

Veröffentlichung des Forschungsprojektes
„OwnReality. Jedem seine Wirklichkeit.
Der Begriff der Wirklichkeit in der Bildenden Kunst
in Frankreich, BRD, DDR und Polen, 1960–1989“



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



European Research Council

Established by the European Commission

Annette Urban

„Projektionen von heute sind Verhältnisse von morgen“ – Projektionsräume und ihre durchlässigen Grenzen in der westdeutschen und polnischen Kunst zwischen 1959 und 1970/71

Herausgeberin: Mathilde Arnoux

Chefredakteur: Clément Layet

Assistenz: Sira Luthardt

Lektorat: Maja Stark

Layout: Jacques-Antoine Bresch

Zitierempfehlung:

Annette Urban, „Projektionen von heute sind Verhältnisse von morgen“ – Projektionsräume und ihre durchlässigen Grenzen in der westdeutschen und polnischen Kunst zwischen 1959 und 1970/71“, *OwnReality (26)*, 2016, online, URL :

<http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/26/urban-de>

Herausgeber:

<http://www.own-reality.org/>

Der Text unterliegt der Creative Commons Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>. Die Bilder sind davon ausgeschlossen (siehe Copyright bei den Abbildungen).

„Projektionen von heute sind Verhältnisse von morgen“

Projektionsräume und ihre durchlässigen Grenzen
in der westdeutschen und polnischen Kunst
zwischen 1959 und 1970/71

Annette Urban

Im Juni 1968 war in der Galerie Foksal in Warschau, einem bis heute bekannten Zentrum für zeitgenössische Kunst,¹ ein „dynamisches Environment“² mit einer Projektionsapparatur zu sehen, die der junge Künstler Grzegorz Kowalski hierfür eigens entwickelt und in der Broschüre zur Ausstellung skizziert hatte (Abb. 1). Mit dieser Konstruktion ist das übliche Dispositiv von Leinwand und Projektor signifikant verändert, denn hier organisiert sich eine zweiseitige Projektion um eine mittige freistehende Leinwand. Der Scheinwerfer links erfasst auf dieser Seite befindliche Besucher, deren Schatten dann das von der anderen Seite projizierte Bild umreißt. Kowalski differenziert entsprechend zwischen einer „sphere of passive beholding“ und einer „sphere of action“,³ die für eine Zuschneidung bzw. anthropomorphe Konturierung des Projektionsbildes sorgt. Die Apparatur ist für das *Kieszon/Pocket* benannte Environment entscheidend, da hierbei wohlbekannte Bilder, wie Kowalski selbst betont, einem Prozess des „framing, enlarging, coloring“⁴ unterzogen werden. Dabei blendet die Apparatur die Betrachter direkt in die Projektion ein, sofern das projizierte Bild auf dem Screen nur innerhalb von deren Silhouette erscheint. Nicht von ungefähr wählte der Künstler unter anderem Aufnahmen von Menschenmengen, die sich mit den vollfigurigen Silhouetten der Besucher amalgamieren, so dass die individuellen Betrachterkörper zuerst nur von einer bewegten Struktur ausgefüllt, auf den zweiten Blick aber aus einer Masse gleichförmig gereckter Körperlinder zusammengesetzt erscheinen.

Nicht der Staatskörper inkorporiert hier wie bei Hobbes' Leviathan

GRZEGORZ KOWALSKI - kieszeń
GALERIA FOKSAL PSP - CZERWIEC - 1968

Otworzy, które przelazły są w kieszeni, były publikowane i w wydawnictwie swoim. Była przez organizację się do siebie i zastawienie się, dawała ona powstanie i obywateli, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

Do tej chwili przelazły w kieszeni. Wzrostowi przelazły w kieszeni, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

Do tej chwili przelazły w kieszeni. Wzrostowi przelazły w kieszeni, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

Do tej chwili przelazły w kieszeni. Wzrostowi przelazły w kieszeni, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

Do tej chwili przelazły w kieszeni. Wzrostowi przelazły w kieszeni, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

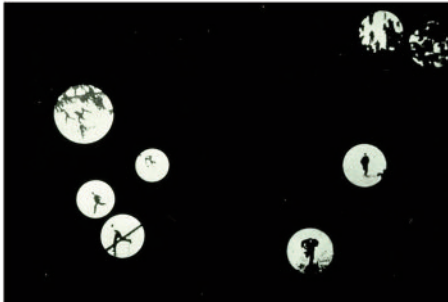
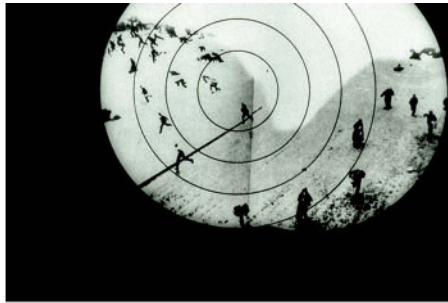
1. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia. 2. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

3. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia. 4. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.

5. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia. 6. Długość. Rozmiarowa, powstawała, brzośnia, kolegiów i koleżanki, powstawała, brzośnia.



1 Grzegorz Kowalski, *Kieszeń/Pocket*, Juni 1968, Galerie Foksal, Warschau, Dia-Installation, Illustrationen aus dem Ausstellungsführer. © Grzegorz Kowalski Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, www.kowalski.art.pl



2 Grzegorz Kowalski, *Kieszeń/Pocket*, Juni 1968, Galerie Foksal, Warschau, Dia-Installation, Illustrationen aus dem Ausstellungsführer. © Grzegorz Kowalski Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, www.kowalski.art.pl

seine Untertanen,⁵ sondern die einzelnen Besucher einer Kunstgalerie erfahren ihre Körper wechselseitig von innen mobilisiert durch eine protestierende Menge, die 1968 draußen auf den Straßen in ganz Europa und darüber hinaus die bestehende Gesellschaftsordnung in Frage stellte. In der „sphere of action“ können die Besucher die Ineinanderlagerung von Körperbildern und Realkörpern aktiv mitgestalten und sie dem davon abgetrennten passiven Betrachter gegenüber zu sehen geben, der natürlich – wie die Schritte in Kowalskis Skizze andeuten – seinerseits in diese Rolle wechseln kann.

Neben den Silhouetten der Besucher wählte Kowalski als weiteres Mittel des *framing* ebenso gezielt verschiedene Sichtdispositive wie konzentrische Ringe einer Art Zielfernrohr oder eine fernglasähnliche Doppelkreisstruktur (Abb. 2). Sie rühren offenbar von Maskierungen der projizierten Dias sowie einem bedruckten transparenten Screen und inkarnieren die andere, obrigkeitliche Sicht auf die Ereignisse bzw. deren Observation. Gerade die Wiederkehr ein und derselben Fotografie einer auseinandergerissenen Menge mit unterschiedlichen Maskierungen macht die dadurch wirksame Bedeutungszuspitzung sichtbar.

Obwohl es sich bei *Pocket* um Kowalskis erste Einzelausstellung handelt, markiert sie schon einen Wendepunkt weg von seinen modernistisch-abstrakten großformatigen Skulpturen aus den 1960er-Jahren, die durch die Theorie der *open form* von Kowalskis Lehrer Oskar Hansen beeinflusst waren, hin zu den inszenierten Fotografien und Performances der 1970er-Jahre. Damit einher ging ein gewandeltes Verständnis vom Verhältnis von Kunst und (sozialer) Realität: Karol Sienkiewicz sieht darin vor dem Hintergrund der Studenten- und Arbeiterproteste von 1968 Kowalskis endgültige Abkehr von teils großmaßstäblichen quasiarchitektonischen Projekten, bei denen er die Betrachter zwar interaktiv einbezog, aber selbst mit staatlichen Festivals und Stadtplanung zu kooperieren hatte. Er verfolgt die weitere Entwicklung des Künstlers in den 1970er-Jahren aus der fragwürdigen Immunität der Kunst(-galerie) heraus in die gemeinschaftliche Intimität der Galerie Repassage hinein.⁶ Mich interessiert angeregt durch *Pocket* die Frage, inwiefern speziell mit Mitteln der Projektion die Grenzen einer institutionell abgesicherten Sphäre der Kunst porös werden. Die im Modernismus zementierte räumliche und konzeptuelle Separierung einer selbstbezüglichen Kunst von lebensweltlichen und gesellschaftlichen Belangen rief in den 1960er-Jahren eine gezielte Infiltration von Museen und Galerien mit politischen Themen hervor und wurde in der künstlerischen Institutionskritik selbst zum

Gegenstand. Auffallend häufig wurde parallel und im Vorfeld dazu ostentativ eine Realität beschworen, die zunehmend jenseits des auratischen, von Weltbezügen bereinigten Kunstraums vermutet wurde – und zwar gerade auch von Künstlern, die an einer Aktualisierung traditioneller Gattungen arbeiteten und keineswegs gänzlich mit Museum und Galerie brachen. In solchen Fällen stellt sich ein Außenbezug nicht primär inhaltlich her, wie in *Pocket* über die projizierten Dias. Während bei Kowalski das Motiv der politisch bewegten Menge entscheidend ist, das er zeitgenössischen Magazinen entnahm,⁷ soll es im Folgenden vielmehr um Beispiele gehen, die unabhängig von fotografischen Vorlagen und sogar bildlos hierfür allein die genuinen Möglichkeiten der Projektion, das heißt primär diejenigen des Lichts und der Raumdurchdringung, ausloteten. Für die Projektion, die in der Tradition von *camera obscura*, *laterna magica* und Kino im Spannungsfeld von Wissen und Spektakel steht,⁸ zeichnet sich damit eine neue Allianz von Licht und Wahrheit im Sinne des Wirklichen ab.

Aus dem weiten Feld der künstlerischen Projektionen, die in den 1960er-Jahren eine Hochkonjunktur erlebten, greife ich zwei Beispiele heraus. Diese hatten ebenfalls um 1968 an einem experimentellen Kunstort einen Auftritt, und zwar in der Kölner Galerie *art intermedia* von Helmut Rywelski, die unter anderen Voraussetzungen ihrerseits eine Art Enklave bildete, setzen aber auf den ersten Blick ganz andere Akzente: Otto Pienes nach Europa reimportiertes Multimedia-Stück *The Proliferation of the Sun* scheint zuerst einmal den vielen Multiprojektionen verwandt, die gerade in den USA, wohin Piene kurz zuvor ausgewandert war, eine ähnlich immersive Qualität wie die zeitgleichen Lightshows der ersten Disko- und Partyevents entfalteteten.⁹ Im Kontrast dazu genügte drei Jahre später eine prosaische Liste von *Projektionsbildgrößen*, um eine Ausstellung von Imi Knoebel in Rywelskis Galerie anzukündigen, die sich ebenso als Aktionsraum¹⁰ wie als „Informationszentrale für audiovisuelle Ereignisse“¹¹ verstand. Doch zieht man die Werkgenese dieser Arbeiten hinzu, dann tritt – abgesehen vom Expanded Cinema und von phänomenologischen, aus der skulpturalen Minimal Art kommenden Ansätzen¹² – als gemeinsamer wichtiger Traditionsstrang für die lichtbasierte Projektionskunst die abstrakte Malerei in ihrer Auseinandersetzung mit dem Licht und dem begrenzten Bildträger hervor. In den Fokus rücken mit den gewählten Beispielen zudem die frühen Aktivitäten der westdeutschen, speziell rheinischen Kunstszene mit Schwerpunkt Düsseldorf, die sich schon in den späten 1950er-Jahren – und zwar nicht nur im Rahmen von Fluxus

und Happening, sondern auch im engen Bezug zur Malerei – vom Format der Ausstellung hin zur Aufführung entwickelten. Für solche verstärkt performativen Ausstellungen, die im Fall von Piene und der von ihm mitbegründeten Gruppe Zero überdies im engen Austausch mit französischen Künstlerkollegen stattfanden,¹³ waren zugleich Ateliers und städtische Räume als alternative Orte zu erschließen, was auf den Galerieraum zurückwirkte und daher in manchen Aspekten, wie von Brian O’Doherty angemerkt, durchaus als Vorgriff auf die spätere Institutional Critique gelten kann.¹⁴ Indem im Zuge dessen vielfach eine Realität jenseits des Kunstraumes hypostasiert wurde, trat überhaupt erst die Grenze zwischen beiden Sphären hervor und wurde sogleich von einem Versuch der Entgrenzung begleitet. Mit einem letzten Beispiel hierzu, mit frühen Arbeiten von Krzysztof Wodiczko, werde ich dann noch einmal in die Galerie Foksal der 1970er- bis 1990er-Jahre und zur fotografischen Projektion zurückkehren.

