

meint natürlich, dass ihm später einmal (wann auch immer) Erfolg beschieden sein wird.

Nun zu Klees Brief vom 30. Januar 1933. Er gibt die typische Einstellung aller Konservativer (einschließlich des Reichspräsidenten Hindenburg) wieder, die damals der Meinung waren, die beiden Revoluzzer Hitler und Göring müssten im Kabinett von der Mehrzahl der Demokraten im Zaum gehalten werden. Ein Jahr später hatten die beiden Nazis allein das Heft in der Hand, und ihre Gegner konnten froh sein, nicht beim sogenannten Röhm-Putsch ermordet zu werden. Hier behauptet Wolfgang Kersten: „Klees Kunst ist prinzipiell auf Mehrdeutigkeit angelegt“. Das stimmt nur insofern, als es jedem Betrachter seiner Werke freisteht, auf dem Bild alles Mögliche zu erkennen. Damit ist aber noch lange nicht erwiesen, dass Klee selbst nicht immer einen bestimmten Sinn im Bild gezeigt oder versteckt hat.

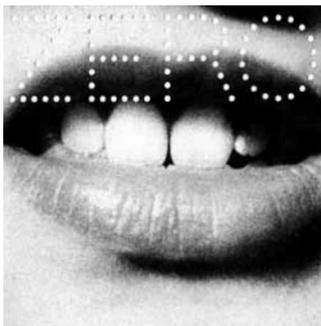
- Nr. 295: *Negerblick* ist nach dem Zeugnis von Eugen Batz mit Sicherheit ein Selbstbildnis. Die Nazis verdammt ja den Jazz als ‚Negermusik‘, sodass Nazigegner automatisch mit Neger identifiziert werden konnten. Selbst Joseph Beuys kokettierte noch mit dieser Bezeichnung. So berichtet Stella Baum, sie habe den Künstler einmal angerufen, um seine Erlaubnis zur Ausleihe eines Beuys-Werks aus der Sammlung Baum zu genehmigen. Die Ausstellung sollte den „Einfluß von Eingeborenenkunst auf europäische Künstler“ behandeln.⁸ Beuys reagierte empört: „Frau Baum, Neger sind wir selber.“⁹ Tatsächlich wurde die Arbeit nicht ausgeliehen.

Der Katalog ist so schwer, dass man ihn nur mit Mühe nutzen kann. Aber der Inhalt des Bandes ist von größtem Wert für die Forschung über Paul Klee.

DONAT DE CHAPEAUROUGE
Wuppertal

⁸ Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich. Feuilletons*, hrsg. von Donat de Chapeaurouge und Marlene Baum, Wuppertal 2011, S. 81.

⁹ Stella Baum (wie Anm. 8), S. 82.



Dirk Pörschmann und Margriet Schavemaker (Hrsg.); ZERO; Katalog zu den Ausstellungen ‚Zero. Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre‘ im Martin-Gropius-Bau, Berlin und ‚Zero. Let us explore the stars‘ im Stedelijk Museum, Amsterdam; Köln: König 2015; 560 S., überw. Ill.; ISBN 978-3-86335-696-5; € 45

ZERO ist in aller Munde! Über die letzten Jahre hinweg kann – was das vermehrte Aufkommen an Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema und das gewachsene Interesse auf dem Kunstmarkt belegt – ein klarer Trend in Richtung ZERO ausgemacht werden. In



*Heinz Mack, Das Sahara-Projekt,
1968 (380)*

diesem Kontext haben das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, die ZERO foundation Düsseldorf sowie das Stedelijk Museum Amsterdam ein über mehrere Jahre angelegtes Forschungsprojekt initiiert, das sich zum Ziel gemacht hat, dieses Netzwerk, das „von 1957 bis 1967 als Keimzelle kritischer und experimenteller Kunst im Europa der Nachkriegszeit fungierte“ (15), besser verstehen zu können. Pörschmann und Schavemaker fassen die Ziele dieses Forschungsprojektes zusammen:

1. Es soll eine neue Lesart von ZERO, die über die reine Beschränkung auf die „Kunsthaltung mit den weißen Bildern hinausgeht“ (15) hergestellt werden.
2. Verdrängte und vergessene Aspekte von ZERO sollen herausgearbeitet werden.
3. Die Frage nach der Heterogenität der einzelnen Künstlerpersonen und -praktiken in Zusammenhang mit den „dynamischen Aktivitäten“ (15) des Netzwerkes soll zum besseren Verständnis beitragen.

Die Hoffnung des Forscherteams bestehe darin, ZERO in den Kanon der Kunstgeschichte auf den gleichen Rang zu erheben, wie es etwa mit Bewegungen, die in der gleichen Zeit entstanden sind, bereits geschehen ist (Pop-Art, Minimal, Fluxus etc.) und das man ZERO als fehlendes Bindeglied zwischen jenen Kunstrichtungen versteht.

