

NEUER REALISMUS – NEUER IDEALISMUS DIE BEFRAGUNG DER WIRKLICHKEIT

DIRK PÖRSCHMANN

„Das Drama der abendländischen Kunstgeschichte einerseits und das Drama einer von Tod und Zerstörung gezeichneten Nachkriegsära [andererseits], in der sich eine materialistisch orientierte Konsumgesellschaft zu etablieren begann, war der Hintergrund unserer Träume und Sehnsüchte.“¹

Heinz Mack, *Von Zeit zu Zeit*, 1997

a.

Es war ein Samstag, als Otto Piene die Eröffnungsrede der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* in Krefeld hielt.² Die Vernissage fand am 19. Januar 1963 im Haus Lange statt, einer Bauhaus-Villa, die Ludwig Mies van der Rohe zusammen mit Haus Esters im Jahr 1927 entworfen hatte. Paul Wember, der engagierte Direktor des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, hatte im Haus Lange Anfang des Jahres 1961 die erste museale Retrospektive von Yves Klein organisiert und kurz zuvor Jean Tinguely mit seiner Ausstellung *Maschinenbilder und Maschinen* gezeigt.³ Klein und Tinguely waren dort also vor den Düsseldorfer Zero-Künstlern Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker präsent, und so

spiegelt sich in dieser Ausstellungsfolge auch die Reihenfolge der Künstler in der dritten und wichtigsten Nummer der Zeitschrift *ZERO* (1961) wider, in der die Herausgeber Mack und Piene die Abbildungen und Texte von Klein und Tinguely allen anderen Künstlern vorangestellt hatten.⁴ Lediglich den dritten Impulsgeber für die Zero-Bewegung, den eine Generation älteren Lucio Fontana, ordneten sie ganz an den Anfang von *ZERO 3* und somit noch vor die beiden Nouveaux Réalistes ein.⁵ Paul Wember profitierte vom Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela und dessen feinem Gespür für relevante, zeitgenössische Positionen. Schmela prägte mit den von ihm geförderten Künstlern wie kein anderer die rheinische Kunstszene. Er brachte

Raymond Hains
En deux parties, 1961
Plakatabriss auf Eisenblech
200 x 100 cm
ahlers collection

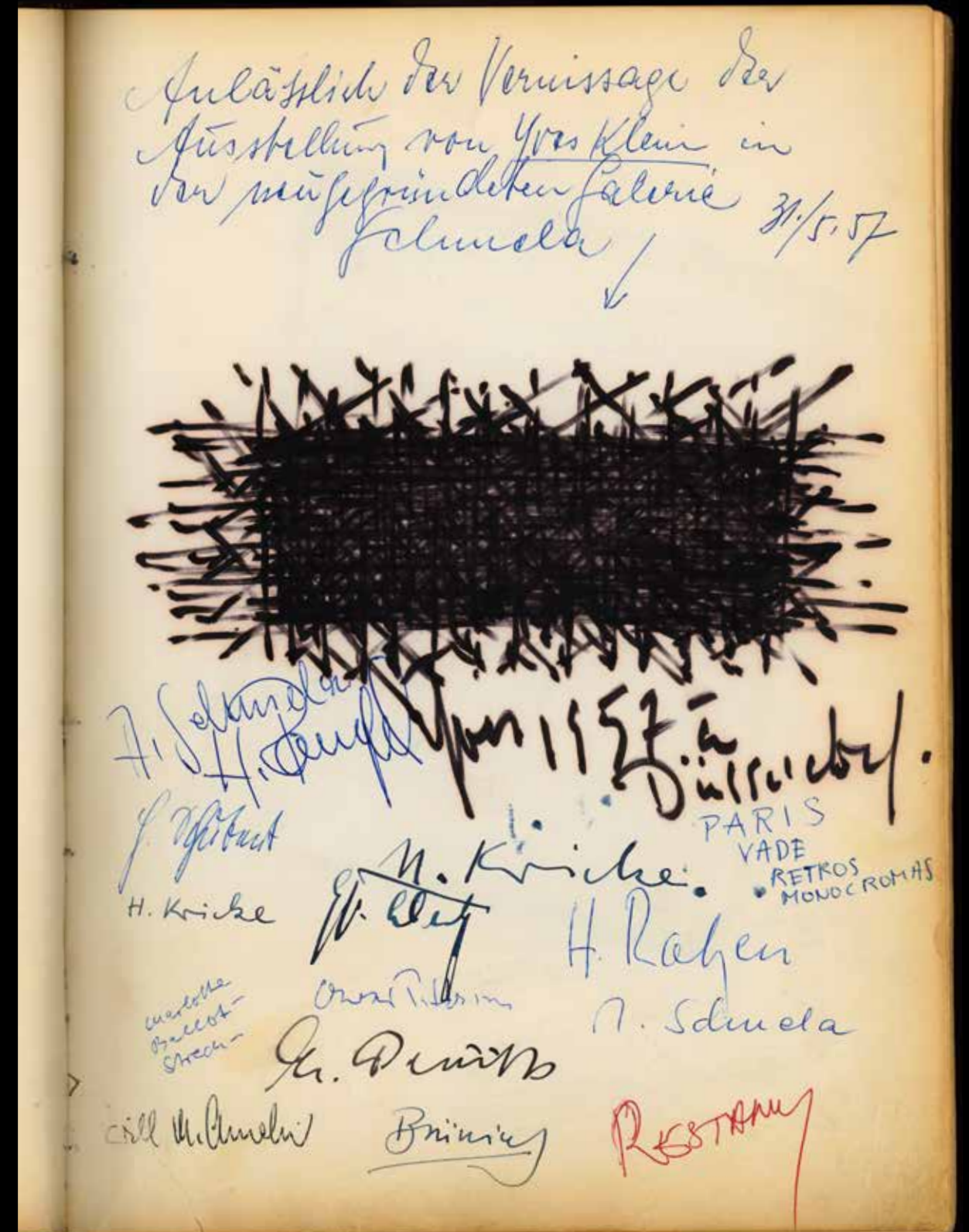
Heinz Mack
Door of Paradise, 1964
Aluminiumrelief auf Holz
202,5 x 103,6 x 10,1 cm
Museum Kunstpalast, Düsseldorf

die Zero-Künstler und die Nouveaux Réalistes in seiner räumlich kleinen Galerie zusammen, und der Kunsthistoriker Martin Schieder hat zurecht darauf hingewiesen, dass Schmela „die Bemühungen eines [Ottomar] Domnick, [Otto] Stangl oder auch [Jean-Pierre] Wilhelm, den 1933 unterbrochenen deutsch-französischen Dialog der Avantgarden wiederaufleben zu lassen“,⁶ vollendete. Schmela bereicherte das Rheinland auch mit Ausstellungen italienischer, US-amerikanischer, spanischer, britischer oder japanischer Künstler, doch neben dem deutschen Anteil war der französische tatsächlich am höchsten.⁷ Er eröffnete seine Galerie im Mai 1957 mit Yves Klein und zeigte im Januar 1959 Jean Tinguely – beides waren erstmalige Einzelausstellungen der Künstler in Deutschland. Es verwundert nicht, dass Schmela auch für Mack, Piene und Uecker jeweils die erste Einzelausstellung ausrichtete. Um diese kleine Übersicht einflussreicher Ausstellungen des Zero-Netzwerks im Rheinland vorerst zu schließen, soll noch auf einen weiteren Künstler der Nouveaux Réalistes hingewiesen werden, der Alfred Schmela und Paul Wember kuratorisch verband: Im Juni 1960 präsentierte Schmela Armand Fernandez, und fünf Jahre später zeigte auch Wember den unter seinem Künstlernamen Arman bekannten Franzosen im Haus Lange in Krefeld.⁸

Wembers Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* war die erste museale Übersichtsausstellung des Düsseldorfer Zero-Trios.⁹ Sie hatte bereits einen retrospektiven Charakter, und im Katalog wurde eine ausführliche Bibliographie zu Zero und den drei Ausstellenden aufgenommen.¹⁰ Piene verweist im letzten Teil seiner Eröffnungsrede auf die Bedeutung des Projekts: „Diese Ausstellung ist die erste, unsere Arbeit großzügig zusammenfassende Übersicht über die Ergebnisse der vergangenen fünf Jahre. Das ist der Grund, warum ich auf diese Weise Rechenschaft ablege.“ Zwar stellten die drei bereits einen Monat zuvor im Brüsseler Palais des

Beaux Arts aus, doch die Ausstellung *Dynamo: Mack, Piene, Uecker* hatte mehr den Rang und die Größe einer Kunstvereinsausstellung.¹¹ Sie wurde von der Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts und ihrem Direktor Robert Giron in Kooperation mit der Antwerpener Galerie Ad Libitum organisiert. Zu Beginn seiner Krefelder Rede verwies Piene auf die Brüsseler Ausstellung sowie auf Giron, den er als Kurator und Kunsthistoriker schätzte und mit den Worten zitierte: „Es gehört Mut dazu, wirklich gegenwärtig zu sein. [...] In der Kunst gibt es für mich jetzt zwei gegenwärtige Kräfte: den nouveau réalisme und Zéro.“¹² Otto Piene und seinen Freunden konnte damals noch nicht klar sein, dass die Zeit um die Jahreswende von 1962 auf 1963 sich retrospektiv als eine Zäsur in der Geschichte von Zero offenbaren würde. Piene nahm Girons Einschätzung der europäischen Kunstszene auf und entwickelte in der Folge seine Theorie eines Neuen Idealismus, die er in antagonistischer Weise gegen den Nouveau Réalisme (Neuer Realismus) ins Feld der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Freunden aus Paris führte. Günther Uecker berichtete noch mehr als ein halbes Jahrhundert später, dass Giron den Anstoß zu dieser Polarisierung gegeben hatte, die zugleich einer Preisgabe der Offenheit von Zero gleichkam: „Mehr beiläufig, vielleicht auch halb witzelnd, äußerte dort Giron, [...], in Frankreich habe sich der Nouveau Réalisme formiert, im Gegenzug dazu könnten wir uns doch die Neuen Idealisten nennen.“¹³ Mit der Ausstellung *Zero in Bonn* endeten im Dezember 1966 sechs fruchtbare Jahre der intensiven Zusammenarbeit zwischen Mack, Piene und Uecker, und ohne ihren Düsseldorfer *Dynamo* verlor auch die internationale Zero-Bewegung endgültig an Energie. Bereits ab Ende 1963, und deutlicher noch im Kontext der von Wieland Schmied in der Kestner-Gesellschaft Hannover im Mai 1965 präsentierten Ausstellung *Mack, Piene, Uecker*, wurde eine wachsende Distanz zwischen den drei Protagonisten sichtbar.¹⁴

Gästebuch, Künstlerkneipe Fatty's Atelier, Düsseldorf, 31. Mai 1957



b.

