

Otto Piene

Zero: Werke von 1957–1966

Otto Piene

Zero: Werke von 1957 – 1966

Texte: Dr. Anette Brunner

GALERIE KOCH
seit 1955

Portrait Otto Piene
(Detail)

Zusammenarbeit zwischen Lothar Wolleh
und Otto Piene
Fotografie auf Leinwand auf Holz
100 x 100 cm
Fotografie Lothar Wolleh, ca. 1969
Bearbeitet von Otto Piene, 1979



Otto Piene: Die Entstehung der Gruppe „Zero“

Zuerst erschienen in „The Times Literary Supplement“, London, 3. September 1964

Zero ist keine endgültig organisierte Gruppe.

Als um die Mitte der 50er Jahre wir jüngeren Künstler in Düsseldorf immer selbständiger und aktiver wurden, wollte und konnte sich keine Galerie für unsere Arbeit und unsere Ideen einsetzen. Wir halfen uns durch die „Abendausstellungen“, die nur aus einer Eröffnung ohne dauernde Ausstellung bestanden.

Die erste, die ein bestimmtes „Konzept“ hatte, war die 7. Abendausstellung mit dem Titel „Das Rote Bild (Bilder, deren bestimmende Farbe Rot ist)“. Die lebhafte Anteilnahme des Publikums ermutigte mich, zusammen mit Heinz Mack eine Katalog-Zeitschrift, *Zero*, herauszugeben (*Zero 1*, April 1958). Sie enthielt Beiträge von Theoretikern und Künstlern, die an den Ausstellungen beteiligt waren. Die angestrebte Tendenz war die Reinigung der Farbe von den Spuren des *Informel* und des Neo-Expressionismus, die friedliche Eroberung der Seele durch Sensibilisierung. Die wichtigeren Texte in *Zero 1* schrieben Yves Klein, Heinz Mack und ich. Yves schrieb über die monochrome Malerei, Mack über Vibration, und mein Aufsatz erläuterte meine Ansicht über Farbe als Artikulation von Licht.

Zero als Titel war das Ergebnis monatelanger Suche, schliesslich aber fast zufällig gefunden. Wir verstanden von Anfang an *Zero* als Namen für eine Zone des Schweigens und neuer Möglichkeiten, nicht als Ausdruck des Nihilismus oder einen Dada-ähnlichen Gag. Wir dachten an das Countdown vor dem Raketenstart – Zero ist die unmessbare Zone, in der ein alter Zustand in einen unbekannten neuen übergeht.

Wahrscheinlich war *Zero 2* (Oktober 1958) wichtiger als *Zero 1*. Es wurde zur 8. Abendausstellung, „Vibration“, herausgegeben. Fünf Künstler, deren Arbeit visuelle Bewegung zum Thema hatte, waren an der Ausstellung beteiligt: Holweck, Mack, Mavignier, Piene und Zillmann. In Manifesten forderten wir „Die Ruhe der Unruhe“ (Mack) und „Die Reinheit des Lichts“ (Piene). Fritz Seitz gab eine gründliche Einführung in unsere Probleme.

Der Grund für die Bildung der Gruppe Zero war also das Zusammentreffen von Künstlern mit ähnlichen Ideen, ein Zusammentreffen, das künstlerische und menschliche Kontakte gleichermassen einschloss. Unsere Freunde fanden wir zuerst in Deutschland, dann in anderen Ländern Europas und der übrigen Welt.

Ein anderer Grund war meine Freundschaft mit Mack, unsere menschliche und künstlerische Nachbarschaft (seine Dynamische Struktur z. B. und meine Licht-Raster-Bilder).

Nach der Vibrations-Ausstellung trafen wir nach und nach viele Künstler, die sich mit ähnlichen Problemen befassten. Wichtig wurde für uns Lucio Fontana, den wir seit unseren ersten persönlichen Begegnungen als eine Art geistigen Vater betrachteten, obwohl er uns nie direkt beeinflusst hat. Ich traf Fontana zum ersten Male 1961. Mack hatte ihn schon vorher besucht, eingeführt durch Piero Manzoni, der seit 1959 Kontakte zwischen vielen Künstlern herstellte, besonders zwischen Düsseldorf und Mailand.

Fontana beeindruckte uns durch seine gewinnende Persönlichkeit. Eine ganz andere „Versuchung“ kam

von Max Bill, der uns 1960 in seine Ausstellung „konkrete kunst“ aufnahm. Die meisten von uns (außer Mavignier, der bei Bill studiert hatte) blieben aber auf den Füßen als Künstler, die sich nicht durch blinde Ratio, d. h. einseitig intellektualistische Haltung – „visual research“ als Alleininteresse z. B. – im Sehen und Denken ablenken liessen.

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.

Die Proportion Natur-Mensch-Technik war eines der Hauptthemen in *Zero 3*, publiziert 1961 (*Zero 3* edition exposition demonstration, Galerie Schmela, Düsseldorf). Die Ausgabe ist etwa 20 Künstlern gewidmet. Von den zahlreichen Texten und visuellen Erläuterungen erwiesen sich die Huldigung an Fontana und die Ausführungen von oder über Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri, Heinz Mack und von mir als einflussreich.

Von Yves Klein war einer der ursprünglichen Impulse zu Zero ausgegangen. Seine Freundschaft, seine suggestive Persönlichkeit „befreiten“ unsere Aktivität, die im September 1957 mit der 4. Abendausstellung (vier Künstler: Brüning, Mack, Piene, Salentin) eine Zero-Ausstellung präsentierte, die nicht Zero hiess

(ich stellte zum ersten Male Raster-Bilder aus). Unsere u. a. vom deutschen Klima inspirierten Vorstellungen von der Erscheinung des Lichts als Vibration und dem Widerstreit zwischen Licht und Dunkel hatten nur losen Zusammenhang mit seinen Ideen; aber die personalisierte Genialität und Yves' Einstellung zur „Purifikation“ beeindruckten uns.

Die wahrscheinlich bedeutendste Zero-Ausstellung fand im März 1959 im Hessenhuis in Antwerpen statt. Sie wurde organisiert von Pol Bury, Paul van Hoeydonck und Jean Tinguely (Assistenz: Daniel Spoerri). Die Ausstellung hatte keinen Titel. Das Leitmotiv des Katalogs war die Moholy-Nagy-Formulierung „Vision in Motion – Motion in Vision“. An dieser Ausstellung nahmen u. a. teil: Bury, van Hoeydonck, Yves Klein, Mack, Munari, Piene, Uecker, Soto und Tinguely.

Im Juli 1959 organisierte ich mit Mack zusammen eine andere Ausstellung dieser Art in Wiesbaden. Sie hieß *dynamo 1* und wurde in der Nacht vor dem Beginn der documenta II eröffnet. Es war die erste unserer Ausstellungen in Deutschland, die die landläufigen Ansichten über Tachismus usw. irritierte. Sie vermittelte den Eindruck einer möglichen Harmonie zwischen Empfindung und sensibler Disziplin (oder ihrer Identität).

Seit Anfang 1959 trafen Heinz Mack und ich wiederholt mit Jean Tinguely zusammen. Die stimulierenden Gespräche mit ihm steigerten unsere Aktivität und regten uns an, unsere Lichtobjekte mit Motoren zu bewegen. Seit 1959 arbeiteten wir an der Zusammenstellung und Herausgabe von *Zero 3*. Nachdem es

erschienen war, fanden immer mehr Zero-happenings und Ausstellungen statt. Sie wurden im allgemeinen von Mack und mir organisiert, einige Male in Italien von Manzoni und Castellani und in Holland, seit 1951 die „Holländische Informelle Gruppe“ ihren Kurs geändert hatte, durch Henk Peeters und Armando (die seit 1962 ihre Gruppe „nul“ (zero) nannten). Peeters war einer der Organisatoren der Ausstellung „nul“ im Stedelijk Museum in Amsterdam, März 1962.

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.

Ungefähr zur gleichen Zeit wurden, besonders in Europa, viele Gruppen gegründet, die konkurrierten und in Hass-Liebe mit Zero verbunden waren: die jugoslawische Gruppe in Zagreb, *gruppo n* und *gruppo t* in Mailand und Padua, *groupa des recherches d'art visuel* in Paris (die durch Vasarely beeinflusst wurde), die akademischen Kinetiker in München (mit dem ehrgeizigen Organisator van Grävenitz), *Nouvelles tendances*, das kinetische Zentrum von Medalla, Salvadori und Keeler in London u. a. m.

Seit Ende 1961 arbeitete Uecker eng mit Mack und mir zusammen und 1962 entstand auf meinen Vorschlag der erste „salon de lumière“ im Stedelijk Museum in

Amsterdam (Mack-Piene-Uecker). Daran anschließend hatten wir – neben Zero-Ausstellungen an verschiedenen Orten – einige gemeinsame Ausstellungen: in Brüssel (Palais des Beaux Arts), im Museum Haus Lange in Krefeld, in Den Haag (Gemeente-Museum), London (McRoberts and Tunnard), Kassel (dokumenta III), New York (Howard Wise), Hannover (Kestner-Gesellschaft).

Heute beschäftigen sich Mack und Uecker mit dem Licht selbst, während ich versuche, die Dunkelheit zu durchdringen durch Rauch und Feuer in der Malerei, und Licht, das nicht im Objekt gefangen ist, beim Lichtballett. Mack versucht, von der Zivilisation möglichst unberührte Landschaften zu verändern, sie „schön“ zu machen, d. h. human, bevor sie häßlich „zivilisiert“ werden. Ich versuche dagegen, die „menschliche Landschaft“ durch das Lichtballett und meine Stücke und Texte zu beeinflussen.

Mack, Uecker und ich bilden den „inner circle“ der „Zero-Gruppe“ (die keine endgültig organisierte Gruppe ist – es gibt keinen Präsidenten, Führer, Sekretär, Kassierer, keine Mitglieder – es gibt nur menschliche Beziehungen zwischen Künstlern und künstlerische Beziehungen zwischen Individuen). Zero ist eine Gemeinschaft von Individuen, keine Partei und kein Kolchos. Die Zusammensetzung der Zero-Ausstellungen wechselt ständig. Es besteht weder eine Verpflichtung zur Teilnahme noch irgendein anderes „Soll“ oder „Muß“ – das ist wohl einer der Gründe für die ständig gewachsene Anziehungskraft von Zero, in Billigung und Ablehnung.