Dirk Pörschmann und Margriet Schavenmaker eröffnen den Textteil des Kataloges mit einem einführenden Beitrag über die sogenannte ‚vergessene Avantgarde‘, der hier insbesondere für eine detailliertere Betrachtung in Frage kommt, da der Text die wichtigsten Eckdaten und Informationen zusammenfasst.

Was war eigentlich ZERO? Eine Frage, die die beiden Autoren zu Beginn ihres Beitrags stellen und als Ausgangspunkt für weitere Fragestellungen heranziehen:



*Armando, Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1962 (256)*

Warum hat es eigentlich so lange gedauert bis ZERO schließlich in den „Kanon der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (13) aufgenommen wurde?

Nun: Was war ZERO?

Folgt man Pörschmann und Schavenmaker wurde die Bezeichnung ZERO – nur wenige Stunden nach der Eröffnung der vierten Abendausstellung in Pienes Atelier – als Name für eine neue Kunstrichtung und Zeitschrift am 26. September 1957 in der Düsseldorfer Kneipe Fatty's Atelier von Heinz Mack und Otto Piene gefunden (13). ZERO – dieser „optimistischen Deklaration eines künstlerischen Neubeginns“ (13) folgten etliche weitere Zusammenschlüsse von Interessensgemeinschaften und Kooperationen mit der Düsseldorfer Keimzelle, wie zum Beispiel die Gruppe Nul in den Niederlanden (Armando, Jan Henderikse, Hank Peeters und Jan Schoonhoven) und viele weitere Künstler in Frankreich, Italien, Belgien und der Schweiz (13). Für die Autoren stellt sich im Folgenden die Frage, welche Überschneidung innerhalb der künstlerischen Tätigkeit bei all den geographischen und persönlichen Unterschieden der jeweiligen Künstlerpersonen vorhanden war (13). Diese Gemeinsamkeiten lassen sich in der „Reduktion, Konzentration und Erneuerung künstlerischer Stile“ (14) finden, durch die sich ZERO von den etablierten Kunstformen nach dem Zweiten Weltkrieg – explizit also vom Informel – löste (14). Viele der späteren ZERO-Künstler arbeiteten zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens im Stil des Informel und „würdigten ihre neu gefundene Freiheit, indem sie sich durch individuelle Kompositionen auf ihre Emotionen und den gestischen Ausdruck konzentrierten“ (14). Im Verlauf der 50er Jahre gingen sie jedoch immer mehr zur Minimierung eben dieser individuellen Empfindung und der „Reduktion der malerischen Geste oder Handschrift“ über (14). Visuali-



*Piero Manzoni, Atelier, Mailand, 1956
(382)*

siert wurde diese Abkehr durch die Beschränkung der Farbpalette. Weiß wurde über die Ländergrenzen hinaus zum Wiedererkennungsfaktor Nummer eins und durch die künstlerische Faktur und die Modi der Herstellungstechniken durchexemplifiziert. Pörschmann und Schavemaker weisen auch darauf hin, dass eine Reduktion von ZERO nur auf die Farbe Weiß unzulänglich wäre. Die Monochromie wurde ebenso in der Primärtrias sowie Schwarz und Gold durchdekliniert, um „intensive ästhetische Erfahrungen zu schaffen“ (14). Um die Wahrnehmungen des Betrachters in Konfrontation mit einem Kunstwerk in voller Gänze zu aktivieren, wurden die Wahl und die damit einhergehende Dehnung der Bildelemente radikal gesteigert – dem, wie Pörschmann und Schavemaker es formulieren, „rein visuellen Charakter von Kunst“ (14) etwas entgegengesetzt. Dieses Etwas war von Utopie und Optimismus geprägt und schlug sich schriftlich im ZERO-Manifest von 1963 nieder: „Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel über Zero“¹.

Pörschmann und Schavemaker merken an, dass sie zwar auf Publikationen und vorausgegangene Ausstellungen über ZERO zurückgreifen konnten, diese jedoch – entgegen ihres eigenen Forschungsansatzes – häufig nationale oder geografische Unterschiede als Ausgangspunkt nahmen (15). Für das neue großangelegte Forschungs-

1 Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker: *Zéro der neue Idealismus*, reproduziert als Plakat und Flugblatt für die Ausstellung ZERO in der Berliner Galerie Diogenes, 1963; Wiederabdruck in der Berliner Zeitung, 6. April 1963; hier zit. n. Pörschmann und Schavemaker 2015, S. 15.



*Henk Peeters, IJS, IJSBEER, IJSKAST
61#17, 1961 (414)*

projekt sollten die folgenden beiden Schwerpunkte wichtig sein: Erstens die jeweiligen künstlerischen Strategien rund um die Personen, die zum ZERO-Netzwerk gehörten, und zweitens die Analyse der Ausstellungen und damit verbunden die mediale Ausbreitung von ZERO (15).

