

ARNDT

HEINZ MACK

HEINZ MACK IN BERLIN

WORKS FROM 1958 - 2012

26 OCT 2012 - 28 FEB 2013

WWW.ARNDTBERLIN.COM

VORWORT

Das Werk Heinz Macks begleitet mich seit ich als Jugendlicher die Zeitgenössische Kunst als Passion für mich entdeckte. Seither haben mich die Werke in den Museen, Privatsammlungen und im öffentlichen Raum bei jeder Begegnung stets fasziniert. Heinz Mack ist ein Universalgenie alten Typs: er beherrscht alle Medien virtuos, ist Maler, Bildhauer, Zeichner, Architekt und Konzeptkünstler. Meine erste Kontaktaufnahme mit Heinz Mack vor einigen Jahren drohte, weil gefolgt von der verdienten, späten, dafür umso fulminanteren Würdigung des Werkes von Heinz Mack (sowie den übrigen Mitgliedern, der „Zero Gruppe“) fast in dem Erfolg der „Wiederentdeckung“ und Neubewertung der Arbeit unterzugehen. Es ist der Neugier Heinz Macks zu verdanken, mit der er sich auf das Unternehmen, sein Werk auch in Berlin umfassender im aktuellen Kunstbetrieb zu präsentieren, eingelassen hat, dass mir mit der vorliegenden Ausstellung „Heinz Mack in Berlin – Werke von 1958 bis 2012“ ein Herzenswunsch in Erfüllung geht.

Diese bisher umfangreichste Werkschau Heinz Macks im Berliner Kunsthandel hat vor allem zwei Anliegen: Zuerst soll sie Heinz Mack als den innovativen und unermüdet schaffenden Künstler zeigen, der er ist und der mehrere Künstlergenerationen bis hin in das aktuelle Kunstschaffen hinein inspirierte. Mich persönlich beeindruckt dabei auch die tiefe Spiritualität des Gesamtwerkes von Heinz Mack und den Optimismus die es ausstrahlt. Dies gilt für die frühen Werke aus der Zero-Epoche, die noch heute wirken, als wären sie aus der Zukunft zurückgekommen, um uns einen Besuch abzustatten und uns zu inspirieren, aber auch für die jüngsten Bilder, Skulpturen und Relieifarbeiten.

Die Ausstellung formuliert zugleich auch ein Bekenntnis des Künstlers Heinz Mack zu Berlin, wo er von seinem frühesten Kunstschaffen an, in Galerien, privaten und öffentlichen Sammlungen bis hin zu seinen zahlreichen Skulpturen im öffentlichen Raum in allen Kunstgattungen wirkt. Es ist zugleich die erste Ausstellung, die sich dezidiert dem Verhältnis Heinz Macks zu Berlin widmet. Entsprechend ist dies nicht nur ein ausstellungsbegleitender Katalog, sondern stellt auch die wichtigsten Ausstellungen, Werke und Projekte, die Heinz Mack in Berlin realisierte, vor - bis hin zu den „unvollendeten“ Projekten, die der Piazzetta auf dem Berliner Kulturforum.

Ich danke Heinz Mack herzlich für sein Vertrauen und die Kraft, die er in diese Ausstellung und Zusammenarbeit investiert hat. Ute Mack und ihrem Team gilt mein besonderer Dank für die Unterstützung und die aufwändigen Recherchen an der Übersicht „Heinz Mack in Berlin“ und freue mich, den zahlreichen Ehrungen Heinz Macks eine weitere hinzuzufügen und auf sein Bekenntnis zu Berlin mit dieser Hommage aus Berlin zurück an Heinz Mack zu antworten.

Matthias Arndt, Oktober 2012

FOREWORD

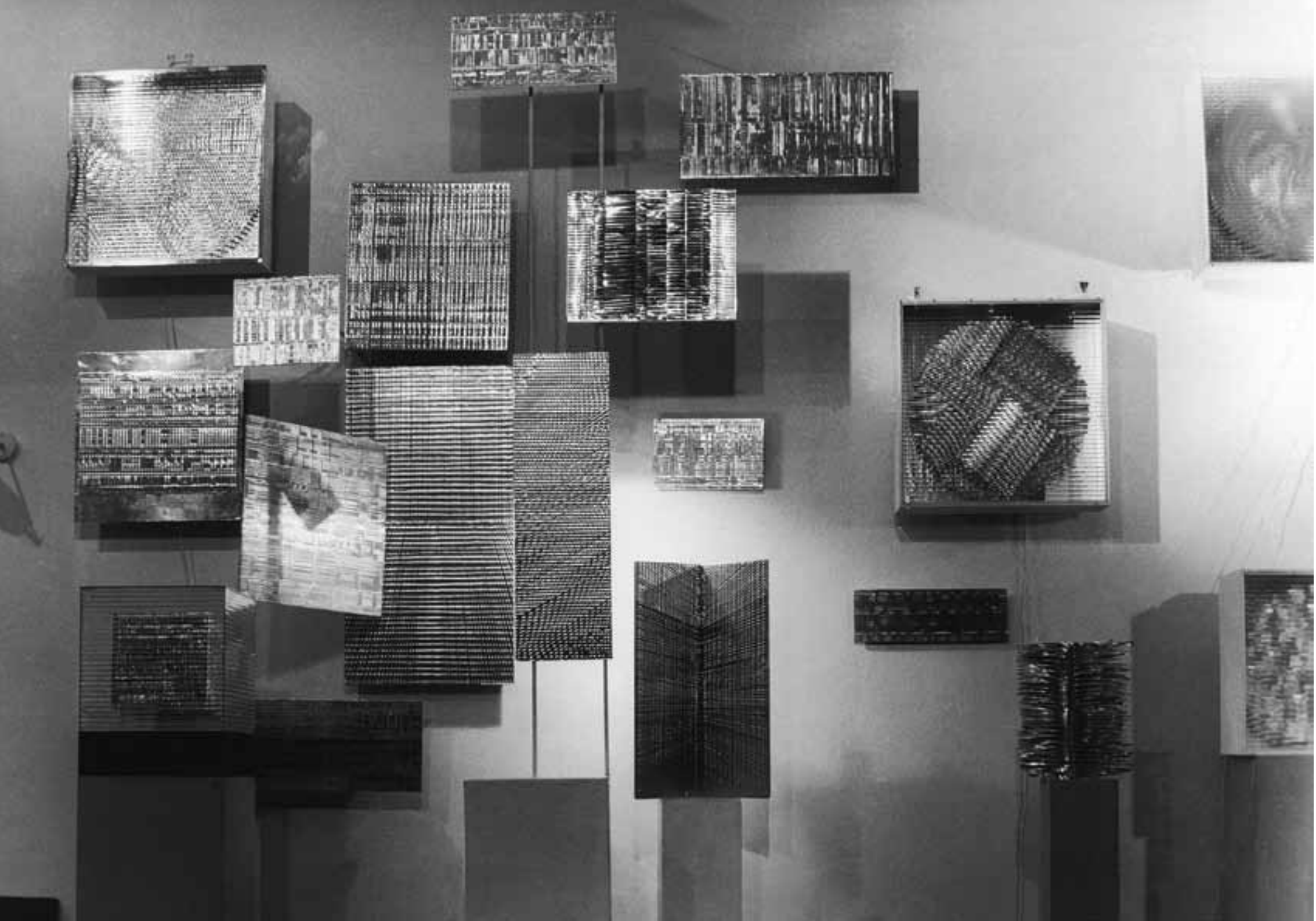
Heinz Mack's work has accompanied me since, as a youth, I discovered for myself a passion for contemporary art. Since that time, the works in the museums, private collections and public places have fascinated me with every encounter. Heinz Mack is a universal genius of the old kind: he masters all the media with virtuosity, is a painter, sculptor, graphic artist, architect and conceptual artist. My first contact with Heinz Mack some years ago threatened almost to go under in the success of a rediscovery and re-evaluation of the oeuvre as a result of the well-earned, late, but for that, all the more brilliant appraisal of the works of Heinz Mack (as well as those of the other members of the ZERO group). It is due to the curiosity with which Heinz Mack let himself in for the venture of presenting his work also in Berlin more comprehensively, and in the context of the current art industry, that, with the present exhibition, Heinz Mack in Berlin – Works from 1958 to 2012, a very dear wish of mine is being fulfilled.