Wir arbeiten gelegentlich gemeinsam, sogar als „team“ (Mack-Piene-Uecker: „Lichtmühlen“). Wir wissen aber auch, dass team-work Unsinn ist, wenn sie als Alternative zur persönlichen Sensibilität des Künstlers angesehen wird. Die Bedeutung der „Mannschafts-Arbeit“ besteht für mich in der Möglichkeit der Synthese verschiedener individueller Ideen, im Rahmen der in jeder sozialen Gruppe („Künstler-Gruppe“) gegebenen Anonymität, d. h. das notwendige Fehlen der subtileren Individualität im team bedingt zugleich eine gewisse Mittelmässigkeit, und die Idee oder die Ideen als Gemeinsames machen das Produkt wegen des Fehlens des individuellen Ausdrucks „ideologisch“ oder gar „propagandistisch“. Andererseits kann eine Team-Arbeit als Demonstration von Ideen reicher sein, weil einzelne Künstler weniger Ideen zu investieren haben. Gegenüber dem sozialistischen Hintergrund vieler neuerer Gruppen ist Zero im Bemühen um die Gruppe

von Individuen, d. h. die freiwillige Integration Einzelner, entstanden. Es besteht kein Zweifel, dass die freiwillige Integration auch die freiwillige Auflösung, dass die Rücksicht auf das Gemeinsame andererseits die Rechte des Einzelnen bewußt einschließt. Wie Zero entstanden ist, kann es auch verschwinden, ohne von Institutionen oder „Institutionalität“ zum Bleiben genötigt zu werden.

Wir versuchen, unseren Vorstellungen und Absichten treu zu bleiben: die Welt zu „verschönern“ und zu „erhellen“, ohne sterile Satzungen, akademische Programme und den naiven Glauben an die eigene Unfehlbarkeit. Wir versuchen, in unserer Zone Zero zu arbeiten und zugleich offen zu sein für die Zero-Zonen, die uns „die Welt“, Mensch und Natur ständig bieten.

„Und hell sollen meine Bilder sein,
heller als die gegenwärtige Welt (...).“¹

„Zero ist Weiß.“²

Time Change (Rasterbild)
(Detail)

Öl auf Malkarton, 1957 – 74

144,3 x 96,9 cm

Signiert, datiert und betitelt

Provenienz:

Privatsammlung, Italien

Privatsammlung, Niedersachsen

Auf weißem Grund breitet sich ein hochrechteckiges Feld erhabener strahlend-weißer Punktreihen aus. Im Zentrum kreisförmig gebildet, ist ihr Verlauf zur oberen und unteren Feldgrenze hin vorwiegend durch die Senkrechte charakterisiert. Vielzahl und Anordnung der Punkte führen zu einer dynamischen Aktivierung des monochromen Farbfeldes.

Time Change ist in seiner Subtilität ein überaus künstlerisch wertvolles, aber auch markantes Beispiel für die erstmals im Frühjahr und Sommer 1957 entstehenden Rasterbilder Otto Pienes. Diese thematisieren den Lichtwert der Farbe als „kinetische Energie“. ³ Seiner Visualisierung dienen leicht erhabene Punkte in senkrechten, waagerechten, kreis- oder mandelförmigen Reihen, die mittels perforierter Platten aus Karton oder Metall, Schablonen ähnlich und von Piene „Rastersiebe“ oder „Rasterfolien“ genannt, gearbeitet sind. ⁴ Auf einen monochromen Bildträger gelegt, mit meist derselben Farbe überarbeitet und wieder abgenommen, verbleiben auf diesem Reihen flacher, analog der Perforierung angeordneter Farbpunkte, die Piene als „points“, „Punkte“ oder „Einzelkräfte“ bezeichnet. In ihrer Vielzahl versetzen sie das Bildfeld in optische Schwingung, in Vibration, das Bild wird zu einem „Kraftfeld“. ⁵

Für seine Rasterbilder bevorzugt der Künstler helle, mit dem Licht verknüpfte Farben wie Weiß, Gelb, Silber und Gold: „Im Nacherleben von Eindrücken (das blanke Meer im Gegenlicht) und beunruhigt durch die merkwürdige Neigung der zeitgenössischen Kunst zum undurchsichtigen Dunkel, begann ich 1957 Bilder



zu malen, die das Licht in möglichst vollkommener Reinheit widerspiegeln sollten. Sie waren weiß und gelb und machten das Licht als Kraft mit leiser Stetigkeit sichtbar.“⁶ Namentlich das Weiß erlangt in Pienes Kunstkonzeption und der Zeros höchste Relevanz, die er 1963 in seiner Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Mack – Piene – Uecker“ im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld begründet: „Die Fleckenlosigkeit des Weiß zog uns an. Wir sahen darin Reinheit und Licht. Wir hatten genug Trübheit und Konfusion, Dämonie und Dunkelheit erlebt.

Wir versuchten, das Weiß zu erleben und erlebbar zu machen, indem wir es durch Raster in Schwingung versetzten. Das Relief der geordneten Oberfläche gab dem Licht Gelegenheit, sich selbst im Widerspiel mit Schatten zu zeigen. Das Erlebende Eingehen auf diese leise Äußerung von vergessenen Kräften erforderte und erzeugte Stille. Diese Stille verfeinerte unsere Empfindungen.“⁷ Indem Piene Weiß mit Licht und Licht mit Leben gleichsetzt, wird es und damit auch Zero zu einer „Bestätigung des Lebendigen“.⁸ Die Werke des

zeitgenössischen Informel hingegen, werden von Piene als düster und trüb, als „poetische Sinnbilder des Sterbens“ gedeutet.⁹ Ihrem dramatischen, konfliktgeladenen Ausdruck, den er sinnbildlich mit „Geschrei“ umschreibt, setzt er das Leuchten, die Dynamik und die Stille der Rasterbilder entgegen.¹⁰

Rasterbilder stellt Otto Piene erstmals Ende September 1957 in der vierten gemeinsam mit Heinz Mack im Düsseldorfer Atelier veranstalteten Abendausstellung aus. Diese abendliche Präsentation wird Piene später als entscheidend für die Formung von Zero herausstreichen.¹¹ Anlässlich der 1958 abgehaltenen 7. Abendausstellung wird es dann zur Herausgabe der ersten Nummer der Zeitschrift „Zero“ durch Piene und Mack kommen.¹²

Ab Mitte der 1970er Jahre greift Otto Piene seine in den 1950er Jahren geschaffenen Rastersiebe auf und gestaltet erneut Rasterbilder. Sie bestätigen die nach wie vor eminente Bedeutung des Lichts im Werk des Künstlers.

Time Change (Rasterbild)

Öl auf Malkarton, 1957 – 74
144,3 x 96,9 cm
Signiert, datiert und betitelt



„Jetzt sind die Bilder nicht mehr Verließe,
die den Geist und seinen Körper fesseln,
sondern Spiegel, von denen Kräfte auf
den Menschen übergreifen,
Ströme, die sich frei im Raum entfalten,
die nicht ebbend, sondern fluten.“¹³

Vibration
(Detail)

Öl auf Leinwand, 1957
70 x 140 cm
Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, NRW (bis 2007)
Galerie Vervoord, Belgien
Privatsammlung, Niedersachsen

Ausstellungen/Literatur:
Otto Piene, Retrospektive 1952 – 1996,
Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof,
Köln 1996, Abb. S. 54.

Dunkelrote Farbe über schwarzem Grund erfüllt das Bildfeld mit Kraft und Energie. Die pastos aufgetragenen senkrechten und waagerechten Farbstrukturen verleihen ihm vitale Dynamik. Nach allen Richtungen sich ausbreitend, öffnen sie die Grenzen des Bildes in den es umgebenden Raum.

Das 1957 entstandene Bild *Vibration* gehört in den Umkreis der Rasterbilder Otto Pienes. Mit dieser Werkgruppe betritt der damals gerade erst 29 Jahre alte Maler einen völlig neuartigen, die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst maßgeblich beeinflussenden künstlerisch-schöpferischen Weg: monochrome oder nahezu monochrome Bilder, die sich, wie Piene darlegt, mit der Farbe „als Farbe, als Licht, als Energie“ auseinandersetzen.¹⁴

Eigene kunsttheoretische Äußerungen in Form von Texten wie auch poetischen Manifesten begleiten von den frühen künstlerischen Anfängen und bis heute Pienes Werk, fassen sein künstlerisches Wollen und das von Zero in Worte. In dem 1958 publizierten und zum Verständnis von Werken wie *Vibration* heranzuziehenden Artikel „Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen“ verweist Piene auf das Konzept der Visualisierung des „Lichtwertes“ von Farbe als „kinetische Energie“, die sich in einem „dynamischen Vibrieren, Gleißern, Strahlen“ offenbart.¹⁵ Gelingt es, diese vitale Dynamik in einem Bild für den Betrachter visuell fassbar zu machen, entsteht ein „Kontinuum des Flutens, des rhythmischen Hin- und Herströmens zwischen Bild und Betrachter, das unter bestimmten formalen Bedingungen zum zwingenden Pulsschlag,



zu einer totalen Vibration wird“.¹⁶ Folgt man Pienes Ausführungen, so ist *Vibration* eines der frühesten bildlichen Manifestationen seiner künstlerischen Intension. „Vibration“ wird von 1957 an zu einem der zentralen Begriffe in Pienes Kunstkonzeption. 1958 dient er dem Künstler und Heinz Mack zur Betitelung ihrer gemeinsam organisierten 8. Abendausstellung, zu der sie die zweite Nummer der Zeitschrift „Zero“ herausgeben.¹⁷ In ihr beschreibt Piene die Bildwirkung seiner „Schwingungsfelder“ mit emphatischen Worten: „Die Mittel sind gefunden, der Malerei unter Beibehaltung ihrer Disziplin kraft des Lichtes so viel übersetzte Sinnlichkeit zu geben, daß sie aus ihrer rationalen Deutbarkeit des Zeichenhaften in den Bereich

malerischer Schönheit tritt, in der der Weg des Geistes über die Sinne führt. Sie wird strahlende Fülle erlangen, ihr Leuchten wird den Menschen treffen. Die Reinheit des Lichts wird sie befähigen, reine Empfindungen zu wecken.“¹⁸ Die in diesem Kontext essentielle Bedeutung des Sinnesorgans Auge führt 1963 zu einer intensiven künstlerischen Beschäftigung Pienes mit dem Auge (vgl. z.B. die Feuergouache *Hemorrhage*, S. 44f.).