Wie entwickelte sich die gemeinsame Geschichte von Zero und Nouveau Réalisme und in welchen Projekten manifestierte sie sich? Wieso verließ Otto Piene zur Jahreswende 1962/63 den Weg der offenen Suche nach dem Gemeinsamen, der für die Entwicklung der internationalen Zero-Bewegung essentiell war? Was verband den Nouveau Réalisme mit dem Neuen Idealismus, und was unterschied die beiden kunsttheoretischen Vorstellungen? Wie manifestierten sich Ähnlichkeiten und Differenzen in den Kunstwerken? Wie befragten die Künstler die Wirklichkeit in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren und in welcher Weise transformierten sie die aus ihren Wahrnehmungen gewonnenen Ideen materiell in ihren Werken?¹⁵

Die zweite Phase der Nachkriegszeit ab Beginn der 1950er Jahre war von der Konsolidierung der westeuropäischen Volkswirtschaften und dem damit verbundenen forcierten Konsumverhalten der demokratischen Gesellschaften geprägt. Deutschland und Frankreich erlebten einen sozialen und kulturellen Wandel, der sich besonders in den Großstädten abzeichnete, in Deutschland aber aufgrund der föderalen Struktur des Landes auch vor den Provinzen nicht Halt machte. Diktatur und Krieg lagen erst kurz zurück, doch die Erinnerungen an den existenziellen Horror wurden sowohl im Land der Täter als auch in den Ländern der Opfer effektiv verdrängt. Die alltäglichen Realitäten wurden von großen, meist positiven Veränderungen geprägt, und die jungen Künstler stellten sich in ihren freiheitlichen Gesellschaften relevante Fragen nach der Bedeutung ihres Schaffens in einer materialistischen Wirtschaftswunderwelt, die Wohlstand erzeugte, Kapital akkumulierte, Technik vergötterte, den Konsum gegen die Erinnerung an Schuld, Scham und Schmerz setzte und mit dem Anstieg des Konsums eine ausgeprägte Wegwerfmentalität entwickelte. In Abgrenzung zum kommunistischen Europa forderte die

konsumistische Orientierung der kapitalistischen Staaten: Alles muss neu werden! Die verführerische Sprache der massiv zunehmenden Werbung machte mit ihrer infiltrierenden Wirkung auch nicht vor den Kritikern und Künstlern halt. Pierre Restany proklamierte am 16. April 1960 in Mailand den Nouveau Réalisme und Piene am 19. Januar 1963 in Krefeld einen Neuen Idealismus, und somit zog das Neue – auch in einer avantgardistischen Tradition – in die Sprache der Kunst ein.¹⁶ Die Intellektuellen und Künstler wehrten sich gegen Vereinnahmungen, doch blieben sie, wie alle gesellschaftlichen Gruppierungen, von den sozialen und wirtschaftlichen Kontexten geprägt – Freiheit und Unabhängigkeit sind auch in freiheitlichen Gesellschaften schwer zu lebende Konzepte, um die es täglich zu kämpfen gilt. Dieser Aufgabe stellten sich die jungen Künstler mit wechselhaften Ergebnissen.

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker und viele ihrer Künstlerfreunde verband eine kritische Beobachtungsgabe, die ihre Wahrnehmung und ihr Denken prägte. Häufig waren die Diskussionen unter den Künstlern von einer Frage beeinflusst, die Mack und Piene Anfang 1958 als Ausgangspunkt für die erste Ausgabe ihrer Zeitschrift *ZERO* verwendeten: „Bewirkt die gegenwärtige Malerei eine eminente Formung der Welt?“¹⁷ Sie sandten rund dreißig Intellektuellen – von Theodor W. Adorno über Ernst Jünger bis Werner Heisenberg – die Frage mit der Bitte um schriftliche Beantwortung zu. Immerhin sechs der Angefragten stellten den gänzlich unbekanntem Herausgebern ihre Antworten für *ZERO 1* zur Verfügung.¹⁸ Es war die Frage nach der Aneignung von Wirklichkeit in den Künsten und darin nach der möglichen Bedeutung des eigenen Schaffens für die Konstruktion von Realitäten. In einem Interview für das flämische Fernsehen im Rahmen der bereits genannten Brüsseler Ausstellung versuchte Piene das gemeinsame Interesse der Zero-Künstler in Worte zu fassen:

„Ich finde wie vieler meiner Freunde die Wirklichkeit so faszinierend, und zwar die Wirklichkeit selbst, dass sie nicht wirklich genug sein kann. [...] Mich interessiert nicht so sehr das abgemalte Leben, das Leben, das an die Wand gehängt wird, das Leben, das gefroren ist, sondern das Leben selbst, d. h. der Vollzug: das Leben als ein Ablauf, als ein intensives Erleben.“¹⁹

Im Manifest des Nouveau Réalisme beschreibt Pierre Restany seine Sicht auf die Befragung, Aneignung und Gestaltung von Wirklichkeit:

„Das erregende Abenteuer einer Wahrnehmung des Wirklichen an sich, also nicht mehr in der Brechung durch eine begriffliche oder imaginative Umsetzung. Woran lässt sich das erkennen? An der Beteiligung eines soziologischen Momentes im entscheidenden Kommunikationsstadium. Bei der Auswahl wie bei der Zerfetzung eines Plakates, bei der Beurteilung des Gesamteindrucks eines Gegenstandes, eines Haushaltsabfalls oder Salonabschaums, bei der Entfesselung der mechanischen Affektivität wie bei der Erweiterung des Empfindungsvermögens über die Grenzen der Wahrnehmung hinaus tritt die Soziologie neben das Bewusstsein und den Zufall.“²⁰

c.

Die Arbeiten von Zero und Nouveau Réalisme zeigen durch die Verwendung von seriellen Strukturen und der Vervielfachung von Elementen oder Objekten auf einer formalen Ebene Ähnlichkeiten. Zudem ist für beide Tendenzen eine optimistische Haltung in Abgrenzung zum Informel charakteristisch, die beim Nouveau Réalisme jedoch mehr ironischen Witz als utopische Ernsthaftigkeit beinhaltet. Die Arbeiten unterscheiden sich durch die Wahl verschiedenartiger Ausgangsmaterialien. Arman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Jacques Villeglé, Raymond Hains oder François Dufrêne finden Objekte und akkumulieren, arrangieren oder „beseelen“ sie, wie es Pierre Restany

in seinem Text *Die Beseelung des Objektes* beschreibt: „Die Zuflucht, die zum Objekt genommen wird, entspricht einem Drang nach Verallgemeinerung, nach Klärung, nach Präzisierung.“²¹ Die Nouveaux Réalistes arbeiten mit Benutztem, Weggeworfenem, das von ihnen weniger geformt als collagiert oder assembliert wird. Urbane Alltagsrealitäten spiegeln sich in den gefundenen Objekten und Werken wider. In *ZERO 3* beschreibt Arman seine Intention:

„Auf der Suche nach neuen Kreationen, eine Suche, die sich durch die Unzulänglichkeit und Erschlaffung der hedonistischen und gestischen Malerei aufdrängte, habe ich ganz bewusst das Gebiet des Mülls, der Abfälle und der ausgemusterten, industriell gefertigten Gegenstände erforscht, mit einem Wort: das Ungenutzte.“²²

Zero-Künstler wie Mack und Piene sind nicht am Ausgemusterten und Vergangenen interessiert, das zu Gegenwartigem arrangiert wird. Sie suchen das Zukünftige im Wirken ihrer Arbeiten und versuchen, utopische Realitäten in städtischen oder in nicht zivilisierten Räumen, wie dem Himmel oder der Wüste, zu schaffen.²³ Es zeigt sich darin ein idealistisches Streben, aber findet sich dieses nicht in allen kreativen Handlungen? Ist die Realisierung des Idealen überhaupt möglich und wird die Kunst mit solchen Ansprüchen nicht überfordert? Das von Zero verwendete Material muss formbar sein und damit möglichst frei von direkten Assoziationen. Die Werke sollen dem immateriellen Medium Licht ein Spielfeld bieten, das jedoch nur durch die Verwendung von Materie geschaffen werden kann – das unauflösbare Dilemma zwischen Vorstellung und Wirklichkeit offenbart sich.²⁴ Heinz Mack, der wie Piene an der Universität Köln Philosophie studierte, analysierte diese Problematik in einem Interview aus einer historischen Perspektive:

„Der deutsche Idealismus schien mir schon in der historischen Situation, in der er aufkam, wirklichkeitsfremd zu sein. Mit der von Friedrich Schlegel erdachten Idealität war die Vorstellung verbunden, dass die spirituelle und die materielle Welt sich so in Einklang bringen lassen, dass im Absoluten, dem höchsten Ideal, jeder Gegensatz aufgehoben ist. [...] Diese ideale Gleichsetzung von Geist und Materie, von Subjekt und Objekt, diese Aufhebung einer ewigen Dualität, blieb für mich ein intellektuelles Konstrukt bei gleichzeitigem Wirklichkeitsverlust.“²⁵

Die verwendeten Materialien bei Zero sind keine gefundenen, sind neu, doch vielfach ebenso kunstfremd wie die aus der Alltagswelt entnommenen Objekte des Nouveau Réalisme. Nach der bewussten Ablösungsphase von der informellen Kunst, in der Farbe und Leinwand noch die zentrale Rolle hatten, arbeiteten die Zero-Künstler mit Metallen, Glas, Spiegeln, Feuer oder künstlichen Lichtquellen und Motoren. Subjektivität und gestisches Agieren spielten bei der formgebenden Gestaltung eine deutlich geringere Rolle als in der *art informel*, die von den Zero-Künstlern und den Nouveaux Réalistes gleichermaßen abgelehnt wurde, gerade weil das Informel für viele von ihnen die erste künstlerische Heimat war.