In einem sehr umfassenden und ausgezeichnet illustrierten Beitrag dokumentiert und kommentiert Thekla Zell die Ausstellungen, Aktionen und Publikationen des ‚Wanderzirkus ZERO‘ in der Zeit von 1958 bis 1966, detailliert finden sich hier etwa 30 von 150 aufgelisteten Ausstellungen und Publikationen. Aus Zells Beitrag lassen sich hervorragend Informationen über die Chronologie der Vorgänge sowie die Beteiligung der jeweiligen Künstler herauslesen. Die kurzen Kommentare zu den ausgewählten Ausstellungen geben einen sehr guten Überblick über die einzelnen Aktionen und helfen darüber hinaus, Querverbindungen zwischen den länderübergreifenden Ausstellungen herzustellen. Angereichert wird Zells Beitrag des Weiteren durch zahlreiche (transnationale!) historische Pressemitteilungen, Ausstellungsbesprechungen und Briefdokumente, die ebenfalls interessante Einblicke, vor allem in die zeitgenössische Rezeption von ZERO, liefern und sicherlich auch als Ausgangspunkt für eine tiefergehende Diskursanalyse der Rezeptionsgeschichte gesehen werden können. Zell verdeutlicht durch ihre Auswahl den internationalen Kontext und extrahiert unterschwellig und ganz nebenbei wichtige überregionale Überschneidungstendenzen innerhalb des Netzwerks, was sowohl die Ausstellungsmaschinerie als auch die Publikationsorgane betrifft.



Otto Piene, Atelier Gladbacher Straße, Düsseldorf, 1958 (418)

Pörschmann und Schavemaker beschreiben im weiteren Verlauf eine Reihe von Einsichten, die sie durch die Arbeit gewonnen haben. So sei ihnen klar geworden, dass ein wesentlicher Aspekt der innovativen Praktiken von ZERO in der „Umar-
mung der Gegenwart“ (17) bestehe, was sich zum Beispiel in der Ausweitung des Kunstwerks in den Raum zeige, zur Interaktion mit den umgebenden Elementen führe und den Betrachter aus seiner kontemplativen Haltung herausreiße. Durch die allgemein optimistische Haltung der Künstler wurde der Kunstbegriff enorm ge-
dehnt. Die Kunst wurde darüber hinaus durch ein gut funktionierendes Mediennetz-
werk (Galerien, Publikationen etc.) dem Publikum mitgeteilt. Die Analyse und Be-
schreibung dieser Punkte übernehmen im Katalog verschiedene Autoren: Johan Pas
untersucht auf zehn Katalogseiten die unterschiedlichen Publikationen der ZERO-
Generation, von ZERO 1–3 über *Azimuth* und *Nota*, um die Öffentlichkeitsarbeit des
Netzwerks darzustellen, die ein wesentlicher Punkt für die große Aufmerksamkeit
darstellte. Er verortet dies in einem kurzen historischen Überblick rund um Künstler-
bücher, der – nebenbei bemerkt – Anlass für eine tiefergehende Untersuchung der
Thematik an sich bietet.

Einen weiteren Beitrag widmet Margriet Schavemaker dem Performance- und
Cross-Media-Charakter der verschiedenen ZERO-Aktionen. Antoon Melissen ver-
sucht in seinem Aufsatz *ZERO geht übrigens um die Welt!!“ Geburt und Entwicklung ei-
nes transnationalen Künstlernetzwerks* die Entstehung dieses internationalen Netzwerks
darzustellen und Einblick in die wesentlichen (historischen) Eckpunkte der Aktivitä-
ten rund um das System zu ermöglichen. Melissen untersucht in seiner Analyse, die
keineswegs redundant Thekla Zells Ausführungen wiederholt, die künstlerische Si-