Vibration

Öl auf Leinwand, 1957

70 x 140 cm

Verso signiert, datiert und betitelt



„Bei der Entstehung der Rauchzeichnungen ist das Auge wichtiger als die Hand (...). Ich hoffe, mit einem Minimum von physischem Engagement, weit entfernt von jedem Drama, einen Raum der Stille zu erreichen, der, weil er auf eindringliche Weise spürbar wird, zum Verweilen einlädt.“¹⁹

S.20
Rauchzeichnung

Rauch auf Papier, 1959
14,5 x 10,5 cm
Signiert, datiert und betitelt

Provenienz:
Privatsammlung, Wiesbaden

S. 21
Rauchzeichnung

Rauch auf Papier, 1959
14,5 x 10,5 cm
Signiert, datiert und betitelt

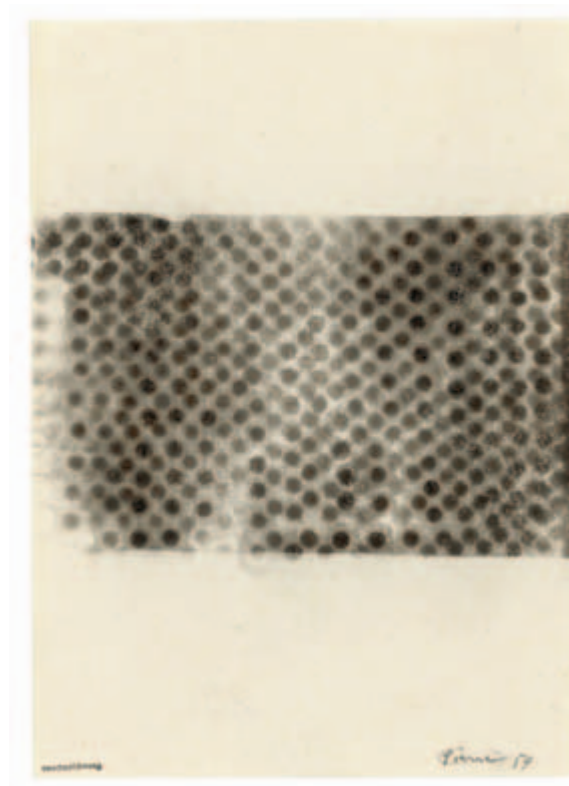
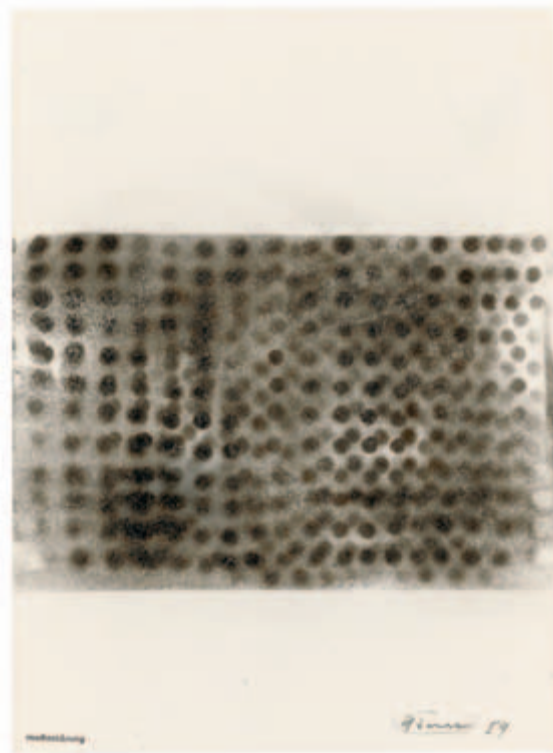
Provenienz:
Privatsammlung, Mönchengladbach

1959 entstehen die ersten Rauchzeichnungen. Piene entwickelt sie aus seinen Rasterbildern: „Ich kam auf die Technik der Rauchzeichnungen, als ich sah, wie Kerzenruß durch Rasterfolien quoll und sich an den Rändern absetzte. Ich legte einen Bogen Papier über die Folie, hielt die Lichtquelle darunter, und der Rauch nahm auf dem Blatt seine vibrierende Ordnung an. Durch Mischen von verschiedenen Vorgängen erreichte ich die gewünschte Intensität der Schwingung.“²⁰

Rauch und Ruß, als Abfallprodukte von Feuer, werden durch perforierte Platten oder Folien gelenkt und formen so auf dem Trägermaterial „serielle Strukturen“, Punktraster, die optisch eine „vibrierende Bewegung“ erzeugen.²¹ Die Kompositionen der Rauchzeichnungen sind überaus vielfältig und bestimmt von Faktoren wie der Größe und Anzahl der gestanzten Löcher, von Piene „Einheiten“ oder „points“ genannt, ihrem Abstand zueinander und dem Blattmaß. Weitere Möglichkeiten der Gestaltung seiner neuen, nun aus Ruß aufgebauten „Schwingungsfelder“ (vgl. *Time Change*, S. 10ff.) stellen das Verschieben oder Übereinanderlegen der Rasterfolien dar sowie die Zeitdauer und Intensität des einwirkenden Rußes. Alle genannten Kompositionselemente entscheiden über „Schnelligkeit“ oder „Dichte der Vibration“.²²

Der Entstehungsprozess der Rauchzeichnungen, der ohne unmittelbaren Kontakt der Hand des Künstlers auskommt, schränkt die künstlerische Subjektivität ein. Eine sich gegebenenfalls im Gestus dokumentierende Stimmung oder Befindlichkeit wird mittels dieser Technik vermieden. Der Anteil des Künstlers beschränkt sich auf die Idee, die Herstellung der Rasterfolien sowie die Komposition der Zeichnungen: „Die Rauchzeichnungen sind ohne ‚Handschrift‘. Die Anonymität des Autors bleibt weitgehend gewahrt. Meine individuellen Stimmungen drängen sich nicht in den Vordergrund und spielen eine geringe Rolle (außer einer gesteigerten Wachheit, d.h. Sensibilität).“²³

Mit der Einbeziehung von Feuer in den künstlerisch-schöpferischen Prozess führt Piene eine nahezu neue Technik in das Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts ein. Vor ihm hatte lediglich der zu den Surrealisten um André Breton in Paris gehörende österreichische Maler Wolfgang Paalen (1905 – 1959) mit Feuer gearbeitet, etwa zeitgleich zu Otto Piene beginnt Yves Klein mit Feuer in seinem Werk zu experimentieren.



Rauchzeichnung

Rauch auf Papier, 1959
50 x 65 cm
Signiert und datiert

Der Käufer erhält eine Foto-Expertise
von Otto Piene, datiert 14. März 2012.

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, Deutschland
Venator Hanstein, Köln
Galerie Reckermann, Köln



„Und das Licht ist da
und dringt überall hin,
und nicht ich male,
sondern das Licht.“²⁴

Lichtgrafik

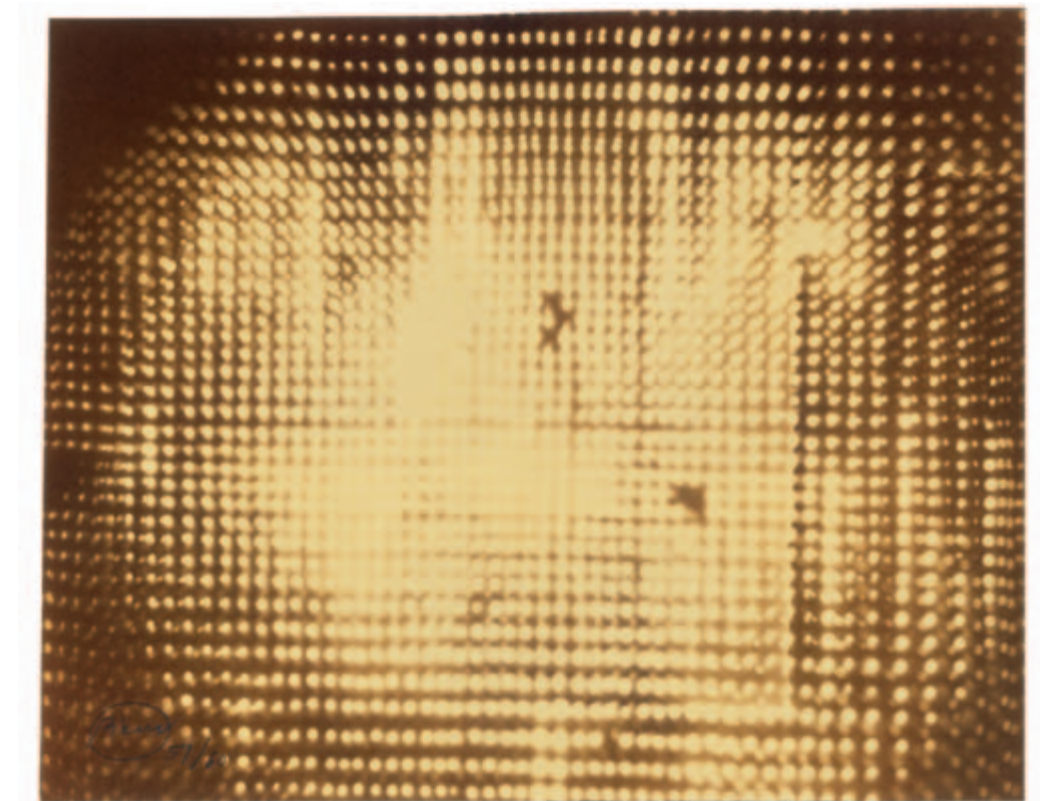
Licht auf Papier, 1959/60
29 x 36 cm
Signiert und datiert

Provenienz:
Galerie Löhrl, Mönchengladbach

Lichtes, strahlendes Hellgelb erobert das Dunkel. Annähernd kreisförmig breitet es sich von innen nach außen aus. Zu den Rändern hin zerfällt es in zahlreiche Leuchtpunkte, die die *Lichtgrafik* formal mit den Rasterbildern und Rauchzeichnungen des Künstlers verbinden.

Die 1959/60 entstandene *Lichtgrafik* ist visueller Ausdruck Otto Pienes emphatischer Liebe zum Licht mit dessen essentieller Bedeutung für alles Leben und die Kunst. „Das Licht“, so formuliert es Otto Piene, „ist die erste Bedingung aller Sichtbarkeit. Das Licht ist die Sphäre der Farbe. Das Licht ist das Lebenselement des Menschen und des Bildes. Jede Farbe gewinnt ihre Qualität durch den Anteil an Licht, der ihr beschieden ist. Das Licht macht die Kraft und den Zauber des Bildes, seinen Reichtum, seine Beredtheit, seine Sinnlichkeit, seine Schönheit aus.“²⁵

Pienes Auffassung vom Licht als wesentlicher Gehalt und Grundgedanke der Kunst verbindet ihn eng mit dem Künstler und Bauhausmeister László Moholy-Nagy (1895 – 1946), in dessen Nachfolge er 1959 mit der so genannten Lichtgrafik zu experimentieren beginnt. Mithilfe dieser Technik soll Licht möglichst unmittelbar veranschaulicht werden: durch perforierte Schablonen, die Otto Piene in diesem Kontext „Lichtsiebe“ nennt, wird Licht auf lichtempfindliches Papier gelenkt.²⁶ Nach anschließender Fixierung, zeichnet es sich als leuchtende Komposition auf dunklem Grund dauerhaft ab. Damit wird das Licht zum Kreator, zum Schöpfer des Kunstwerkes, der Künstler selbst tritt als Handelnder zurück und beschränkt sich auf die Rolle des Spiritus rector und Komponisten.



