

Ins Gelingen verliebt: Utopia ZERO

„Derjenige, welcher nicht an Wunder glaubt, ist kein Realist.“¹ David Ben-Gurion

Kunstwerke sind Zeichen der Hoffnung. Sie tragen den Glauben in sich, dass es Sinn macht, etwas zu erschaffen oder – nüchterner formuliert – etwas zu machen, zu erfinden und zu gestalten. Wann beginnt die Erwartung, dass dieses Tun in unserer Welt etwas verändern kann, wann der Optimismus, dass Veränderung auch Erneuerung bewirkt, und wo lauert die Gefahr, dass sich Träume schleichend in Alpträume wandeln? Die Geschichte des 20. Jahrhunderts kennt viele Arten und Abarten menschlicher Vorstellungskraft mit utopischem Potenzial: etwa die Euphorie der im gesellschaftlichen Korsett der Vormoderne bekleideten industriellen Moderne, die Europa im Jahr 1914 in eine erste Katastrophe trieb; oder das Erblühen der Avantgarden von Dada bis Bauhaus in den expressiv überhitzten Gesellschaften der Zwischenkriegszeit; gefolgt vom kollektiven Wahn eines Volkes und der versuchten Vernichtung vieler Völker; und schließlich ein erneutes Keimen von Hoffnung in zertrümmerten Topo- und Biografien.

Es ist die Generation der um das Jahr 1930 Geborenen, die den Blick wieder zum Himmel richtet. Die Erde hatte sich ihnen als unerträglich offenbart. Es sind die Kinder des Krieges, die als unmündige Soldaten Flugabwehrkanonen bedienten oder als unschuldige Zivilisten den Bombenhagel ertrugen. Nicht trotz, sondern wegen ihrer existenziellen Erfahrungen werden einige von ihnen zu Künstlern, die sich von einer optimistischen Stimmung in die Zukunft tragen lassen und zwischen 1957 und 1967 an einer *Utopia ZERO* arbeiten. Für die ZERO-Künstler liegen das „no-place-land“ (Utopia) und das „good-place-land“ (Eutopia) nicht in zeitlich oder räumlich unerreichbaren Epochen und Regionen. Thomas Morus (1478–1535) hatte das Wort „Utopia“ erfunden, um mit einem intelligenten Silbenspiel – basierend auf dem phonetischen Gleichklang von „u“ und „eu“ in der englischen Sprache² – bereits im Titel des Buchs seine sozialkritischen Vorstellungen einer idealen Gesellschaft, die an einem inexistenten, aber erstrebenswerten Ort lebt, andeuten zu können. Rund 350 Jahre später

¹ David Ben-Gurion zitiert nach Yves Klein und Werner Ruhnau, „Projekt einer Luft-Architektur“, *ZERO*, Nr. 3, 1961, o. S., in: Dirk Pörschmann und Mattjis Visser (Hg.), *4 3 2 1 ZERO*, Richter & Fey, Düsseldorf 2012, das den originalen Nachdruck der Ausgaben der Zeitschrift *ZERO* beinhaltet.

² In der griechischen Sprache bedeutet *ou* „nicht“ und *eu* (ευ) „gut“. *Topos* bedeutet „Ort“. „Utopia“ ist die latinisierte Form des (erfundenen) griechischen Worts *Outopía*. Siehe Thomas Morus, *Utopia: A Revised Translation, Backgrounds, Criticism*, übers. und hrsg. von Robert M. Adams, Norton, New York und London 1992, S. 3.

griff Samuel Butler Morus' Spiel auf und reagierte mit dem Anagramm des Wortes *nowhere*.³ Butler nannte seine satirisch-utopische Novelle *Erewhon* (1872), was trotz der veränderten Reihenfolge der Buchstaben „w“ und „h“ die rückwärtigen Lesarten „no-where“ und „nowhere“ erlaubt.

Die ZERO-Künstler stehen in dieser Tradition eines fernen Nirgendwo, das im Jetzt beginnt. Sie versuchen die Zukunft zu verschönern und zu verbessern, indem sie in der Gegenwart die Veränderung suchen. Zukunft passiert, doch will sie auch eingeladen und begehrt werden, damit sie sich durch Menschen in positiver Weise gestalten lässt. Wie keine zweite Kunstbewegung der Nachkriegszeit hatte ZERO die notwendige und unbedingte Lust auf das Kommende.