Im Zusammenhang dieser Entgrenzung erscheint die Projektion relevant, weil sie die ihr immanente Tendenz zur Immaterialisierung unmittelbar auf Architektur, das heißt auch auf die Wände der Ausstellungsräume überträgt. Somit lässt sich weiterfragen, inwiefern sich mit frühen künstlerischen Lichtprojektionen die Grenzen institutioneller Räume zu verflüssigen beginnen, und zwar unter den spezifischen Gegebenheiten der westdeutschen Kunstlandschaft der späten 1950er- bis 1970er-Jahre. Ganz unmittelbar fungiert die Lichtprojektion schließlich mit Piene gesprochen auch als ein Mittel der Expansion,¹⁵ das heißt der Raumerschließung und sogar -durchdringung, womit zur Entmaterialisierung der Begrenzungen als zweite, komplementäre Figur eine regelrechte Perforierung hinzukommt. Drittens findet sich hier ein Pendant für den Maßstabswechsel, der wie bei Kowalski das Verhältnis zwischen Skulptur und Architektur bzw. Galerie- und offenem Stadtraum produktiv in Bewegung versetzen kann. Denn für Projektionen sind *micro* und *large scale* keine Frage des Entweder-oder. Vielmehr ermöglichen sie in maßstäblicher Hinsicht gleichermaßen fließende Übergänge, die einen Wechsel zwischen Innen- und Außenräumen, zwischen Modellhaftem und Realmaßstäblichem forcieren. Der Realitätsbezug von Projektionen, so deutet es schon das Eingangszitat von Uecker an, liegt schließlich in deren projektivem Charakter, insofern sie antizipierend auf Veränderungen vorausweisen.

Kleine und große Lichtspiele: Otto Piene und Zero

Die Künstler von Zero, Otto Piene, Heinz Mack und etwas später Günther Uecker, rekurrieren auf den Begriff des Realen dementsprechend zuerst einmal in Verbindung mit dem Licht:¹⁶ Vor der Folie der Geschichte der Malerei¹⁷ wollen sie auf diese Weise das bisher bloß dargestellte Licht überwinden. Dem neuen dinglichen Realismus in der Kunst hingegen, der sich ebenfalls von der lyrischen Abstraktion, dem Tachismus sowie dem Informel abkehrt, stehen sie ambivalent gegenüber.¹⁸ In ihrem Manifest von 1963 halten sie ihm einen Idealismus entgegen, der jedoch bald für interne Kontroversen sorgt.¹⁹ Näher ist ihnen die Vorstellung eines „immateriellen Realismus“,²⁰ wie sie Yves Klein prägt, mit dem die Düsseldorfer Künstler ebenso wie mit Jean Tinguely in engem Kontakt stehen, während sie zu dem parallel in Paris begründeten Nouveau Réalisme trotz vielfältig sich überlappender Aktivitäten²¹ auf Distanz bleiben.²²

Das reale anstelle des bloß dargestellten Lichts erlaubt eine neue Verbindung zwischen reliefartigen Bildtexturen – in Form von geriffelten Aluminiumblechen bei Mack oder Nagelformationen bei Uecker werden diese selbst zu dynamisierenden Multiplikatoren und Emanationen des Lichts – und Projektionskünsten, die noch stärker Licht und Raum involvieren. Bei Piene manifestiert sich diese Verbindung ganz konkret im gemeinsamen Ursprung, auf den seine Bilder wie seine frühen Lichtballette zurückgehen. Dieselben eigens gestanzten Siebplatten, durch die hindurchgedrückt die Farbe seiner meist hellen, weißen oder gelben Rasterbilder in punktförmigen Reliefs stehen bleibt und eine eigene, das Bild optisch verräumlichende Lichtdynamik erzeugt,²³ dienen dem Künstler auch dazu, die angestrebte Vibration des Lichts mittels Projektion im gesamten Raum freizusetzen. Dies erprobte Piene ab 1959 in der Reihe des zunächst archaischen und chromatischen, dann mechanischen und schließlich automatischen, auch klassisch genannten Lichtballetts.²⁴ Mit der archaischen Variante trat er 1959 in seiner ersten Galerieausstellung bei Alfred Schmela in Düsseldorf an die Öffentlichkeit. Im Anschluss an diese zuerst handgeführten Projektionen mit Lochsieben und Stablampen forcierte der Künstler die Mechanisierung des Lichtballetts im Sinne einer „kontinuierliche[n] Lichtverwandlung“.²⁵ Die Bewegung, die anfangs von Akteuren ausging, verlagerte sich schließlich ins Innere von motorbetriebenen kinetischen Lichtskulpturen.²⁶ Aus diesem Grund wird Pienes Werk heute vorrangig im Kontext der inzwischen verselbständigten Lichtkunst betrachtet und weniger in dem der jüngst viel beachteten

medienübergreifenden Projektionskunst.²⁷ Doch in frühen Texten bringt der Künstler selbst seine Lichtballette ausdrücklich in Zusammenhang mit der Kinosituation. Die dort festgefügte Korrelation von Zuschauern und Leinwand will er aufbrechen, um eine andere Subjektposition zu ermöglichen, in der die Betrachter mitten in das Geschehen des sich allseitig ausbreitenden Lichts gestellt sind und so „nicht weggezerrt[,] sondern zu sich gebracht“²⁸ werden. Zu diesem Zweck wurde nach dem allein vom Künstler präsentierten archaischen das nachfolgende chromatische Lichtballett von einem Ensemble dargeboten, das den Raum allseitig bespielen und so die starre Frontalität zum Publikum überwinden kann.

Wenn Piene damit in Opposition zum Kino- und Theaterraum und deren „Schaukünsten“²⁹ trat, fragt sich, in welchen Räumen sich sein Lichtballett stattdessen verortete. Tatsächlich ging das Experimentieren mit Kunst als Aufführung schon damals mit alternativen Ausstellungsformaten und -orten einher.³⁰ Dass auch Piene und Mack zunächst auf Nischen und Privaträume verwiesen waren, hängt nicht nur mit ihrer neuartigen Kunst zusammen, sondern gleichermaßen damit, dass zu diesem frühen Zeitpunkt Mitte bzw. Ende der 1950er-Jahre in Westdeutschland selbst in einer traditionellen Kunstmetropole wie Düsseldorf keine Infrastruktur für zeitgenössische Kunst vorhanden war. In diesem Kontext werden die verschiedenen selbstorganisierten Künstlervereinigungen als mitunter lose und pragmatische Verbünde verständlich, wie die am französischen Tachismus orientierte Gruppe 53, der sich auch Mack und Piene anschlossen.³¹ Mit ihrer Initiative – den neun so genannten Abendausstellungen, die zwischen 1957 und 1960 in ihrem Atelier im Hinterhaus der Gladbacher Straße 69 stattfanden – schufen sie nicht nur ein Forum für ihre eigene Arbeit, sondern zuerst einmal für Gruppenausstellungen sowohl für nahestehende Künstler aus der Gruppe 53 als auch für ihre sich bald über Deutschland hinaus erweiternden Künstlerkontakte. So gelten nach der vierten Abendausstellung 1957 mit Heinz Mack, Otto Piene, Hans Salentin und Peter Brüning besonders die siebte, international besetzte und die achte Abendausstellung im April und Oktober 1958 zu den Themen *Das rote Bild* und *Vibration* als Katalysatoren für Zero. Zu ihnen erschienen bereits die ersten beiden Nummern der gleichnamigen Künstlerzeitschrift. Mit der ersten Abendausstellung im April 1957 gingen Mack und Piene den Aktivitäten der Galeristen voraus, die bald ähnliche Aufgaben übernehmen sollten, wie beispielsweise Alfred Schmela in seiner kurz darauf eröffneten Ladengalerie in der Hunsrückstraße 16–18, die zu einem wichtigen Motor für Zero wurde.

Sicherlich lebte in diesen Abendausstellungen das seit dem 19. Jahrhundert erfolgreiche Konzept der Atelierausstellung fort,³² doch neben der Attraktion, den auratischen Ort der Kunstproduktion direkt fürs Publikum zugänglich zu machen, arbeiteten Piene und Mack mit einer Verknappung der Ausstellungsdauer, die ebenfalls als gezielte aufmerksamkeitsökonomische Strategie gewertet werden kann. So fielen Vernissage und Ausstellung tendenziell in eins,³³ was für die Verschiebung zur Aktion richtungsweisend ist, auch wenn es sich mehrheitlich um Ausstellungen von Malerei und Reliefs handelte und sie auch länger als den angekündigten einen Abend zu sehen waren.³⁴ Tatsächlich Aufführungscharakter hatte die neunte Abendausstellung, die indes erst im Anschluss an Pienes erste Einzelausstellung 1959 in der Galerie Schmela und der dortigen öffentlichen Premiere des archaischen Lichtballetts stattfand. Im Oktober 1960 zeigte Piene unter dem Titel *Ein Fest für das Licht* parallel zu seiner nächsten Einzelausstellung bei Schmela an drei Abenden in seinem Atelier nacheinander „Licht und Jazz, ensemble“, das „Chromatische“ und das „Vollelektrische[] Lichtballett“.³⁵ Der im Eingang aufgestellte Scheinwerfer bringt, strikt frontal auf der Einladungskarte und später in *ZERO 3* abgebildet, die Synthese von Licht und Perforierung auf den Punkt, was in einer gelochten Seite zum Auftakt von Pienes Beitrag für die Künstlerzeitschrift ein weiteres Echo findet.

Das Atelier in der ersten Etage des zweistöckigen Hinterhauses bot genügend Raum für den Aufbau des schon fortentwickelten mechanischen Lichtballetts, bei dem Maschinen mit beweglichen Freiarmen und Rotoren, aber ebenso perforierte Papierlampions vor Scheinwerfern zum Einsatz kamen (Abb. 3). Mit dem getünchten Mauerwerk stellte sich das weitflächige Atelier für Piene einerseits als weißer Raum dar, in Erinnerung an eine prägende Erfahrung gleißenden Lichts auf Wasser am Ende des Zweiten Weltkrieges.³⁶ Zugleich brachte der ruinöse Bau im Hinterhof die Idee vom Atelier als Maschinenkammer ins Spiel mit den zwar unauffällig schwarzen,³⁷ aber maschinell anmutenden Apparaturen, die sich von Tinguelys Motorisierungen inspiriert zeigen.³⁸ Sie bildeten einen nicht unwesentlichen Teil des ansonsten immateriell den Raum erfüllenden Lichtballetts, darin der ausgestellten Apparatur des *Licht-Raum-Modulators* (1922–1930) von László Moholy-Nagy verwandt.

Die Aufführung des archaischen Lichtballetts bei Schmela hingegen stiftete eine enge Verbindung zu den Bildern, wie sie Karl Ruhrberg in

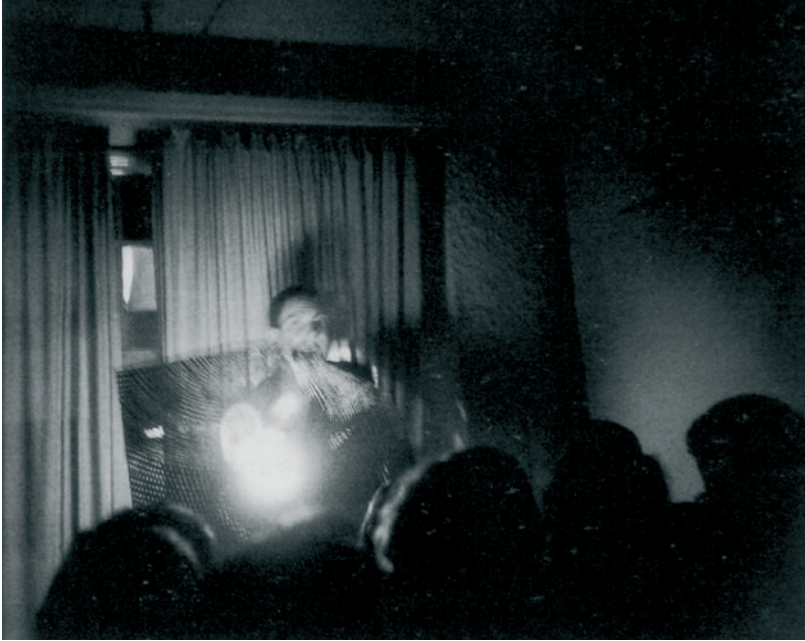


3 Otto Piene, mechanisches Lichtballett, aufgeführt im Atelier Piene, Gladbacher Straße 69, Düsseldorf, nach *Ein Fest für das Licht* in der Galerie Schmela in Düsseldorf, 1960. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Foto © The Estate of Manfred Tischer, www.tischer.org

einem ansonsten süffisanten Pressebericht geradezu erzählerisch als Übergang vom Tag- zum Nachtlicht ausgestaltet:

„Dann verlosch das Licht, die blaßgelben Rasterbilder [...] versanken in Nacht. Dann ließ Piene Stablampen aufleuchten und führte ihre Strahlen an den Raster-Schablonen vorbei, mit denen er seinen Bildern ihr Knopfmuster aufprägt. Zum Tanz der schwirrenden Lichter erklangen in Zeitraffermanier zusammengezogene Klavieranschläge vom Stockhausenschen Stammbaum ... Das war also das Lichtballett.“³⁹

Die Fotodokumente sagen über diesen Zusammenhang wenig aus, nicht nur wegen der Abdunkelung, sondern auch durch den engen Fokus auf Piene als Akteur vor Publikum (Abb. 4). Vom Galerieraum ist allein das zugezogene Fenster nach draußen zu sehen, während sich die Effekte der lichtstreuenden Lochsiebe umgekehrt nach innen in die Tiefe des Raums ausbreiteten und die nach vorn schauenden Besucher eher blendeten.