„Die dem Rauch
angemessene Farbe ist Rot.“²⁷

Dunkel-lebhafte, runde Rußvolumen vor leuchtend rotem Grund erfüllen die Rauchzeichnungen mit großer energetischer Kraft. Dunklen Gestirnen gleich, scheinen die Volumen in weitem Raum zu schweben. Ihre Dynamik zusammen mit dem Leuchten des Bildgrundes verleihen den Zeichnungen sinnlichen Zauber und Schönheit.

1959 entstanden, gehören sie in das Jahr der ersten Rauchzeichnungen des Künstlers. Zunächst auf weißem, Licht suggerierenden Grund und mit Rasterfolien gearbeitet, wachsen mit der neuen Farbigkeit, dem roten Grund, die ursprünglich kleinteiligen Punktformationen zu größeren Rauchvolumen an. Auf wenige runde, teils sich überlagernde Volumen reduziert, wird aus dem ursprünglichen Vibrieren ein „Pulsieren“, das der Künstler in der Art der Bewegung der „Atmung“ oder dem „Herzschlag“ vergleicht.²⁸ Der optische Schwung der Volumen ist Resultat ihrer leicht ausfließenden Umrisse, der Hell-Dunkelmodulationen, hervorgerufen durch das Aufsprühen eines Fixativs, sowie der Anordnung von helleren und dunkleren Rußkreisen.

Der Übergang von weißem zu rotem Grund ergab sich, wie Piene berichtet, aus dem Schaffensprozess: „Um das Papier gegen Hitze widerstandsfähiger zu machen, trug ich Farbe auf. Die dem Rauch angemessene Farbe ist Rot.“²⁹ Rot wird sodann neben Schwarz und Weiß zur bestimmenden Farbe seiner Kunst.

Noch 1959 stellt Piene die ersten Rauchzeichnungen u. a. in der legendär gewordenen Galerie Schmela in Düsseldorf aus; unter den Gästen der Vernissage ist der seit 1957 mit Otto Piene befreundete Yves Klein.

Rauchzeichnung 104

Rauch auf bemaltem Büttenpapier, 1959
6,7 x 12,7 cm
Signiert, datiert und mit „104“ bezeichnet

Provenienz:
Galerie Schmela, Düsseldorf
Privatsammlung, Köln



Rauchzeichnung 105

Rauch auf bemaltem Büttenpapier, 1959
 8,9 x 11,5 cm
 Signiert, datiert und mit „105“ bezeichnet

Provenienz:
 Galerie Schmela, Düsseldorf
 Privatsammlung, Köln



„Zugleich mit dem Volumen, dem Kern, erschien die Verwandtschaft mit Naturvorgängen und ihrem sichtbaren Ergebnis: Blüten, Zellenschnitten, Frucht und Fleisch.“³⁰

Ein hell- bis dunkelrotes, rundes Volumen durchglüht den weißen Grund mit seiner Kraft. Die Hell-Dunkelmodulationen sowie Farbkrusten zeugen von seiner Entstehung aus dem Feuer. Gedanken an Organisches, Naturhaftes wie etwa Früchte, Kerne oder Blüten stellen sich bei ihrer Betrachtung ein und zeugen von Otto Pienes Wertschätzung der Natur „ohne Nachahmer, d. h. blinder Naturalist zu sein.“³¹ Die vom Künstler angestrebte, als ein Anliegen von Zero formulierte Rückbindung des Menschen an die Natur, indem er mit ihr arbeitet und ihr analoge Prozesse initiiert, wird mit der Verwendung von Feuer, einem Naturelement, im künstlerischen Entstehungsprozess eingelöst.

Die ersten Feuergouachen entstehen 1961. Piene entwickelt sie aus den Rauchzeichnungen auf rotem Grund: Aus dem Fixieren von Ruß und dem Anzünden des aufgesprühten Fixativs wird in den Feuergouachen das Gelieren der Farbpigmente im Brennprozess. Dabei ist vom Künstler höchste Konzentration gefordert, „die Entscheidung über Gelingen oder Mißlingen des Bildes“ fällt „in Sekunden“.³²

Feuergouache

Pigment, Fixativ und Feuer
auf Papier, 1962
20,1 x 17 cm
Signiert, datiert und mit „117“ bezeichnet

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Sperone Westwater, New York



Feuergouache

Pigment, Fixativ und Feuer
auf Papier, 1962
21 x 17 cm
Signiert und datiert

Provenienz:
Atelier des Künstlers
The Mayor Gallery, London

Ausstellungen:
Otto Piene, A Retrospective, Paintings, Ceramics,
Light Balletts, Inflatables, Mayor Gallery, London,
2012.

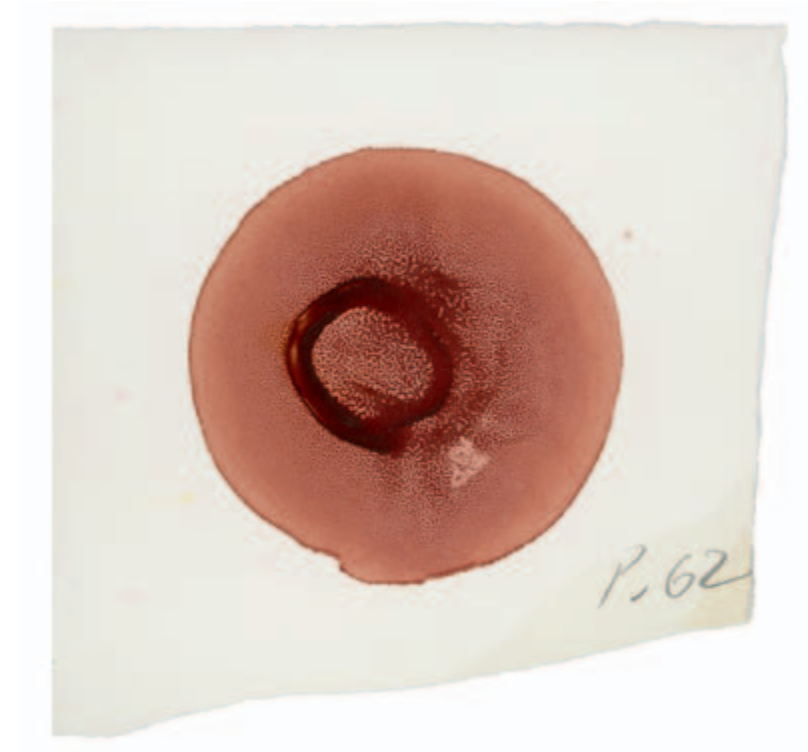
Literatur:
Otto Piene, A Retrospective, Paintings, Ceramics,
Light Balletts, Inflatables, with an introduction
by Hans Ulrich Obrist, Ausst.-Kat. Mayor Gallery,
London, London 2012, S. 71.
Ante Glibota, Otto Piene, Paris 2011, Abb. S. 241.



Feuergouache

Pigment, Fixativ und Feuer
auf Papier, 1962
24,5 x 25,4 cm
Signiert und datiert

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Sperone Westwater, New York



Feuergouache

Pigment, Fixativ und Feuer
auf Papier, 1963
25,5 x 21 cm
Signiert und datiert

Provenienz:
Hubertus Melsheimer, Köln
Privatsammlung, Italien



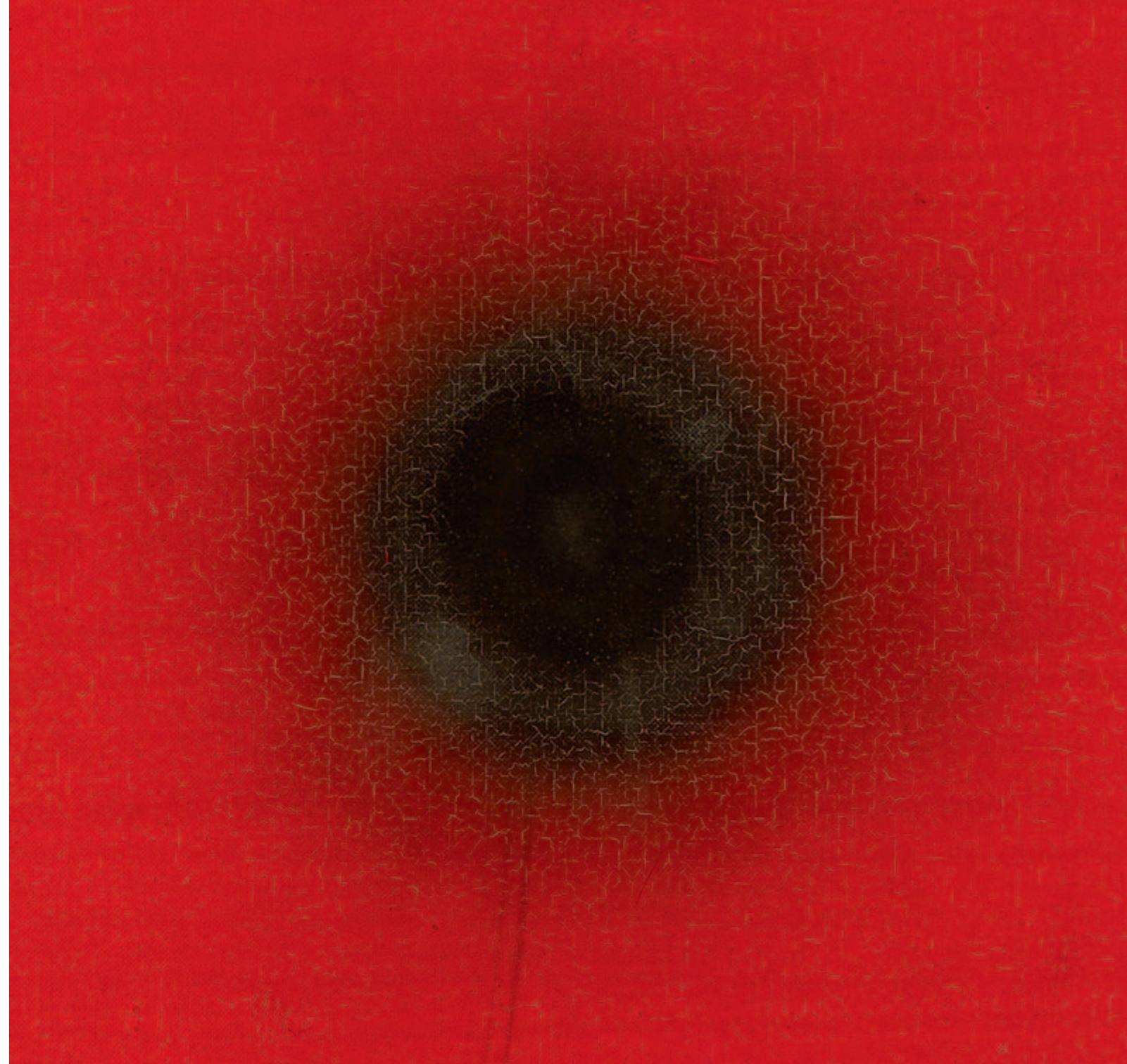
„Aber das Helle allein zu lobpreisen,
scheint mir nicht mehr genug.
Ich gehe das Dunkel selber an, ich
durchleuchte es, ich mache es
durchsichtig, ich nehme ihm seinen
Schrecken, ich mache es zu
einem Volumen von Kraft, bewegt
von Atem wie mein Körper und
ich nehme Rauch, damit es fliegen
kann.“³³