This hitherto most comprehensive show of Heinz Mack's work in the Berlin art trade has two main objectives. First of all, it is supposed to show Heinz Mack as the innovative and tirelessly creative artist who he is, who has also inspired several artist generations, right up to present-day artistic work. For me personally, I am inspired also by the deep spirituality of Heinz Mack's total oeuvre and the optimism it radiates. This holds true for the early works from the ZERO period, which still have an impact today as if they had come back from the future to visit and inspire us, but also for the most recent paintings, sculptures and reliefs.

The exhibition formulates secondly also an homage by the artist, Heinz Mack, to Berlin where, from his earliest work on, he has had an impact via all art genres in galleries, private and public collections through to his numerous sculptures in public places. It is also the first exhibition dedicated emphatically to Heinz Mack's relationship to Berlin. Accordingly, this publication does not only accompany the exhibition but also gives an overview of the most important exhibitions, works and projects that Heinz Mack has realized in Berlin, up to the 'unfinished' projects, those of the Piazzetta at the Berlin Cultural Forum.

I thank Heinz Mack heartily for his trust and the energy he has invested in this exhibition and our collaboration. I am especially indebted to Ute Mack and her team for support and extensive research for the overview, Heinz Mack in Berlin, and am pleased to add a further honour to the numerous ones Heinz Mack has already been accorded, and also to respond to his homage to Berlin with this homage from Berlin, reflecting back to Heinz Mack.

Matthias Arndt, October 2012



1948

Findet der erste Besuch des jungen Mack in der Stadt Berlin statt. Auf der Suche nach Hinweisen über seinen kriegsbedingt vermissten Vater folgt Heinz Mack einer Spur, die aber keine Erkenntnisse über das Schicksal seines Vaters brachte.

Heinz Mack's first visit to Berlin. In search of clues as to the whereabouts of his father, who went missing in the war, Heinz Mack follows a track which, however, did not lead to his finding out about his father's fate.



MACK IN DEN RUINEN DES ZERSTÖRTEN LEHRTER BAHNHOFES UM 1948.
HEINZ MACK STANDING IN THE RUINS OF THE DESTROYED LEHRTER BAHNHOF AROUND 1948.

1960

Findet die erste Einzelausstellung von Heinz Mack in Berlin statt. Die Galerie Diogenes (Inhaber war Günter Meisner) präsentiert ungewöhnliche Kunst: rotierende Phosphor-Skulpturen und Phosphor-Wandbilder zu Ehren von Georges de la Tour und die Reliefwand, bestehend aus Silberreliefs, Rotoren, Strukturbildern.

Die Einladungskarten wurden fleißig verteilt und auch hinter Scheibenwischblätter von Autos geklemmt- was seinerzeit ganz ungewöhnlich war.

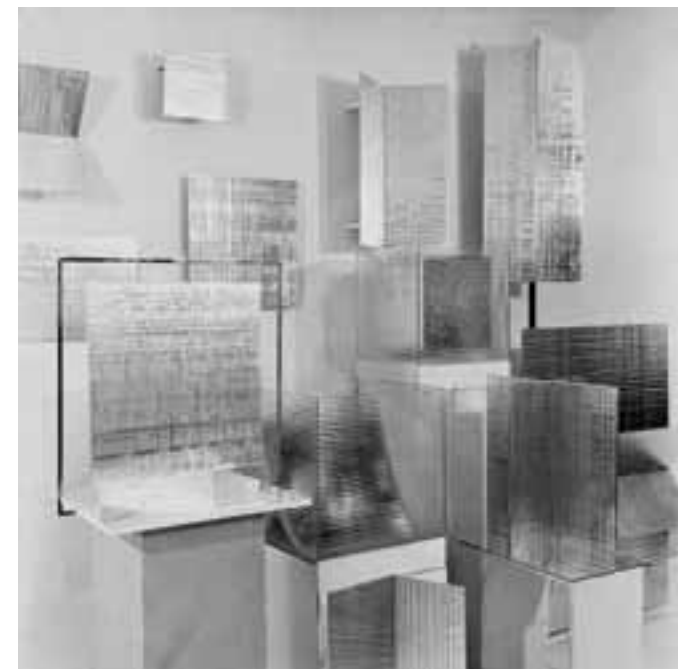
Heinz Mack's first solo exhibition in Berlin.

The Galerie Diogenes, owned by Günter Meisner, presents unusual art: rotating phosphorus sculptures and phosphorus wall-paintings in honour of Georges de la Tour, and a relief wall consisting of silver reliefs, rotors, structural images.