4 Die erste Aufführung des archaischen Lichtballetts von Otto Piene in der Düsseldorfer Galerie Schmela, 11.05.1959. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Foto © The Estate of Manfred Tischer, www.tischer.org

Offenkundig handelte es sich bei Schmelas kleiner Altstadtgalerie nicht um einen prototypischen, der Außenwelt enthobenen White Cube. Die Vorhänge am Fenster vermitteln vielmehr einen wohnlichen Charakter, hinter dem als die andere Wurzel des modernen Galerieraums neben dem Atelier das Privatzimmer aufscheint.⁴⁰ Nichtsdestotrotz finden sich unter den Ausstellungen der internationalen Zero-Szene verschiedene Beispiele, die begleitend auch den Galerieraum an seinen neuralgischen Schnittstellen zum Außen einbezogen. Nicht selten wurden dabei mit großer inszenatorischer, sogar dem Dekorativen nicht abgeneigter Geste Übergänge und Eintrittssituationen umgestaltet, worin O'Doherty den Galerieraum bereits als „Kunst in Potenz“⁴¹ thematisiert und die Institutional Critique vorbereitet sieht: Dies gilt besonders für Yves Kleins berühmte Ausstellung von April bis Mai 1958 bei Iris Clert, wobei er für seine Rauminstallation *Le Vide* die unteren Fensterpartien der Galerie von innen weiß abdichtete und parallel den Eingang mit einer pompösen Draperie ausstattete, und in etwas zurückhaltenderer Weise ein Jahr zuvor für sein Debüt in



5 *Zero Edition, Exposition, Demonstration*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 05.07.1961, Fotografien aus einem Artikel in der *Düsseldorfer Stadtpost* vom 07.07.1961
 Quelle: Renate Wiehager, *Zero aus Deutschland. 1957-1966 und heute*, Ausst.-Kat. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, S. 27

Deutschland, das die neu gegründete Galerie Schmela eröffnete: Im Rahmen von *Propositions monochromes* waren die Bildtafeln nicht nur demonstrativ vor die Wände gespannt. Eine von ihnen schwebte förmlich in der Fensterfront zur Straße hin, so dass diese nicht nur als Schaufenster fungierte, sondern sich auch zum immateriellen Träger eines in der Luft hängenden Bildes transformierte.

Den genau entgegengesetzten Gestus wählten die Zero-Künstler, als sie 1961, nun gemeinsam mit Günther Uecker, denselben Galerieraum in signifikanter Weise besetzten und umdeuteten. Demonstrativ verbarrikierten sie das zur Straße geöffnete Schaufenster zu einer undurchdringlichen Wand. Deren Aufschrift *Zero Edition Exposition Demonstration* scheint angesichts des dysfunktionalen Fensters weg von der Galerie auf anderweitige Geschehen zu verweisen, kämen nicht zwei wichtige Elemente hinzu: ein überdimensionaler Pfeil, der von oben herab auf ein Guckloch in der besagten Wand weist. Punktuell wurde die ostentative Grenze also durchbohrt und dem durch die vordergründige

Blockade intensivierten Wunsch stattgegeben, einen – von Presseberichten bereitwillig aufgegriffenen – Schlüssellochblick ins verborgene Innere zu werfen (Abb. 5). Dort aber dominierte neben einigen Kunstwerken ein buntes Ambiente mit Jukebox, manipuliertem Spielautomat⁴² und zu Werbefähnchen umfunktionierten Zeitungscovern, die das Erscheinen der dritten und erklärtermaßen letzten Ausgabe von *Zero* begleiteten. Dies war schließlich Anlass für das Ereignis, mit dem sich ebenfalls die Gewichte weg vom klassischen Ausstellungsformat verschoben: Die Galerie wurde mit einer alten Registrierkasse ironisch als Verkaufsstelle einer Zeitschrift inszeniert. Deren Edition ist samt Demonstration der Exposition gleichrangig, wenngleich der Abend in der zeitgenössischen Presse gegenüber der aufwändig gestalteten Zeitschrift erwartungsgemäß als werbewirksamer Klamauk abgewertet wurde und auch erst in der jüngeren kunsthistorischen Forschung eigene Beachtung findet.⁴³ Mir erscheint vor allem interessant, dass bei dieser Aktion, die auf Projektionen im engeren Sinne verzichtete, doch eine raumfüllende Projektion vom Medium Zeitung an die Wand stattfand, und zwar mit den in der Galerie tapezierten Zeitschriftenseiten, die den zeitgenössischen Fernsehkommentator zuerst an eine Fotoausstellung denken ließen.⁴⁴ Die genau choreografierte Seitenfolge der Zeitschrift⁴⁵ löst sich dabei in einem Allover auf, und das Medium wird durchlässig auf die Architektur, die in diesem Fall zudem nicht immateriell durch Licht, wohl aber durch das Guckloch buchstäblich perforiert ist.

Die Verbindung nach draußen wurde dadurch noch unterstrichen, dass sich das Geschehen maßgeblich vor der Galerie auf der Straße abspielte. Hier hatte die Einladung mit der Formulierung „Geheim, kommen Sie persönlich“ Wirkung getan und genau das Gegenteil hervorgerufen, nämlich einen Menschaufmarsch, in dem sich andere Künstler der Stadt wie Joseph Beuys mit Besuchern, Schaulustigen sowie Presse und Fernsehen mischten. Das medial generierte Motiv der Menge aufgreifend, präsentierten sich uniform in röhrenförmige schwarze Kostüme gehüllte Zero-Mädchen als Anhängerinnen einer noch geheimen, bald sicher massenhaften Bewegung, aber auch als menschliche Werbeträger mit dem Zahlensymbol 0 auf der Brust, was performativ durch die Beschriftung der Häuserwand mit dem Namen Zero bekräftigt wurde. In zahlreichen Formanalogien fand sich hierzu eine Entsprechung wie in den Seifenblasen der Zero-Mädchen oder vor ihnen in einem Kreis auf der Hunsrückstraße, wo Günther Uecker das Pflaster in der Signalfarbe von Zero in einem Durchmesser von 5 Metern weiße. Auch darin lässt

sich eine Parallele zum verströmenden Licht erkennen, das im Auftreffen auf den Umraum Lichtzeichen setzt. Das Malen mit der Lichtfarbe Weiß drängt hiermit geradezu in den Außenraum. Als Malgrund taugt ebenso die Straße, die als öffentlicher Raum der Zero-Demonstration reklamiert war, als sei die Zone Zero, ein primär gedanklicher Raum „als Zone des Schweigens und der Möglichkeiten“,⁴⁶ lokalisierbar geworden. Auch andere der Zeichen wie der Pfeil oder die Beschriftung scheinen mit unmissverständlichem Zeigegestus einen Ort oder besser ein flüchtiges Geschehen zu indizieren. Denn der markierte Ort entzieht sich sogleich wieder, wie es die nach oben steigende große Luftskulptur oder die Seifenblasen vorführten und damit auf eine zusätzliche, für Zero wichtige Raumerweiterung hindeuteten:

„Mein höherer Traum trifft die Projektion des Lichts in den großen Nachthimmel – der Luftraum ist der einzige, der dem Menschen fast unbegrenzte Freiheit bietet“,⁴⁷ schreibt Otto Piene in seinem programmatischen Text in *ZERO 3*. Doch bleibt der dem Menschen ausdrücklich zugeeignete Freiraum ihm zugleich erdenthoben entzogen und dem immateriell in der Projektion ausgesandten Licht vorbehalten. Vertraut ist eine solche Programmatik wiederum von Yves Klein, nicht nur von dessen unmöglichem Sprung in die Leere, sondern auch von seiner *Sculpture aérostatique* aus blauen Ballons, die 1957 die Galerie Iris Clert schmückte und offensichtlich mit der Plastikröhre bei Schmela wie mit vielen Aktionen Pienes verwandt ist.

Hier spiegelt sich das Streben von Zero in unendlich weite, leere Räume, wie es etwa durch die startende Rakete am Ende von *ZERO 3* oder auch durch das darin ausführlich vorgestellte Sahara-Projekt von Heinz Mack repräsentiert ist und neben aller technologischen Ambition eine Transzendenz des Lichts einschließt. Schon 1960 skizzierte Otto Piene, ohne andernorts die zwiespältige Analogie zu seinen Kriegserfahrungen und zu Flakscheinwerfern zu verschweigen, als ideale Situation für das Lichtballett eine gleichsam pazifizierte „Projektion an den Nachthimmel auf eine den großen Entfernungen angemessene Weise“.⁴⁸ Offensichtlich strebt Piene damit den großen Maßstab jenseits begrenzter Kunsträume an, dem er ab 1968 am Center for Advanced Visual Studies des Massachusetts Institute of Technology mit seiner Sky Art näher kommt. Doch auch einige Projekte von Zero lassen sich bereits als Versuche solcher großmaßstäblichen Realisierungen verstehen, darunter das die Tradition von Lunaparks aktualisierende Projekt *Zero op Zee* am Pier von Scheveningen von 1965/66 sowie schon 1962 ein eng mit *Zero*

Edition Exposition Demonstration verwandtes Fest auf den Düsseldorfer Rheinwiesen. Dort kamen zu Ueckers kreisförmiger Bodenbemalung und den Zero-Mädchen eine sogenannte Lichtplantage aus Silberfahnen von Heinz Mack und Segel von Günther Uecker hinzu. Zusätzlich wurden Lichtprojektionen eingesetzt, um das Aufwärtstreben der silbernen Ballons, die Piene in die Luft steigen ließ, in einem kontinuierlichen Lichtstrahl zu illuminieren und die Reflexion zu intensivieren.⁴⁹ Auf diese Weise involvierte das vornehmlich visuelle Spektakel vor allem Naturphänomene wie Wind und Luft. Die alltägliche Stadtkulisse blieb ausgeblendet, um die optischen Effekte nächtens im Schwarzraum des Himmels künstlich zu verstärken, wie es im Kontext von Landschaft bzw. Garten aus einer weit zurückreichenden Festkultur geläufig ist.⁵⁰ Entsprechend war die anwesende Menge, die zum anvisierten großen Maßstab dazugehört, anders als bei Kowalski kaum politisch verfasst, auch wenn Mack die Zero-Demonstration generell durch „gesellschaftliche Relevanz, Provokation, erhöhte Aufmerksamkeit“⁵¹ definiert. Vorrangig sollte eine dem heiteren, idealistischen Gestus von Zero gemäße festive Zusammenkunft entstehen. Dies entpuppt sich freilich als doppelgleisige Strategie. Denn für das Fest vor Ort war eine Fernsehproduktion der eigentliche Anlass.⁵² Auch hier zeigt sich folglich die Aktionsform der Demonstration wie zuvor bei der *Edition* untrennbar mit einem medialen Begleitapparat verflochten, was indes ihre künstlerische Bedeutung keineswegs schmälern muss, sondern seit den historischen Avantgarden – mit unterschiedlichen Akzenten – als Motor für künstlerischen Aktionismus gelten kann. Dagegen bleibt der dazugehörige Fernsehfilm $o \times o = Kunst$ dem traditionellen Muster des Atelierbesuchs verhaftet. Er besteht trotz einiger verfremdender Einfälle aus eher konventionellen Porträts der internationalen Zero-Künstler und nutzt das Zero-Fest nur als atmosphärischen Auftakt.

Ergänzend zu dieser großmaßstäblichen Idealsituation des Lichtballetts, die sich draußen und des Nachts abspielt, um der Projektion große Entfernungen zu erschließen, entwirft Piene in seinem Text von 1960 noch eine andere Idealsituation. Und er beschreibt beider Zusammenhang als Übergänglichkeit zwischen kleinen und großen Spielen, die explizit durch den fließenden Maßstabswechsel und das Verschieben der Dimensionen ermöglicht wird, wie sie der Projektion eigen sind. Genauer verortet der Künstler die kleinmaßstäbliche Idealsituation des Lichtballetts in einem möglichst großen, halbkugeligen Innenraum, in dem die Besucher am besten liegen, um eine „Übereinstimmung [...] mit dem [...] freie[n]

unverstellte[n] Raum“ zu erfahren und in das „Kontinuum“ „der Stetigkeit [ihrer] eigenen Dynamik“⁵³ einzugehen. Dem sich allseitig verbreitenden Licht, das die „dreidimensionale Fluchtliniensituation“ überwinden helfe, schreibt Piene ein regelrecht befreiendes Potenzial zu.⁵⁴

Besonders gut wird die Übergänglichkeit zwischen klein- und großmaßstäblichen Lichtspielen in Pienes bekanntester Multimedia-Performance *The Proliferation of the Sun* anschaulich, die in New York am gemeinsam mit Aldo Tambellini eingerichteten Black Gate Theatre entstand und dann 1967 unter dem Titel *Die Sonne kommt näher* mehrfach in Deutschland aufgeführt wurde. Dabei war nicht allein der amerikanische Einfluss⁵⁵ für diese Multimedia-Stücke prägend. Zwischen 1962 und 1969 entwickelte Piene – parallel zur vollständigen Automatisierung des *Light Ballet* wie bei den 1965 in der Howard Wise Gallery gezeigten programmierten Lichtskulpturen⁵⁶ – mehrere dieser Stücke und ergänzte darin mechanische Lichtprojektionen unter anderem durch teils gegenständliche Diaprojektionen:⁵⁷ Diesbezüglich wird Zeros transzendenten, ‚reinen‘ Lichtprojektionen ein Zugewinn an Realitätsgehalt durch die Begegnung mit den kommerziell illuminierten Städten Amerikas zugesprochen,⁵⁸ doch in anderen Stücken aus dieser Zeit bezog Piene beispielsweise die jüngste deutsche Vergangenheit mit ein.⁵⁹

Dem zweiten idealen Szenario des Lichtballetts im Innenraum kommt demgegenüber *The Proliferation of the Sun* nahe, den Installationsansichten nach zu urteilen sogar stärker noch in der deutschen Fassung, die 1967 in der Galerie art intermedia in Köln aufgeführt wurde.⁶⁰ Zwar fand Piene in deren feuchtem, provisorisch weiß getünchtem Keller keinen halbkugeligen Raum vor, wie ihn Stan VanDerBeek mit seinem *Movie-Drome* (um 1965) eigens aus einem Silo konstruierte. Aber im Unterschied zur Aufführung im Black Gate Theatre, bei der die quadratische Begrenzung der Diafelder gut erkennbar bleibt, überlagern sich die projizierten Bilder im engen Kellerraum weitaus mehr und scheinen sogar immateriell in der Luft zu stehen (Abb. 6).