Kleines Rauchbild
(Detail)

Öl und Rauch auf Leinwand, 1962
30 x 40 cm
Verso signiert und datiert

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Privatsammlung Jupp Lückeroth, Köln
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellung:
Gustav-Lübcke Museum, Hamm,
als Teil der Sammlung Jupp Lückeroth, Köln



Gleich einer „schwarzen Sonne“ (Piene), in nahezu hieratischer Majestät, schwebt im rot-glühenden Kosmos ein schwarzes Rauchvolumen. Sein dunkler Kern mit hellerem, leicht transparentem und nach außen hin ausfransendem Hof verleiht dem schwarzen Rund Leichtigkeit sowie eine langsame, aber kraftvoll bewegte Anmutung.

Die sich bereits in den Rauchzeichnungen auf rotem Grund anbahnende Tendenz zur Konzentration intensiviert sich in Otto Pienes Rauchbildern, die im Unterschied zu den ersteren auf dem Trägermaterial Leinwand gearbeitet sind. Wie den Rauchzeichnungen auf rotem Grund liegen den Rauchbildern noch ideell die Punktformationen der Rasterbilder zugrunde, doch isoliert der Künstler nun einen Punkt aus der „Vielzahl von Punkten“, eine „Einzelkraft“ aus dem „Kraftfeld“ und vergrößert diese zu einem runden Volumen.³⁴ Aus dem Vibrieren der Rasterpunkte wird das „Pulsieren“ des isolierten Volumens, dessen Bewegung Piene mit der „Atmung“ und dem „Herzschlag“ vergleicht:³⁵ „Wenn

man einen der zahllosen points oder eine der Einheiten, die eine Schwingung artikulieren, in einer Leere isoliert, wird er zum Volumen, das einen Kern darstellt und die Leere beherrscht. Wenn dieser Punkt wächst, wird er zum atmenden Gebilde, sofern ihm Atem eingeblasen wird, d.h. wenn er lebendig wirkt.“³⁶

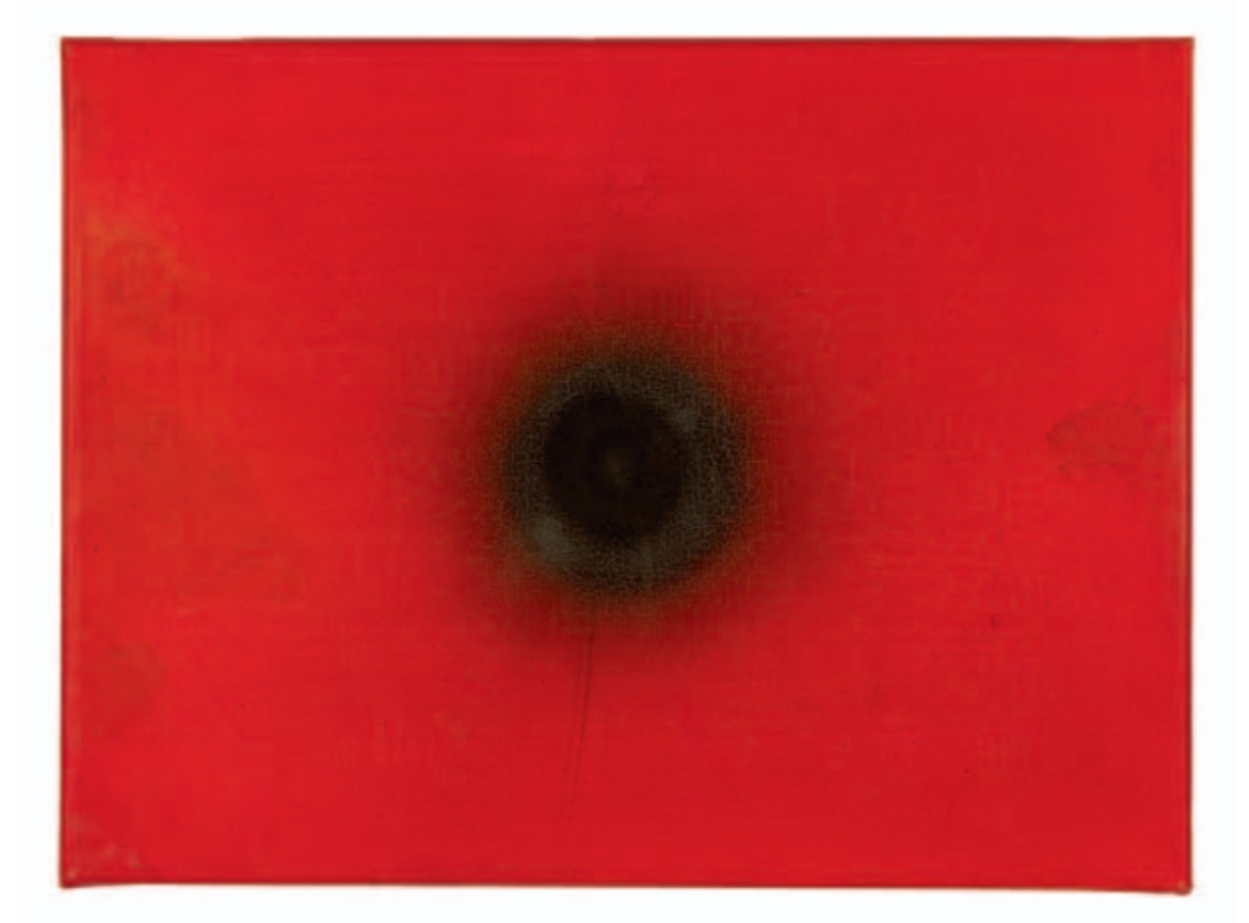
Erste Rauchbilder entstehen 1960. Wie die Rauchzeichnungen verdanken auch sie ihre Entstehung dem Feuer bzw. dessen Spur in Form von Ruß. Mittels des roten Bildgrundes verbindet Piene sie metaphorisch mit dem Feuer. Rasterfolien oder -siebe spielen bei der Schaffung der Rauchbilder keine Rolle mehr. Der Rauch schlägt sich nun unmittelbar auf dem Bildfeld nieder. In seiner Unbegrenztheit versinnbildlicht es die Unendlichkeit des Raumes und verweist dergestalt auf den kosmischen Hintergrund Pienes Schaffens. In „More Sky!“ (1970) bestimmt der Künstler das isolierte schwarze Volumen auf rotem Grund zu einem seiner zwei persönlichen Flaggenmotive und erhebt es somit zu einem Symbol für seine Person und Kunst.

Kleines Rauchbild

Öl und Rauch auf Leinwand, 1962

30 x 40 cm

Verso signiert und datiert



„Gold und Silber,
Schall und Rauch
Wanderzirkus Zero.“³⁷

Rauchbild – Gold

Rauch und Blattgold auf Hartfaserplatte, 1963
11,8 x 17,3 cm
Verso signiert und datiert

Provenienz:
Atelier des Künstlers
Niko Sievers, Düsseldorf
Sammlung Carsten Siebels, Düsseldorf
Galerie Reckermann, Köln

Rauchbild – Gold ist eines der raren Beispiele für die Verwendung von Blattgold in Rauchbildern Otto Pienes. Beherrscht wird die Komposition des Bildes von einem großen runden Rußvolumen mit einzelnen Goldsprenkeln. Transparente Rußspuren liegen auch über dem Blattgold des Bildfeldes, ohne jedoch dessen Glanz in Gänze zu absorbieren.

Piene verwendet Gold neben Weiß, Gelb und Silber bereits in den ersten, 1957 entstehenden Rasterbildern sowie in solchen der 1960er Jahre. Gold versinnbildlicht in seiner Kunst-Konzeption analog zu Weiß das Licht. Mit dieser Vorstellung greift der Künstler die seit alters her bestehende Gleichsetzung des Goldglanzes mit dem Sonnenlicht auf. Gold nimmt daher in der Sonnensymbolik einen wichtigen Platz ein. In der Kunst dient der Goldgrund u. a. aufgrund seiner geringen Raumillusion vorrangig der symbolischen Visualisierung einer ideellen, unendlichen Sphäre, wie etwa in der frühmittelalterlichen und mittelalterlichen Mosaikkunst und Malerei. In der Kunst des 20. Jahrhunderts ist es der Jugendstil, der den Goldgrund aufgreift, in der Moderne verwendet ihn neben Otto Piene etwa Yves Klein ab 1960 in assoziativer Weise.

Rauchbild – Gold wird von Gegensätzen wie Dunkelheit und Licht, Kälte und Wärme beherrscht, doch sind diese nicht allein als ästhetische Polaritäten zu verstehen, sondern vor allem als komplementäre Manifestationen der Natur.