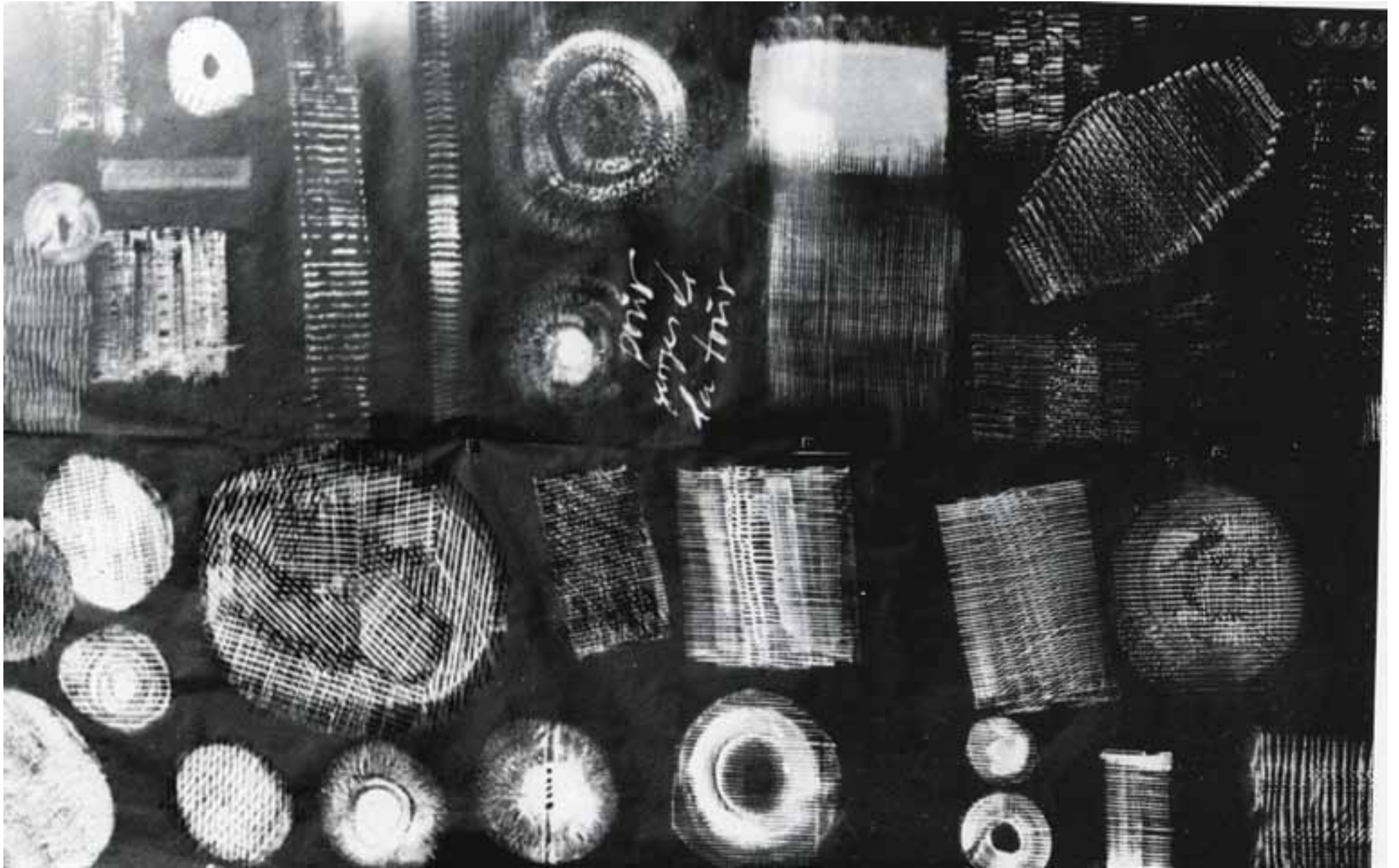
The invitation cards were generously distributed, including sticking them behind the windscreen wiper-blades of cars, which at that time was very unusual.



VORDERSEITE DER EINLADUNGSKARTE DER GALERIE DIOGENES
FRONTSIDE OF THE INVITATION CARD OF GALERIE DIOGENES



RÜCKSEITE DER EINLADUNG GALERIE DIOGENES 1960
BACKSIDE OF THE INVITATION CARD OF GALERIE DIOGENES 1960



PHOSPHOR-WANDBILD, GALERIE DIOGENES BERLIN 1960, CA. 4 X 8 METER
PHOSPHOR-WALLPAINTING, GALERIE DIOGENES BERLIN 1960, CA. 4 X 8 METRE

1963

Schließt die Galerie Diogenes eine ZERO-Ausstellung an.

ZERO – Der neue Idealismus, poetisches Manifest.

Das ZERO-Manifest wurde anlässlich dieser Ausstellung erstmalig auf ein Flugblatt gedruckt. Begleitet wurde die Eröffnung von einer ZERO-Demonstration mit Musik, Seifenblasen und einem Ballon.

ZERO exhibition at Galerie Diogenes: Zero – The New Idealism, Poetic Manifesto.

The ZERO Manifesto was printed for the first time on a leaflet for this exhibition. The opening was accompanied by a ZERO demonstration with music, soap bubbles and a balloon.