Während der circa halbstündigen Performance lagen die Besucher wie von Piene gewünscht im Raum, der zusätzlich mit transparenten, aufblasbaren Kugeln und einer seiner Lichtskulpturen bestückt war. Die damals neuen, technisch avancierten Karussell-Projektoren wurden von fünf Vorführern bedient, um sie für eine Mehrfachprojektion auf die umgebenden Wände zu nutzen. Sowohl visuell als auch vom Rhythmus her folgte die Performance einer Dramaturgie der Steigerung, bei der die Spektralfarben der bemalten Dias auf dem Höhepunkt in Weiß über-



6 Otto Piene, *The Proliferation of the Sun* (*Die Sonne kommt näher*), 1966/67, Multimedia-Performance mit gemalten Dias, Ton, 5 Karussell-Projektoren, Galerie art intermedia, Köln, 12.09.1967. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016

gingen, bevor alles im dunklen Raum endete. Parallel ließ Pienes Stimme vom Tonband, die die Taktung der Bildwechsel anwies,⁶¹ im selben sich beschleunigenden Rhythmus zuerst „the sun, the sun, the sun“ und schließlich nur noch „whiteout, whiteout“ bzw. „blackout, blackout“ verlauten. Die handbemalten Glasdias lehnen sich aufgrund ihrer kreisförmigen Strukturen formal deutlich an Pienes Feuerbilder mit ihren dunklen, von abgeflammtten Lösungsmitteln herrührenden Kreisen in der Mitte an. Im thematischen Kontext der Performance ließen sie Planeten bzw. Sonnen assoziieren, so dass auch auf dieser Ebene der große Maßstab des Kosmischen gewissermaßen im Kleinen (dem Lichtspiel) enthalten war. Zugleich erzeugten die häufig von einem mitigen dunklen Kern oder Loch beherrschten Bilder der Dias in der raumgreifenden Mehrfachprojektion den Effekt einer immateriellen Perforierung, die feste Wandgrenzen destabilisiert. Zusätzlich zu dieser allumgebenden, sich auflösenden ‚Leinwand‘ sorgten mit fluoreszierender Farbe bestrichene Ballons von 3 Metern Durchmesser für eine sphärisch und multidirektional gewordene Projektionsfläche.

Sowohl in Amerika als auch in Deutschland wurde *The Proliferation of the Sun* nicht nur an von den Künstlern selbst initiierten Performance-Orten

oder in einer experimentellen Galerie, sondern von Beginn an ebenso in musealen Räumlichkeiten gezeigt. Dennoch erscheint die Aufführung in der nur wenige Jahre existierenden Kölner Galerie *art intermedia* von Helmut Rywelski⁶² von eigener Bedeutung, zumal sie sich am 12.09.1967, das heißt am Vorabend des ersten Kölner Kunstmarkts, zutrug. Wegen dessen Ausschlusspolitik sollte sich Rywelski schon bald erbitterte Auseinandersetzungen mit den Initiatoren liefern, dem *Verein progressiver deutscher Kunsthändler*, was auf eine um 1970 sich spaltende Galerienlandschaft hindeutet. Einerseits etablierte sich ein Kunstmarkt in neuen, aber auch monopolisierenden und deswegen exkludierenden Dimensionen, andererseits fühlten sich Galeristen der Öffnung und Demokratisierung der Kunst verpflichtet. Dies äußerte sich bei Rywelski, der vor und nach seiner Zeit als Galerist journalistisch tätig war, nicht nur in seinen Editionen, sondern auch in publizistischen Einmischungen, offenen Briefen und den seinen Einladungen beigegefügt Mitteilungen oder Streitbriefen.

Projektionen – Projekte: *Imi Knoebel*

In derselben Galerie war zur Jahreswende 1970/71 ein Künstler zu Gast, der gut anderthalb Jahrzehnte später als Mack und Uecker, die 1953 die Düsseldorfer Kunstakademie verlassen hatten, die dortige Kunstszene mit prägte. Wolfgang Knoebel, der von 1964 bis 1971 an der Akademie studierte, gehörte der damals dominierenden Beuys-Klasse an, in der er gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Rainer Giese als *Imi & Imi* nochmals eine Sonderposition innehatte.⁶³ Helmut Rywelski arbeitete seinerseits in seiner Galeristenzeit zwischen 1967 und 1972 eng mit Joseph Beuys zusammen. Er war es, der erstmals Werke von Beuys in Köln zeigte und gemeinsam mit dem Künstler die Vitrine als eine genuine Ausstellungsform entwickelte.⁶⁴ Von Knoebels Präsentation bei *art intermedia*, die in ihrem Titel *Projektionen* und *Projekte* mit einem impliziten Anspruch auf Veränderung verknüpft, zeugt zunächst eine gefaltete Einladungskarte. Diese zeigt innen eine kaum lokalisierbare *Innenprojektion* mit einer überstrahlten, schräg im dunklen Raum schwebenden Kreuzform, welche stark an die aus quadratischen Bildtafeln gefügten Werke aus derselben Zeit erinnert, und rückseitig eine tabellarische Übersicht zu „Projektionsbildbreiten“ (Abb. 7). Auf den im Archiv des Künstlers befindlichen Installationsansichten⁶⁵ ist zu sehen, dass tatsächlich Arbeiten wie das *Schwarze Kreuz* (1968) mit entsprechenden fotografischen *Innenprojektionen*

Beachten Sie bitte, dass art intermedia am 24. XII. 1970 geschlossen bleibt. Die Galerie öffnet am 7. I. 1971 um 18.00 Uhr.
 712099
art intermedia
 HELMUT RYWELSKI
 geöffnet: dienstags bis freitags 10.00 Uhr bis 18.00 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Vereinbarung - Telefon: 728040.

Zur Ausstellung W. Knoebel erscheint die Edition 'W. Knoebel, art intermedia DIA 1'. 51 Dias in einer Kodak-Frommel, Format 24 cm x 36 cm, Auflage 5 Exemplare, signiert und nummeriert, DM 250,-,-.

Curriculum vitae: W. Knoebel wurde 1946 in Dessau/Anhalt geboren. Von 1964 - 1971 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Professor Joseph Beuys (Meisterschüler)

21. Text

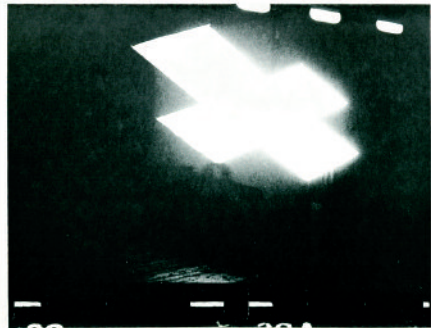
Projektionsbilder in Meter mit Projor 60, 85, 100, 140, 160 und 250mm Objektiv.

Film-Format	85mm										100mm										140mm										160mm										250mm									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
16	0,25	0,37	0,50	...	0,50	0,75	1,00	...	1,00	1,50	2,00	...	2,00	3,00	4,00	...	4,00	6,00	8,00	...	8,00	12,00	16,00	...	16,00	24,00	32,00	...	32,00	48,00	64,00	...	64,00	96,00	128,00	...	128,00	192,00	256,00	...	256,00	384,00	512,00	...	512,00	768,00	1024,00	...		

art intermedia
 HELMUT RYWELSKI
 5 K ö l n 1
 Domstrasse 51
 Telefon: 728040

K
 Knoebel
 7
 A370/74
 W. KNOEBEL
 Projektionen-Projekte

Zur Vernissage am 18. Dezember 1970 um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. Die Ausstellung endet am 27. Januar 1971.



W. Knoebel stellte aus 1968: Kopenhagen, IMI + IMI (E); Berlin, Galerie Block, IMI Art etc.; Hamburg, Kunsthaus
 1969: Trier, Städtisches Museum; Heidelberg, Intermedia 69; Luzern, Kunstmuseum, Düsseldorf: Szenegalerie/Block, (E); Bremerhaven, Kabinett für aktuelle Kunst (E); Amsterdam, art & projekt (E)
 1970: Antwerpen, Galerie X-One, Informations; Edinburgh, STRATEGY/GET ARTS; Bremerhaven, Kabinett für aktuelle Kunst (E); Utrecht, DE UTRECHTSE KRING (E); Köln, art intermedia (E).

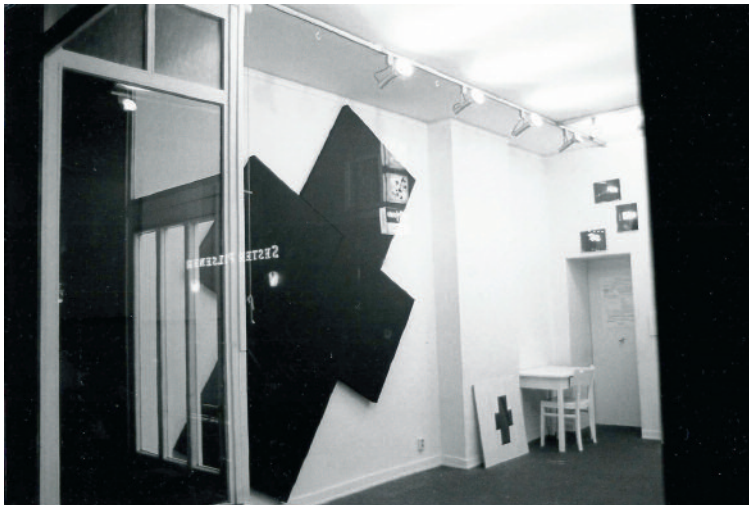
7 Einladung zur Ausstellung *Projektionen – Projekte* von Wolfgang (Imi) Knoebel in der Galerie art intermedia, Köln, 18.12.1970-27.01.1971. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Quelle: Kunst- und Museumsbibliothek Köln

ausgestellt waren (Abb. 8), was auf eine Verbindung zwischen Bildobjekten und sphärisch ungreifbaren Lichtprojektionen hindeutet. Ungeachtet dieser speziellen Parallele zu Zero wird generell eher cursorisch ein Zusammenhang zwischen beiden Positionen hergestellt.⁶⁶ Gemeinsame Interessen für Monochromie und für die zum Immateriellen tendierende Lichtfarbe Weiß sind ebenso unverkennbar wie die Differenzen hinsichtlich der Entstehung des künstlerischen Ansatzes und der Zielrichtung. In einem Gespräch von 1982 nannte Knoebel den Vergleich mit den „Zero-Leuten“, den der seinerzeit bei deren Festen zugegene Beuys etwas abschätzig in einer Korrektur geäußert habe, sogar eine „tödliche Beleidigung“,⁶⁷ was freilich nicht zuletzt der obligatorischen Distanzierung von der vorangegangenen Künstlergeneration geschuldet ist.