„Das Auge Zero.“³⁸

Dem menschlichen Auge, als dem „vollkommenste(n) objektiv der welt“ räumt Otto Piene in seinem künstlerischen Konzept höchste Priorität ein. Das Sinnesorgan bildet die maßgebliche Voraussetzung für den gestalterischen Schaffensprozess und das Erfassen von Licht, der Leitthematik seiner Kunst („licht / reine energie / gegenstand der malerei“).³⁹ Otto Pienes Verweis auf Goethes neuzeitliche Interpretation der Lichtmystik Plotins, „Wäre nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken“, macht seine Sinnbildfunktion für Zero deutlich.⁴⁰ Mit dem Licht gleichgesetzt, kann es zum „Ausdruck konzentriertesten Lebens“ werden,⁴¹ da Licht die „Sphäre alles Lebens, das Element von Mensch und Bild und Mensch“ ist.⁴² Die Publikation der Fotografie eines isolierten menschlichen Auges durch Otto Piene und Heinz Mack in der Katalog-Zeitschrift „Zero 3“ bekräftigt die Bedeutung des Sinnesorgans für die Künstler.⁴³

Im Werk Otto Pienes findet sich das Augen-Motiv ab 1963. Feuergouachen, Feuerbilder sowie Rußzeichnungen zeigen es. Die eindrucksvolle Feuergouache *Hemorrhage* gehört in diese Werkgruppe. Das mit Ruß in seinen Umrissen skizzierte Auge sowie die Iris, erschaffen im Brennprozess gelierender roter Farbpigmente, verdanken ihre Entstehung dem Feuer und seinem Licht.⁴⁴

Hemorrhage

Feuergouache und Ruß auf Papier, 1963

25,3 x 36,4 cm

Signiert, datiert und betitelt

Provenienz:

Atelier des Künstlers

Sperone Westwater Gallery, New York



„Zero ist der Mond.
Die Sonne ist Zero.“⁴⁵

„(...) die Sehnsucht nach Stille, Freiheit,
Ruhe, gelassener Einfühlung in den
Rhythmus der Schöpfung, nach dem
Immerwährenden; lenkte den Blick
zum Himmel, zu den Sternen und in
unberührte Zonen. So entstand die
große Quarantäne, Zero (...).“⁴⁶

Feuergouache mit Perle

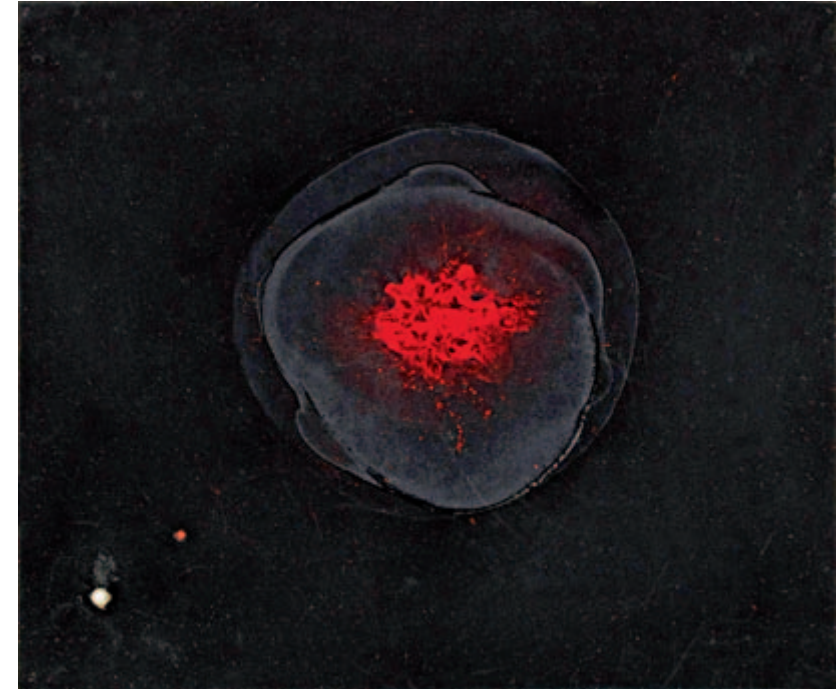
Feuergouache und Perle auf schwarz
beschichtetem Karton, 1964
17,2 x 20,2 cm
Signiert, datiert und „F.M.“ bezeichnet

Provenienz:
Privatsammlung, Berlin

In tiefschwarzem Raum schwebt ein annähernd rundes Volumen mit leuchtend rotem, glühendem Kern. Feuer hat die Farbpigmente des Kerns verkrustet. Die transparenten Schalen um den scheinbar sprühenden Kern sind organisch-weich gebildet. Eine montierte kleinformatige Perle sowie ein winziger roter Punkt begleiten das Volumen.

Die seit 1959 in Pienes Werk zunehmende Konzentration auf meist runde Einzelvolumen führt in seiner Bildsprache hin zur Suggestion von Naturvorgängen sowie kosmischen und vegetabilen Formen. Diese Entwicklung geht mit der erklärten Absicht einer „Reharmonisierung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur“ konform, die Piene als eines der wesentlichen Anliegen von Zero bestimmt.⁴⁷ Überdies macht der Künstler, indem er Feuer in den Entstehungsprozess einbezieht, die Natur zum Koautor seiner Werke und räumt ihr damit einen völlig neuen Stellenwert ein.⁴⁸

Die Metaphorik der Farbe Rot, die das Zentrum der Feuergouache beherrscht, verbindet sie mit dem Feuer und dessen Wärme, verknüpft sie aber zugleich mit der Sonne und ihrer Energie. Die *Feuergouache mit Perle* scheint einem Blick in das Schwarz des Kosmos, zum Mond und zur Sonne gleich: Der schalenförmige Aufbau des Volumens mit hochenergetischem Kern, sein scheinbares Pulsieren lassen an das zentrale Gestirn denken. Die Perle verbindet sich ideell mit dem Mond. Ihr Glanz wird seit alters her mit ihm in Beziehung gesetzt, auch gilt sie aufgrund ihres Wachstums in der Abgeschlossenheit der Muschel als Symbol für das Licht in der Dunkelheit.



„Rot orange gelb grün
indigo blau violett
Zero Zero Regenbogen.“⁴⁹

Lichtbogen (Regenbogen für Hering)

Farbserigrafie auf Karton,
handüberarbeitet mit Sprühfarbe, 1966
50 x 70 cm
Signiert, datiert und nummeriert
Exemplar-Nr. 111/120
Edition Kunstverein für die Rheinlande
und Westfalen, Düsseldorf
Druck: Rottloff, Karlsruhe

Provenienz:
Privatsammlung, Köln

Literatur:
Otto Piene, Werkverzeichnis der Druckgraphik
1960 – 76, Edition Rottloff, Karlsruhe 1977,
Kat.-Nr. 23.

Ein Regenbogen von intensiver Farbkraft leuchtet im Dunkel des schwarzen Grunds. Rotfarbiger Sprühnebel verleiht ihm schwebende Leichtigkeit und glühende Strahlkraft zugleich. Licht und Dunkelheit, Antipoden im ästhetischen Sinn, in der menschlichen Existenz aber die Polarität von Tag und Nacht, Leben und Tod, verdichten sich in der Farbserigrafie Pienes.

Mit dem 1966 entstandenen *Lichtbogen* variiert Piene einen zentralen Gegenstand seiner Kunst: das Licht bzw. das Sonnenlicht. In der Visualisierung des Regenbogens, dessen Entstehung sich der Brechung und Reflexion von Sonnenlicht in Wassertröpfchen verdankt, geht es Piene indessen nicht um die optisch-exakte Wiedergabe seiner atmosphärischen Erscheinung, sondern um die Artikulation von Kräften der Natur. Dabei geht sein Blick wiederholt zum Himmel, zum Sonnenlicht und begründet seine künstlerische Parole „More Sky!“, „Mehr Himmel!“. Die Bedeutung des Regenbogens für Piene zeigt sich in dessen Wahl zu einem seiner zwei persönlichen Flaggenmotive und somit zu einem Symbol für seine Person und Kunst.

Der Siebdruck *Lichtbogen* entsteht 1966 als Jahresgabe für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Sicher als Hommage an dessen langjährigen Direktor, den Kunsthistoriker Dr. Karl-Heinz Hering, zu verstehen, ist der Umstand, dass Piene die Serigrafie nicht unter seiner ursprünglichen Bezeichnung, sondern unter dem Titel *Regenbogen für Hering* in das 1977 verfasste Werkverzeichnis der Druckgrafik aufgenommen hat.⁵⁰



„Die Blume Zero der Vogel.“⁵¹

„(...) ich möchte dem Licht auch
in der Dunkelheit seine Chance
geben, aus Rauch Licht machen,
aus Feuer Fauna und Flora (...).“⁵²

Feuerblume

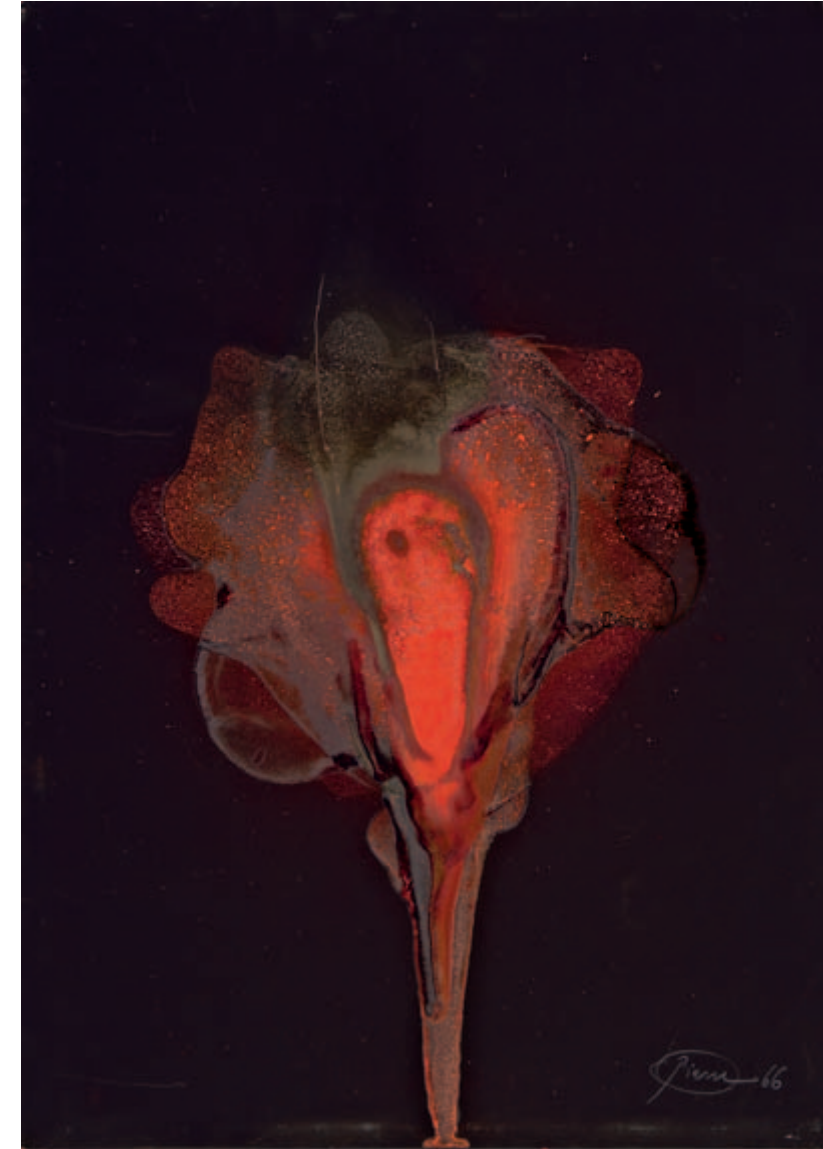
Feuergouache auf schwarz
beschichtetem Karton, 1966
68 x 47,5 cm
Signiert und datiert

Provenienz:
Privatsammlung, Köln

Einer Blume gleich erhebt sich rote Farbe in das Schwarz des Bildfeldes. Grautransparenter Ruß liegt hier und da über dem Rot, begrenzt einzelne Farbsegmente, die Blütenblätter anzudeuten scheinen. Ruß wie auch Farbkrusten verweisen auf das Feuer im Entstehungsprozess der Gouache. Die Metaphorik der Farbe Rot verbindet sie mit diesem Element. Die Flammen scheinen die rätselhafte Entfaltung der Blüte in nachtschwarzer Dunkelheit erst möglich gemacht zu haben.