Sprache verallgemeinert Phänomene, und Thesen müssen Ausnahmen außer Acht lassen, was bei einem Vergleich dieser beiden Nachkriegsavantgarden schwer fällt, denn die Ausnahmen gehören zugleich zu den Protagonisten: der aus Nizza stammende Yves Klein und der vom historischen Materialismus geprägte und Mitte 1953 aus der Deutschen Demokratischen Republik emigrierte Günther Uecker. Beide sind Individualisten, wobei sich Uecker stärker für seine künstlerische Gemeinschaft engagierte, als dies der charismatische und egozentrische Yves Klein tat. Beide waren Grenzgänger, wobei Klein mit seinen monochromen Gemälden, seinen kosmologischen

Vorstellungen und den nach Entgrenzung suchenden Projekten weniger im Nouveau Réalisme beheimatet war und inhaltlich wie formal näher bei Zero scheint, als Uecker umgekehrt beim Nouveau Réalisme. Günther Uecker, der den industriell und massenhaft gefertigten Nagel als sein Medium entdeckte und damit auch Stühle, Tische, Klaviere oder Fernsehgeräte benagelte, nahm im Herbst 1960 am *Festival de l'art d'avantgarde* in Paris teil. Daniel Spoerri, der im Auftrag des Festivalgründers und -direktors Jacques Polieri neben Michel Ragon und Pierre Restany als Kurator für zeitgenössische Kunst mitwirkte, teilte Uecker in die Abteilung „Nouveaux Réalistes“ ein, und nicht in „Art et mouvement“, wo unter anderen Mack und Piene, aber auch Tinguely, ihre Arbeiten zeigten.²⁶ Die Gründung der Nouveaux Réalistes am 27. Oktober 1960 (Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé) in Kleins Wohnung lag drei Wochen zurück, und es ist ästhetisch nachvollziehbar, dass Uecker, der in Paris seine Pfeilbilder ausstellte,²⁷ dieser neuen Gruppierung zugerechnet wurde. Uecker, der seine Kunst – wie übrigens auch Yves Klein – erstmals in der *7. Abendausstellung: Das rote Bild* im Kontext von Zero präsentierte, intensivierte erst Anfang des Jahres 1961 seine Zusammenarbeit mit Mack und Piene im Rahmen der feierlichen Veröffentlichung der dritten und letzten Nummer von *ZERO* im Juli 1961 in und vor der Galerie Schmela.²⁸

d.

Auf dem *Festival de l'art d'avantgarde*, das Yves Klein u. a. für die Veröffentlichung seiner Zeitung *Dimanche: Le journal d'un seul jour* nutzte, wurden erstmals nach der Gründung der Nouveaux Réalistes ihre Kunstwerke zusammen mit den Arbeiten von Zero gezeigt. Es gab jedoch bereits zuvor gemeinsame Projekte der Künstler, die im folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden. Die

wichtige Rolle Alfred Schmelas wurde bereits betont, und so soll am Beginn der kurzen Geschichte von Zero und Nouveau Réalisme auch Kleins Ausstellung *Yves. Propositions monochromes* stehen, die am 31. Mai 1957 bei Schmela von Pierre Restany eröffnet wurde. Heinz Mack und Otto Piene sahen, wie viele Düsseldorfer Künstler, die Präsentation, die von Karl Ruhrberg verrissen wurde: „Das Ganze ist nicht mehr als ein Versuch, wie weit man den Bluff heute treiben und am Snobismus der Mitwelt verdienen kann. Ein junger Mann streckt die Zunge heraus und lacht sich ins Fäustchen. [...] Aber die Theoretiker rollen die Denkerstirn und machen eine Weltanschauung daraus.“²⁹ Mack und Piene waren von den farbigen, monochromen Werken und der Persönlichkeit Yves Kleins begeistert. Sie befanden sich in einer konstitutiven künstlerischen Umbruchphase. Einen Monat zuvor hatten sie mit den Abendausstellungen in Pienes Atelier begonnen, im Sommer 1957 schuf Piene seine ersten Rasterbilder, Ende September wurde der Name „Zero“ nach der *4. Abendausstellung* gefunden und ein Jahr nach Kleins Ausstellung bei Schmela, eröffneten sie die *7. Abendausstellung: Das rote Bild*, bei der sie die erste Nummer ihrer Zeitschrift *ZERO* herausgaben – sie sollte der ganzen Bewegung ihren Namen geben. Yves Klein war an Ausstellung wie Zeitschrift beteiligt.³⁰ Es mag ein Zufall sein, zeigt aber dass der Begriff „Zero“ in der Luft lag: Norbert Kricke, der Schmela die Arbeiten seines Freundes Yves näherbrachte,³¹ reagierte bei einer kontrovers geführten, öffentlichen Diskussion am Abend des 7. Juni in Kleins Galerieausstellung auf den Vorwurf, die monochromen Bilder würden ja gar nichts abbilden, mit den Worten: „Ach, Sie werten also die künstlerische Aussage nach dem ‚Mehr-oder-Weniger-Drauf‘? Dann muss also vor fünf Jahren bei Ihnen Mondrian auch ein Zéro gewesen sein. Voilà! [...]“³² Kricke benutzte das französische Wort für Null, so wie später besonders auch Piene das *Accent aigu* setzte, sofern Zero nicht in Versalien

geschrieben wurde. Durch die Initiativen von Schmela oder Jean-Pierre Wilhelm (Galerie 22) sowie durch viele persönliche Kontakte zwischen deutschen und französischen informellen Künstlern entwickelte sich in der Nachkriegszeit eine frankophile Atmosphäre im Rheinland, die sich auch bei den Zero-Künstlern offenbarte. Im Januar 1959 stellte mit dem Schweizer Jean Tinguely ein weiterer kommender Nouveau Réaliste bei Schmela aus, und wie bei Kleins Ausstellung war das Interesse von Mack, Piene und besonders Uecker groß. Dieser richtete in seinem Atelierhaus in Düsseldorf-Oberkassel das dreitägige Fest *Ekstase in Farbe* zu Ehren von Tinguely und Klein aus.³³ Auch Daniel Spoerri, der gemeinsam mit Claus und Nusch Bremer eine sogenannte *Simultanlesung* zu Ehren Tinguelys bei der Vernissage aufführte, feierte mit. Spoerri, der sich als Herausgeber und Organisator der *Edition MAT* besonders bei Mack einen Namen gemacht hatte, war neben Arman der vierte der Nouveaux Réalistes, den sie 1961 mit Werkabbildungen und Texten in *ZERO 3* aufnahmen.³⁴ Besonders Klein, Tinguely und Spoerri trugen mit ihren kreativen Ideen dazu bei, dass *ZERO 3* als eine der innovativsten Künstlerzeitschriften der Nachkriegszeit gilt. Aus vielen Gründen bestand von Mack, Piene und Uecker zu Klein, Tinguely, Arman und Spoerri der engste Kontakt unter den Nouveaux Réalistes. Vor ihrer Beteiligung an *ZERO 3* und noch vor der Proklamation des Nouveau Réalisme stellten Klein, Tinguely und Spoerri im Frühjahr 1959 mit Mack, Piene und Uecker gemeinsam im Hesselhuis Antwerpen aus. Die später mit *Vision in Motion – Motion in Vision* betitelte Ausstellung wurde zur Geburtsstunde der internationalen Zero-Bewegung.³⁵ Es folgten Projekte in Wiesbaden (Ausstellung *dynamo 1*) und München (Zeitschrift *nota 4*), bevor nach der Veröffentlichung von *ZERO 3* die gemeinsamen Aktivitäten deutlich nachließen.³⁶ Bei der im März 1962 vom niederländischen Zero-Künstler Henk Peeters realisierten Ausstellung *nul* im

renommierten Amsterdamer Stedelijk Museum war neben Mack, Piene und Uecker nur Arman beteiligt, wobei dessen Werke aufgrund von Transportverzögerungen nicht rechtzeitig ankamen.³⁷ Der Schweizer Künstler und Kurator der Berner Ausstellung *ZERO*, Christian Megert, brachte Zero und Nouveau Réalisme im Juni 1962 in der Galerie Schindler in Bern zusammen, wo er u. a. Arbeiten von Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Mack, Piene, Raysse, Mimmo Rotella und Uecker präsentierte.³⁸ Die letzte Ausstellung der historischen ZERO-Zeit (1958–66), in der Werke von mehreren Zero-Künstlern und Nouveaux Réalistes gemeinsam gezeigt wurden, organisierte der niederländische Kurator Hans Sonnenberg im Sommer 1964: *Mikro zero/nul – Mikro nieuw realisme*; Künstler u. a. Arman, Christo, Klein, Mack, Piene, Raysse, Spoerri, Tinguely, Uecker. Bereits der Titel der Ausstellung verweist auf die Präsentation von kleinformatischen Werken, die in der Wanderausstellung mit den drei Stationen Amsterdam, Velp und Rotterdam zu sehen waren.

e.

Mit der Veröffentlichung von *ZERO 3* setzte ein Wandel in den Beziehungen von Mack, Piene und Uecker zu den Nouveaux Réalistes ein. Im Gegensatz zur Pariser Gruppe gab es bei Zero keinen federführenden Kritiker wie Pierre Restany, der die kunsttheoretischen Texte für den Nouveau Réalisme verfasste. Otto Piene war unter den drei Düsseldorfern Zero-Künstlern derjenige, der am stärksten der Sprache und ihrer Wirkung vertraute. Es verwundert somit nicht, dass gerade Piene eine antagonistische Sichtweise auf den Nouveau Réalisme entwickelte und sich dazu berufen fühlte, einen Neuen Idealismus zu proklamieren. Es kann nur vermutet werden, warum ihm diese Abgrenzung so wichtig erschien. Mit seiner Rede, die er am 12. Januar 1962 für Lucio Fontana in Leverkusen hielt, begann seine öffentliche

Polarisierung zwischen Realismus und Idealismus.³⁹ Es war die Phase der Konsolidierung von Zero, und somit konnten neue Fronten geschaffen werden, als in der unsicheren Etablierungsphase noch Gemeinsamkeiten gesucht wurden. In den späten 1950er Jahren argumentierte Piene noch gegen das Informel, hingegen richtete sich ab 1962 seine Kritik immer stärker gegen die Freunde vom Nouveau Réalisme. Die *art informel* war als ästhetischer Gegner nicht mehr ernst zu nehmen, denn sie hatte mit der *documenta II* ihren Zenit bereits im Jahr 1959 überschritten.

Bei der Analyse von Pienes Äußerungen zum Nouveau Réalisme zwischen 1962 und 1966 wird eine Entwicklung deutlich, die im Folgenden nachvollzogen wird. Pienes Fontana-Rede war ein offensiver Auftakt für die kontroverse Auseinandersetzung, die jedoch nur einseitig von Zero und hier maßgeblich von Piene geführt wurde.