Seit den legendären *Abendausstellungen* in den Düsseldorfer Atelierräumen von Otto Piene und Heinz Mack sowie dem Erscheinen der mit dieser künstlerischen wie kuratorischen Initiative verbundenen Zeitschrift *ZERO* manifestieren sich ihre Tagträume in Werken und Texten.⁴ Piene vermittelt dies prägnant in dem Vierzeiler, der seinem Manifest *Wege zum Paradies* vorangestellt ist: „Ja, ich träume von einer besseren Welt. / Sollte ich von einer schlechteren träumen? / Ja, ich wünsche mir eine weitere Welt. / Sollte ich mir eine engere wünschen?“⁵ In der gleichen Ausgabe von *ZERO* beginnt Mack die Beschreibung seines ambitionierten *Sahara-Projekts* mit den aufreizend kämpferischen Worten: „... sie fragen: kann das Projekt auch verwirklicht werden? / ... ich antworte: ja!“⁶

Es gibt viele schwerelose Tagträume und ehrgeizige Projekte im Kreis von ZERO. Zum Beispiel die Visionen von Yves Klein, der symbolisch den Himmel über Nizza signiert und ihn damit für die Kunst okkupiert,⁷ das Meer mit seinem Markenzeichen Ultramarin-Pigment färben will,⁸ gemeinsam mit dem Architekten Werner Ruhnau Dächer aus Luft ersinnt⁹ oder

³ Morus bezeichnete sein Buch *Utopia* auch *Nusquama*, was sich vom lat. *nusquam*, „nowhere“ („nirgendwo“) ableitet. Siehe ebd.

⁴ Die Geschichte der ZERO-Zeitschriften findet sich umfassend besprochen in Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1). Zudem wurden die drei Ausgaben in einem originalgetreuen Nachdruck in die Publikation integriert. Der von Otto Piene veranlasste und erweiterte Nachdruck aus dem Jahr 1973 entspricht aufgrund von Auslassungen in *ZERO* Nr. 1 und 2 nicht den originalen Ausgaben. Siehe Massachusetts Institute of Technology (Hg.), *ZERO*, MIT Press, Cambridge/MA 1973.

⁵ Otto Piene, „Wege zum Paradies“, *ZERO*, Nr. 3, 1961, o. S., in Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1).

⁶ Heinz Mack, „Das Sahara-Projekt“, *ZERO*, Nr. 3, 1961, o. S., in Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1).

⁷ Siehe Sidra Stich, *Yves Klein*, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 1994, S. 19.

⁸ Ebd., S. 146–148.

⁹ Klein und Ruhnau, „Projekt einer Luft-Architektur“, in Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S. Siehe auch Peter Noever und François Perrin (Hg.), *Yves Klein: Air Architecture*, Ausst.-Kat. MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

tatsächlich einen Brief an den US-amerikanischen Präsidenten Dwight D. Eisenhower verfasst, er möge ihn bei seiner friedlichen Revolution unterstützen. Klein skizziert ein französisches Regierungskabinett, bestehend aus Mitgliedern seiner Partei der Blauen Revolution und „under the political and moral control of an International House of Representatives“.¹⁰ Dieses in New York tagende Parlament müsse ein Maximum an Internationalität besitzen: Jedes Mitgliedsland der Vereinten Nationen solle einen Repräsentanten entsenden. Ganz der Tradition der Moderne folgend, ist die Verbindung des künstlerischen mit dem sozialen und alltäglichen Leben ein utopisches und zu verwirklichendes Ziel von Klein und der ZERO-Bewegung.

Es ist unmöglich, alle mannigfach entfalteten Ideen, Konzepte und Projekte, die dem Themenkomplex des Utopischen bei ZERO zuzuordnen sind, in einer kurzen Abhandlung zu besprechen. Im Mittelpunkt soll daher das in den Jahren 1958/59 von Heinz Mack entworfene und 1961 in *ZERO* Nr. 3 publizierte *Sahara-Projekt* stehen.¹¹ Macks Ideen zu einer „totale[n] Reservation der Kunst“¹² stehen im Zentrum seines frühen Schaffens. Das innovative *Sahara-Projekt* scheint geradezu prädestiniert, um den utopischen Impetus von ZERO zu analysieren. In den 13 Stationen, die Mack imaginiert, finden sich die künstlerischen Essenzen der ZERO-Kunst wieder: der weite Naturraum in Sand- und Wasserwüsten oder am Himmel; das zentrale Medium Licht; Vibration als virtuelle Bewegung; Spiegelung in einer vermeintlichen Unendlichkeit; Veränderung des Gemüts- und Geisteszustands der Betrachter durch Sensibilisierung, Immersion und Entgrenzung. Zudem ist das *Sahara-Projekt* in Macks Vorstellung ein kollektives Vorhaben, an dem „meine Künstlerfreunde, z. B. Arman, Fontana, Klein und Piene, ebenso wie ich selbst beteiligt sind [...]“.¹³

