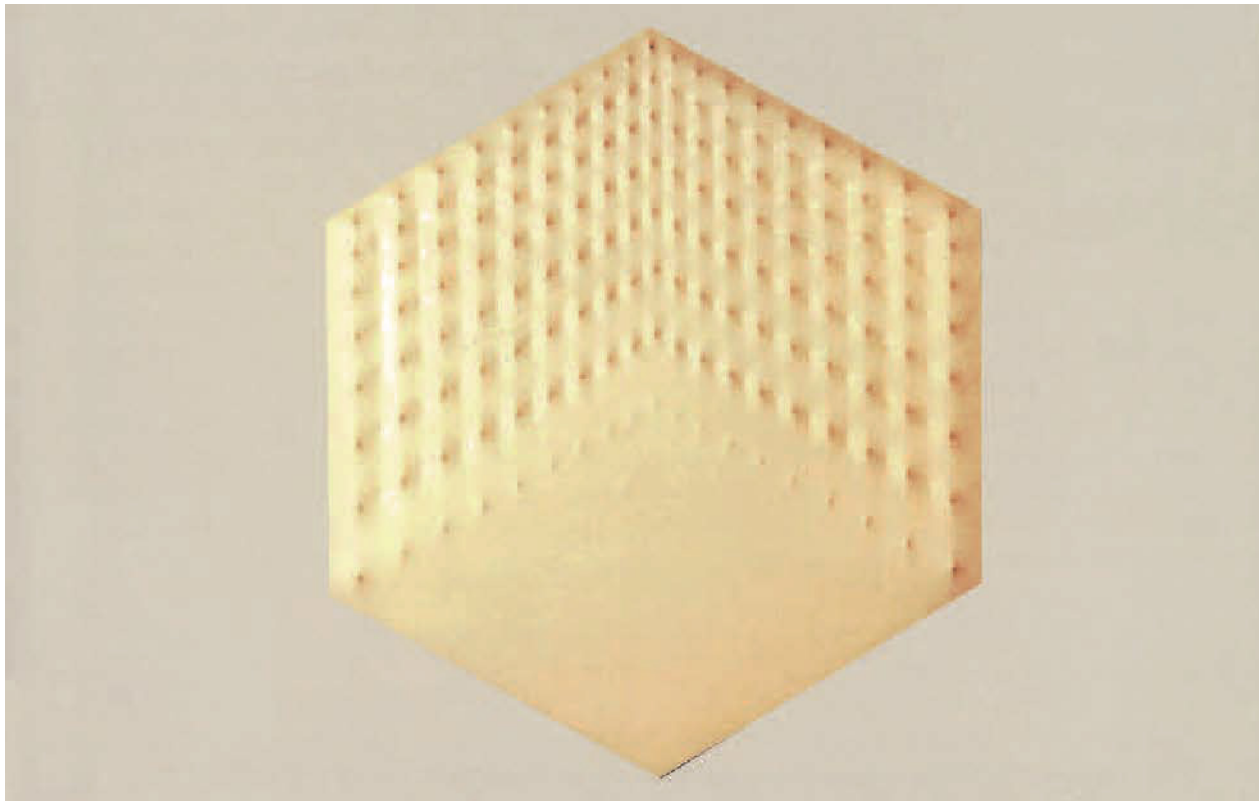
Feuerbilder, rotierende Feuerscheiben, Feuerschachteln im Taschenformat, raumgreifende Feuerwege – „Bernard le rouge“ hat im Feuer sein Medium gefunden. Mit der Gruppe *Zero* stellte Bernard Aubertin seit 1961 vielfach aus. Seine Suche nach Universellem, nach Absolutem jenseits von Form und Farbe verbindet ihn mit *Zero*. Rot – nicht ein Farbton, sondern viele

Varianten – steht für das Universum, für Feuer, Blut, Wärme, Energie, Dynamik. Feuer bedeutet für Aubertin Farbe und Licht. Feuer hinterlässt Brandmale in vielen Rot- und Schwarzstufungen; Feuer malt Bilder in und mit Papier. Diese Feuerzeichen gleichen Ikonen. Die subjektive Handschrift verschwindet in der Anonymität des gebrannten Bildes. Es verbrennt, ihm entsteigen Flammen, Hitze wird erzeugt, Farben leuchten auf, das verkohlte Bild erzeugt Geruch, und das verbrennende Bild knistert und knackt. Die glimmenden Reste hinterlassen Reste: graue Asche und verkohltes Schwarz.

Yves Klein montierte 1957 sein erstes Feuerbild *Feux de Bengale*. Auf einer blauen Monochromie zündete er 16 Feuer. Ähnlich wie Otto Piene nutzte er das Feuer nicht, um wie Burri damit zu malen oder zu gestalten, sondern um auf die Immaterialität hinzuweisen. Papier wird vielfach bei Kunstaktionen verbrannt wie z.B. von Milan Knižák 1964 auf der Straße in Prag oder von Jerzy Berés 1973 in Lubin.

Lucio Fontana, *Concetto Spaziale – Attese (T 104)*, 1959.

Öl auf Leinwand, Einschnitte, 100,5 x 125 cm. Galleria d'Arte del Naviglio, Mailand.



Weiß: Struktur

„Zero ist weiß“, heißt es im *Zero-Manifest*. „Die Fleckenlosigkeit des Weiß zog uns an. Wir sahen darin Reinheit und Licht.“ Weiß ist manchem *Zero*-Künstler Inbegriff der Seinserfahrung. Weiß ist befreit von Erinnerungs- und Ausdruckswerten. Weiß ist reine Energie und zugleich Stille. Weiß summiert alle Farben in sich.

Die Stille ist tönend genug. Die Schwingung erscheint uns bewegter als die Niederschrift der Bewegung, die Nuancen erregen unseren Atem und steigern die Kraft unserer Farben. Das eine Leuchten strahlt uns mehr, als die vielen Farben können.

Die feinen Abstufungen der Monochromie, die Vibrationen der Farbe entstehen durch Unebenheiten, durch Strukturen, durch Reflexionen des Lichts. In diesem Prozess ist die aktive Bewegung, das „Wandern“, des Betrachters gefragt. *Zero*-Künstler wählten neben Weiß auch Gold und Silber. Für Yves Klein war Blau die Farbe der Immaterialität.

„Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das

Dunkel“, schrieb Günther Uecker. „Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.“ In verschiedenen Kulturen gilt Weiß als absolute Seinserfahrung. Auf den Symbolwert Weiß bezog sich seit jeher die katholische Liturgie, für die Weiß Reinheit und Heiligkeit, Entmaterialisierung bedeutet. Malewitsch demonstrierte mit seinem *Weißes Quadrat auf Weiß* die reine Gegenstandslosigkeit. Lucio Fontana schrieb 1946 das *Manifesto bianco*. Er forderte darin eine neue dynamische Kunst, in der Klang, Licht und Bewegung zusammenwirken. Er wollte die Malerei verräumlichen und begann daher 1946, die Leinwand direkt anzugreifen. Er schlitze sie auf und durchlöcherte sie. Es entstand eine neue Dreidimensionalität.

Günther Ueckers Zeichen ist der Nagel und die sich aus der Nutzung des Nagels ergebende Schrift. Er fand den Nagel und erstürmte mit ihm Bastionen der Malerei. Nägel formieren sich zu seriellen Strukturfeldern, Quadraten, Rechtecken, Diagonalen,

Enrico Castellani, *Superficie bianca (Weiße Oberfläche)*, 1969.

Acryl auf Leinwand, 104 x 120 cm.