„In jüngerer Zeit manifestiert sich im ‚nouveau réalisme‘ das Bestreben, die Banalität, das hingenommene Alltägliche zu poetisieren. Ich mache dieser Kunst den Vorwurf, einseitig reaktiv zu sein, lediglich die Gegebenheiten zu arrangieren, ohne sie zu verwandeln in eine zukünftige Form. Ihre Neigung zu Grausamkeit und Sadismus erscheint mir geeignet für eine alte Welt ohne Kinder und ohne Charme.“⁴⁰

Piene ließ in seiner Leverkusener Rede die Situation von Zero noch offen. Erst ein Jahr später und nach der Ausstellung *Dynamo: Mack, Piene, Uecker* in Brüssel (Dezember 1962) entwickelte er seine Theorie eines Neuen Idealismus. Der ehemalige Philosophiestudent Piene war mit dem Deutschen Idealismus von Fichte, Schelling und Hegel vertraut und schloss in seiner Proklamation unweigerlich an diese philosophische Tradition an. Im Katalog seiner Ausstellung in der Stuttgarter

Yves Klein
Monochrom Blau ohne Titel (IKB 260)
Pigment und Kunstharz auf Karton
21 x 17,8 cm
ahlers collection

Günther Uecker
Pfeilbild, 1962 (Replik 1971)
Holzpfeile auf Leinwand auf Holz
149,5 x 149,5 x 60 cm
Axel & May Vervoordt Foundation

Galerie Müller schreibt er im Januar 1963 erstmals in einem Text vom Neuen Idealismus,⁴¹ und noch im selben Monat proklamiert er ihn selbstbewusst in seiner Krefelder Rede:

„Die Aktualität des ‚Nouveau Réalisme‘ [...] liegt in der Verwendung der Stoffe zunächst begründet – banal erscheinende Gegenstände und Abfälle des alltäglichen Lebens werden zum Kunstwerk verarbeitet. Der Zweck ist meistens die Schockwirkung auf den zu aktivierenden oder gar zu weckenden Betrachter, der Sinn die Poetisierung des täglichen Lebens, ähnlich literarischen Bestrebungen der [Samuel] Beckett, [Eugène] Ionesco, [Dylan] Thomas.

Zéro im engeren Sinne, d. h. wir, die hier Ausstellenden, und Zéro im weiteren Sinne, d. h. – zum gegenwärtigen Zeitpunkt – die meisten der im Laufe der vier Jahre seit dem Erscheinen von Zéro I in unseren Publikationen zu Worte Gekommenen, ist mit den beschriebenen Künstlern und ihrer Kunst verwandt und doch im Wesen entgegengesetzt. Wir setzen der Hinnahme des [...] nun einmal leider misslich eingerichteten Lebens, der Verwandlung durch Zerstörung und der Banalität den Willen zur Veränderung und Veredelung, das Streben nach Reinigung und Klärung entgegen. Wir ringen um eine neue Kraft zur Verwandlung. Unsere Arbeit ist nicht vom Hinnehmen und Versuchen der nachträglichen Änderung diktiert, sondern vom Suchen nach dem Idealen, das sich jedoch nicht im Darstellen von Ideen äußert, sondern als unmittelbare, sich visuell mitteilende Energie.

Wir proklamieren einen neuen Idealismus.“⁴²

Piène erahnte die kommende Kritik und fügte seiner Proklamation hinzu:⁴³ „Kritikern, die sich an der Proklamation eines Neuen Idealismus stören, halte ich dieses Argument entgegen: Es war, glaube ich, der Politiker Peter Nellen, der in einer Bundestagsrede sagte: ‚In unserer Zeit sind die Idealisten die eigentlichen Realisten‘.“⁴⁴ Otto Piène deutet die Entstehung der Arbeiten der Nouveaux Réalistes als „Verwandlung durch Zerstörung“ und sah in den ästhetischen Experimenten von Zero den „Willen zur Veränderung und Veredelung“.⁴⁵ Doch widerspricht er der traditionellen philosophischen Vorstellung des Idealismus, wenn er erklärt, dass es nicht darum gehe, Ideen darzustellen, sondern Energie vom Werk auf den Betrachter zu transponieren. Seine Aussagen changieren zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, zwischen Idealisierung und Realisierung. Piène zeigt sich hier als Vertreter eines praktischen Idealismus.⁴⁶

f.

In Vorbereitung der Ausstellung *Mack, Piène, Uecker im Haus Lange in Krefeld* entstand aus einer „inspirierten dadaistischen Laune“ ein Gedicht, das erst später als *Zero-Manifest* betitelt wurde. „Wir warfen uns gegenseitig wie Tennisspieler die Bälle zu. Das Gedicht hatten wir gemeinsam zu verantworten“, erklärte Mack rückblickend und fügte hinzu, dass Piène den Zusatz „der neue Idealismus“ eigenmächtig unter das Manifest gesetzt habe.⁴⁷ Auch Günther Uecker beschrieb die Vorgänge retrospektiv in ähnlicher Weise.⁴⁸ Erstmals Verwendung fand das in einem Kreis gesetzte Gedicht im April 1963 als Flugblatt *Zéro der neue Idealismus* im Rahmen der Ausstellung *ZERO in der Berliner Galerie Diogenes*, die der Schauspieler Günter Meisner als Ort für die bildenden und darstellenden Künste im Dezember 1959 in Berlin-Charlottenburg eröffnet hatte.⁴⁹ Mack, Piène und Uecker waren die Kuratoren dieser Ausstellung, die Arbeiten von 44 Künstlern zeigte

und am 30. März 1963 eröffnete.⁵⁰ Von den Nouveaux Réalistes waren trotz der großen Zahl beteiligter Künstler lediglich der bereits verstorbene Yves Klein und Jean Tinguely mit Werken vertreten. Der künstlerische Einfluss von und die Freundschaft mit diesen beiden Weggefährten waren groß, und so ist es nicht verwunderlich, dass Mack, Piene und Uecker sie trotz der vorhandenen Zweifel am Nouveau Réalisme ausstellten.⁵¹

Der Romanist Wolfgang Asholt weist zurecht darauf hin, dass die Entstehung des Zero-Gedichts mit der surrealistischen Methode des *cadavre exquis* vergleichbar ist, bei der dem spielerischen Zufall ein größerer Raum bei der Entstehung von Texten eingeräumt wird. Asholt konstatiert zudem, dass es ungewöhnlich sei, ein Manifest erst sechs Jahre nach dem Beginn einer avantgardistischen Bewegung zu verfassen und die Autoren es auch nicht signieren: „[...]“, so signalisieren sie auch damit eine gewisse Distanz zum traditionellen Manifestantismus.“⁵²

Gut ein halbes Jahr nach seiner Krefelder Rede wiederholte Piene die dort mündlich formulierten Gedanken im Katalogtext *Jetzt für seine Ausstellung Piene: Ölbilder und Gouachen* in der Galerie Schmela:

„Nach einigen Jahren kristallisierten sich zwei Tendenzen heraus. Während meine und die Arbeit meiner engeren Freunde einer passiven, einem kleinbürgerlichen Materialismus zuneigenden Epoche gestaltende Aktivität, d. h. positive Beschwörung von Ideen – ‚die reine Schönheit‘ und die Möglichkeit zur Verwandlung – entgegengesetzte, entdeckte der ‚Neue Realismus‘ auf dem Wege zu neuen Medien die Spuren der aktuellen Zivilisation und ihren Abfall als ironisch materialisiertes Gegenbild zur historischen Existenz des Menschen. Es ist geradezu die ‚natürliche‘ Konsequenz, daß die Verwendung dieses Abfalls

eine ironisch-satirische Tendenz haben muß, deren Schockwirkung den Menschen erregt, indem sie ihn kritisiert.

Dieser mittlerweile solide etablierten Tendenz stellen wir unseren ‚Neuen Idealismus‘ entgegen, der nicht nur die Gegenwart als Folge der Vergangenheit (das Heute als Konglomerat der Gegenstände von gestern; die eigene Geste als Persiflage der gestrigen Gesten anderer; die Aktion als Reaktion), sondern mehr noch die Zukunft als Folge der Gegenwart zu begreifen sucht. Einer konfusen Welt versuchen wir nicht die exemplarische Konfusion, einer absurden Gesellschaft nicht die Absurdität, sondern Klarheit und Vitalität entgegenzustellen.“⁵³

Piene erweitert seine These nicht, aber verwendet eine sachlich gemäßigte Sprache als in seinen beiden Reden von Leverkusen und Krefeld. Seine Vorstellungen eines Idealismus können zwischen klassizistischen Nostalgien und romantischen Utopien verortet werden, wie die Kunsthistorikerin Noémi Joly überzeugend nachgewiesen hat.⁵⁴ Im Grunde ist die Vorstellung eines Neuen Idealismus anti-modernistisch, denn sie verweist mehr auf eine autonome Kunst und auf das im 19. Jahrhundert sich in Frankreich entwickelnde Motto *l'art pour l'art*, als auf das avantgardistische Streben nach einer Rückführung von Kunst in Leben. Piene beschreibt den Neuen Idealismus in ambivalenter Weise. Zum einen beschwört er mit der Begrifflichkeit vergangenes, philosophisches Gedankengut, und zum anderen möchte er die Wirkung der Kunst für die Gesellschaft und die Gestaltung der Zukunft stärken. Es entsprach nicht der Offenheit von Zero, ein historisch derart befrachtetes Wort wie „Idealismus“ zu benutzen. Mit der Festlegung auf den Slogan „Neuer Idealismus“ machte er sich in einer Weise angreifbar, die seinen Mitstreitern Mack und Uecker die Möglichkeit bot, sich von Piene zu distanzieren. Es liegt nahe, anzunehmen, dass es für die Trennung von Zero Ende des Jahres 1966 eines vermeintlich objektiven Grundes bedurfte, den Mack und Uecker in Pienes Neuem

Idealismus fanden. Piene erkannte das missverständliche Potenzial der Aussage von Beginn an, konnte aber nicht mehr hinter seine Proklamation zurück, ohne das Gefühl zu haben, mit einem Widerruf das Gesicht zu verlieren. Kurz nach Erscheinen von Pienes Beitrag *The Development of Group Zero* in der Zeitungsbeilage *The Times Literary Supplement*⁵⁵ drängte es Mack, Ende September 1964 an Piene zu schreiben, um ihm sein Unbehagen über die erneute Thematisierung des Neuen Idealismus mitzuteilen. Mack wurde eineinhalb Jahre nach Pienes Krefelder Proklamation deutlicher, da es sich um ein international renommiertes Medium handelte, das zudem in englischer Sprache erschien, und er um den Erfolg von Zero in den USA fürchtete. Piene hielt sich zu dieser Zeit in Philadelphia auf, wo er eine Gastprofessur an der University of Pennsylvania inne hatte und die Ausstellung *ZERO* am Institute of Contemporary Art in Philadelphia vorbereitete:⁵⁶

„Ich bitte Dich sehr ernsthaft, mit dem Begriff ‚Neuer Idealismus‘ sehr vorsichtig umzugehen; mir selbst wäre es wohler, wenn er nicht mehr als Schlachtruf erscheint. Zero ist Zero, ‚der neue Idealismus‘ aber ein geistiger und künstlerischer Anspruch, den ich – weder substantiell, noch methodisch – weiterhin verteidigen kann. So wie ich die Dinge seit einiger Zeit sehe, kann eine solche programmatische Formulierung geradezu der Sache schaden. Das Schiff Zero wirft Anker und die Fahrt ist vorbei. [...] Betrachte also diesen grundsätzlichen Einwand zunächst nur als eine persönliche Beunruhigung und Sorge in Bezug auf die Sache Zero und respektiere zumindest freundschaftlich diesen sehr ernst gemeinten Einwand. Ich möchte nur dafür eintreten, daß auch im Falle U.S.A. unsere Situation so offen wie möglich bleibt.“⁵⁷

In seinem Text *Von Zeit zu Zeit* erklärte Mack im Jahr 1997, dass er es bereue, nicht noch deutlicher Stellung bezogen zu haben. Als Grund führte er an, er habe sich zu

diesem Zeitpunkt „innerlich schon von ZERO verabschiedet“.⁵⁸ Die Auseinandersetzung um den Neuen Idealismus wurde zum Katalysator der Trennung. Nach der Ausstellung *Zero in Bonn* Ende des Jahres 1966 führten die Wege der drei Düsseldorfer Zero-Künstler endgültig in unterschiedliche Richtungen.⁵⁹ Bemerkenswert ist, dass das Zero-Manifest im Bonner Katalog noch einmal mit dem Zusatz „Zero der neue Idealismus“ aufgenommen wurde.⁶⁰ In derselben Publikation ist eine Vorlesung Pienes abgedruckt, in der er im Januar 1966 sein gespaltenes Verhältnis zur Benutzung von simplifizierenden Kategorien formulierte: „Es ist mir bewußt, daß der Gebrauch der Begriffe Realismus [und Idealismus] zu gefährlichen Vereinfachungen führen kann; aber im Augenblick helfen sie, meine Position zu klären.“⁶¹

g.