Während einer Autofahrt von Düsseldorf nach Antwerpen im VW Käfer der Familie Mack sind die Insassen in einer euphorischen Stimmung. Yves Klein, Otto Piene sowie Margret und Heinz Mack fahren zur Eröffnung der Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision* im

¹⁰ Yves Klein an Dwight D. Eisenhower, Paris, 20.05.1958. Siehe Marie-Anne Sichère und Didier Semin (Hg.), *Yves Klein: Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris 2003, S. 57–58, und *Yves Klein, 1928–1962: A Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University und Arts Publisher, Houston und New York 1982, S. 202.

¹¹ Das 1959 verfasste Typoskript des *Sahara-Projekts* befindet sich im Privatarchiv Mack. Abgebildet sind die neun Seiten in Wieland Schmied (Hg.), *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, DuMont, Köln 1998, S. 16. Siehe auch Uwe Rüth, „Heinz Mack und sein Sahara-Projekt“, in: Uwe Rüth (Hg.), *Mack: Licht der Wüste, Licht des Eismeer*, Marl 2001, S. 17–62.

¹² Mack, „Das Sahara-Projekt“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S.

¹³ Ebd.

Antwerpener Hessenhuis (21.03.1959).¹⁴ Sie ahnen nicht, dass es in der Rückschau die erste internationale ZERO-Ausstellung sein wird. Sie träumen wach und laut und ersinnen im Gespräch visionäre Ideen. Mack erzählt von einem Wüstenprojekt,¹⁵ Klein von „seine[r] Idee der Bildung eines ‚centre de sensibilité‘“¹⁶ und Piene fantasiert vom Fliegen. Die Gemeinschaft im Auto träumt in und von der Zone ZERO: der Vorstellung eines dynamischen, immerwährenden kreativen Neubeginns. Die Ideen entstehen hier frei, fließen und werden in mögliche Projekte transformiert. Heinz Mack, der bereits in den 1950er-Jahren die nordafrikanische Wüste in Algerien und Marokko besucht hatte,¹⁷ wird rund zehn Jahre nach der beschriebenen Autoreise mit einem Team des Saarländischen Rundfunks zur Oase Kebili fahren, um am Rand der tunesischen Sahara für den Fernsehfilm *Tele-Mack* zu drehen.¹⁸ Mack schreitet, von Sand und Hitze beeinträchtigt, die Landschaft ab, markiert Positionen, richtet Stelen auf, schwenkt fahnengleich ein silbernes Segel und verwandelt einen Teil der Sandwüste mit Objekten und Handlungen in eine temporäre und verortete ZERO-Zone. Er agiert in einem selbst entworfenen silbernen, das gleißende Wüstenlicht reflektierenden Overall wie ein Raumfahrer oder Eroberer, der Neues entdeckt. Bei der Rezeption des Films entstehen augenblicklich Assoziationen zur Landung der ersten Astronauten auf dem Mond oder den mit einfachsten Mitteln inszenierten Außenszenen in der legendären TV-Serie *Star Trek* (seit 1966) – ganz nach dem Motto ihres Vorspanns: „Where no man has gone before.“ Es war John F. Kennedy, der in der Rede anlässlich seiner Amtseinführung am 20. Januar 1961 voller Optimismus den Satz formulierte: „Together let us explore the stars, conquer the deserts, eradicate disease, tap the ocean depths and

¹⁴ Otto Piene schreibt in einem Text, dass es die Rückfahrt von Antwerpen nach Düsseldorf war. Siehe Otto Piene, „Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges“, in: Otto Piene, *10 Texte*, Galerie Nota, München 1961, S. 25–27, hier S. 26.