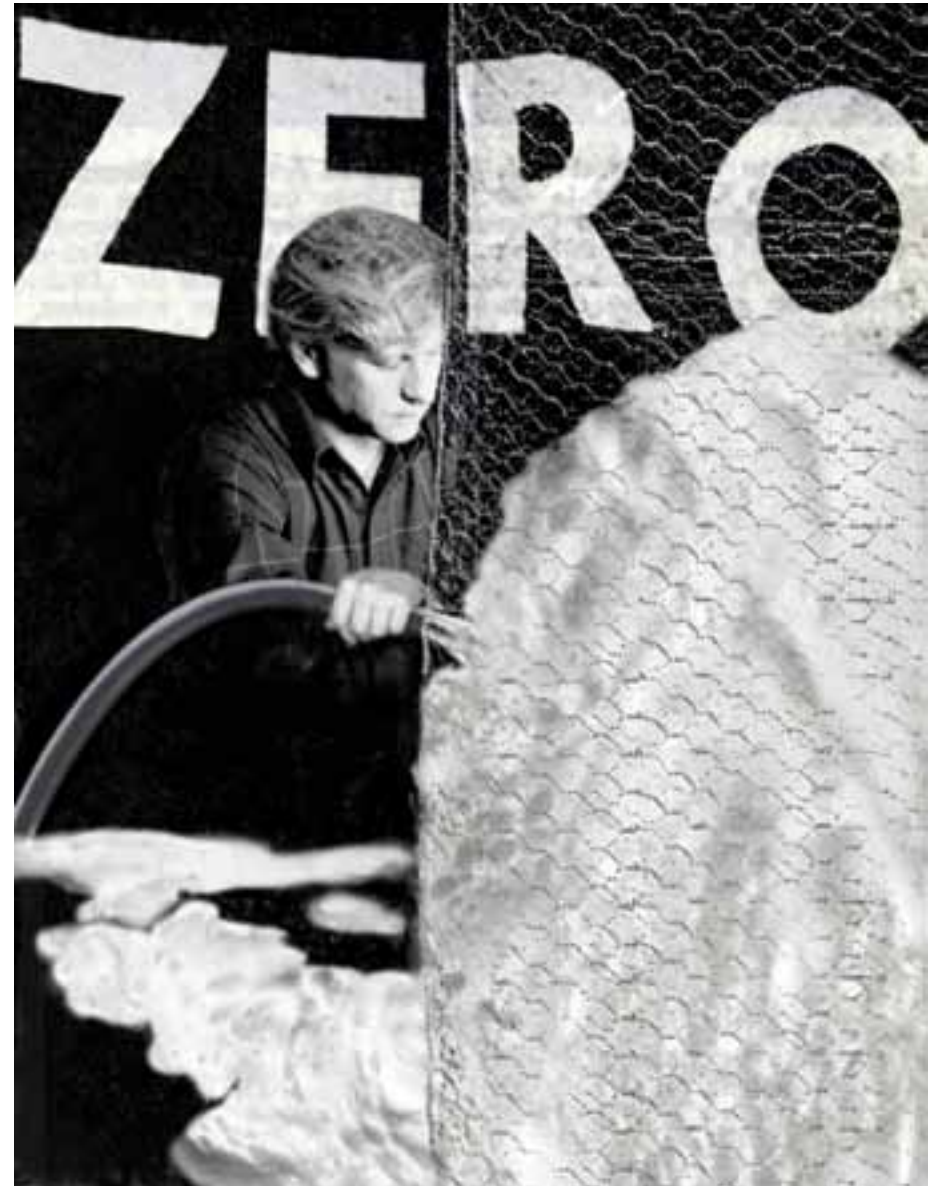
EINLADUNG ZERO AUSSTELLUNG 1963, GALERIE DIOGENES
INVITATION CARD ZERO EXHIBITION 1963, GALERIE DIOGENES



ZERO MANIFEST

Während der Eröffnung kreierte Mack im Hinterhof der Galerie eine weiße Schaumskulptur, die zu der Hauptaktion dieser Ausstellung gehörte. In einer emaillierten, weißen Schüssel - ca. 70 cm im Durchmesser - vermischte Mack Wasser mit Spülmittel. Mit Hilfe eines umfunktionierten Staubsaugers, der Luft in die Schale blies, verwandelte sich die Flüssigkeit zu weißem Schaum. Zur besseren Stabilität des Schaumes umgrenzte ein ca. 160 cm hoher und zylinderartig geformter Maschendraht die Schüssel, wodurch der entstandene Schaum in die Höhe geleitet wurde. Zudem verhüllte der steigende Schaum zunehmend den Maschendraht und vermittelte die Existenz einer reinen Schaumskulptur.

During the opening in the gallery's back courtyard, Mack created a white foam sculpture that was part of the main action of this exhibition. In an enamelled, white bowl with a diameter of about 70 cm, Mack mixed water with dish-washing detergent. With the aid of a repurposed vacuum-cleaner blowing air into the bowl, the liquid was transformed into white foam. To improve the foam's stability, a cylinder of wire-netting about 160 cm high enclosed the bowl, thus causing the foam generated to rise up. In addition, the rising foam increasingly enveloped the wire-netting, thus suggesting the existence of a pure foam sculpture.



HEINZ MACK BEIM ERSCHAFFEN DER SCHAUMSKULPTUR
HEINZ MACK CREATING THE FOAM SCULPTURE

1968 - 1992

war Heinz Mack Mitglied der Akademie der Künste und dadurch bedingt fanden jährlich Aufenthalte in Berlin statt, verbunden mit Gesprächen und Gedankenaustausch anderer Akademiemitglieder, wie Eberhard Roters, Ligeti, Günter Grass, Max Bill, Ruprecht Geiger, Werner Hofmann, Gotthard Graubner, Joseph Beuys, Matthias Göritz, Erwin Heerich, Fritz König, Frei Otto, Karl Heinz Stockhausen, Hans Mayer u.a.

Heinz Mack was a member of the Academy of Arts and so had annual stays in Berlin which included conversations and exchanges of ideas with other academy members such as Eberhard Roters, Ligeti, Günter Grass, Max Bill, Ruprecht Geiger, Werner Hofmann, Gotthard Graubner, Joseph Beuys, Matthias Göritz, Erwin Heerich, Fritz König, Frei Otto, Karl Heinz Stockhausen, Hans Mayer, among others.

1970

Erstellt Mack ein Licht-Environment für die 20. Deutsche Industrieausstellung.

Heinz Mack erects a light-environment for the 20th German Industry Exhibition.