Bereits ein Jahr zuvor zeichneten sich in der Vorbereitung der Ausstellung von Mack, Piene und Uecker in der Kestner-Gesellschaft deutliche Spannungen ab. So mussten die Einladungskarten neu gedruckt werden, weil der Kurator Wieland Schmied sich dazu entschied, den Künstlern Farben zuzuweisen. Mit Mack verband Schmied die Farbe Silber, mit Piene Rot, mit Uecker Schwarz, und mit diesen Farben wurde in Anlehnung an ein Gemälde von Robert Indiana die Null auf dem Titelblatt des Ausstellungskatalogs sowie dem Plakat gestaltet.⁶² Auf der Einladungskarte wurden die Nachnamen der drei Künstler nicht entsprechend abgedruckt. Die Namen von Mack und Uecker erschienen silber und der Pienes rot.⁶³ Mack und Uecker wollten nicht akzeptieren, dass Piene damit eine farblich hervorgehobene Stellung hatte. Wieland Schmied ließ die 2.500 Einladungskarten, die bereits in Briefumschlägen kuvertiert waren, neu drucken, „damit die Ausstellung nicht mit einem Mißton beginnt“.⁶⁴ Alle Namen wurden in roter Schrift gesetzt.⁶⁵



KESTNER-GESELLSCHAFT E.V., HANNOVER

Wunthöfenstraße 2 - Fernsprecher 13241

29. April, 1965

Lieber Herr Mack,

2500 Stück

auf Ihren Wunsch - sowie auf Wunsch von Herrn Uecker habe ich alle Einladungskarten noch einmal drucken lassen, und zwar die Namen aller drei Künstler in der gleichen Farbe - rot. Belege liegen bei. Ich hoffe, die Einladung sagt Ihnen so zu. Es lag mir fern, durch die Verwendung verschiedener Farben einen Namen besonders hervorheben zu wollen. Es tut mir leid, wenn bei Ihnen dieser Eindruck entstanden ist. Ich möchte Ihnen aber nicht verschweigen, daß der Neudruck der Einladungen uns nicht nur einiges Geld gekostet hat, sondern auch erheblich viel Mühe gemacht hat, da alle Einladungen aus den adressierten Briefumschlägen, in die ^{mit}kuvertiert waren, wieder herausgenommen werden mußten, und die neuen hineingetan. Sie werden nun morgen weggehen. Ich habe mich dennoch entschlossen, die neuen Karten drucken zu lassen, damit die Ausstellung nicht mit einem Mißton beginnt. Es ist eine Ausstellung, die uns ohnedies besonders viel Mühe, Sorgfalt, Liebe und auch Geld kostet, vor allem auch des Kataloges wegen - denn die "Wiener" hatten z.B. alle Klischees beige stellt und durch grössere Bestellungen (à 500 Stück) für Rentabilität des Kataloges gesorgt. Hier ist es eigentlich nur meine Begeisterung für Ihre Arbeit, die mich in das Wagnis eines so großen Kataloges stürzen liess. Umso mehr täte es mir leid, wenn es einen Mißton gäbe.

Das Plakat, das von Herrn Piene in Düsseldorf gedruckt wurde, wird hoffentlich zu Ihrer aller Zufriedenheit ausfallen. Wir haben den Graphiker bezahlt und zahlen die Druckkosten.

Beim Aufbau der Ausstellung sind Sie ja alle drei zugegen, so daß sich keiner zurückgesetzt fühlen kann.

Bankkonto: Deutsche Bank AG, Hannover
Postbankkonto: Hannover 25242



KESTNER-GESELLSCHAFT E.V., HANNOVER

Wunthöfenstraße 2 - Fernsprecher 13241

- 2 -

Ich hatte mich nach meiner Erfahrung mit den Wienern - die um jeden Zentimeter Hängefläche und um jeden Millimeter-Klischeegröße miteinander rangen - auf die Zusammenarbeit mit Ihnen besonders gefreut und tue das eigentlich auch jetzt noch. Wenn man den Wiener - mit Hofmannsthal - den "Schwierigen" nennt, so hoffe ich sehr, daß die so oft betonte optimistische Tendenz von Zero auch beim Aufbau der Ausstellung die Oberhand behält.

Ich freue mich also auf Ihr Kommen und erwarte Sie am kommenden Montag-Vormittag, für diesen Zeitpunkt hat uns Knaur auch den Antransport der Bilder versprochen.

Einer von Ihnen kann bei mir wohnen, die beiden anderen werden bei Herrn Joachim Schulte, Vorstandsmitglied der Kestner-Gesellschaft, in Hannover, unstrgebracht, einen reisenden Mann.

Ich hatte Herrn Piene gebeten, nach meiner Einführung in die Ausstellung am Freitag abend ein paar Worte zu sprechen. Sollte das nicht Ihrer aller Zustimmung finden, so streichen wir diesen Punkt eben wieder, und es werde nur ich einführende Worte sprechen.

Also auf Wiedersehen am 3. Mai, und herzliche Grüße, auch an Piene und Uecker,

Ihr

Wieland Schmidt

(Wieland Schmied)

*Erste Exemplare des Kataloges
werden schon Montag fertig, v. 128
Kann Ihnen dann alle Unterlagen
zur Verfügung stellen*

Bankkonto: Deutsche Bank AG, Hannover
Postbankkonto: Hannover 25242

Der Journalist und Galerist Rochus Kowallek unterstützte die Realisierung der Ausstellung durch seinen Kontakt zu Wieland Schmied,⁶⁶ den er aus Frankfurt kannte, wo er zwischen 1961 und 1963 zuerst die Galerie dato und dann die Galerie d leitete, während Schmied als Lektor für den Insel-Verlag arbeitete.⁶⁷ Zudem schrieb Schmied für das Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und eröffnete mindestens eine Zero-Ausstellung in der Galerie d mit einer Ansprache.⁶⁸ Wieland Schmied, der im Jahr 1963 Werner Schmalenbach (1955–1962) als Direktor der Kestner-Gesellschaft folgte (bis 1973),⁶⁹ entwickelte eine starke persönliche Beziehung zu Zero und seinen Künstlern, die er bis zu seinem Tod im Jahr 2014 intensiv pflegte. Wenige Monate nach der Zero-Ausstellung 1965 schrieb Schmied voller Zuneigung an Mack:

„Das Wenige, das ich für Sie und die Gruppe ZERO tun konnte, habe ich mit Freuden getan, da ich seit der ersten Begegnung mit Ihren Werken in Frankfurt der Ansicht war und bin, daß Ihre Arbeiten zu dem Wesentlichsten gehören, was heute nicht nur in Deutschland gemacht wird. [...] Was gibt es Schöneres, als sich für Dinge einzusetzen, die einem selbst unglaublichen Spaß und Freude bereiten?“⁷⁰

Die Ausstellung fand in den neun heterogenen und verschachtelten Räumen der Kestner-Gesellschaft statt, die auf zwei Stockwerke verteilt waren (sieben im Erd-, zwei im Obergeschoss),⁷¹ so dass Schmied jedem Künstler drei Räume anbieten konnte.⁷² Tatsächlich zeigen Fotografien der Ausstellungseröffnung auch Räume, in denen Werke von mindestens zwei Künstlern zusammen präsentiert wurden.⁷³ Der Aufbau, an dem die drei Künstler teilnahmen, begann am 3. Mai,⁷⁴ und die Eröffnung fand am Freitag, den 7. Mai um 20 Uhr in der Warmbüchenstraße 16 statt. Schmied hielt die Eröffnungsrede, und auch Piene sprach

einige kurze Worte,⁷⁵ was Schmied – durch den Vorfall mit den Einladungskarten zur Vorsicht gemahnt – vorab Heinz Mack schriftlich mitteilte, damit dieser dazu Stellung nehmen konnte.⁷⁶ Mack war bei der Eröffnung nicht anwesend, weil er – wie Schmied in seiner Eröffnungsrede erwähnte – bereits auf dem Weg in die USA gewesen sei, „da ihn drüben neue Ausstellungsprojekte erwarten“.⁷⁷ Neben Piene und Uecker nahmen u. a. Werner Schmalenbach, Alfred Schmela sowie der Kunstkritiker John Anthony Thwaites an der Vernissage teil.⁷⁸

Die zahlreichen Besprechungen der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* bemühen zum einen das bekannte Klischee von einer vermeintlich verrückten zeitgenössischen Kunst.⁷⁹ So stellte Rudolf Lange in seiner Rezension in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung die Frage: „Ist denn die Kestner-Gesellschaft dieses Mal total vernagelt?“ Zudem fragte er sich, „ob er sich nicht in der Eingangstür geirrt habe“? Dort wo sonst Malerei und Skulptur präsentiert werden, „befinden sich jetzt spiegelnde Gebilde, glänzende Mechanismen, seltsam geformte Apparate, die sich leise schnurrend drehen, mit Nägeln gespickte, weißgestrichene Bretter, und mit soliden Fünf- bis Sechszöllern gepolsterte Sitzgelegenheiten – bitte sehr, nehmen Sie Platz, Herr Fakir!“⁸⁰ Zum anderen gibt es auch nostalgisch-kritische Stimmen, die sich zurück zu den Anfängen von Zero sehnen:

„Die Zeit der Frühlingsstürme, da sie als Propheten einer neuen Zone Null in Abendausstellungen, kleineren Happenings oder im trostlosen Ambiente der Frankfurter Römerhallen (dato-Ausstellung) für ihre monochromen Leinwand-Vibrationen, für Lichtballette und Nagelbilder streiten mußten, haben die Protagonisten der Düsseldorfer Zero-Gruppe hinter sich. [...] Zeit der Ernte – auch eine Zeit des Verblühens?“⁸¹