¹⁵ „[...] I took him [Yves Klein] with me, as well as my wife and Otto Piene, too, in my ‚Volkswagen‘ on my way to Anvers and – of course – I took advantage by explaining to him what’s all about my project, which seemed very exciting to him. We all were part of a very stimulating atmosphere on the long distance road in a little jam-packed car.“ Heinz Mack schreibt dies an die Autorin Caroline de Westenholz, die Mack den Entwurf ihres Textes *Zero on Sea* schickte. Heinz Mack an Caroline de Westenholz, 24.09.2010, Kopie, Vorlass Mack, ZERO foundation, Düsseldorf, 1.I.888. Ihr Text wurde veröffentlicht in Colin Huizing und Tijs Visser (Hg.), *nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Nai Publishers, Rotterdam 2011, S. 92–117.

¹⁶ Piene, „Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges“, in: Piene, *10 Texte* (wie Anm. 14), S. 26.

¹⁷ Siehe Katja Knicker, „Von der Utopie zur Wirklichkeit“, in: Heinz Mack, *Zwischen den Zeiten*, Kettler, Bönen 2012, S. 95–105, hier S. 99.

¹⁸ Heinz Mack und Hans Emmerling, *Tele Mack, Tele-Mack, Telemack*, Institut für moderne Kunst, Nürnberg, produziert von Telefilm Saar GmbH im Auftrag des Saarländischen Rundfunks und des WDR/Westdeutsches Fernsehens, 45:40 min, 16mm, Farbe, Erstausstrahlung im Südwestfunk am 18.04.1969. Siehe auch Schmied, *Utopie und Wirklichkeit* (wie Anm. 11), S. 108.

encourage the arts and commerce.“¹⁹ Sinnbildlich kann hierfür die von Mack entworfene Collage einer ZERO-Rakete einschließlich eines zehneitigen Countdowns im mitreißend gestalteten Finale der Zeitschrift *ZERO* Nr. 3 stehen.²⁰ Es sind die Jahre des grenzenlosen Optimismus, die 1968 mit der Eskalation des Vietnam-Kriegs, der Ermordung von Martin Luther King und dem tödlichen Attentat auf Robert Kennedy jäh ein Ende finden. Otto Piene und Aldo Tambellini verarbeiten die Nachricht über die Ermordung Kennedys in ihrer multimedialen und interaktiven TV-Performance *Black Gate Cologne*,²¹ und für Hans Haacke sind die Ereignisse des Jahres 1968 der Anlass, sich in seiner Kunst intensiver mit gesellschaftskritischen Fragen zu befassen. Haacke hatte sich zuvor im ZERO-Kontext mit physikalischen Systemen – wie zum Beispiel in seinen Arbeiten *Kondensationswürfel* und *Tropfkugel* – auseinandergesetzt.²²

Doch zurück zum *Sahara-Projekt*, in das für den internationalen Erfolg von ZERO entscheidende Jahr 1959²³: Im ersten, einleitenden Teil des *Sahara-Projekts* erläutert Mack in einer stimmungsvollen Sprache die Bedeutung des scheinbar grenzenlosen Naturraums²⁴: „In solchen Räumen breitet sich die Klarheit des Lichtes und die Fülle der Ruhe beständig aus. [...] Solche Räume sind: der Himmel, das Meer, die Antarktis, die Wüsten. In ihnen werden die Reservate der Kunst wie künstliche Inseln ruhen.“²⁵ Auf die Einleitung folgt eine mehr oder weniger ausführliche Beschreibung der 13 Stationen des *Sahara-Projekts*. Die 13 ist keine gewöhnliche Zahl, was jedem an Triskaidekaphobie leidenden Menschen bekannt ist. Manchem gilt sie aber auch als Glückszahl. Seit dem frühen 17. Jahrhundert sind in der

¹⁹ John F. Kennedy, Ansprache zur Inauguration als 35. Präsident der USA, Washington, D.C., 20.01.1961, <http://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/Ready-Reference/JFK-Quotations/Inaugural-Address.aspx> (abgerufen am 12.01.2014).

²⁰ Siehe *ZERO* Nr. 3 (Nachdruck) in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1).

²¹ Otto Piene und Aldo Tambellini, *Black Gate Cologne*, TV-Performance, 45 min, Schwarzweiß, produziert unter Leitung von Wibke von Bonin, Fernsehstudio des Westdeutschen Rundfunks, Köln, 30.08.1968, siehe Wibke von Bonin, „Video und Fernsehen: Wer braucht wen?“, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), *Videokunst in Deutschland 1963–1982: Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Hatje, Stuttgart 1982, S. 133–135.