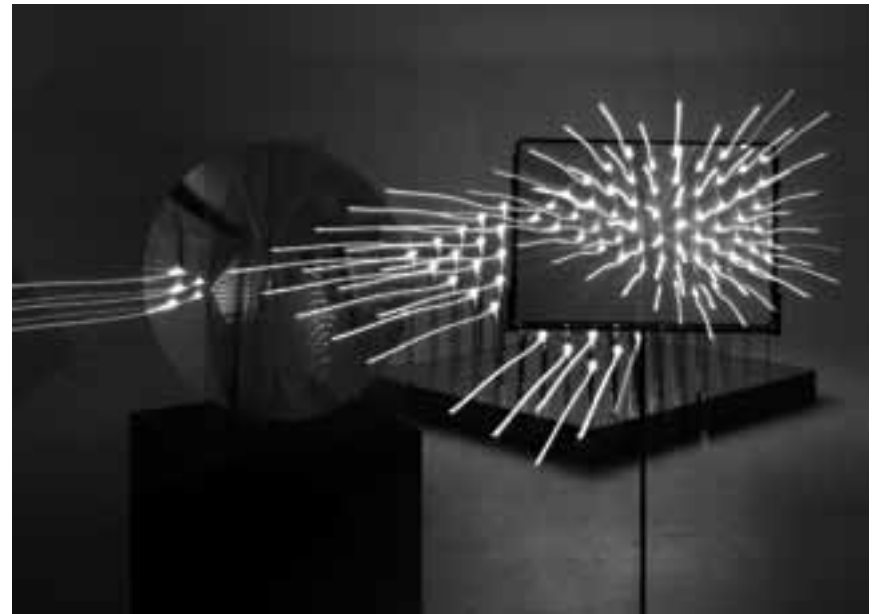
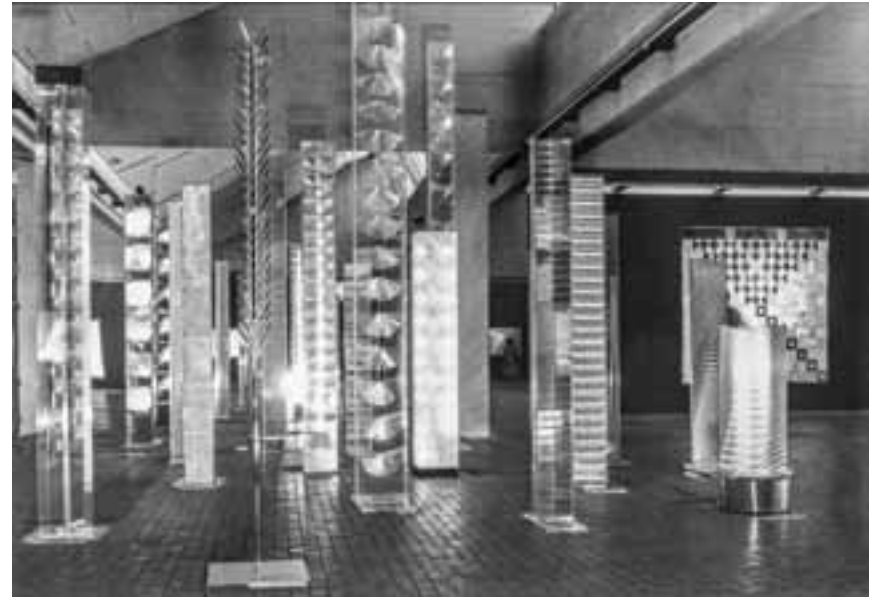


INDUSTRIEAUSSTELLUNG BERLIN 1970
INDUSTRY EXHIBITION BERLIN 1970

1972

präsentiert die Akademie der Künste eine Einzelausstellung "Mack. Objekte, Aktionen, Projekte 1956-1972", verbunden mit einem Werkkatalog.

In conjunction with a catalogue raisonné, the Academy of Arts presents the solo exhibition, Mack - Objects, Actions 1956-1972.



AUSSTELLUNGSANSICHT: AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN, 1972
EXHIBITION VIEW: ACADEMY OF ARTS BERLIN, 1972

Im gleichen Jahr stellt die Modern Art Gallery „Heinz Mack - bilder und objekte“ aus.

The same year, the Modern Art Gallery in Berlin presents Heinz Mack - paintings and objects.



AUSSTELLUNGSANSICHT: MODERN ART GALLERY BERLIN, 1972
EXHIBITION VIEW: MODERN ART GALLERY BERLIN, 1972

1976

Zeigt Heinz Mack in der Nationalgalerie eines seiner Hauptwerke:

Die Jahreszeiten der Wüste, 1974-1976

Holz, Aluminium, Stahl, Leinwand, Sand fünf Tafeln je ca. 2,8 x 4,6 m

Das schwarze Relief steht für den Sommer, das silberne für den Herbst.

Das Bodenrelief aus Sand und Stahlspiegel beinhaltet die Zeit von 365 Tagen.

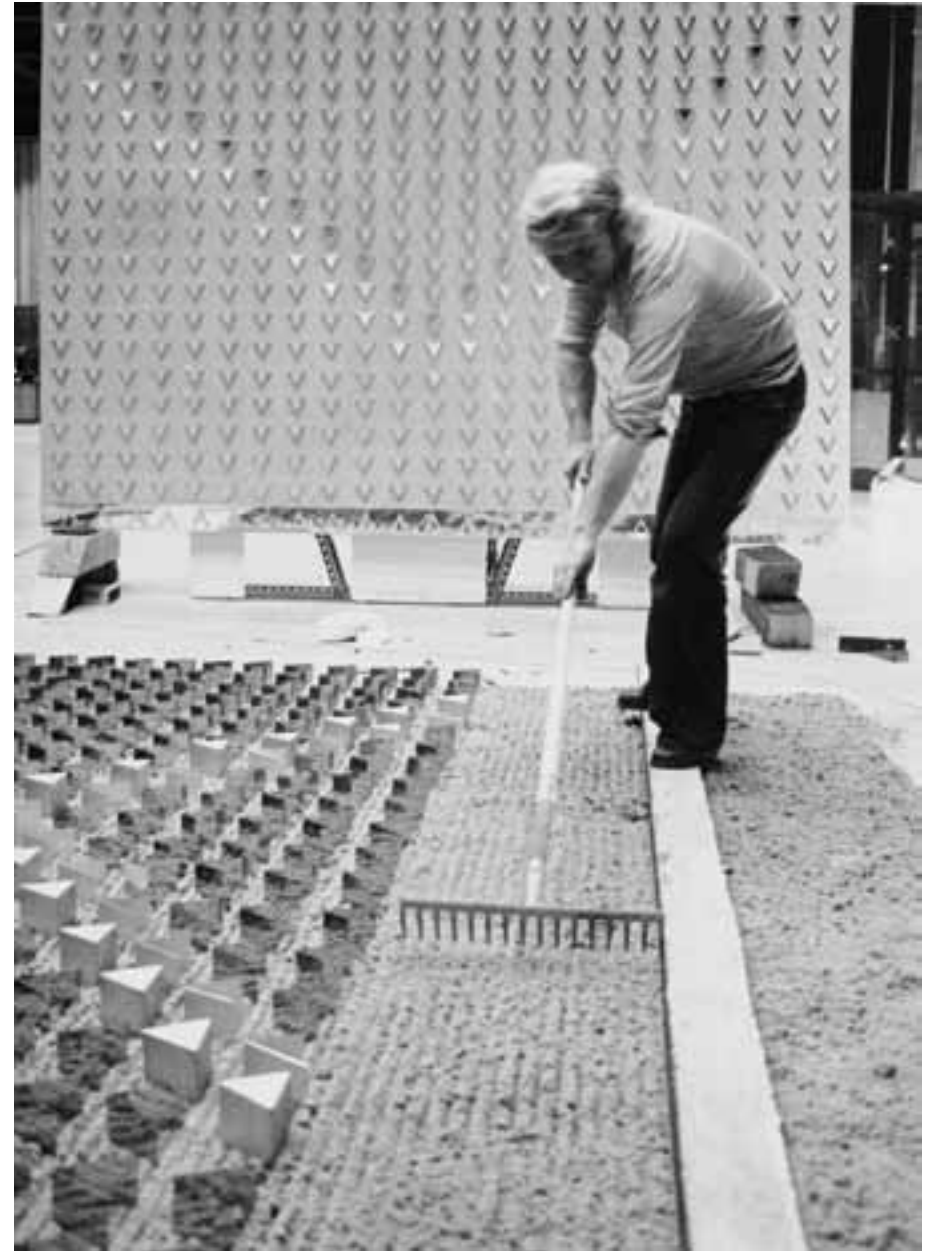
Heinz Mack shows one of his main works at the National Gallery:

Die Jahreszeiten der Wüste (The Seasons of the Desert) 1974-1976

wood, aluminium, steel, canvas, sand, five panels each 2.8 by 4.6 m.

The black relief stands for summer, the silver one for autumn.

The ground-relief made of sand and steel mirror encompasses the time of 365 days.



MACK IN DER NATIONALGALERIE BERLIN
MACK IN THE NATIONAL GALLERY BERLIN

1978

Findet die Einzelausstellung „20 Jahre Handzeichnungen“ in der Galerie Bossin statt.

The solo exhibition, 20 Years of Drawings by Hand, takes place at the Galerie Bossin.

1978

Hält der Künstler einen Vortrag in der Kongresshalle zum Thema „Kunst im Jahr 2000“.

Heinz Mack gives a talk at the Congress Hall on the topic, Art in the Year 2000.

Um / around 1978

Heinz Mack errichtet eine 10 m hohe ‚Große Lichtstele‘ von 1968-69 (WVZ 74) vor der Nationalgalerie.

Heinz Mack erects a 10-metre-high Große Lichtstele (Grand Light-Stele) in 1968-69 (catalogue-work CR 74) in front of the National Gallery.



NATIONALGALERIE UND LICHTSTELE
NATIONAL GALLERY AND LICHTSTELE



AUSSENANSICHT NATIONALGALERIE UND UMGEBUNG
EXTERIOR VIEW NATIONALGALERIE AND SURROUNDINGS

1982

Die Ausstellung „Stadt und Utopia“ findet im Neuen Berliner Kunstverein statt.

The City and Utopia exhibition takes place at the Neuer Berliner Kunstverein.



AUSSTELLUNG: „STADT UND UTOPIA“, NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, 1982
EXHIBITION: „CITY AND UTOPIA“, NEUER BERLINER KUNSTVEREIN

1998

Zeigt die Werkstattgalerie Hermann Noack Bronze-Skulpturen.

The workshop gallery Hermann Noack shows bronze sculptures by Heinz Mack.

2002

Der ehemalige Kulturstaaatsminister Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin eröffnet in der Zitadelle Spandau die Ausstellung „Heinz Mack – Malerei, Skulptur, Grafik“.

The former Minister of State for Culture, Prof Dr Julian Nida-Rumelin, opens the exhibition, Heinz Mack – Painting, Sculpture, Prints, at the Spandau Citadel in Berlin.

2006

Das Pergamonmuseum präsentiert die Ausstellung „Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers. Ein Werkaspekt 1950-2006“. Eine derartige Einzelausstellung eines lebenden Künstlers hat es bis dahin im Pergamonmuseum noch nicht gegeben.

Die Galerie Walter Bischoff zeigt „Heinz Mack. Zum 75. Geburtstag“.

The Pergamon Museum presents the exhibition Transit between Occidental and Orient: Fascination and Inspiration of Islamic Culture in the Artist's Work – An Aspect of the Oeuvre 1950-2006. Hitherto there had not been a solo exhibition of a living artist's work at the Pergamon Museum.

The Gallery Walter Bischoff shows Heinz Mack – On His 75th Birthday.



AUSSTELLUNGSANSICHT PERGAMONMUSEUM, 2006
EXHIBITION VIEW: PERGAMON MUSEUM, 2006



AUSSTELLUNGSANSICHT DER ARBEIT „DAS GROSSE KALENDARIUM UND KUBSU“ IM PERGAMON MUSEUM, 2006
EXHIBITION VIEW OF THE WORK „DAS GROSSE KALENDARIUM UND KUBSU“ AT PERGAMON MUSEUM, 2006

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN HEINZ MACKS IN BERLIN

EXHIBITION PARTICIPATIONS OF HEINZ MACK IN BERLIN

1957

Deutscher Künstlerbund, Hochschule für bildende Künste

1959

microsalon, Kunstamt Berlin-Charlottenburg

1963

ZERO, Haus am Waldsee

1964

Deutscher Künstlerbund, 13. Ausstellung „Möglichkeiten“, Präsentation des ZERO-Raumes, „Weiße Lichtmühle“, Akademie der Künste, Haus am Waldsee

1965

Licht und Bewegung, Galerie Diogenes

1968

Kinetische Kunst, Haus am Waldsee

Akademie 1968: Die Mitglieder der Abteilung Bildende Kunst und ihre Gäste zeigen Arbeiten aus den Jahren 1958-1968, Akademie der Künste

1971

Zwanzig Deutsche, Galerie Onnasch

1975

Druckgraphik der Gegenwart, Staatliche Museen Kupferstichkabinett

1977

Kunstübermittlungsformen: vom Tafelbild bis zum Happening: die Medien der bildenden Kunst, Neuer Berliner Kunstverein in der Neuen Nationalgalerie

Idee, Konzept, Werk, Akademie der Künste

1978

Deutscher Künstlerbund. 26. Jahresausstellung Berlin. Artikulation des Raumes, Akademie der Künste und Staatliche Kunsthalle Berlin

Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Nationalgalerie

1981

Druckgraphik seit 1945, Nationalgalerie

Bildhauertechniken, Neuer Berliner Kunstverein

1982

Hommage á Barnett Newman, Nationalgalerie

Neuerwerbungen, Nationalgalerie

Ausstellung in der Galerie Bossin

1985

Lichteffekte, Museum für Verkehr und Technik

Neuerwerbungen, Nationalgalerie

Kunst in der BRD Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie Berlin

1987

Auf der Spur – Sammlung Stober, Haus am Waldsee

Standort 1987, Galerie Pels-Leusden

Der unverbrauchte Blick, Martin-Gropius-Bau

1988

Stationen der Moderne, Berlinische Galerie (Präsentation der Reliefwand)

Deutsche und Japanische Metallbildhauer der Gegenwart, Japanisch-Deutsches Zentrum

1989

Eberhard Roters zu Ehren, Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Haus

1990

Kleinplastik aus der Sammlung der Nationalgalerie, Kunstforum in der GrundkreditBank

1997

Hundert Jahre Bildgießerei H. Noack, Georg-Kolbe-Museum

2003

Kunst auf Rezept, Kunsthalle; Wanderausstellung mit weiteren Stationen im Haus zum roten Ochsen, Erfurt sowie Medizinhistorisches Museum der Charité, Berlin

Berlin - Moskau 1950 - 2000. Von heute aus, Martin-Gropius-Bau; Wanderausstellung mit weiteren Stationen im Staatl. Historischen Museum am roten Platz und in der Tretjakow Galerie, Moskau

2005

Internationale Grafik, Walter Bischoff Galerie

2008

Classical:Modern II. Abstraktion Süddeutschland um 1950, Informel, Stuttgarter und Karlsruher Schule, Daimler Contemporary, Haus Huth

2009

Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989, Deutsches Historisches Museum; Wanderausstellung mit weiteren Stationen im Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg und County Museum of Art, Los Angeles (Foto)

60 Jahre, 60 Werke, Martin-Gropius-Bau

Art and Cold War: German Positions 1945-1989 at the German Historical Museum; travelling exhibition with further stations at the Germanic National Museum in Nuremberg and the County Museum of Art in Los Angeles.

60 Years, 60 Works, Martin-Gropius-Bau



AUSSTELLUNGSANSICHT: RELIEFWAND IM DEUTSCHEN HISTORISCHEN MUSEUM 2009
EXHIBITION VIEW: RELIEFWALL AT THE GERMAN HISTORICAL MUSEUM

2010

Minimalism Germany 1960s, Daimler Contemporary, Haus Huth

2011

The Ephemeral, ARNDT Berlin

Der geteilte Himmel. 1945 – 1968. Die Sammlung, Neue Nationalgalerie
(Ausstellung bis 03/2013)

2012

Exploring the New, Moeller Fine Art, Howard Wise Gallery

Heinz Mack in Berlin - Works from 1958 - 2012, ARNDT Berlin



AUSSTELLUNGSANSICHT: „DER GETEILTE HIMMEL. 1945-1968. DIE SAMMLUNG“, NEUE NATIONALGALERIE
EXHIBITION VIEW: „DER GETEILTE HIMMEL. 1945-1968. DIE SAMMLUNG“, NEUE NATIONALGALERIE



AUSSTELLUNGSANSICHT: THE EPHEMERAL, ARNDT BERLIN, 2011
EXHIBITION VIEW: THE EPHEMERAL, ARNDT BERLIN, 2011

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM, BERLIN

Schließlich führte der Weg auch immer wieder nach Berlin bedingt durch Aufträge, monumentale Werke für den öffentlichen Raum zu schaffen.

Fast alle diese Werke haben heute Probleme aufgrund von mangelnder Pflege und Wartung, sodass ihr Erscheinungsbild beeinträchtigt ist.

Der Lichtpfeiler vor dem Europacenter entstand 1987. Der 35 Meter hohe, gläserne Obelisk wurde 1987 der Stadt Berlin von Konsul Pepper, einem Bürger der Stadt geschenkt. Die Außenhaut des Lichtpfeilers besteht aus Farbfilterglas, in seinem Innern leuchten 1550 computergesteuerte Halogenlampen. Tagsüber lebt die Skulptur von der Farbigkeit der Gläser, die je nach Lichtverhältnissen und Standort des Betrachters wechselt. Es kommt zu Spiegelungen und Verfremdungen der Umgebung. In der Nacht lebt diese Arbeit von den rhythmischen, flächigen, linearen oder punktuellen Licht-Rastern. Der Lichtpfeiler vermittelt tagsüber Ruhe, in der Nacht hingegen reflektiert er das pulsierende Leben der Großstadt. In diesem Sinne vereint die Skulptur zwei polare, also entgegen gesetzte Erscheinungsweisen.

ART IN BERLIN'S PUBLIC PLACES

Various commissions to create monumental works for public places. Unfortunately, almost all these works today have problems because of a lack of care and maintenance, so that their appearance is impaired.

The Light Column (Lichtpfeiler) before the Europacenter was done in 1987.

The 35-metre-high, glass obelisk was donated to the City of Berlin in 1987 by Konsul Pepper, a citizen of the city. The outer skin of the light-column consists of chromatic filter-glass, It is illuminated in its interior by 1550 computer-controlled halogen lamps. During the day the sculpture lives from the colourfulness of the glass, which changes according to the ambient light and the viewer's standpoint. Reflections and estrangements of the environment come about. By night this sculpture lives from the rhythmic, flat, linear or dotted light grids. The Light Column emanates calm during the day; in the night, by contrast, it reflects the pulsating life of the big city. In this sense, the sculpture unites two polar, counterposed phenomena.



EUROPA-CENTER, LICHTPFEILER (BEI TAG), 1987
EUROPACENTER, LIGHT-COLUMN (LICHTPFEILER) BY DAY, 1987



LICHT-PFEILER (BEI NACHT), 1987
LIGHT-COLUMN (BY NIGHT), 1987

Säulen-Arkaden und Bronze-Obelisk

Der Henriettenplatz in Berlin, der sich an einem Ende des Kurfürstendamms befindet, wurde zwischen 1985- 1988 neu gestaltet. Der künstlerische Beitrag hierzu ist die 18 Meter hohe Bronze-Skulptur und die Gestaltung der gegenüberliegenden Kolonnaden. Diese in sich ruhende, statische, die Umgebung auf einen Punkt fixierende Skulptur, die ein Stadtzeichen ist, lässt ein Prinzip des Künstlers deutlich werden, nach dem die Formen seiner Skulpturen immer einfacher werden, je größer und monumentaler sie sind. Die Beschränkung auf eine Grundform hat eine ausgleichende Funktion gegenüber der Vielfältigkeit des städtischen Raumes.