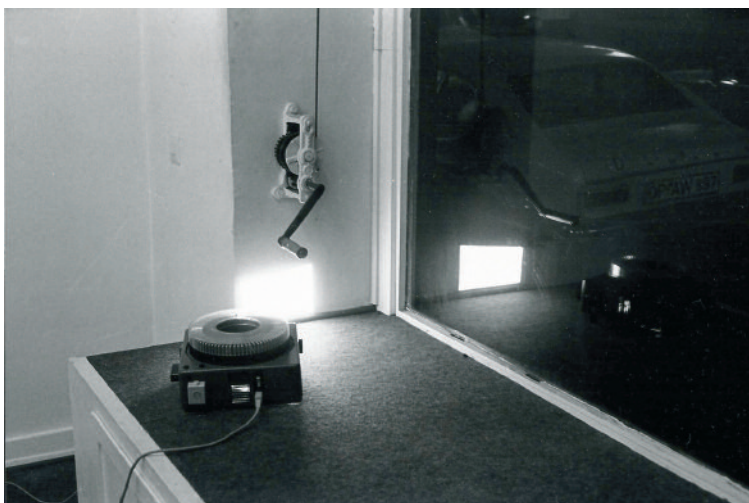
Hier erscheint Knoebels Frühwerk vor allem deswegen relevant, weil auch sein Weg zu Projektionsräumen über die Malerei führt, die bei ihm eine besondere Beziehung zum dinglich Realen aufweist. Ähnlich wie Otto Piene mit dem Raster, das jedoch gewisse Unregelmäßigkeiten der handperforierten Siebe zulässt, versah Imi Knoebel die Bildfläche seiner



8 Installationsansichten zur Ausstellung *Projektionen – Projekte* von Wolfgang Knoebel in der Galerie art intermedia, Köln, 1970/71 mit Edition *Dia I'* (1970)
© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Quelle: Archiv Imi Knoebel



© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Quelle: Archiv Imi Knoebel

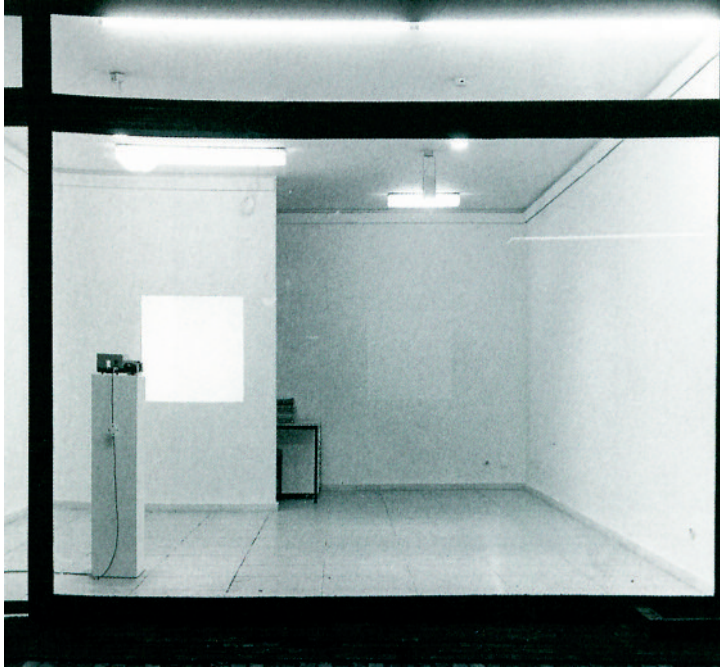


© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Quelle: Archiv Imi Knoebel

mit Leinen überspannten Hartfaserplatten mit strengen Strukturen, zunächst in Form der *Linienbilder*,⁶⁸ schwarz auf weißem Grund oder umgekehrt. Deren serielles Prinzip betrifft sowohl die interne Bildorganisation, bei der die Abstandsbreite der vertikalen Linien systematisch variiert, als auch die Hängung, die etwa dem Muster der Progression mit immer etwas größerem Abstand zwischen den Bildtafeln folgt.⁶⁹ Zudem können bildintern die Abstände der vertikalen Linien derart gedehnt werden, dass sich ein Intervall erst auf dem danebenhängenden Bild fortsetzt, womit bei großen Breiten manche Bilder gänzlich linienlos bleiben. Daraus resultieren zum einen leere weiße Bilder; zum anderen wird auf diese Weise wie bei den progressiven Hängungen bereits die Wand als Teil der verräumlichten Bilderfolge aktiviert. Ohne näher auf Knoebels intensive Malewitsch-Rezeption eingehen zu können, ist diese Genese der leeren Bildtafeln von Bedeutung, da sie Knoebel um 1968 zu Lichtprojektionen führten.

Die sich bald anschließenden Experimente mit *Projektionsbildgrößen* (1970) (Abb. 9) basieren wesentlich auf der der Projektion inhärenten Veränderlichkeit des Maßstabes. Zunächst ganz dem System der Vertikalen und Horizontalen und den gegebenen Proportionen des Bildfeldes verpflichtet, entwickeln sich Varianten allein durch die Distanz des Projektors von der Wand sowie verschiedene Objektive und Diaformate. Diese strikte Systematik genügt sich mitunter selbst, sei es dadurch, dass Knoebel bloße Bildmaße an die Ausstellungswand zeichnete⁷⁰ oder sich im art intermedia-Prospekt auf eine Tabelle aller möglichen Maßverhältnisse in Abhängigkeit von 4 Diaformaten, 6 Brennweiten und 21 Abständen zur Wand zwischen 0,4 und 24 Metern beschränkte, die die tatsächlichen Dimensionen der Galerie bei Weitem überstiegen. Anders als bei Piene blieb der Keller ungenutzt, und in Köln war keine der ohnehin nicht für einen Schwarzraum konzipierten *Projektionsbildgrößen* zu sehen.⁷¹

Was sich derart als reine Maßangabe oder als immaterielles Lichtfeld manifestiert, das beschäftigte Knoebel darüber hinaus in seiner dinglich-objekthaften Form, beispielsweise der Leisten, die sich zum Keilrahmen zusammensetzen lassen und so das Grundgerüst eines Bildträgers darstellen. Für Johannes Stüttgen ist gerade dieser Keilrahmen das paradigmatische Beispiel für einen Gegenstand, den Knoebel „wirklich real“, durch ganz „reale Kräfte“⁷² zum Kunstwerk werden ließ. Mit solchen Objekten arbeitete Knoebel ebenfalls räumlich-installativ in seinem noch während des Studiums entstandenen *Hartfaserraum*, später *Raum 19* benannt nach einem der beiden Säle der Beuys-Klasse in der Kunstakademie, die Imi



9 Imi Knoebel, *Projektionsbildgrößen*, 1970, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1970. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016
 Quelle: *Imi Knoebel Bilder 1987/1988, Ausst.-Kat. Maastricht, Bonifatienmuseum, 1989, o.S.*

& Imi für sich als regelrechtes „Imi-Feld“ und eigenes „Terrain“ reklamierten.⁷³ Stüttgen, damals selbst Mitglied der Beuys-Klasse, sieht Imi Knoebel und Imi Giese in dieser Zeit sehr wohl an den von Beuys angestoßenen Diskussionen um einen erweiterten, in die soziale Realität ausgreifenden Kunstbegriff beteiligt, wenn auch primär aus Interesse an einem „Schwellenreiz“, der die Grenze nicht überwinden, sondern weiter „gegen das Nichts [...] treiben“⁷⁴ will. Mit *Hartfaserraum* eignete sich Knoebel einen für die Klasse bestimmten Saal an, machte ein Gemeinschaftsatelier in der Akademie zu seinem Raum und zu seinem Werk. Dieses Raumkunstwerk erhebt freilich weniger den Produktionsprozess als solchen zum Prinzip, der das agierende Künstlersubjekt gegen den stark institutionalisierten Rahmen hätte betonen können, als vielmehr die Hängung, Stapelung und Lagerung von Ausgangsmaterialien der eigentlichen Bildproduktion. Auf Basis dieses Systems bleibt das Raumkunstwerk variabel, das heißt in andere, auch museale Kontexte transferierbar, die ihrerseits als Institution an einer

10 Imi Knoebel,
Projektionsbildgröße, 1969
 (Greifweg 6). © Imi
 Knoebel/VG Bild-Kunst,
 Bonn 2016. Quelle: Martin
 Schulz, *Imi Knoebel. Die
 Tradition des gegenstandslosen
 Bildes*, München, Schreiber,
 1997, S. 159



Logik des Lagerns, Schichtens und Präsentierens teilhaben. In einer anderen Form der (Re-)Materialisierung überführte Knoebel dann in seinem privaten Atelier im Greifweg 6 die streng rechtwinkligen Lichtprojektionen zurück in Malerei, indem er das Projektionsfeld mit weißer Farbe auf weißer Wand ausmalte (Abb. 10). Auch hier wird die Wand selbst zum Bildträger, und zwar einer nicht flüchtigen, aber kaum sichtbaren, diaphanen Wandmalerei, die Wand und Werk auf ihre Weise aufeinander durchlässig werden lässt.

Auffallend ist bislang die strikte Frontalität, die einen stark bildhaften Charakter bewahrt und meist für wenig Verschmelzung mit dem (Um-)Raum sorgt. Das änderte sich latent, sobald Knoebel den Projektor in der Serie der *Innenprojektionen* freier im Raum positionierte. Denn damit sorgt schon ein veränderter Einfallswinkel für eine etwa zum Trapez verzogene Form, die gleichwohl auf dem streng rechtwinkligen Ausgangsbildformat beruht. Diese Arbeiten sind von Knoebel meist nicht als ereignishafte, auf eine begrenzte Dauer angelegte Projektionen,

11 Imi Knoebel,
Innenprojektion, 1973,
 Fotografie, 23,8 × 30,5 cm
 © Imi Knoebel/VG Bild-
 Kunst, Bonn 2016. Quelle:
*Imi Knoebel. Ich nicht, neue
 Werke*, Ausst.-Kat. Berlin,
 Deutsche Guggenheim u.a.,
 Ostfildern, Hatje Cantz, 2009,
 S. 57



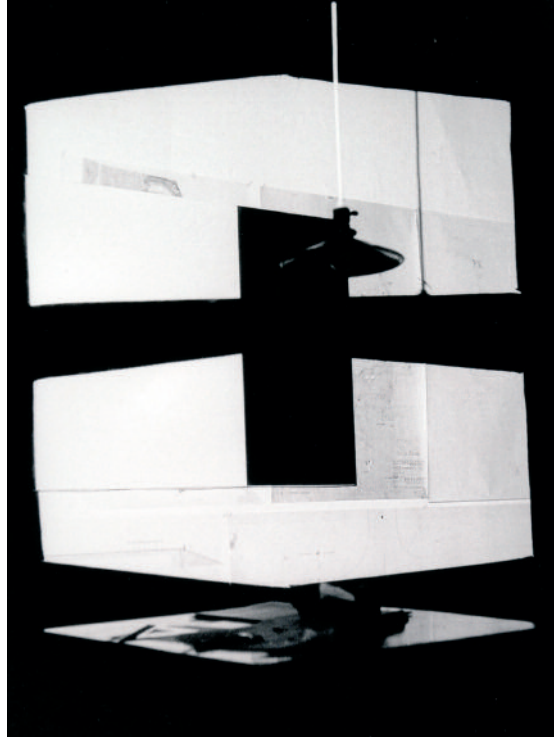
sondern als Fotografien konzipiert. In ihnen ist das Spannungsfeld von ephemeren Lichtspuren, immateriell schwebender Formerscheinung und im Dunkeln vage erkennbarer Räumlichkeit im Bild fixiert. Verstärkt kommen nun die Dreidimensionalität des Raums mit seinen Ecken, Decken- und Bodenkanten sowie die Vielgestaltigkeit von Architektur und Inventar ins Spiel. Auch wenn sich Varianten finden, bei denen die Miniaturbildfläche der leeren Kleinbilddias mit Farbe abgedeckt ist, sei es im abstrakt-geometrischen Formvokabular ähnlich den Bildtafeln, im beinahe informellen Pinselgestus oder mit feinen Lichtritzen,⁷⁵ betont Johannes Stüttgen als Hauptmerkmal dieser Lichtprojektionen, dass die Metamorphosen der gleichbleibenden Form „als Geschenk von außen“⁷⁶ hinzukamen. Schon wenn die Lichtform relativ unverzerrt im Raum steht (Abb. 11), sucht Knoebel keineswegs als Pendant den leeren White Cube. Vielmehr lässt er in diesen von ihrer Entstehung her so streng abstrakten Bildern auch die Realität in Form der eben nicht leeren, sondern gemeinhin von Dingen bewohnten Arbeits- oder gar

Lebensräume zu. Schließlich wurden viele der *Innenprojektionen* wiederum in seinen Räumen der Ateliergemeinschaft im Greifweg 6 realisiert.⁷⁷ Auch einen solchen privaten Ort machte Knoebel wie zuvor das Akademieatelier zum Gegenstand einer späteren Raumarbeit, als er 1984 im Duisburger Lehmbruck Museum sein damaliges Atelier in der Heerstraße 16 gleichsam als invertierte Projektion zeigte. Hierbei verkehrte sich dessen Innen in einen hermetischen Kubus, während die Wandbegrenzungen zersplittert nach außen ‚projiziert‘ waren und teils in die gläserne Front des Museums eingeblenDET schienen (Abb. 12).⁷⁸ Die Grenzen des Ateliers gehen so im größeren Kubus des Museums auf, ohne dass dessen Transparenz den Arbeitsraum letztlich einsichtiger machen würde: Dieser bleibt, Pars pro Toto für das künstlerische Werk, undurchdringlich.

In manchen *Innenprojektionen* fungiert der Ateliertisch als Indiz eines Interieurs, während das dazu räumlich konträre weiße Lichtfeld der

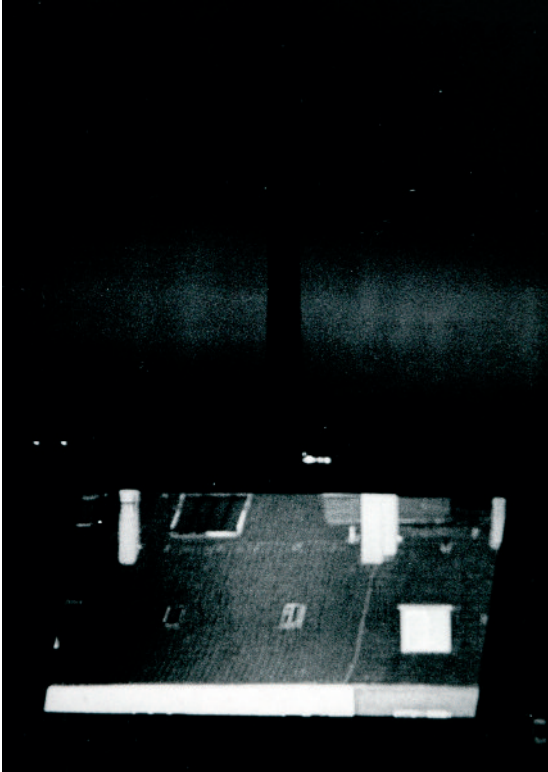


12 Imi Knoebel, *Heerstraße 16*, 1984, Hartfaser, Holz, 350 × 550 × 450 cm und *Heerstraße 16*, 1982, 2 Teile, Holz, Glas, Bodenbelag, Tor, 291 × 22 × 12 cm, Heizungselemente in Gusseisen 125 × 23 × 23 cm, Installationsansicht Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg, 1984. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Quelle: *Imi Knoebel Bilder 1987/1988*, Ausst.-Kat. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1989, o.S.