²² Hans Haacke, *Kondensationswürfel*, 1963–1967, Acryl, 76,2 x 76,2 x 76,2 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Hans Haacke, *Tropfkugel*, 1964, Acryl, Höhe 24 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

²³ Im Jahr 1959 fanden mit *Vision in Motion – Motion in Vision* (21.03.–03.05.) in Antwerpen und *dynamo I* (10.07.–07.08.) in Wiesbaden zwei Ausstellungen statt, in denen Künstler gemeinsam ausstellten, die sich in unterschiedlichen, aber noch nicht klar ausdifferenzierten avantgardistischen Kontexten bewegten. Siehe Johan Pas, „ZERO in Antwerp in ZERO: Artist curated group shows 1959–1964“, in: Tiziana Caianiello u. a. (Hg.), *The Artist as Curator: Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957–1967* (erscheint 2015), und Dirk Pörschmann, „M.P.Ue: Dynamo for ZERO – The Artist-Curators Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker“, in: ebd.

²⁴ Zum Aspekt des Utopischen im *Sahara-Projekt* siehe auch „Das Einfache ist das Komplexe: Daniel Birnbaum und Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Heinz Mack“, in: *Heinz Mack: Licht, Raum, Farbe*, Snoeck, Köln 2011, S. 23–26.

²⁵ Mack, „Das Sahara-Projekt“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S.

abendländischen Kunst Darstellungen der 14 Kreuzwegstationen Christi bekannt. Eine Assoziation mit dieser Darstellungstradition konnte Mack nicht wollen,²⁶ und er entschied sich für die 13, die, dem theoretischen Verständnis von ZERO entsprechend, keine Bezüge zur religiösen Tradition impliziert.

Mack beschreibt eine Kunstlandschaft, die aus Elementen seines bisherigen Œuvre besteht und um künstlerische Manifestationen seiner Freunde erweitert ist: Lichtstelen im Meer und in der Wüste mit der Funktion von festen und beweglichen Land- und Wassermarken (Station 1); eine hundert Meter lange Spiegelwand (Station 2); Segel, wie sie später im Rahmen der *ZERO-Demonstration* auf den Düsseldorfer Rheinwiesen (Mai 1962) tatsächlich von Günther Uecker für eine Installation eingesetzt werden (Station 3); Sandreliefs (Station 4); eine Oase (Station 5) mit „Wälder[n] aus Schwämmen [Klein], Reliefs aus Nagelstäben [Uecker], Raster aufsteigender Rauch- und Feuersäulen [Klein], Accumulationen [sic] serienmäßiger Objekte [Arman] und Katapulte von Lichtblitzen.“²⁷ Für die sechste Station entwirft Mack einen Maschinenpark, der den geistigen Vater Jean Tinguely deutlich erkennen lässt, und Station 7 besteht aus „unendlichen Lamellenrastern“²⁸, wie sie Mack in einer Länge von immerhin rund zwanzig Metern auf den Rheinwiesen realisiert, als am 17. Mai 1962 die Dreharbeiten zu Gerd Winklers Film *0x0=kunst. maler ohne farbe und pinsel* zu einer *ZERO-Demonstration* mit Volksfestcharakter werden.²⁹ Es folgen ein Spiegelkorso (Station 8), ein nur für die beteiligten Künstler zugänglicher Kubus – nutzbar als meditativer Versammlungsort (Station 9) – sowie Lichtreliefs und -rotoren, die Macks zentrales Thema einer Immaterialisierung von Material durch das Medium Licht repräsentieren (Station 10).³⁰ Die elfte Station besteht aus mit Lichtreflektoren verkleideten Betonkuben, die in ihrer Größe an die Pyramiden heranreichen sollen, deren Innerstes jedoch nicht mumifizierte Pharaonen-Körper, sondern „die monochromen Kammern der blauen Leere [Klein]“³¹ beherbergt. Station 12 bietet riesenhafte, das Sonnenlicht reflektierende Scheiben, und die dreizehnte und letzte Station ist dem Himmel gewidmet: „Silberballone, die im Himmel

²⁶ Heinz Mack hat an der Düsseldorfer Akademie Kunstpädagogik studiert. Er hat zudem einige Jahre als Referendar und Studienrat an mehreren Gymnasien unterrichtet, sodass davon auszugehen ist, dass er diese Bildtradition kannte. Siehe Heinz Mack und Ute Mack (Hg.), *Heinz Mack: Leben und Werk: ein Buch vom Künstler über den Künstler*, DuMont, Köln 2011, S. 106.

²⁷ Mack, „Das Sahara-Projekt“, in Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S.

²⁸ Ebd.