Der Journalist dieser Ausstellungsrezension in der Westdeutschen Zeitung bemängelte die Wiederholung, die sich z. B. in Ueckers Ästhetisierung einer künstlerischen Strategie zeige, und so ist sein Resümee sieben Jahre nach der Entstehung von Zero ein ambivalentes: „Hier wird der große Fund verspielt, und Zero – nach der imponierenden Bilanz von Hannover – sieht sich möglicherweise von neuem und ganz zwangsläufig am Nullpunkt.“⁸²

Die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft wurde von dem mit zweihundert Seiten bis dato umfangreichsten Katalog zu den drei Düsseldorfer Zero-Künstlern begleitet, und mit knapp einem Drittel des Umfangs nehmen die Künstlertexte darin eine zentrale Rolle ein. Sie stehen gleichberechtigt neben den Werkabbildungen und bieten einen sprachlichen Zugang zu Zero, den die Künstler durch ihre ausformulierten Reflexionen ermöglichten. Sprache war für Zero stets ein zentrales Medium. Der Katalog beinhaltet neben ausführlichen Biographien, Bibliographien und Ausstellungslisten auch Verzeichnisse der in Hannover ausgestellten Kunstwerke. Demnach zeigte Mack 39 Arbeiten, Piene 56 Werke plus eine Mappe mit 21 Lichtgraphiken und Uecker insgesamt 40 Arbeiten. Wieland Schmied war es wichtig, dass der Katalog eine vollständige Dokumentation des Schaffens der drei Künstler bieten konnte.⁸³ Der Katalog enthält zahlreiche Abbildungen, die zum Teil farbig sind, wobei vier Abbildungen von Metallarbeiten auf Macks Wunsch sogar mit einem Silberdruckverfahren ausgeführt wurden, um eine besondere Lichtwirkung zu ermöglichen.⁸⁴

Rückwirkend waren Künstler wie Kurator glücklich über die Ausstellung, die in der Landeshauptstadt Hannover aktuelle und erfolgreiche Kunst präsentierte. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich Hannover rasch wieder einen

Namen als kulturelles Zentrum gemacht.⁸⁵ Die Kestner-Gesellschaft, aber auch Adam Seide und seine 1959 gegründete Galerie, hatten daran großen Anteil. Mack, Piene und Uecker nahmen bereits im Frühjahr 1960 an der Ausstellung *das einfache das schwer zu machen ist* in der Galerie Seide teil.⁸⁶ Fünf Jahre später wurde ihnen in der Kestner-Gesellschaft eine bedeutend größere Bühne geboten. Wieland Schmied referiert am Anfang seines Katalogbeitrags *Notizen zu „Zero“* Pienes theoretisch konstruierten Antagonismus zwischen Zero und dem Nouveau Réalisme.⁸⁷ In der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* im Jahr 1965 war ein Vergleich mit den Nouveaux Réalistes verständlicherweise nie vorgesehen. Pienes Krefelder Proklamation des Neuen Idealismus wurde im Katalog der Kestner-Gesellschaft erstmals in gedruckter Form veröffentlicht. Vom Zero-Gedicht wurde allerdings nicht die in Kreisform gesetzte Variante abgedruckt, sondern lediglich die einzelnen, stakkatohaften Sätze ohne den Untertitel *Zéro der neue Idealismus* und ohne eine besondere Gestaltung. Für Wieland Schmied standen die Zeichen auf Diplomatie, um die Realisierung und den Erfolg seiner Ausstellung nicht zu gefährden. Das Schlusswort seines Textes hat allgemeine Gültigkeit, auch wenn er es tatsächlich für Zero verfasste. Es meint alle Kunst und darin auch den Nouveau Réalisme und seine Protagonisten, die gemeinsam mit den befreundeten Zero-Künstlern aus Deutschland, den Niederlanden und Belgien, der Schweiz und Italien neue Wege für die Kunst suchten, sie mutig beschritten und dabei stets die Hoffnung im Gepäck trugen.

„Eine Kunst ohne Qual, ohne Leiderfahrung – gehört ihr die Zukunft? Ein Menschsein ohne Tragik, ohne die Qual der Kunst’ – ist das möglich? Wohl nicht. Immer wieder wird der dunkle Grund der menschlichen Seele nach Ausdruck suchen. Aber eine Zone ohne Tragik läßt sich denken. Eine Zone, wo die Qual still ist. Eine Zone Zero.“

Zero
ist die Stille. Zero ist der
Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich.
Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero.
Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel
über Zero. Die Nacht - . Zero fließt. Das Auge
Zero. Nabel. Mund. Kuss. Die Milch ist rund. Die
Blume Zero der Vogel. Schweigend. Schwebend. Ich
esse Zero, ich trinke Zero, ich schlafe Zero, ich wache
Zero, ich liebe Zero. Zero ist schön. dynamo dynamo
dynamo. Die Bäume im Frühling, der Schnee, Feuer,
Wasser, Meer. Rot orange gelb grün indigo blau violett
Zero Zero Regenbogen. 4 3 2 1 Zero. Gold und
Silber, Schall und Rauch Wanderzirkus Zero.
Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang.
Zero ist rund. Zero ist
Zero

Zéro der neue Idealismus

1 Heinz Mack, „Von Zeit zu Zeit“, in: *ZERO und Paris 1960: Und heute*, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, hg. von Renate Damsch-Wiehager, Ostfildern: Cantz, 1997, S. 26–28, hier S. 28. [Mack 1997]

2 Otto Piene, Eröffnungsrede zur Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* im Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld, 19.01.1963 [Piene/Krefeld 1963], in: *ZERO: Mack, Piene, Uecker*, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, hg. von Wieland Schmied, Hannover: Vandrey, 1965, S. 132–136. [Hannover 1965] Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Pienes im Archiv der Adolf Luther Stiftung, Krefeld, Ordner 1963.

3 Yves Klein: *Monochrome und Feuer*, Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld, 14.01.–26.02.1961; *Jean Tinguely: Maschinenbilder und Maschinen*, ebd., 17.09.–23.10.1960; siehe Thekla Zell, „Dynamo Tinguely: ‚Networking-Events‘ im Rheinland, in: *Jean Tinguely*, Ausst.-Kat. Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf und Stedelijk Museum Amsterdam, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, erscheint im April 2016. [Zell 2016]

4 Siehe *ZERO*, Nr. 3, 1961, originalgetreuer Nachdruck von *ZERO*, Nr. 1–3, in: Dirk Pörschmann und Mattijs Visser (Hg.), *4 3 2 1 ZERO*, Düsseldorf: Richter Fey, 2012. [Pörschmann/Visser 2012]

5 Paul Wember zeigte die Arbeiten des bedeutenden Italieners nicht im Haus Lange, obwohl er Fontanas Ausstellung, wie die beiden von Klein und Tinguely, in der Galerie Schmela in der Düsseldorfer Altstadt gesehen hatte. Yves Klein: *Propositions monochrome*, Galerie Schmela, Eröffnung am 31.05.1957; Jean Tinguely: *Konzert für 7 Bilder*, ebd., Eröffnung am 30.01.1959; Lucio Fontana, ebd., Eröffnung am 29.01.1960.

6 Martin Schieder, *Im Blick des Anderen: Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin: Akademie Verlag, 2005, S. 206–207.

7 Schmela stellte u. a. auch die Tachisten Pierre Soulages, Jean Fautrier, Wols, Georges Mathieu und Jean Dubuffet aus. Siehe Karl Ruhrberg (Hg.), *Alfred Schmela: Galerist, Wegbereiter der Avantgarde*, Köln: Wienand 1996.

8 Arman: *Poubelles und Accumulations*, Galerie Schmela, Eröffnung am 24.06.1960; Arman: *Französischer neuer Realismus*, Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld, 10.04.–30.05.1965. Alfred Schmela stellte auch den Nouveau Réaliste Martial Raysse aus: *Martial Raysse: Hygiene des Schauens*, Galerie Schmela, Eröffnung am 22.06.1962.

9 Ursprünglich war es Wembers Plan, zusammen mit Mack, Piene und Uecker auch Almir Mavignier zu präsentieren. Siehe Paul Wember an Otto Piene, 02.11.1962, NL Piene, 2.I.1294. Mavignier lehnte jedoch ab. In einem Brief vom 12.11.1962 schrieb er an Wember, dass er für das Jahr 1963 schon zu viele Ausstellungsverpflichtungen angenommen habe. Siehe Almir Mavignier an Paul Wember, 12.11.1962, Archiv der Kunstmuseen Krefeld, Ordner Stadtarchiv Krefeld, Bestand Kaiser-Wilhelm-Museum, Nr. 83.

10 Siehe *Mack, Piene, Uecker*, Ausst.-Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld, hg. von Paul Wember, Krefeld 1963.

11 *Dynamo: Mack, Piene, Uecker*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 01.–12.12.1961

12 Piene/Krefeld 1963.

13 Günther Uecker, „Die Chiffren des Seins“, in: *Das Ohr am Tatort: Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gotthard Graubner, Heinz Mack, Roman Opalka, Otto Piene, Günther Uecker*, hg. von Anna Lenz und Ulrike Bleicker-Honisch, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, S. 144. [Jocks 2009]

14 Siehe Thekla Zell, „‘The Ship ZERO is Casting out Its Anchor, and the Voyage Is Over’: Zero in Bonn and a Final Midnight Ball“ [Zell 2015], in: Tiziana Caianiello und Mattijs Visser (Hg.), *The Artist as Curator: Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement. 1957–1967*, Gent: AsaMER, 2015, S. 397–427, hier S. 401. [Caianiello/Visser 2015]

15 Zur Geschichte von Zero siehe *ZERO*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin und Stedelijk Museum Amsterdam, hg. von Dirk Pörschmann und Margriet Schavemaker, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015. [Pörschmann/Schavemaker 2015] Zur Geschichte des Nouveau Réalisme siehe u. a. *Nouveau Réalisme: Revolution des Alltäglichen*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; *New Realisms: 1957–1962. Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, hg. von Julia Robinson, Cambridge MA: MIT Press, 2010; Antje Kramer, *L’aventure allemande du Nouveau Réalisme: Réalités et fantasmes d’une néo-avant-garde européenne (1957–1963)*, Dijon: Les presses du réel, 2012.

16 Weitere Beispiele zum Gebrauch des Begriffs „neu“: Heinz Mack, „Die neue dynamische Struktur“, in: *ZERO*, Nr. 1, 1958, S. 15–16; Ausstellung und Zeitschrift *Azimuth 2: La nuova concezione artistica*, Galerie Azimut, Mailand 1960; Gruppe *Nouvelle École Européenne* (N. É. E.), Gründung Lausanne 1960; Ausstellungsreihe *Nove tendencije* (Neue Tendenz), zuerst Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1960.