*Günther Uecker, Galerie D,
Frankfurt a. M., 1963 (476)*

tuation im Nachkriegseuropa und bezieht des Weiteren gesellschaftspolitische Punkte mit ein: Die Entwicklungen rund um Wissenschaft und Technik, einhergehend mit neuen ästhetischen Erfahrungen, die sich durch neue Materialien und Produktionstechniken einstellten wie die Raumfahrt und die Erkenntnis um die Unendlichkeit des Universums; und nebenbei: Die USA, die das bisherige Kunstzentrum Paris ablöste und zu Beginn der 50er Jahre vermehrt bei Ausstellungen auf dem europäischen Festland und vor allem auch in England präsent war. Melissen arbeitet heraus, wie es den Künstlern gelang, nahezu ohne Budget und ihre Ausstellungen selbstständig kuratierend, ein dynamisches und internationales Netzwerk zu etablieren, das enge Verbindungen mit Galerien und Museen unterhielt. Des Weiteren analysiert Melissen ausgewählte Ausstellungen und erörtert die kuratorischen Konzepte sowie Finanzierungsmöglichkeiten. Die Finanzierung funktionierte interessanterweise bei der Ausstellungen Nul im Stedelijk Museum Amsterdam im Jahr 1962 dank des Sponsorings ortsansässiger Firmen: Armando benutzte für seine Wand aus Autoreifen Reifen von Goodyear, Jan Henderiksen verarbeitete Bierkisten der Amstel-Brauerei und Henk Peeters konnte für sein Werk auf eine gesponserte Eisvitrine von Iglo zurückgreifen. Generell liefert Melissen einen guten Einblick in die niederländische Nul-Riege: Er beleuchtet detailliert die beiden Amsterdamer Ausstellungen von 1962 und 1965, die ihre „Konzeption und Entwicklung sowohl einem florierenden internationalen Künstlernetzwerk, das in den Jahren zuvor aufgebaut worden war, als auch gut gefüllten Adressbüchern und Sachkenntnis [verdanken]: Die Künstler lasen begierig die Texte ihrer Kollegen, gingen zur Legitimierung eigener Aktivitäten Allianzen mit Literaten und Kunstkritikern ein, entwickelten sich aber vor allem selbst zu

Verfechtern einer breit angelegten internationalen künstlerischen Konzeption“. (189) Zur Sprache kommt auch das geplante, aber nie realisierte Projekt *Zero op zee*, das wegen finanzieller Probleme und des unbeständigen Wetters an der niederländischen Nordseeküste nie vollendet wurde. *Zero op zee* sollte den institutionellen Raum gänzlich verlassen und ein Gesamtkunstwerk aus Musik, Theater, Skulptur, Installation und Lyrik darstellen. (189)

Nach weiteren Beiträgen von Francesca Pola über die Neuerungen des Bildbegriffs, Dirk Pörschmann über die in ZERO enthaltene Utopie sowie einem Dialog zwischen Mattijs Visser und Daniel Birnbaum über den Gegenwartsbezug von ZERO in der heutigen Zeit, folgt Otto Pienes – schon unzählige Male abgedruckter – Beitrag über die Entstehung der Gruppe.

Der Aspekt der Heterogenität der Künstlerakteure, der ebenfalls in *ZERO 3* (1961) zum Ausdruck gekommen ist, wird im Katalogteil aufgegriffen: Nach Künstlern geordnete Portfolios werden dort mit historischen Fotografien und Texten angereichert. ZERO, so Pörschmann und Schavemaker, war nie wirklich eine Gruppe, sondern vielmehr ein Netzwerk und ein großes Arsenal an Ideen, ohne Hierarchien und festgelegte Mitglieder, sodass dieser Aspekt auch als Grund gesehen werden könne, warum sich die wissenschaftliche Aufarbeitung verzögert hat. Im Anschluss daran folgt, für die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema außerordentlich hilfreich, eine von Hermann de Vries zusammengetragene Bibliographie, die im ersten Abschnitt wichtige Publikationen verschiedener Künstler aufführt und im zweiten Teil durch ausgewählte Veröffentlichungen rund um das ZERO-Netzwerk von 1965 bis 2015 ergänzt wird.

Insgesamt liefert der Katalog einen guten Überblick über die Aktivitäten rund um ZERO. Gerade die Auseinandersetzung mit der Ausstellungsgeschichte sowie den verschiedenen Publikationen, gepaart mit der exakten Chronologie in Thekla Zells Beitrag, liefern interessante neue Sichtweisen, die gänzlich andere Aspekte, abseits der künstlerischen Produktion an sich, beleuchten. Das Vorhaben, ZERO in seiner mannigfaltigen Vielseitigkeit darzustellen und eben nicht nur auf die Farbe Weiß oder die Monochromie zu beschränken, gelingt ebenfalls und hat sich auf beeindruckende Art und Weise in der Berliner Ausstellung im Martin-Gropius-Bau gezeigt. Allerdings muss auch darauf hingewiesen werden, dass die meistens Ergebnisse dieses großangelegten Forschungsprojektes bereits in einem Katalog von 2012 publiziert wurden.² Deutlich geht dabei hervor, dass sich auf der Analyseebene in Bezug auf die Heterogenität der Künstler und deren Werkkomplexe bisher kein schlüssiges Analyseinstrument herauskristallisiert hat. Oft problematisch erscheinen dabei die allzu philosophisch-metaphysischen Herleitungen in Hinsicht auf die Bildkonzepte und Bildfindungsmechanismen.

FABIAN MAMOK
Universität Regensburg

² Dirk Pörschmann und Mattijs Visser (Hrsg.), *4321 ZERO*, Ausst.-Kat. Düren, Düsseldorf 2012.