²⁹ Gerd Winkler, *0x0=kunst. maler ohne farbe und pinsel*, Fernsehfilm, Hessischer Rundfunk Frankfurt am Main, 33 min, Schwarzweiß, Erstausstrahlung am 27.06.1962.

³⁰ Siehe Ulrike Schmitt, *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler 1957–67*, Diss., Universität Köln, 2013, <http://kups.ub.uni-koeln.de/4863/> (abgerufen am 18.06.2014).

³¹ Mack, „Das Sahara-Projekt“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S.

schweben, tragen unsichtbare Netze, in denen lichtreflektierende Membrane aufgehängt sind.“³²

Das *Sahara-Projekt* wurde in der dritten und letzten Ausgabe von *ZERO* veröffentlicht, die im Rahmen von *ZERO. Edition Exposition Demonstration* am 5. Juli 1961 in und vor der Düsseldorfer Galerie Schmela präsentiert wurde.³³ Mack, Piene und ihre ZERO-Freunde hegen den Traum einer neuen Harmonie zwischen Mensch und Natur. Es ist die gleiche Sehnsucht, die schon die Künstler der Romantik umtrieb: Der Wunsch nach einem vermeintlich ursprünglichen Zustand und einer lebendigen Verbindung mit dem Kosmos. Die ZERO-Künstler fliehen dazu nicht in die Einöde, wie es etwa Henry David Thoreau in *Walden, or Life in the Woods* (1854) beschreibt, sondern sie suchen die ausgewogene Beziehung zwischen Mensch und Natur sowie dem rationalen und dem sinnlichen Leben mithilfe ihrer Kunst, in der sie Technik und Wissenschaft mit offenen Armen empfangen.³⁴ Die Verbindung von Kultur und prosperierender Wirtschaft ist für ZERO ebenfalls kein Widerspruch, doch das Verhältnis solle in Zeiten des deutschen Wirtschaftswunders korrigiert werden, wie Piene in seiner Ansprache zu einer Ausstellungseröffnung von Lucio Fontana am 12. Januar 1962 fordert. Diese offenbart die wenig beachtete politische Dimension von ZERO. Piene kritisiert, dass nach der verständlichen Befriedigung von Grundbedürfnissen in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg „das Wirtschaftsministerium, sprich Ess- und Trink-Ministerium“³⁵ die höchste politische Aufmerksamkeit genossen habe. Nach der kontrovers diskutierten deutschen Wiederbewaffnung (1955) und dem zugehörigen „Schießminister“³⁶ fehle es dringend an einer nationalen Institution samt „Dichtminister“³⁷ wie dem 1959 in Frankreich gegründeten *Ministère de la Culture et de la Communication*, dem als erster Minister der renommierte Schriftsteller André Malraux vorstand. In der gleichen Rede verdeutlicht Piene

³² Ebd.

³³ Siehe Tiziana Caianiello, „Ein ‚Klamauk‘ mit weitreichenden Folgen: Die feierliche Präsentation von ZERO 3“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), S. 511–528.

³⁴ „Eine unserer wichtigsten Absichten war die Reharmonisierung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur – wir sehen in der Natur Möglichkeiten und Impulse, die Wirkung der Elemente und ihre stoffliche Gestalt: Himmel, Meer, Arktis, Wüste; Luft, Licht, Wasser, Feuer als Gestaltungsmedien; der Künstler ist nicht der Flüchtling aus der modernen Welt, nein, er verwendet neue technische Mittel ebenso wie die Kräfte der Natur.“ Otto Piene, „Die Entstehung der Gruppe ‚Zero‘“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), S. 21–23, hier S. 21 (zuerst veröffentlicht in *The Times Literary Supplement*, Jg. 63, Nr. 3262, London, 03.09.1964).

³⁵ Otto Piene, Einführungsrede zur Ausstellung *Lucio Fontana. Werke aus drei Jahrzehnten*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12.01.1962, in *Feuilleton*, Nr. 3, Stuttgart, April 1962. Ein Typoskript der Rede mit handschriftlichen Bemerkungen von Piene befindet sich im Archiv der ZERO foundation, Düsseldorf, 2.IV.11. Vgl. auch den Ausschnitt von Pienes Rede im vorliegenden Band, S. XXX.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

die optimistische Grundhaltung von ZERO: „Die Gegenwart verlangt kein Gegen zu ihrer Kräftigung, sondern ein Für. Dem ‚gegen Alles‘ möchte ich – wie viele meiner Freunde – ein ‚für Alles‘ oder genauer ein ‚für alles Für‘ entgegensetzen, nachdem in unserer Epoche die Negativität zur gedankenlosen Mode geworden ist.“³⁸