13 Imi Knoebel, *Ohne Titel*,
1968/72, Fotografie, 23,8 ×
30,5 cm. © Imi Knoebel/VG
Bild-Kunst, Bonn 2016. Quelle:
*Imi Knoebel. Ich nicht, neue
Werke*, Ausst.-Kat. Berlin,
Deutsche Guggenheim u.a.,
Ostfildern, Hatje Cantz, 2009,
S. 52

Projektion einen fensterartigen Einblick suggeriert, der Außen und Innen paradox verschränkt (Abb. 13). Ähnlich operierte Knoebel jenseits des privaten Ateliers in der Galerie und brachte damit seinerseits das Fenster als Schnittstelle zur Geltung: Bei *art intermedia* war der Karussell-Projektor der Edition *Dia I'* (1970) auf der Fensterbank positioniert, so dass sich das durch den schrägen Winkel deformierte Lichtfeld an der Wand zusätzlich durch Einspiegelung außen verdoppelte (Abb. 8 unten) und die *Innen-* als simultane *Außenprojektion* grenzverschleifend Ereignischarakter erhielt. Folgerichtig vollzog Knoebel den nächsten Schritt ganz hinaus in den Außenraum. Die dort entstandenen *Außenprojektionen* sind endgültig mit der alles andere als planen Vielgestaltigkeit von Architektur und Lebensumwelt konfrontiert, rücken sie aber im nicht selten flach sich abzeichnenden Lichtfeld (Abb. 14) in einen eigentümlich bildhaften Status zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. In anderen Beispielen lassen diese Lichtrecktecke, die einfachen wie vervielfachten Linien und schräg gestellten Kreuze deutlich werden, welche starken Verzerrungen, Fragmentierungen und Ebenensprüngen die eigentlich konstanten Formen



14 Imi Knoebel, *Außenprojektion*, 1971, Fotografie, 30 × 24 cm. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Quelle: *Imi Knoebel, Retrospektive 1968-1996*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst u.a., hg. von Marja Bloem, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1996, Bildessay S. 17

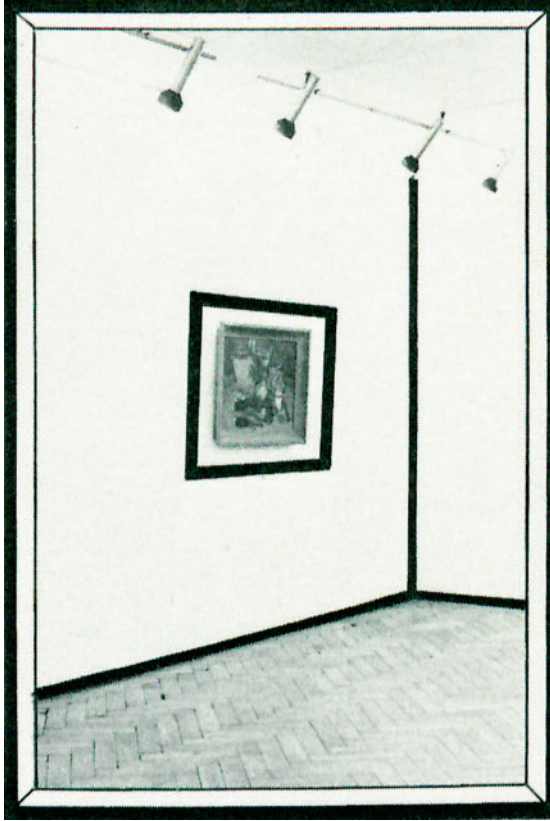
allein dadurch unterliegen, dass sie unmittelbar der nächtlichen Realität aufgeblendet werden.

Schließlich wird die Wandelbarkeit der ohnehin schon polymorphen Projektionsfläche noch durch Bewegung gesteigert, wenn Knoebel die Außenprojektionen nicht nur fotografisch, sondern auch in einer der frühesten deutschen Videoarbeiten für Gerry Schums Videogalerie im Bewegtbild festhält. Die paradoxe Unbeständigkeit der unveränderten Form verschärft sich hier durch die nicht nur plastische, sondern sich – anstelle der Bilder – zudem noch bewegende Leinwand. Schon mit seinen Innen- und Außenprojektionen erkundete Knoebel nach der flexiblen Maßstäblichkeit einen weiteren zentralen Parameter von Projektionen, den Grund, „auf den sie auftreffen, [... dessen sie] als Widerstand“ bedürfen, durch ihn also stets ein Spannungsfeld etablieren, „denn ohne Gegenüber verliert sich die Projektion in der Unendlichkeit, im Nichts“.⁷⁹ Mit dem Videofilm *Projektion X* (1972) erreichte Knoebel eine ebenso erstaunliche wie zwingende „Verbindung

von Bestimmtheit und Kontingenz [...] in diesem einfachen Gegensatz der unaufhaltsam ins Kosmische wegschießenden, sich stetig verlierenden und wieder erneuernden, [...] nie ihrer selbst in der Außenerscheinung habhaftbaren Form, die aber doch die der Sicherheit entzogene, ewig gleiche bleibt“.⁸⁰ Diese kosmische Dimension mag zunächst an Zero erinnern und ist doch ganz anders gefasst. Das verdeutlichen Knoebels ebenfalls zu dieser Zeit entstandene Sternenbilder, bei denen es sich um Re-Fotografien von Aufnahmen des gesamten Himmels in einzelnen Abschnitten handelt, nur jeweils um einen falschen Stern in Form eines kleinen weißen Lichtpunkts ergänzt,⁸¹ als Resultat einer vollkommen willkürlichen, nicht länger optisch-geometrischen Projektion. Im irdischen Stadtraum hingegen forcierte Knoebel im Unterschied zum Rheinwiesenfest von Zero die Interferenzen mit anderen Lichtern, Straßenlaternen etc., wenn er mit dem Projektor auf dem Dach und der Videokamera durchs nächtliche Darmstadt fuhr, wo er vor seinem Akademiestudium zusammen mit Giese die Werkkunstschule besucht hatte. Der „videospezifische[...] Nachzieheffekt bei schwachem Licht“⁸² kennzeichnet dieses Band als genuine Videoarbeit. Nach der konzentrischen Zielscheibe bei Kowalski, Ueckers weißen Pflasterkreisen sowie der wiederkehrenden Zero-o lässt sich auch Knoebels X als ein Zeichen sowohl der Markierung wie des Durchstreichens deuten, das hier (auf) die Stadt seiner künstlerischen Anfänge trifft.

Room with a View: *Krzysztof Wodiczko*

Mit einem letzten Beispiel soll sich nicht nur der Bogen zur Galerie Foksal schließen. Es bringt noch einen weiteren Zusammenhang zwischen fotografischen und abstrakten Lichtprojektionen ins Spiel und die Idee der Durchlässigkeit doppelbödig auf den Punkt. Die Galerie Foksal entstand als Initiative von Künstlern und Kritikern auf Basis eines auto-reflexiven, institutionskritischen Selbstverständnisses, in dem der Galerie als *place* ein besonderer Stellenwert zukommt.⁸³ Sie fungierte zudem schon zwischen 1966 und 1988 als Schaufenster der internationalen Avantgarde, da in der Galerie viele wichtige westliche Künstler jener Zeit gastierten.⁸⁴ In den 1970er-Jahren war dort mehrfach der polnische Künstler Krzysztof Wodiczko vertreten, der die Warschauer Akademie der Künste 1968 mit einem Abschluss in Industriedesign verlassen hatte und knapp ein Jahrzehnt später nach Kanada emigrierte. Aus seiner

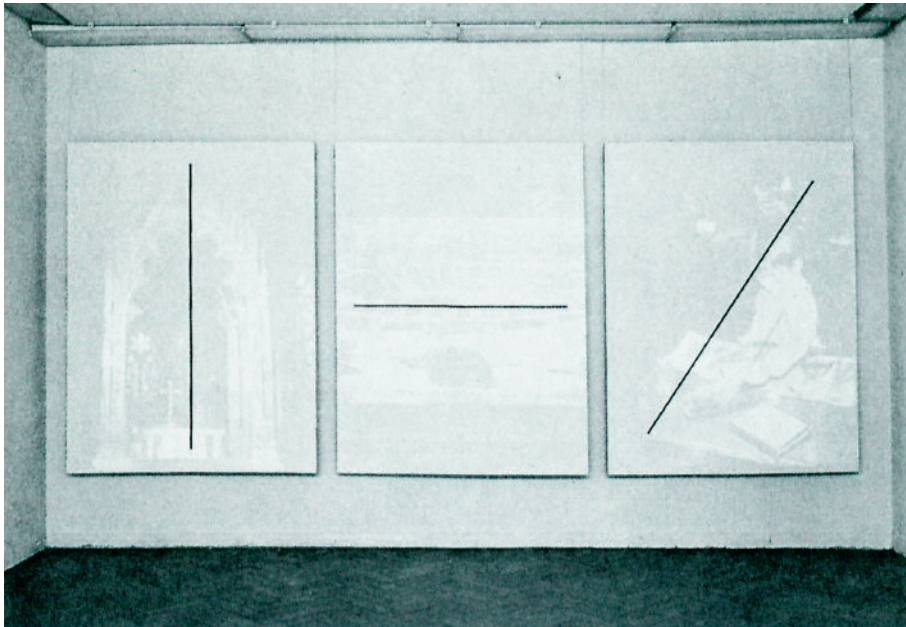


15 Krzysztof Wodiczko,
*Demonstrative Drawing/Rysunek
 Pogladowy*, 1974, Galerie Foksal,
 Warschau. © Krzysztof Wodiczko
 Mit freundlicher Genehmigung des
 Künstlers. Quelle: *Krzysztof Wodiczko*,
 Ausst.-Kat. Champaign-Urbana,
 Krannert Center for the
 Performing Arts, 1975, o.S.

frühen Werkphase sind verschiedene *Vehides* bekannt, mit denen er einzelne Benutzer sowie ganze Plätze und Mikroarchitekturen, unter anderem als Schlafstätte für Obdachlose, mobilisierte. In unserem Zusammenhang ist vor allem von Interesse, dass Wodiczko der Idee von Außenprojektionen mit seinen ab Ende der 1970er-Jahre entstandenen *Public Projections* eine besondere Ausprägung verlieh, indem er fotografische Diapositive oft von menschlichen Körpern passgenau auf repräsentative Gebäude projizierte und über diese Anthropomorphisierung die nicht selten repressive ‚Gestik‘ architektonischer Ordnungen enthüllte.

Denn der Weg zu diesen Außenprojektionen begann wiederum in Innenräumen von Galerien, weshalb abschließend der Akzent auf deren Öffnung für Außenbezüge in Wodiczkos Werk liegen soll. Aufschlussreich ist hierfür schon eine frühe Arbeit, die ganz ohne Projektion auskommt. Stattdessen erzielt sie allein mit dem Prinzip der vervielfältigten Rahmung

eine mit Knoebel vergleichbare Aktivierung der Wandfläche und damit des bildexternen Kontextes. *Demonstrative Drawing/Rysunek Pogladowy* (Abb. 15), 1974 in der Galerie Foksal realisiert, geht dabei von einem schon vorhandenen Bild, wahrscheinlich einer Fotografie, aus und multipliziert zeichnerisch deren anscheinend hölzerne Rahmung, begonnen mit einem blockartigen Geviert, das Fotografie, Holzrahmen und umgebende Wandfläche zu einer wiederum bildhaften Einheit zusammenführt, als sei das Weiß der Wand ein Passepartout. Eine weitere umrandende schwarze Linie ist nicht mehr quadratisch geführt, wird aber dank des nicht allzu großen Abstands zur ersten Umrandung und genügender Linienbreite ebenfalls optisch in Bezug gebracht und als nächster Rahmen interpretiert. Indem sie genau in den orthogonalen Kanten von Decken- und Bodenbegrenzung sowie einer Ecke angebracht ist, verzahnt sich diese Linie schon mit der Architektur des Galerieraums. Der für gewöhnlich nach innen gerichtete Rahmen, der nach Georg Simmel das Kunstwerk als eine abgeschlossene Totalität umreißt,⁸⁵ ist hier im Gegenteil allein durch Wiederholung und anwachsenden Maßstab, dem Prinzip



16 Krzysztof Wodiczko, *References/Odniesienia*, 1977, Dia-Installation, Galerie Foksal, Warschau. © Krzysztof Wodiczko. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
Quelle: Krzysztof Wodiczko. *On line 1976-1977*, Ausst.-Kat. Guelph (Ontario, Kanada), Campus Gallery, University of Guelph, 1977, o.S.

der konzentrischen Kreise nicht unähnlich, zentrifugal geworden. Er fungiert auf diese Weise wie eine Projektion als Medium des Übergänglichen, das die Bezüge zur Galerie als institutionellem Rahmen und darüber hinaus zur Gesellschaft befragt.