17 *ZERO*, Nr. 1, 1958, S. 3–5.

18 Siehe Dirk Pörschmann, „ZERO bis unendlich. Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift“, in: Pörschmann/Visser 2012, S. 424–441, hier S. 427–428.

19 Otto Piene, Interview mit Karel Geirlandt in der Ausstellung *Dynamo. Mack, Piene, Uecker*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Aufnahme für das belgische Fernsehen BRT/RTB, Archiv Vlaamse Radio- en Televisieomroep (VRT), Brüssel, 07:37 min. Das Interview wurde am 13.12.1962 aufgezeichnet. Siehe John Trouillard/Galerie Ad Libitum an Otto Piene, 10.12.1962, NL Piene, 2.I.1458.

20 Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Manifest, April 1960, deutsche Übersetzung in: *ProspectRetrospect: Europa 1946–1976*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1976, S. 55.

21 Pierre Restany, „Die Beseelung des Objektes“, in der vorliegenden Publikation.

22 Arman, „Der Realismus der Akkumulationen“, in: *ZERO*, Nr. 3, 1961, o. S.

23 Siehe Dirk Pörschmann, „Ins Gelingen verliebt: Utopia ZERO“, in: Pörschmann/Schavemaker 2015, S. 225–232.

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

25 Heinz Mack, „Am Anfang war Bach“, in: Jocks 2009, S. 35–69, hier S. 68.

26 *Festival d’art d’avant-garde*, Palais des Expositions, Pavillon Américain, Porte de Versailles, Paris, 18.11. – 15. Dezember 1960; Künstler: Yaacov Agam, Arman, Pol Bury, César, François Dufrêne, Raymod Hains, Rotraut Klein, Yves Klein, Harry Kramer, Heinz Mack, Frank Malina, Otto Piene, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Dieter Roth, Jesús Rafael Soto, Daniel Spoerri, Jean Tinguely u. a.; siehe Andres Pardey, „Curating Bewogen Bewegung: The Exchange between Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Pontus Hultén, and Willem Sandberg“, in: Caianiello/Visser 2015, S. 221–234, hier S. 222; unveröffentlichtes Interview von Ulrike Schmidt und dem Autor mit Daniel Spoerri, Seggiano, Italien, 26.09.2013, Audio-Aufnahme (MP3, 04h 15m 39s) im Archiv der ZERO foundation, Düsseldorf.

27 Siehe Annette Kuhn, *ZERO: Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt am Main: Ullstein und Berlin: Propyläen, 1991, S. 186.

28 Siehe Tiziana Caianiello, „Ein ‚Klamauk‘ mit weitreichenden Folgen: Die feierliche Präsentation von ZERO 3“, in: Pörschmann/Visser 2012, S. 511–528.

29 Karl Ruhrberg, „Ein Modeschlagier aus Paris: Galerie Schmela neben dem Kom(m)ödchen eröffnet“, *Düsseldorfer Nachrichten*, 04.06.1957, zit. nach Martin Schieder und Friederike Kitschen (Hg.), *Art vivant: Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen. 1945–1960*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 414–416, hier S. 415. [Schieder/Kitschen 2011]

30 Yves Klein, „Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farbe“, in: *ZERO*, Nr. 1, 1958, S. 9–10; Yves Klein, *L’assiette rouge*, 1957, rotes Pigment auf Keramikeller, Durchmesser 27 cm, Privatsammlung Elizabeth Goldring Piene.

31 Siehe Schieder/Kitschen 2011, S. 416; Monika Schmela, „Über Alfred Schmela“, in: *Kunstforum International*, Nr. 104, 1989, S. 228–233, hier S. 229.

32 Tonbandaufnahme der öffentlichen Diskussion in der Ausstellung *Yves. Propositions monochromes*, Galerie Schmela, Düsseldorf, Freitag, 7. Juni 1957, 20 Uhr; Anwesende: Herr Eichbaum, Yves Klein, Norbert Kricke, Konrad Klapheck, Pierre Restany, Jean-Pierre Wilhelm u. a., Galerie Schmela records, 1923–2006 (bulk 1957–1992), 2007.M.17 (bx.160–bx.161), The Getty Research Institute, Los Angeles, 1h 5m 17s, hier oh 8m 6s.

33 Siehe Zell 2016.

34 Siehe Katerina Vatsella, *Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Die Entstehung einer Kunstform*, Bremen: H. M. Hauschild, 1998; Ulrike Schmitt, „An ‚Art Manager‘ on the Road: Daniel Spoerri and His Edition MAT“, in: Caianiello/Visser 2015, S. 193–219.

35 Siehe Johan Pas, „ZERO in Antwerp in ZERO: Artist Curated Group Shows. 1959–1964“, in: Ebd., S. 157–191.

36 Zu *dynamo 1* siehe Dirk Pörschmann, „‘M.P.Ue.’: Dynamo for ZERO. The Artist-Curators Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker“ [Pörschmann 2015], in: Ebd., S. 17–57, hier S. 31–35; zu *nota 4* siehe Antje von Graevenitz,

„Gerhard von Graevenitz as Curator: Editor, Gallerist, and Lecture Organizer“, in: Ebd., S. 275–291.

37 Siehe Antoon Melissen, „Going Dutch! Self-Management in the Context of the ZERO Avant-garde: The Netherlands. 1958–1966“, in: Ebd., S. 115–155, hier S. 122–123 und Anm. 45.

38 Siehe Stefan Geiger, „ZERO in Bern“, in: Ebd., S. 237–273.

39 *Lucio Fontana: Werke aus drei Jahrzehnten*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12.01.–25.02.1962. Siehe Otto Piene, „Heute und Morgen“, erweiterte Niederschrift der Eröffnungsrede zur Ausstellung *Lucio Fontana. Werke aus drei Jahrzehnten*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12.01.1962, in: *Feuilleton*, Nr. 3, April 1962, o. S. [Piene/Leverkusen 1962] Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Pienes im Archiv der ZERO foundation, Düsseldorf, Nachlass Piene [NL Piene], 2.IV.11; siehe auch Hans Haacke an Otto Piene, 18.05.1962, NL Piene, 2.558. Parallel zu Fontanas Retrospektive zeigte Udo Kultermann die Graphik-Ausstellung *Otto Piene: Licht und Rauch*.

40 Piene/Leverkusen 1962.

41 „Nicht Reflexe des Banalen sondern Wünsche und Visionen eines universellen Lebensgefühls, das die Gegenwart mir eingibt, projizieren meine Bilder und Objekte. Sie konnten in der Zone Zéro reifen. Jetzt nehmen sie Gestalt an und bekunden einen NEUEN IDEALISMUS.“ Otto Piene, o. T., in: *Otto Piene*, Ausst.-Kat. Galerie Müller, Stuttgart 1963, o. S. Francesca Pola ist der Hinweis zu verdanken, dass der Begriff des „Neuen Idealismus“ im Herbst 1960 vom spanischen Kunstkritiker Juan-Eduardo Cirlot in einem Artikel über den italienischen Künstler Piero Manzoni Verwendung fand. Siehe Juan-Eduardo Cirlot, „¿Un nuevo idealismo? Piero Manzoni y la nueva concepcion artistica“ (Piero Manzoni und die neue künstlerische Konzeption), in: *Correo de las Artes*, Nr. 27, September 1960. Abgedruckt in: *Manzoni: Azimut*, Ausst.-Kat. Gagosian Gallery, London 2011, S. 102, englische Übersetzung S. 135.

42 Piene/Krefeld 1963.

43 Siehe Gerhard Storck, „Aus dem Leben eines Künstlers...“, in: *Otto Piene*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Starnberg: Josef Keller, 1973, S. XIV–XXI, hier S. XX.

44 Piene/Krefeld 1963. Nellen war CDU-Politiker und Mitglied des Deutschen Bundestages. Aufgrund seiner Kritik an der Verteidigungspolitik seiner Partei wechselte er 1960 zur SPD und wurde dadurch national bekannt. Siehe Noémi Joly, „ZERO, Otto Piene and the New Idealism“, in: *OwnReality*, Nr. 11, 2015, S. 8–9, online, URL: <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/joly-en> [Joly 2015]

45 Piene/Krefeld 1963.

46 Siehe Rudolf Eisler, Lemma „Idealismus (praktischer)“ in: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 4. Aufl., Berlin: Mittler, 1927, Bd. 4, S. 680–681.

47 Das Flugblatt wurde bei Hans Möller in seinem Verlag Hofhauspresse in Düsseldorf gesetzt und gedruckt. Heinz Mack, „Da war das Licht gerade

glücklich“, in: Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene: Piene, Uecker, Mack*, Düsseldorf: Jan van der Most, 2006, S. 47–66, hier S. 65. [Meister 2006]

48 Günther Uecker, „Die Poesie wird mit dem Hammer gemacht“, in: Ebd., S. 67–80, hier S. 77.

49 Neben der Funktion als Flugblatt wurde das Manifest im Kontext eines achtseitigen künstlerischen Beitrags in der belgischen Kunstzeitschrift *Quadrum* (Nr. 14, 1963, S. 95–102) ohne den Zusatz „Zéro der neue Idealismus“ veröffentlicht. „Seit den Vorbereitungen für eine gemeinsame Publikation in ‚Quadrum‘ und für die Zéro-Ausstellung in Berlin gebrauchen wir auf meinen Vorschlag die Formulierung Zéro – der Neue Idealismus, womit unsere Absichten unmissverständlich angedeutet sind (unmissverständlich allerdings nur für wohlwollende Interpreten). Zugleich ist damit eine Abgrenzung gegen den ‚Nouveau Réalisme‘ gegeben, der aus einer ähnlichen Situation wie wir zu anderen Konsequenzen gelangt ist. Viele Künstler des Nouveau Réalisme sind jedoch unsere Freunde (z. B. Arman, Raysse, Spoerri).“ Otto Piene, *Zéro*, Typoskript, Akte ZA Zero I, Archiv der Kunstmuseen Krefeld. Auf dem Typoskript notierte Piene handschriftlich: „Als Presse-Information geschrieben“ sowie „unveröffentlicht“ und „5.1.64 muß noch korrigiert werden. P.“ Vergleicht man diesen Entwurf mit Pienes Text „The Development of ‘Group Zero‘“ (*The Times Literary Supplement*, Jg. 63, Nr. 3262, London, 03.09.1964, S. 812–813), fallen zahlreiche Übereinstimmungen in Inhalt und Formulierungen auf, so dass davon auszugehen ist, dass Piene den Text Zéro als Grundlage für die Arbeit an seinem Times-Artikel benutzte. Piene veröffentlichte seinen Times-Artikel nochmals in leicht überarbeiteter Fassung in: *ZERO* (Nachdruck und Übersetzung der drei Ausgaben der Zeitschrift), Cambridge MA: MIT Press, 1973, S. XX–XXII; erste deutsche Fassung „Die Entstehung der Gruppe ‚Zero‘“, in: Ebd., S. XXIII–XXV. [ZERO 1973]

50 Siehe Pörschmann 2015, S. 41–45.

51 Der Journalist und Galerist Rochus Kowallek versuchte Pienes Position zu stärken und schrieb ihm im Vorfeld der Berliner Ausstellung: „Ich habe gestern nochmals ihr Krefeld-Referat gelesen und das besonders im Hinblick auf Ihre Proklamation des ‚Neuen Idealismus‘. Ich glaube, dass Ihnen damit ein für die nächste Zukunft äußerst wichtiger und prägnanter Hinweis (Wegweiser) gelungen ist. [...] Die von Ihnen, Mack und Uecker in Berlin geplante Ausstellung wäre m. E. die große Chance, Ihre Formulierung („Neuer Idealismus“) in Form einer Proklamation an die (Kunst-)Öffentlichkeit zu bringen. Ich bin der Meinung, dass bei der Ausstellung darauf geachtet werden sollte, dass keine (und auch keine peripheren) Erscheinungen eines Neuen Realismus auftauchen, für den es m. E. sowieso nur ein Ausweichen in den Surrealismus gibt.“ Rochus Kowallek an Otto Piene, 14.02.1963, NL Piene, 2.I.1333, Durchschlag im Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, A18, V, 1.