Grenzenloser Optimismus zeigt sich nicht nur in Macks *Sahara-Projekt* oder Pienes *Wege zum Paradies*, sondern auch in weiteren in ZERO Nr. 3 veröffentlichten Ideen und Konzepten. Piero Manzoni entwirft ein *Placentarium* (1960) als kugelförmigen, pneumatischen Theaterraum für Pienes *Lichtballett*,³⁹ und Daniel Spoerri greift das Thema eines immerwährenden Neubeginns von ZERO mit seiner *pyromanischen anleitung* (1960) auf.⁴⁰ In der Reihe der aufgezählten Projekte darf *ZERO on Sea* (1965) nicht fehlen, eine von Henk Peeters und der Galerie Orez für den modernistischen Pier von Scheveningen konzipierte Ausstellung, die alle Fantasien der beteiligten fünfzig Künstler aus zehn Ländern beflügelte.⁴¹ In einem Brief an Mack schildert Uecker im Jahr 1965 euphorisch seine Imaginationen für das Projekt, das nie realisiert werden konnte. Uecker träumt unter anderem: „Vielleicht können wir das Meer färben und den Strand, oder viele Tonnen Strass oder Glasperlen ins Meer schütten; besser wären Diamanten, so hätten wir viele Besucher. [...] Es wäre gut, eine Rakete der NATO dort zu haben und diese zu verändern, zu humanisieren. Eine gute Idee – einen Panzer rosa zu streichen, besser eine Stalin-Orgel [...]. Wie kann man das tun, damit hier deutlich wird, dass es ein Lebensfest ist?“⁴²

Woher kommt die Lust an einer lebensbejahenden Haltung, und woher die Kraft, sich diese zu bewahren? Piene analysiert die Situation der jungen Künstler in den 1950er-Jahren eindrücklich: „Zwischen drei Möglichkeiten konnten wir wählen: Glanz der Resignation (die Freude des Niedergangs, schöne Dekadenz; freundliche Qual, die Welt als Ruine zu sehen); Wohlstand (Räucherschinken-Skulpturen von Mutterschaft und Bruderschaft auf öffentlichen Plätzen, wohlgefüllter Bauch – man arrangiert sich) oder Optimismus [...]. Wir

³⁸ Ebd.

³⁹ Siehe Piero Manzoni, „Placentarium“, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S. In einem Brief kündigt Manzoni Piene an, ihm „un projet formidable: ‚théâtre pneumatique pour lichtballett‘“ zu schicken. Piero Manzoni an Otto Piene, Albisola, 08.08.1960, Privataarchiv Otto Piene.

⁴⁰ Bevor man diese lesen und ZERO Nr. 3 mit dem eingeklebten Streichholz anzünden sollte, empfiehlt Jean Tinguely, den auf die gleiche Seite geklebten „Sonnenblumenkern in gute Erde zu pflanzen“. Siehe letzte Seite von ZERO Nr. 3, in: Pörschmann und Visser, *4 3 2 1 ZERO* (wie Anm. 1), o. S. Siehe auch Dirk Pörschmann, „ZERO bis unendlich: Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift“, in: ebd., S. 424–441, hier S. 434–435.

⁴¹ *ZERO op zee* ist ausführlich besprochen und reich bebildert in Caroline de Westenholz, „Zero on Sea“, in Huizing und Visser, *nul = 0* (wie Anm. 15), S. 92–117.

⁴² Günther Uecker, „ZERO on Sea. Aus einem Brief an Heinz Mack“, in: Stephan von Wiese (Hg.), *Günther Uecker: Schriften. Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, Erker, St. Gallen 1979, S. 64. Der handschriftliche Brief befindet sich im Archiv der ZERO foundation, Düsseldorf, 1.I.823.