Die seit 1961 entstehenden Feuergouachen und Feuerbilder werden 1962 zu „Fauna und Flora“. Ihre Entwicklung aus isolierten Rasterpunkten, die in der Folge zu größeren Volumen oder Kernen anwachsen und zunehmend vegetabilen, organischen Formen gleichen, verbindet sie formal mit den zeitlich zuvor entstandenen Werkgruppen.

„Fauna und Flora“ präsentiert Piene erstmals 1962 in der Düsseldorfer Galerie Schmela, 1963 in der Einzelausstellung „Die Feuerblume“ in der Galerie Ad libitum in Antwerpen. Noch in demselben Jahr setzt die Arbeit an dem Multimedia-Theaterstück „Die Feuerblume“ ein, das ab Juni 1964 im Diogenes-Studio-Theater in Berlin aufgeführt wird. Vegetabile, Blumen ähnliche Formen werden zu einem konstanten Bestandteil in Pienes Kunst, der noch in seiner Sky Art einen festen Platz hat.



„Die Sonne ist Zero.“⁵³

„(...) die Kraft der Sonne transformiert
zu einem Leuchten (...).“⁵⁴

Licht ist der wesentliche Gehalt und Grundgedanke der Kunst Otto Pienes. Es als „Kraft erlebbar“ zu machen, es zu „artikulieren“ gilt sein bildnerisches Schaffen.⁵⁵ Überragende Bedeutung kommt in diesem Kontext der Sonne zu, dem zentralen Gestirn am Himmel, das alles Leben auf der Erde bedingt; ihre Verehrung durch den Menschen bis hin zur Vergöttlichung erwächst hier heraus.

In der Feuergouache *Sonne* erobert die Strahlkraft eines Farbbogens in Grün, Gelb und Orangeabstufungen das Dunkel. Gleich der Korona der Sonne, die ohne präzise Abgrenzung in den interplanetaren Raum übergeht, nimmt die Farbdichte des Bogens nach außen hin ab, gleichsam einen Hof mittels eines ‚Farbnebels‘ bildend. Die Farben des Bogens deuten Hitze an und kennzeichnen auf diese Weise den Charakter des Gestirns, so auch das im Entstehungsprozess eingesetzte Feuer. Die enorme Strahlkraft des Bogens ist Resultat der in Brand gesetzten Sprühfarben. Sie ersetzen die bis dahin verwendeten Farbpigmente. Dem Glühen des Farbbogens hält der Künstler das undurchdringliche Dunkel des schwarz beschichteten Kartons entgegen.

Licht und Dunkelheit als Kraft und Gegenkraft haben im Werk Otto Pienes ästhetische Bedeutung und sind Ausdruck seiner Weltsicht; sie versinnbildlichen, „daß Ordnungen aus Unordnungen resultieren, Licht von Dunkelheit abhängig ist, das Leben sich vor dem Hintergrund des Todes abspielt.“⁵⁶

Sonne

Feuergouache auf Karton, 1966

50 x 70 cm

Signiert und datiert

Provenienz:

Privatsammlung, München



Quellenverzeichnis

1

Otto Piene, Wege zum Paradies, 1961, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 118.

2

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

3

Otto Piene, Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen, 1958, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 6.

4

Vgl. z.B. Otto Piene, Arbeiten auf Papier, in: Ante Glibota, Otto Piene, Paris 2011, S. 235. Piene stellte diese mit Hilfe von Locheisen her.

5

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (4).

6

Otto Piene, 1962, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover, 1965, S. 127.

7

Otto Piene, Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung Mack – Piene – Uecker im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Haus Lange, Januar 1963, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 133f.

8

Otto Piene, Malerei, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 17; vgl. auch Otto Piene, Die Dunkelheit und die Helligkeit, 1960, ebd., S. 13.

9

Otto Piene, Malerei, 1960, ebd., S. 17.

10

Vgl. auch Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

11

Vgl. Otto Piene, Zero 1989, in: Hubertus Schoeller (Hrsg.), Gruppe Zero, Ausst.-Kat. Galerie Schoeller, Düsseldorf 1989, S. 24; in der Ausstellung waren Bilder von Piene, Mack, Peter Brüning und Hans Salentin zu sehen.

12

Insgesamt acht Abendausstellungen fanden statt, die erste am 11. April 1957, die achte und letzte Ausstellung am 2. Oktober 1958. Zur siebten und achten Abendausstellung erschienen die erste und zweite Nummer der Zeitschrift „Zero“, vgl. dazu Otto Piene, Die Entstehung der Gruppe „Zero“, in: Zero, Vol. 1, 2, 3, Reprint Köln 1973, S. XX; vgl. dazu auch Ante Glibota, Otto Piene, Paris 2011, S. 26ff.

13

Otto Piene, Wege zum Paradies, 1961, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 118.

14

Otto Piene, Die Farbe in unterschiedlichen Wertbereichen, 1958, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 7.

15

Ebd., S. 6.

16

Otto Piene, Über die Reinheit des Lichts, 1958, ebd., S. 11.

17

Die Ausstellung fand am Abend des 2. Oktober 1958 in Otto Pienes Atelier in Düsseldorf statt.

18

Otto Piene, Über die Reinheit des Lichts, 1958, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 11.

19

Otto Piene, Rauchzeichnungen, 1960, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 107 und S. 110.

20

Otto Piene, in: Piene, Licht und Rauch, Graphik, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1962, o.S. (S. 3).

21

Otto Piene, 1962, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 127.

22

Otto Piene, Rauchzeichnungen, 1960, ebd., S. 110.

23

Ebd.

24

Otto Piene, Das Licht malt, 1961, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 37.

25

Otto Piene, Über die Reinheit des Lichts, 1958, ebd., S. 9.

26

Vgl. Otto Piene, in: Piene, Licht und Rauch, Graphik, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1962, o.S. (2).

27

Otto Piene, ebd., o.S. (S. 2).

28

Otto Piene, 1962, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 127.

29

Otto Piene, in: Piene, Licht und Rauch, Graphik, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1962, o.S. (S. 2).

30

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (3f.).

31

Ebd., o.S. (1).

32

Ebd., o.S. (3).

33

Otto Piene, Wege zum Paradies, 1963, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 118f.

34

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (S. 4).

35

Otto Piene, 1962, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 127.

36

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (3).

37

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

38

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

39

Otto Piene, Heinz Mack, Dynamo, 1960, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 31.

40

Johann Wolfgang Goethe, Farbenlehre, mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, hrsg. v. Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, Bd. 1, 2. Aufl. Stuttgart 1980, S. 57; vgl. Otto Piene, in: Otto Piene, Werkverzeichnis der Druckgraphik 1960 – 76, Karlsruhe 1977, XII. Regenbogen (Princeton, 15. Februar 1977).

41

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (4).

42

Otto Piene, Was ist ein Bild, 1959, in: Otto Piene, 10 Texte, Frankfurt a.M., München 1961, S. 29.

43

Vgl. Zero, Vol. 1, 2, 3, Reprint Köln 1973, o.S. (61).

44

Vgl. Otto Piene, Licht, 1961, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 126.

45

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

46

Otto Piene, Jetzt, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Ausst.-Kat. Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (1).

47

Otto Piene, Die Entstehung der Gruppe „Zero“, in: Zero, Vol. 1, 2, 3, Reprint Köln 1973, S. XX.

48

Ebd.

49

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

50

Dr. Karl-Heinz Hering (geb. 1928), Kunsthistoriker, war von 1955 – 1986 für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, tätig. Ab 1956 hatte er dessen kommissarische Leitung, ab 1958 dessen Leitung gemeinsam mit Ewald Rathke inne, ab 1961 und bis 1986 war er alleiniger Direktor des Kunstvereins, vgl. z.B. Marie Luise Otten (Hrsg.), Von Dada bis Beuys, 30 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen mit Karl-Heinz Hering, Ratingen 1998.

51

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

52

Otto Piene, Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Mack – Piene – Uecker“ im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Haus Lange, Januar 1963, in: Mack, Piene Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 134.

53

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963.

54

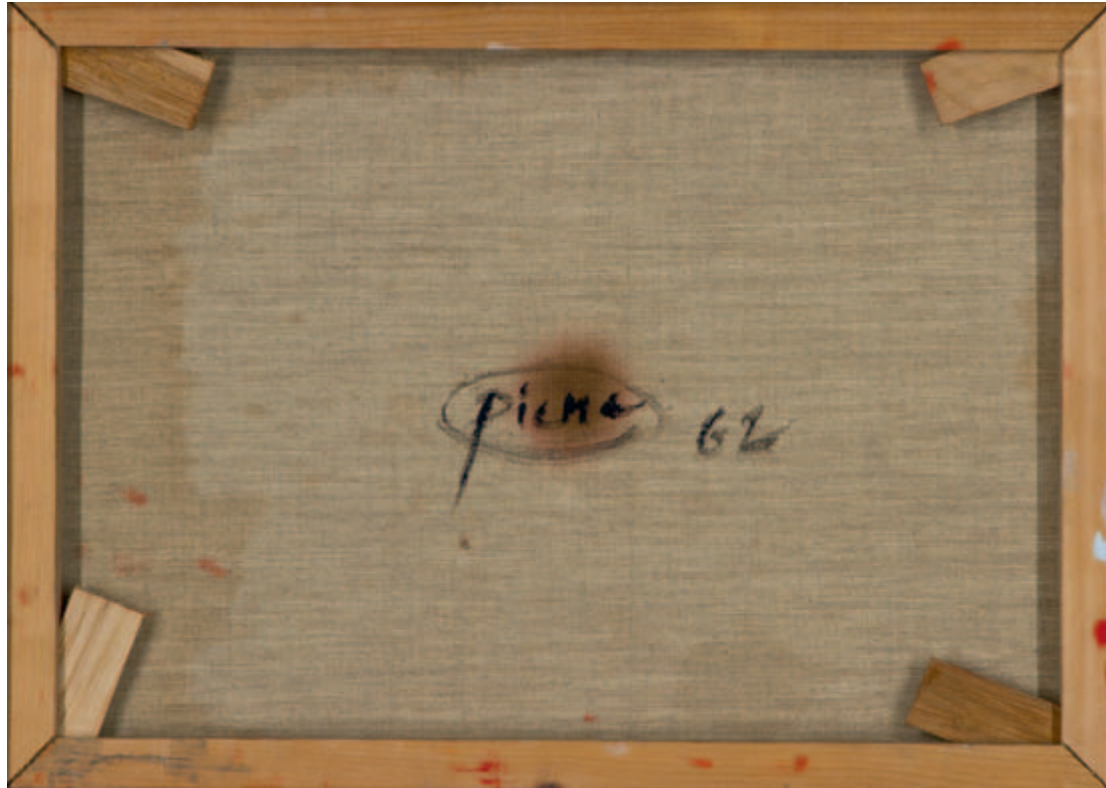
Otto Piene, Wege zum Paradies, 1961, in: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 118.