52 Wolfgang Asholt, „ZERO-Manifeste, Erklärungen, Proklamationen und die historische Avantgarde“, in: Pörschmann/Visser 2012, S. 487–497, hier S. 489; siehe auch Sarah Czirr, „Wege zum Paradies: Allusionen an das Sakrale bei ZERO“, in: Hans Körner und Jürgen Wiener (Hg.), *Materialität des Heiligen: Materialwahl, Materialwirkung und Materialbewertung in der christlichen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Essen: Klartext, erscheint im Frühjahr 2016.

53 Otto Piene, „Jetzt“ (31.08.1963), in: Piene: *Ölbilder und Gouachen*, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o. S.

54 Siehe Joly 2015.

55 „Seit etwa 1960 zeichneten sich unter den Künstlern, die Zero nahestanden, zwei Richtungen ab: die idealistische (manchmal „romantische“) Bewegung, die von der Idee der Wandlung vom Dunkel zum Licht geleitet wird (später nachdrücklich formuliert im poetischen Manifest „Zero – Der Neue Idealismus“), und der Neue Realismus (Nouveau Réalisme) des Yves Klein, von Tinguely, Arman und Spoerri, in gewisser Weise parallel zur amerikanischen Pop-Art.“ Otto Piene, „Die Entstehung der Gruppe ‚Zero‘“, in: ZERO 1973, zit. nach Pörschmann/Visser 2012, S. 20–23, hier S. 22.

56 Siehe Tina Rivers Ryan, „‘Before It Blows Up’: Group Zero’s American Debut, and Its Legacy“, in: Caianiello/Visser 2015, S. 363–369.

57 Heinz Mack an Otto Piene, 26.09.1964, NL Piene, 2.I.2434.

58 Mack 1997, S. 28.

59 Siehe Zell 2015.

60 Siehe Zero-Gedicht „Zero der neue Idealismus“, in: *Zero in Bonn. Mack, Piene, Uecker*, Ausst.-Kat. Städtische Sammlungen Bonn, 1966, o. S. [Bonn 1966]

61 Es ist fragwürdig, warum der Begriff „Idealismus“ fehlt, obwohl Piene von den Begriffen im Plural spricht, aber lediglich den „Realismus“ nennt. Festzustellen ist, dass er in den vorangestellten Ausführungen eine sachliche Gegenüberstellung von „Spiegelung und Formung“ vornimmt, also von vermeintlich realistischen und idealistischen Aneignungen von Wirklichkeit. Otto Piene, „Morgen und der Regenbogen: Über Licht, Kunst und Lichtkunst“ (Auszüge aus der Niederschrift einer Vorlesung, gehalten am 20.01.1966 im Carpenter Center for the Visual Arts der Harvard University in Cambridge, Mass., USA), in: Bonn 1966, o. S.

62 Siehe Wieland Schmied, „Etwas über ZERO“, in: Pörschmann/Visser 2012, S. 9–17, hier S. 9–10; siehe auch ebd., S. 19.

63 Siehe verworfene Einladungskarte der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker*, Kestner-Gesellschaft Hannover, 07.05.1965, NL Piene, 2.VII.19.

64 Wieland Schmied an Heinz Mack, 29.04.1965, Vorlass Mack [VL Mack], ZERO foundation, Düsseldorf, 1.I.736. [Schmied an Mack 29.04.1965]

65 Siehe Einladungskarte der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker*, Kestner-Gesellschaft Hannover, 07.05.1965, VL Mack, 1.VII.161.

66 „Ich habe ihm [Schmied] auch Ihre Idee von einer Ausstellung im Kestner-Haus detailliert (wie Besprechung mit Herrn Piene und Brief Herrn Mack) beschrieben und von mir aus kommentierend hinzugefügt, dass diese Idee bei Realisierung seinem Haus einen neuartigen Akzent setzt.“ Rochus Kowallek an Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, 28.10.1963, VL Mack, 1.I.758. Siehe auch Rochus Kowallek an Otto Piene, 04.01.1964, NL Piene, 2.I.1722.

67 Siehe Ulrike Schmitt, „‘ZERO ist gut für Dich‘“, in: *Sediment: Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Nr. 10, hg. von Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006, S. 9–33.

68 Die Rede ist im Katalog der Ausstellung *Mack, Piene, Uecker* abgedruckt. Siehe Wieland Schmied, „Vorläufige Gedanken zu einer neuen Kunst“, in: Hannover 1965, S. 21–26.

69 Siehe Ursula Bode, „Wieland Schmied zeigt Kunst und führt Geistergespräche“, in: *Die 1960er Jahre in Hannover: Künstler, Galerien und Straßenkunst*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, hg. von Stephan Lohr und Ludwig Zerull, Hannover 2007, S. 117–122. [Hannover 2007]

70 Wieland Schmied an Heinz Mack, 13.11.1965, VL Mack, 1.I.739.

71 Wieland Schmied an Heinz Mack, 18.01.1965, VL Mack, 1.I.733, Durchschrift an Otto Piene, NL Piene, 2.I.2240.

72 Wieland Schmied an Otto Piene, 11.02.1964, NL Piene, 2.I.1882. [Schmied an Piene 11.02.1964]

73 Diese Fotografien stammen vom renommierten Bauhaus-Künstler Umbo (Otto Umbehr), der in der Kestner-Gesellschaft nicht nur als Fotograf arbeitete, sondern auch verschiedene einfache Tätigkeiten ausübte, da er nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr an seine Erfolge in der Weimarer Republik anschließen konnte. Nach Auskunft von Erika Schmied fristete Umbo „ein ärmliches Dasein in Hannover“. E-Mail an den Autor, 19.11.2015. Siehe auch Herbert Molderings, *Umbo: Otto Umbehr 1902–1980*, Düsseldorf: Richter, 1996.

74 Schmied an Mack 29.04.1965.

75 Die Reden wurden in der vorliegenden Publikation erstmals komplett veröffentlicht.

76 Schmied an Mack 29.04.1965.

77 Wieland Schmied, Eröffnungsrede zur Ausstellung *Mack, Piene, Uecker*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 07.05.1965, in der vorliegenden Publikation.

78 Dies belegen Fotografien von Umbo, die sich im Niedersächsischen Landesarchiv befinden.

79 Siehe z. B. Uwe M. Schneede, „Spekulation auf den Schock: Zu einer Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover“, *VZ Kieler Morgenzeitung*, Nr. 109, 11.05.1965; Ernst G. Engelhard, „Die kalkulierte Romantik: Die Kestner-Gesellschaft in Hannover präsentiert Werke des ‘neuen Idealismus‘“, *Mannheimer Morgen*, 13.05.1965; Werner Schumann, „Lichtmühlen und Rauchschilder: Eine Zero-Demonstration in der Kestner-Gesellschaft Hannover“, *Frankfurter Rundschau*, 20.05.1965; Hans Strelow, „Zero in Hannover: Die Kestner-Gesellschaft zeigt Mack, Piene, Uecker“, *Rheinische Post*, Nr. 120, 24.05.1965; Eva Maria Demisch, „Dirigierte Fata Morgana: Zu der Zero-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 122, 27./28.05.1965.

80 Rudolf Lange, „Bewegung und Licht: Mack, Piewe [sic], Uecker in der Kestner-Gesellschaft“, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 26.05.1965.

81 O. V., „Das wohltemperierte Nagelbrett: Ausstellung der Zero-Künstler in Hannover“, *Westdeutsche Zeitung*, Nr. 121, 25.05.1965.

82 Ebd.

83 Hannover 1965, Abb. S. 41, 44–45, 48; siehe auch Schmied an Piene 11.02.1964.

84 Siehe Wieland Schmied an Heinz Mack, 21.04.1965, VL Mack, 1.I.735.

85 Siehe Hannover 2007; Nina Rind, „Galerie Seide: Knotenpunkt Hannover“, in: Gerhard Panzer, Franziska Völz und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Beziehungsanalysen: Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Wiesbaden: Springer VS, 2015, S. 109–129.

86 Galerie Seide, *das einfache das schwer zu machen ist*, 15.03.–18.05.1960, Künstler: Hajo [Hans-Joachim] Bleckert, Piero Dorazio, Günther Drehbusch, Ilse Dwinger, Raimund Girke, Dietrich Helms, Zoltán Kémény, Heinz Mack, Almir Mavignier, Otto Piene, Günther Uecker; siehe Anzeige zur Ausstellung, in: *Vernissage: Kunst, Kritik, Kontakte*, Nr. 3, April 1960. Der Ausstellungstitel ist ein Verweis auf Bertolt Brecht: „Er [der Kommunismus] ist das Einfache, das schwer zu machen ist.“ Bertolt Brecht, *Lob des Kommunismus*, Lied aus: *Die Mutter – Kantate*, Hanns Eisler, Opus 25 (für Solisten, Chor und Orchester). Mack und Piene lernten den Galeristen und Publizisten Adam Seide 1959 über den Hannoveraner Maler Raimund Girke kennen, der zwischen 1952 und 1957 an der Akademie in Düsseldorf studierte.

87 Wieland Schmied, „Notizen zu ‚Zero‘“, in: Hannover 1965, S. 5.

Otto Piene
Feuerblume, 1965
Pigment und Feuer auf Leinwand
99,5 x 99,5 cm
Kunstmuseum Bonn

Günther Uecker
Struktur, 1958
Acryl und Pappmaché auf Leinwand
100 x 100 cm
Sammlung Schaub, Landshut