wählten die absurde Position des Optimismus, die ‚positive Einstellung‘.⁴³ Die Entscheidung erfordert Mut. Dennoch bleibt die Frage nach der Herkunft der positiven Energie. Sie entsteht in vielerlei Hinsicht aus einem *Prinzip Hoffnung*, wie es Ernst Bloch in seinem philosophischen Opus magnum beschreibt. Bloch zufolge besteht das unbewusste psychische Leben nicht nur aus Vergessenem oder Verdrängtem, das etwa im Nachtraum in maskierter Weise wiederauftauchen kann. Er führt die Kategorie des „Noch-Nicht-Bewusstseins“ („not-yet-consciousness“) als vorbewussten Zustand ein: den „Traum nach vorwärts“⁴⁴ oder die „Bewusstseinsweise eines Anrückenden“⁴⁵. Drei besonders fruchtbare „Orte“ der Hoffnung macht er aus: die Jugend, Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs und die schöpferische Produktivität.⁴⁶ Das Ende des Zweiten Weltkriegs ist eine politische und gesellschaftliche Zäsur. Die meisten ZERO-Künstler waren 1945 noch Kinder oder Pubertierende. Nach dem Albtraum des Krieges können sie endlich ohne Angst um ihre Unversehrtheit in demokratischen Gesellschaften leben.⁴⁷ Die angehenden ZERO-Künstler wären für Bloch, der das *Prinzip Hoffnung* von 1938 bis 1947 im US-amerikanischen Exil schrieb, die ihm unbekanntesten Protagonisten seiner Philosophie der Hoffnung. Sie erleben einen epochalen Wandel in der sie prägenden Phase der Jugend, und sie entscheiden sich, schöpferisch tätig zu werden. Bloch antizipiert während des Zweiten Weltkriegs das kommende Erblühen der Tagträume einer neuen Generation von Künstlern. Utopien sind ursächlich mit Erweiterung und Entgrenzung verbunden. „Der Affekt des Hoffens geht aus sich heraus, macht die Menschen weit, statt sie zu verengen [...]“.⁴⁸ In den Werken von ZERO expandiert die Kunst vom Leinwandbild über das Relief zu raumgreifenden und kinetischen Installationen im Innen- und Naturraum. Die ZERO-Bewegung überschreitet zwischen 1957 und 1967 kunstimmanente, nationale und natürliche Grenzen. Ihr Reiseproviant ist die Hoffnung, denn ZERO ist ins Gelingen verliebt.⁴⁹

⁴³ Otto Piene, „Position ZERO“, in: *ZERO: Eine Europäische Avantgarde*, Galerie Heleseler und Galerie Neher, München und Essen 1992, S. 7–9, hier S. 8.

⁴⁴ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1/3, Kap. 15, Frankfurt am Main 1985, S. 132.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Siehe ebd., S. 132–137.

⁴⁷ „Das hat mit dem Lebenslauf zu tun. Das ist ja nicht normal, dass man heranwachsende Kinder mit 15 Jahren in den Krieg schickt. Aus dem Widerstand gegen den Krieg und gegen den Zwang in der Nazizeit ist es verständlich, dass man sich etwas Anderes und Besseres und Klareres wünscht als die chaotischen und zwanghaften Verhältnisse. Daher die Vision einer besseren, konstruktiven und einer menschlicheren Zukunft.“ Otto Piene, „Wo sich nichts spiegelte als der Himmel,“ in Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene, Uecker, Mack, Jan van der Most*, Düsseldorf 2006, S. 23.

⁴⁸ Bloch, Vorwort, in: *Das Prinzip Hoffnung* (wie Anm. 44), S. 1.

⁴⁹ Der Titel des vorliegenden Textes ist abgeleitet von Ernst Bloch: „Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen. Seine Arbeit entsagt nicht, sie ist ins Gelingen verliebt statt ins Scheitern.“ Ebd.

Es sind zeitlose Erkenntnisse menschlichen Daseins, die Bloch philosophisch reflektiert und die in der Kunst von ZERO konzipiert und realisiert werden. Vielleicht ist das Menschlichste am Menschen, dass er träumt und hofft. Die Bildenden Künste, die Musik und die Literatur kennen viele bewegende Beispiele hierfür. ZERO entstand nach einer totalen Katastrophe. Die ZERO-Protagonisten machten sich gestaltend in eine bessere Zukunft auf, wie andere vor und nach ihnen. An ihrem Handeln wird offenbar, was Goethe unvergleichlich niederschrieb:

„Unsere Wünsche sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen, Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden. Was wir können und möchten, stellt sich unserer Einbildungskraft außer uns und in der Zukunft dar; wir fühlen eine Sehnsucht nach dem, was wir schon im Stillen besitzen. So verwandelt ein leidenschaftliches Vorausgreifen das wahrhaft Mögliche in ein erträumtes Wirkliche.“⁵⁰

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe, „Dichtung und Wahrheit“, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9, Christian Wegener, Hamburg 1961, S. 385–386.