Auch Wodiczkos 1977 in der Galerie Foksal gezeigte Arbeit *References/Odniesienia* bedient sich einer abstrakten zeichnerischen Demonstration und mag auf den ersten Blick im Projektionsaufbau (Abb. 16) an Linienprojektionen von Knoebel erinnern. Doch werden auf die drei weißen leeren Bildtafeln, die jeweils mit einer dünnen schwarzen, mal vertikalen, mal horizontalen bzw. diagonalen Linie versehen sind, in diesem Fall – wie schon bei Kowalskis *Pocket* – simultan je drei gefundene Fotografien projiziert, die aus offiziellen polnischen Medien stammen und neben Nachrichtenereignissen und politischen Führern Architektur und Kunst zeigen. Mit dieser Projektionsanordnung gelingt es Wodiczko, „die Beziehungen von Linie und Bild“, aber auch von „Kunst und Gesellschaft“⁸⁶ zu untersuchen, wie Peter Boswell schreibt. Jede Art der Linienführung erweist sich auf die eine oder andere Art als zu den Medienbildern passend. Auf diese einfache Weise kehrt Wodiczko zu den fundamentalen Kompositionsprinzipien heraus, die über die Kunst hinaus Geltung haben. Umgekehrt, so Boswell weiter, ist demnach auch der Kunst ein propagandistischer Wert inhärent, sofern sich die Formensprache des Bildes – hier seine Linienführung – aufs Engste mit seiner Rhetorik verquickt zeigt.⁸⁷ Da in den späteren Außenprojektionen ebenfalls äußerst appellative Bilder mit den ‚Kompositionslinien‘ der Architektur amalgamiert werden, lässt sich hier eine Vorstufe der öffentlichen Projektionen erkennen. Zunächst einmal aber werden mithilfe der Diaprojektion Reproduktionen gleichrangig erscheinender Medien- und Kunstbilder im Galerieraum einer vordergründig rein abstrakt formalästhetischen, kunsthistorischen Lektüre unterzogen, so dass dieser in Wechselbeziehung mit der sozialen Realität bzw. deren medial vermitteltem Bild tritt.

Noch unmittelbarer zeigt sich diese Wechselbeziehung schließlich in einer Innenprojektion, die Krzysztof Wodiczko 1987 und 1992 in ähnlicher Fassung in New York und Paris realisierte⁸⁸ und dann 1995 unter dem Titel *Room with a View* ortsbezogen in der Galerie Foksal einrichtete (Abb. 17). Stark mit architektonischen Parametern verschränkt, bringt diese Projektion das ihr inhärente Potenzial ins Spiel, Wände durchlässig zu machen, und bezieht sich zugleich auf den spezifischen Kontext des kleinen, aber weithin ausstrahlenden Ausstellungsraums für zeitgenössische



17 Krzysztof Wodiczko, *Room with a View*, 1995, Dia-Installation, Galerie Foksal, Warschau. © Krzysztof Wodiczko. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
 Quelle: *Krzysztof Wodiczko, Guests/Goście*, Ausst.-Kat. Venedig, polnischer Pavillon der 53. Biennale di Venezia, Warschau, 2009, S. 103

Kunst in einem Flügel des historischen Zamoyski Palasts. Denn nur im Kontrast zu diesem Ort funktioniert die räumliche Verschiebung, die Wodiczko mit seiner Arbeit wirksam werden ließ. Der Kunstraum präsentiert sich, an sich schon ungewöhnlich für eine Galerie, als abgedunkelter *Room with a View* mit teils weit geöffneten Fensterläden. Alle für die Architektur typischen Details der charakteristisch unterteilten Fenster sind gewahrt, doch handelt es sich statt des realen Fensterblicks nur um dessen bildhafte Illusion. Denn Wodiczko projizierte hier Dias der ursprünglichen Fenster an die Wände, deren Öffnungen tatsächlich sorgfältig verschlossen waren. Diese doppelte Haut und die illusionistische Öffnung dienen aber dazu, dass sich der Ausblick durch den vermeintlich authentischen Rahmen auf eine ganz andere Wirklichkeit öffnet. Anstelle des angrenzenden Schlosshofs ist das Ufer des Flusses Vistula an den Zwischenzonen der Stadt zu sehen, wo nach dem Zusammenbruch des Ostblocks viele Sinti und Roma aus Rumänien ihre provisorischen Zeltlager aufgeschlagen hatten.

Diesen sonst fernen Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit holt Wodiczko mittels Projektion und Fotomontage ganz nah an den Kunstraum heran. Während bei Otto Piene ein expansives, perforierendes Licht ausgehend von Lichtballetten in Atelier und Galerie versprach, eine intensiviertere Realität bis hinein in festive und kosmische Freiräume zu erschließen, verankerten die ambivalenten Lichtrechtecke bei Knoebel das Abstrakte der Malerei im dinglich Realen des Werkraums wie der Stadt und verschliffen es an der Membran des Galeriefensters mit dem Außen. Hier nun zeigt sich der Ausstellungsraum entgegen der modernistischen Geschlossenheit des White Cube regelrecht durchfenstert. Speist sich der Vorstoß ins Reale bei Piene und Knoebel über Licht und Projektion als kunstimmanente Parameter, greift Wodiczko wiederum auf fotografische Projektionen als Referenz auf ein Außen zurück. Das anachronistische Modell vom Bild als Fenster zur Welt füllt sich in Wodiczkos *Room with a View* mit über lange Zeit ausgeblendetem Realismus, der die sozialen Ränder unmittelbar an den Kunstraum angrenzen lässt. Dieser Realismus bleibt dabei trügerischer Schein, wie er der Projektion traditionell anhafte. Doch über seine architektonisch wie örtlich vermittelte Verankerung im Hier und Jetzt setzt das Fenster die Besucher der Kunstgalerie wieder in Verbindung zum Außen.

- 1 Vgl. *Galeria Foksal 1966-1988*, Warschau, Galerie Foksal, 1989, sowie den Abriss zur eigenen Geschichte auf der Website der Galerie: <http://www.galeriafoksal.pl> [letzter Zugriff 14.02.2016]. Das Zitat im Titel dieses Aufsatzes stammt von Günther Uecker, „Projektionen von heute“, in *ZERO* 3, 1961, o.S., wieder abgedruckt in Dirk Pörschmann und Mattijs Visser (Hg.), *Zero 4 3 2 1*, Düsseldorf, richter|fey Verlag, 2012. Was Uecker hier für Projektionen allgemein äußert, soll im Folgenden konkret für Lichtprojektionen als ein wichtiges Medium der Zero-Künstler untersucht werden.
- 2 So bezeichnet auf der Website des Künstlers: <http://www.kowalski.art.pl> [letzter Zugriff: 14.02.2016], einer der wenigen auf Englisch zugänglichen Quellen. Die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Environment verdanke ich dem Workshop „Les Espaces de l'art et la réalité sociale“, der im Rahmen des durch ein ERC-Starting Grant geförderten Forschungsprojektes „OwnReality. Jedem seine Wirklichkeit“ am 20.06.2012 am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris organisiert wurde, sowie dem Beitrag von Karol Sienkiewicz zu ebenjenem Workshop.
- 3 So der polnisch-englische Text von Grzegorz Kowalski zur Skizze in der Ausstellungsbroschüre.
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates*, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- 6 Vgl. Karol Sienkiewicz, „The Necessity of Existence. Grzegorz Kowalski and the Milieu of the Repassage Gallery in Warsaw“, *OwnReality* (4), 2013, online, URL: <http://www.perspectivia.net/publikationen/own-reality/4> [letzter Zugriff: 14.02.2016].
- 7 Vgl. ebd., S. 9, darunter nicht zufällig etwa *Paris Match*.
- 8 Vgl. Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München, Fink, 2003, sowie Lilian Haberer und Annette Urban, „Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur“, in dies. (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, transcript, 2016, S. 7-33 [im Druck].
- 9 Vgl. Tina Rivers, „The Proliferation of the Sun: Group Zero and the Medium of Light in 1960s America“, in Andrea von Hülsen-Esch und Dirk Pörschmann (Hg.), *The Medium of Light in the Context of the Neo-Avantgarde of the 1950s and 1960s*, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2013 (materialisierungen, 1), S. 75-109.
- 10 Vgl. Gerhard Theewen, „Über Helmut Rywelski und ‚art intermedia‘“, in Helmut Rywelski, *Da mache ich jetzt eine Kiste drum. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys*, hg. von Gerhard Theewen, Köln, Salon Verlag, 2006 (Édition questions, 3), S. 7-8, hier S. 7.
- 11 Briefkopf von Rywelski in den Jahren 1970/71.
- 12 Vgl. *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, hg. von Matthias Michalka, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Köln, König, 2004, und *Into the light. The projected image in American art 1964-1977*, hg. von Chrissie Iles, Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art, New York, Whitney Museum of American Art/Abrams, 2001.
- 13 Vgl. Antje Kramer, „Le réseau franco-allemand du Nouveau Réalisme ou l'éternelle originalité des avant-gardes“, in Olivier Bonfait (Hg.), *Interactions et transferts artistiques*, Paris, Somogy Éditions, 2009, S. 125-136; dies., *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme – Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon, Presses du Réel, 2012, und *Zero und Paris. 1960 und heute*, hg. von Renate Damsch-Wiehager, Ausst.-Kat. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen/ Villa Merkel u.a., Ostfildern, Cantz, 1997.
- 14 Vgl. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin, Merve-Verlag, 1996, S. 99-103. Gemeinhin wird der Beginn der Institutional Critique um 1968 angesetzt, in Europa mit Daniel Buren und Marcel Broodthaers.
- 15 Vgl. Otto Piene, „Light Ballet“, in *Otto Piene. Light Ballet*, Ausst.-Kat. New York, Howard Wise Gallery, 1965, o.S., wieder abgedruckt in Ante Glibota, *Otto Piene*, Paris, Delight Editions, 2011, S. 533-535, hier S. 535.
- 16 Vgl. Otto Piene, „Licht“, o.J., Zero-Foundation, mkp.ZERO.2.IV.12, wieder abgedruckt in *Zero. Mack Piene Uecker*, Ausst.-Kat. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1964, S. 123, dort auf 1961 datiert: „Alle meine Arbeiten bemühen sich, das Licht zu artikulieren, so daß es spürbar, d. h. wirklich wird.“

- 17 Vgl. u.a. Howard Wise, „Kinetic Light Art“, in *American Home*, Oktober 1969, zitiert nach Rivers, 2013 (Anm. 9), S. 84.
- 18 Vgl. Ulrike Schmitt, „Zero ist gut für Dich“, in *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Nr. 10, 2006, S. 8–38, hier S. 23–24. Piene selbst unterscheidet zwischen einer idealistischen und realistischen Richtung. Vgl. Otto Piene, „Die Entstehung der Gruppe Zero“, in *The Times Literary Supplement*, London, 03.09.1964, wieder abgedruckt in Glibota, 2011 (Anm. 15), S. 276–278, hier S. 277.
- 19 Vgl. Anette Kuhn, *Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt a.M./Berlin, Propyläen Verlag, 1991, S. 49.
- 20 Text von Yves Klein, o.T., Paris, September 1959, Zero Foundation, mkp.Zero.2.VI.14. Ich danke der Zero Foundation und besonders Dirk Pörschmann für die Unterstützung bei meinem Recherchebesuch. Vgl. auch Yves le Monochrome, „Le vrai devient réalité [1960]“, in *ZERO 3*, 1961, o.S., wieder abgedruckt in Dirk Pörschmann und Mattijs Visser (Hg.), *Zero 4 3 2 1*, Düsseldorf, richter|fey Verlag, 2012.
- 21 Z.B. sind an der dritten Ausgabe der Zeitschrift *Zero* 1961 auch Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri und Arman beteiligt. Im Film *o x o = Kunst* von 1962 tritt u.a. François Dufrêne auf. Das Gründungstreffen der Nouveaux Réalistes fand im Oktober 1960 im Beisein von Yves Klein, Raymond Hains, François Dufrêne, Jacques Villeglé, Arman, Jean Tinguely, Martial Raysse, Spoerri und Pierre Restany statt.
- 22 Vgl. Otto Piene, *Heute und morgen. Erweiterte Niederschrift der Einführungsrede zur Eröffnung der Fontana-Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen*, Schloß Morsbroich, 12.01.1962, zitiert nach Kuhn, 1991 (Anm. 19), S. 186. Vgl. auch Zero Foundation, mkp.zero.2.IV.11–1–5.
- 23 Vgl. dazu auch Martina Dobbe, „The Medium is the Medium. Von den Rasterbildern zum Lichtballett“, in *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, hg. von Barbara Engelbach, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2003, S. 6–13, hier S. 7–8.
- 24 Vgl. Chris Gerbing, „Mit 12 × 12 Scheinwerfern zum Mond. Die Universalität des Raumes in den Lichtballetten und Sky Events von Otto Piene“, in Klaus G. Beuckers (Hg.), *Zero-Studien. Aufsätze zur Düsseldorfer Gruppe Zero und ihrem Umfeld*, Münster, Lit Verlag, 1997, S. 89–111, hier S. 84–86. Dort auch zu Pienes Konzept der Raumerweiterung und seinem an Rudolf Carnap geschulten Raumbegriff (vgl. ebd., S. 87–97).
- 25 Piene, o.J. [1961] (Anm. 16).
- 26 Als beispielhaft dafür kann Pienes erste amerikanische Einzelausstellung *Light Ballet 1965* in der Howard Wise Gallery, New York, mit programmierten Skulpturen gelten.
- 27 Vgl. hierzu Stan Douglas und Christopher Eamon (Hg.), *The Art of Projection*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009; *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, hg. von Joachim Jäger, Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, und die Ergebnisse des DFG-Forschungsprojekts „Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik“, geleitet von Ursula Frohne, unter Mitarbeit von Lilian Haberer und Annette Urban, an der Universität zu Köln.
- 28 Piene, o.J. [1961] (Anm. 16). Vgl. auch Otto Piene, „Lichtballett“, in *Otto Piene, Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle und Lichtballett*, Ausst.-Kat. Berlin, Galerie Diogenes, 1960, wieder abgedruckt in Renate Wiehager, *Zero aus Deutschland. 1957–1966 und heute*, Ausst.-Kat. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, S. 250.
- 29 Piene, 1960, wieder abgedruckt in Wiehager, 2000 (Anm. 28), S. 250.
- 30 Vgl. Barbara Engelbach, „Licht und Feuer, Feste und Spektakel: Auf der Suche nach einer neuen Öffentlichkeit für die Kunst“, in *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, hg. von Barbara Engelbach, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2003, S. 25–31.
- 31 Vgl. Schmitt, 2006 (Anm. 18), S. 10–12. Mack und Piene waren von 1956 bis 1959 Mitglieder der Gruppe 53.
- 32 Vgl. Michael Diers, „atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in ders. und Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 7), S. 1–20, hier S. 3.
- 33 Vgl. u.a. Otto Piene, „Düsseldorf 1957“, in *Düsseldorfer Avantgarden. Persönlichkeiten, Bewe-*