55

Otto Piene, Licht und Rauch, 1962, ebd., S. 127.

56

Otto Piene, ZERO and the Attitude, 1965, zit. in: Otto Piene, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1973, S. XIV.



Biografische Daten

(Auswahl)

1928

in Laasphe/Westfalen geboren

1948 – 1950

Studium an der Blochererschule und Hochschule der bildenden Künste, München

1950 – 1953

Studium an der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf

1953 – 1957

Studium der Philosophie an der Universität Köln; seit 1951 Lehrer für Mustergestaltung an der Modeschule Düsseldorf; 1956 wird er Mitglied der Gruppe 53

1957

Staatsexamen in Philosophie. Im April Initiator zusammen mit Heinz Mack der ersten in seinem Atelier in Düsseldorf abgehaltenen Abendausstellung. Lernt Yves Klein kennen. Rasterbilder, zuerst in der 4. Abendausstellung gezeigt, monochrome Vibrations-Kraftfelder zunächst in Gelb, dann in Schwarz und Silber sowie Weiß und Gold.

1958

Zur 7. Abendausstellung, „Das rote Bild“, zusammen mit Heinz Mack Herausgabe der Katalog-Zeitschrift „Zero 1“, zur 8. Abendausstellung „Zero 2“

1959

Rasterbilder, Licht-Folien-Montagen, Fotografiken, Lichtgrafiken, Lichtmodelle, Rauchzeichnungen und Grafitzeichnungen. – Erste Einzelausstellung in der

Galerie Schmela, Düsseldorf, mit Vorführung des Lichtballetts; zusammen mit Heinz Mack Ausstellung im Kabinett Dr. Grisebach, Heidelberg. – Beteiligung an der von Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Pol Bury und Paul van Hoeydoncks organisierten Ausstellung „Vision in Motion“ im Hessenhuis in Antwerpen; organisiert mit Mack die Ausstellung „dynamo 1“ in der Galerie Boukes, Wiesbaden; Austausch mit ähnlich gesinnten europäischen Künstlern.

1960

Rauchbilder, entwickelt aus den Rauchzeichnungen. Weitere Beschäftigung mit dem Lichtballett. – Verschiedene Einzelausstellungen (Galerie Diogenes, Berlin; studio f, Ulm; Galerie Schmela, Düsseldorf). – 9. Abendausstellung mit Vorführung des Lichtballetts (weitere Vorführungen: Berlin, Ulm und Köln). Beteiligung an verschiedenen Ausstellungen, u. a. der der Ausstellung „Monochrome Kunst“ im Museum Leverkusen sowie dem „festival d’art d’avant-garde“ in Paris.

1961

Erste Feuergouachen und Feuerbilder. Weiterentwicklung des Lichtballetts. Günther Uecker schließt sich dem Kern (Piene, Mack) von Zero an. Zusammen mit Heinz Mack Publikation von „Zero 3“, aus diesem Anlass Ausstellung „Zero 3 – Edition, Exposition, Demonstration“ in der Galerie Schmela, Düsseldorf; verschiedene Einzelausstellungen, u. a. Galerie Ad libitum, Antwerpen, sowie Galerie nota, München; beteiligt an zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen, wie z. B. „Bewogen Bewegung“, Stedelijk Museum,

Amsterdam, „Il Biennale de Paris“, Paris, „Zero: Mack, Klein, Piene, Uecker, Lo Savio“, Galleria La Salita, Rom; Piero Dorazio und Piero Manzoni besuchen ihn in Düsseldorf; in Paris trifft er Jean Tinguely, Martial Raysse und Spoerri in Nizza.

1962

Feuerbilder werden zu „Fauna und Flora“. Freundschaft mit Lucio Fontana, Yves Klein tauscht ein monochrom-blaues Bild gegen ein Feuerbild Pienes. Erste Einzelausstellung in England, McRoberts and Tunnard Gallery, London, die Galerie Schmela zeigt „Fauna und Flora“; erste museale Einzelausstellung im Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich; Teilnahme an internationalen Gruppenausstellungen in Deutschland, Belgien („Dynamo. Mack, Piene, Uecker“, Palais des Beaux Arts, Brüssel), den Niederlanden, der Schweiz und den USA.

1963

Augen-Bilder und Augen-Gouachen. Entwürfe zum multimedialen Theaterstück „Die Feuerblume“; Einzelausstellungen: u.a. Galerie Müller, Stuttgart; Galerie Ad libitum, Antwerpen; Galleria Cadario, Mailand; Galerie Schmela, Düsseldorf. Zusammen mit Heinz Mack und Günther Uecker Ausstellung im Museum Haus Lange, Krefeld. Organisiert mit diesen beiden Zero-Ausstellungen für Gent, San Marino (IV. Biennale, Großer Preis für Zero), Berlin (Galerie Diogenes) sowie Gelsenkirchen. Mehrere Ausstellungsbeteiligungen.

1964

Teilnahme zusammen mit Mack und Uecker an der documenta 3 (Zero-Lichtraum; Lichtmühlen). Aufführung seines Theaterstückes „Die Feuerblume“ im Diogenes-Studio-Theater. Durch Vermittlung von Piero Dorazio Gastdozentur sowie Leiter einer Malklasse an der Graduate School of Fine Arts der University of Pennsylvania, Philadelphia. Zero-Auftakt in den USA: u.a. Howard Wise Gallery, NY; Group Zero, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania in Philadelphia (weitere Stationen in den USA). Zero-Ausstellungen in London (McRoberts and Tunnard Gallery; New Vision Centre), Klagenfurt (Galerie Wulfengasse), Den Haag (Gemeente-Museum), Rotterdam (Galerie Delta), Amsterdam (Galerie Amstel 47).

1965

Wind- und Wasserspiele; Lichtkörper für das Stadttheater in Bonn; Lichtmaschinen. Übersiedlung nach New York. Einzelausstellung in der Galerie Rottloff, Karlsruhe, sowie erste Einzelausstellung in New York (Howard Wise Gallery). Zero-Ausstellungen: u. a. Amsterdam (Stedelijk Museum), Bern (Galerie aktuell), Hannover (Kestner-Gesellschaft), Mailand (Atelier Fontana), Washington (The Washington Gallery of Modern Art).

1966

Lichtgeister; Lichttheater in New York, „The Proliferation of the Sun“ (weitere Stationen in den USA und Deutschland); Aufführung von „Die Lichtauktion oder New York ist dunkel“; Lichtplastiken. Einzelausstellung

in der Galerie Schmela, Düsseldorf. Letzte gemeinsame Ausstellung mit Mack und Uecker, „Zero in Bonn“ (Städtische Kunstsammlungen Bonn). Ende November offizielle Auflösung der Gruppe.

1968 – 1974

Fellow am Center for Advanced Visual Studies (CAVS), Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), Cambridge, Mass.

1972 – 1994

Professor für Umweltkunst in der Architekturabteilung des M.I.T., Cambridge, Mass.

1974 – 1994

Direktor des Center for Advanced Visual Studies (CAVS), Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), Cambridge, Mass.

Entwickelt die Kunstform „Sky Art“, realisiert Sky Events, Projekte, Performances und Sky Art Konferenzen; erhält öffentliche Aufträge

Seit 1966 zahlreiche Einzelausstellungen, u. a. 1967 Retrospektive, Museum am Ostwall, Dortmund; 1996 Retrospektive, Kunstmuseum Düsseldorf, Ehrenhof; 2003 Retrospektive, Prag, Stadtgalerie; Frühwerk, Siegen, Museum für Gegenwartskunst; 2008 Otto Piene: Spectrum, Museum am Ostwall, Dortmund; 2010 Leopold Hoesch Museum Düren; Beteiligung an zahlreichen Gruppenausstellungen

Otto Piene lebt und arbeitet in Groton, Boston und Cambridge, Massachusetts, sowie in Düsseldorf

Preise und Auszeichnungen

Otto Piene hat über 25 Preise und Auszeichnungen erhalten, u. a. 2003 die Joan Miró Medaille der UNESCO, den Leonardo da Vinci World Art Prize des Weltkulturrates, 2013 den Max Beckmann-Preis der Stadt Frankfurt a. M.

Werke in öffentlichen Sammlungen

Mehr als 100 Werke befinden sich weltweit in öffentlichen Sammlungen, u. a. im Stedelijk Museum, Amsterdam; Nationalgalerie, Berlin; Musée Royal des Beaux Arts, Brüssel; Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf; Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Modern Art, New York; Musée National d’Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris

Ausstellungen in Planung

2014

Otto Piene, Retrospektive, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

2014

Zero, Ausstellung mit Stationen im Guggenheim-Museum, New York, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Gropius-Bau), Stedelijk Museum, Amsterdam

Dieser Katalog erscheint anlässlich
des 85. Geburtstages von Otto Piene.

Ausstellung: 27. April bis 25. Mai 2013

Alle Piene-Arbeiten sind verkäuflich, Preise auf Anfrage

Text im Vor- bzw. Nachsatz: Heinz Mack, Otto Piene,
Günther Uecker, Zero – Der Neue Idealismus, 1963

Maßangaben: Höhe vor Breite

Katalogbearbeitung: Galerie Koch, Hannover

Gestaltung, Lithografie und Gesamtherstellung:
ArtnetworX, Hannover

Fotografie: Peter Gauditz und Bernd Schrader,
Hannover

© Galerie Koch, ArtnetworX,
die Fotografen und Anette Brunner

GALERIE KOCH
s e i t 1 9 5 5

Königstraße 50 · 30175 Hannover
T +49 511 34 20 06 · F +49 511 388 03 60
info@galeriekoch.de · www.galeriekoch.de

Öffnungszeiten:
Dienstag - Freitag 10 - 18 Uhr · Samstag 11 - 14 Uhr
und nach Vereinbarung