- gungen, Orte, Ausst.-Kat. Düsseldorf, div. Galerien, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995, S. 99-100, hier S. 100.
- 34 Vgl. Tiziana Caianiello, „Ein ‚Klamauk‘ mit weitreichenden Folgen. Die feierliche Präsentation von ZERO 3“, in Pörschmann und Visser, 2012 (Anm. 20), S. 511-526, hier S. 511-512.
- 35 Entwurf der Einladungskarte, Zero-Founda-tion, ZERO.2.IV.19.
- 36 Vgl. Piene, 1995 (Anm. 33), S. 99.
- 37 Vgl. „Otto Piene in Conversation with João Ribas“, in *Otto Piene. Lichtballett*, Cambridge, Mass., MIT Visual Arts Center, Cambridge, Mass., MIT List Visual Arts Center, 2011, S. 41-55, hier S. 46.
- 38 Vgl. Schmitt, 2006 (Anm. 18), S. 17.
- 39 Karl Ruhrberg: „Die Revolution der Zeichenlehrer“, in *Düsseldorfer Nachrichten*, 13.05.1959, zitiert nach Heiner Stachelhaus, *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf u.a., Econ Verlag, 1993, S. 148.
- 40 Vgl. O’Doherty, 1996 (Anm. 14), S. 84.
- 41 Ebd., S. 99.
- 42 Vgl. hierzu Caianiello, 2012 (Anm. 34), S. 514-515, die Werke von Soto, Bury und Uecker identifiziert.
- 43 Vgl. ebd., S. 512-516.
- 44 Vgl. Beitrag in *Hier und Heute*, WDR, Köln, Erstausstrahlung 11.07.1961.
- 45 Vgl. dazu Dirk Pörschmann, „ZERO bis unendlich. Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift“, in ders. und Visser, 2012 (Anm. 20), S. 424-441.
- 46 Piene, 1964, wieder abgedruckt in Glibota, 2011 (Anm. 15), S. 276.
- 47 Otto Piene, „Wege zum Paradies“, in *ZERO 3*, 1961, o.S., wieder abgedruckt in Pörschmann und Visser, 2012 (Anm. 20).
- 48 Piene, 1960, wieder abgedruckt in Wiehager, 2000 (Anm. 28), S. 250. Zum Rückbezug auf Pienes eigene Kriegserfahrungen vgl. u.a. Piene, 1965, wieder abgedruckt in Glibota, 2011 (Anm. 15), S. 533.
- 49 Vgl. Kuhn, 1991 (Anm. 19), S. 88.
- 50 Vgl. beispielsweise Iris Lauterbach, „... des parties ombreuses, des demi-jours favorables, ... des ténébres visibles ...“ – Nächtliche Gärten und Gartenilluminationen im 17. und 18. Jahrhundert“, in *Wege zum Garten*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Leipzig, Koehler & Amelang, 2004, S. 266-271.
- 51 Vgl. das Diagramm von 1966, abgebildet bei Wiehager, 2000 (Anm. 28), S. 226.
- 52 Gerd Winkler, *o x o = Kunst. Maler ohne Farbe und Pinsel*, Hessischer Rundfunk, 1962, Erstausstrahlung am 27.06.1962.
- 53 Piene, 1960, wieder abgedruckt in Wiehager, 2000 (Anm. 28).
- 54 Piene, o.J. [1961] (Anm. 16).
- 55 Vgl. Rivers, 2013 (Anm. 9), die das Verhältnis zur amerikanischen geprägten Kultur der Multimedia-Shows in Kunst und Unterhaltung, Diskothekenausstattung und Interior Design untersucht. Rivers favorisiert für Piene auch den Begriff des Intermedia statt des Multimedia.
- 56 Vgl. *Otto Piene. Light Ballet*, Ausst.-Kat. New York, Howard Wise Gallery, 1965.
- 57 Rivers nennt hierfür die u.a. 1967 in Dortmund gezeigte Installation *New York New York* als beispielhaft (vgl. Rivers, 2013 [Anm. 9], S. 90), Susanne Rennert davor schon das Stück *Die Feuerblume*, das 1964 im Berliner Theater Diogenes aufgeführt wurde. Vgl. Susanne Rennert, „Biographie Otto Piene“, in *Otto Piene, Retrospektive 1952-1996*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Köln, Wienand Verlag, 1996, S. 185-186, hier S. 185. Ferner wären das Theaterstück *Die Lichtauktion oder New York ist dunkel*, 1966 präsentiert im Rahmen der Frankfurter Experimenta I, sowie *Der Regenbogen ist los* und *Die rotglühende Venus*, wiederum in Pienes Düsseldorfer Atelier, zu berücksichtigen, die bisher wenig erforscht sind. Vgl. dazu auch Engelbach, 2003 (Anm. 30).
- 58 Vgl. Rivers, 2013 (Anm. 9), S. 85-90, mit Pienes Dia-Installation *New York New York* als Beispiel, und Kuhn, 1991 (Anm. 19), S. 56, die einen im New Yorker Umfeld hinzuge-wonnenen Bezug zur Stadt in *Big City Life* erkennt.
- 59 Vgl. *deutschlanddeutschland*, 1967, Museum am Ostwall, Abb. dazu in *Otto Piene. Spectrum*, hg. von Kurt Wettengl und Nicole Grothe, Ausst.-Kat. Dortmund, Museum am Ostwall, 2008, S. 11, 30, 86, 96.
- 60 Weitere Aufführungsorte waren 1967 in Deutschland das Museum Ostwall (vgl. Abb. dazu ebd., S. 4, 10 und Titel) sowie die Kunsthalle Nürnberg. Vgl. ebd., S. 99-100.
- 61 Nach diesen Anweisungen beschleunigten die Vorführer den an den Karussell-Projek-toren stufenweise einzustellenden Takt, etwa von 15 auf später 5 Sekunden.

- 62 Generell sind Quellen zu Rywelskis Galerie bislang spärlich publiziert, vgl. z.B. *Die sechziger Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole: Vom Happening zum Kunstmarkt*, hg. von Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1986, S. 326–341.
- 63 Vgl. Johannes Stüttgen, *Der Keilrahmen des Imi Knoebel 1968-89*, Ausst.-Kat. Bonn, Galerie Erhard Klein, Bonn/Köln, Erhard Klein/Walther König, 1991, S. 19–27.
- 64 Dieser Aspekt ist als einer der wenigen schon beleuchtet worden, vgl. „Über die Entstehung der Vitrinen von Joseph Beuys [Gespräch zwischen Gerhard Theewen und Helmut Rywelski]“, in Rywelski, 2006 (Anm. 10), S. 13–28.
- 65 Ich danke Carmen und Imi Knoebel für ihre Bereitschaft, mir Einsicht in diese Aufnahmen zu gewähren.
- 66 Vgl. u.a. Martin Schulz, *Imi Knoebel. Die Tradition des gegenstandslosen Bildes*, München, Schreiber, 1997, S. 39, und Sabine Kimpel-Fehleemann, „Das retouchierte Licht“, in *Imi Knoebel*, Ausst.-Kat. Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1984, o.S.
- 67 Johannes Stüttgen, „Der ganze Riemen – Imi & Imi 1964–1969. Gespräch mit W. Knoebel am 6. Januar 1982“, in leicht redigierter Form wieder abgedruckt in Schulz, 1997 (Anm. 66), S. 146–154, hier S. 148. Beuys bezog sich dabei auf „weiße Überspannungen [...], Rechtecke, aus denen [Knoebel] etwas ausgeschnitten und dann mit einem Linnen überzogen hatte“.
- 68 Vgl. *Imi Knoebel. Linienbilder 1966–1968*, Ausst.-Kat. Sankt Gallen, Kunstverein, Köln, Oktagon Verlag, 1999.
- 69 Vgl. z.B. *Weißer Bilder*, 1969/71, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.
- 70 So z.B. bei Knoebels Beitrag für *Blockade '69* in der Galerie René Block, Berlin, vgl. Schulz, 1997 (Anm. 66), S. 52.
- 71 Imi Knoebel erinnerte sich im Gespräch mit der Autorin am 15.04.2014 an einen für seine Ausstellung ungenutzten Kellerraum.
- 72 Stüttgen, 1991 (Anm. 63), S. 16.
- 73 Ebd., S. 20, 21.
- 74 Ebd., S. 22.
- 75 Vgl. zum freien Farbauftrag Ausst.-Kat. Mönchengladbach, 1984 (Anm. 66) und für die Linien *W. Knoebel, Projektion 4/1 – 11, 5/1 – 11*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1972.
- 76 Johannes Stüttgen, „Knoebels frühe fotografischen Arbeiten“, in *Imi Knoebel. Ich nicht, neue Werke*, Ausst.-Kat. Berlin, Deutsche Guggenheim u.a., Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, S. 47–49, hier S. 49.
- 77 Vgl. Katharina Schmidt, „Der Greifweg“, in *Imi Knoebel*, Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1986, o.S. In diesem Ateliergebäude arbeitete u.a. auch Imi Giese.
- 78 Vgl. Karl-Egon Vester: „1984“ – Zu Imi Knoebels *Heerstraße 16*“, in *Imi Knoebel. Heerstraße 16*, Ausst.-Kat. Duisburg, Lehmbruck Museum, 1984, o.S.; *Imi Knoebel, Bilder 1987/1988*, Ausst.-Kat. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1989, o.S.
- 79 Kimpel-Fehleemann, 1984 (Anm. 66), o.S. Sie bezieht sich hier auf Projektionen mit frei bemalten Dias von 1969, die 1971 auf die Wand projiziert und abfotografiert wurden und 1984 als selbständiges Buch erschienen, in dem zuerst jede Seite eine Projektion mit Fensterrahmen zeigt, bevor Kontaktabzüge und eine Außenprojektionen folgen.
- 80 Stüttgen, 2009 (Anm. 76), S. 49.
- 81 Vgl. *W. Knoebel*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1975, den als Künstlerbuch gestalteten Katalog nur mit Sternbildern.
- 82 Werkbeschreibung auf <http://www.medienkunstnetz.de/werke/projektion-x> [letzter Zugriff: 14.02.2016].
- 83 Vgl. Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska und Mariusz Tchorek, „An Introduction to the General Theory of Place (1966)“, in Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009, S. 44–49.
- 84 Vgl. Wiesław Borowski, „Gallery – Archive – Collection“, in *Galeria Foksal*, 1989 (Anm. 1), o.S.
- 85 Vgl. Georg Simmel, „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]“, in ders., *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt, Bodenheim. Philo, 1998, S. 111–117.
- 86 Peter Boswell, „Krzysztof Wodiczko: Art and the Public Domain“, in *Krzysztof Wodiczko. Public Address*, hg. von Phil Freshman, Ausst.-Kat. Minneapolis, Walker Art Center u.a., 1992, S. 10–25, hier S. 12 [eig. Übers.].
- 87 Vgl. ebd.
- 88 *The Real Estate Projection*, New York, Hal Bromm Gallery, 1987; *La Vue-La Coumeuwe*, Paris, Galerie Gabrielle Maubrie, 1992.