Bronzeguss: Noack, Berlin

Column Arcades and Bronze Obelisk

Berlin's Henriettenplatz, located at one end of Kurfürstendamm, was redesigned between 1985 and 1988. The artistic contribution to it is the eighteen-metre-high bronze sculpture and the design of the colonnades opposite. This tranquil, static sculpture transfixing the surroundings on one point is one of the city's landmarks. It allows one of the artist's principles to become apparent, according to which the forms of his sculptures become ever simpler, the larger and more monumental they become. The limitation to a basic form has a balancing function vis-à-vis the diversity of the urban space.

Bronze cast: Noack, Berlin.



HENRIETTENPLATZ, OBELISK 1985-1988, HÖHE 18 M, BRONZE



HENRIETTENPLATZ, SÄULEN-ARKADEN, 1985-1986

Wasserwand

1991 entsteht die 25m lange Wasserwand für die Vorfahrt des Grand Hotel Esplanade

Water Wall

The 25-metre-long Water Wall for the entrance drive to the Grand Hotel Esplanade was done in the 1991.

Piazzetta

1984-1992

Kulturforum am Kemperplatz, Berlin

1984 wurde Mack im Auftrag der Bundesbaudirektion die Gestaltung der so genannten Piazzetta des Kulturforums in Berlin übertragen. Dieser öffentliche Platz verbindet die Gebäude der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und des Kunstgewerbemuseums. Die ersten Entwürfe stammen aus den Jahren 1984, die vorläufige Fertigstellung erfolgte im Sommer 1992. (Für die größere Piazza stellte der Architekt Hollein seine Entwürfe vor.) Zunächst erfolgte die großflächige Verlegung eines schachbrettartigen Granit-Mosaiks sowie die Realisation des geforderten Treppen- und Stufenensembles. Mit einem hohen, weißen Granitkeil bildete der Künstler eine Gegenbewegung zur großen, schrägen Rampe, die vom Architekten Scharoun als städtebaulicher Akzent vorgegeben worden war.

Piazzetta

1984-1992

Cultural Forum on Kemperplatz, Berlin

In 1984 the Federal Building Authority commissioned Mack to design the so-called Piazzetta of the Cultural Forum in Berlin. This public square connects the buildings of the National Gallery, the Copperplate Engraving Cabinet and the Arts and Crafts Museum. The first designs are from 1984 and the provisional completion was in summer 1992. (For the larger Piazza, the architect, Hollein, presented his designs.) At first the extensive chessboard-like granite mosaic was laid and the necessary ensemble of stairs and steps realized. With a high, white granite wedge, the artist created a counter-movement to the large, skewed ramp which had been predetermined by the architect, Scharoun, as a town-planning accent.

Kulturpolitische Querelen zwischen Stadt, Bund und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz führten zu einem Baustop, der bis heute (2012) andauert. So blieb auch das PORTAL FÜR DIE DREI MUSEEN, eine signifikante und einladende Portal-Skulptur, die alle Besucher der Gemäldegalerie, des Kunstgewerbemuseums sowie des Kupferstichkabinetts durchschreiten sollten, ebenso Entwurf, wie Macks Konzeption für die Fassade des gewünschten Gästehauses mit integrierter Cafeteria, dessen Bau die jetzt bemängelte »Leere« der Piazzetta aufgefangen hätte. Die intendierte tektonisch-skulpturale Kraft des Portals sollte dem gesamten Forum einerseits als Signé dienen (analog den historischen Triumphbögen), andererseits mittels modernster digitaler Lichtprogramme als Informationstafel auf die Museen hinweisen (die bis dato existierenden provisorischen Eingänge werden den Anforderungen nicht gerecht).

Für die Plattierung des Platzes wurde ausschließlich Granit verwendet. Wie vielfältig dieses Material ist, wird hier eindrucksvoll deutlich. 17 Sorten aus 8 Ländern wurden zu einem Steinteppich gestaltet. Die einzelnen Steinplatten sind 1 x 1 Meter groß. Treppungen und zwei skulpturale Elemente, die aus dem Platz herauswachsen, geben ihm zudem ein plastisches und rhythmisches Erscheinungsbild. Das Anliegen des Künstlers war es, die ganz unterschiedlichen Gebäude durch den Platz zu verbinden. Die Einheitlichkeit der Gestaltung wird durch nichts gestört, was sonst oft an öffentlichen Plätzen zu finden ist: Bänke, Papierkörbe, Telefonhäuschen, Plakatwände, Poller und Ähnliches. Mitten in einer Großstadt, in der jeder Quadratmeter schnell besetzt ist und genutzt wird, existiert mit diesem Platz ein freier Raum, der nur von Menschen belebt sein wird. In diesem Sinne wird hier die alte Idee des Forums lebendig, als ein Ort der Begegnung mit sich selbst und mit anderen Menschen.

Quarrels over cultural policy between the City, the Federal Government and the Foundation for Prussian Cultural Possessions (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) led to a stop in construction which has lasted to the present day (2012). Thus, also the portal to the three museums, a significant and inviting portal sculpture which all visitors to the Art Gallery, the Arts and Crafts Museum and the Copperplate Engraving Cabinet are supposed to pass through, has likewise remained a design, just like Mack's conception for the facade of the desired guesthouse with integrated cafeteria, whose construction would have remedied the presently faulted emptiness of the Piazzetta. The portal's intended architectural and sculptural power is supposed to serve the entire Forum as a sign, analogous to the historic Arch of Triumph, on the one hand, and on the other, by means of the most modern digital light-programs as information board, it is to refer to the museums (the currently existing provisional entrances do not satisfy requirements).

Exclusively granite was used to pave the square. The versatility of this material here becomes impressively manifest. Seventeen sorts from eight countries were designed to form a stone carpet. The individual stone slabs are 1 by 1 metre in size. Stepped, and with two sculptural elements growing out of it, the square has also a plastic, rhythmic appearance. The artist's endeavour was to interrelate the completely different buildings through the square. The uniformity of the design is not disturbed by anything which otherwise is often to be found on public squares, such as benches, litter bins, telephone cells, billboards, bollards, and the like. In the midst of a big city, where every square metre is quickly occupied and utilized, with this public square a free space exists that will be enlivened only by people. In this sense, here the ancient idea of a forum is reanimated as a place for encounters with oneself and other people.

Im Jahr 2012 steht die endgültige Gestaltung noch immer zur Diskussion – selbst ein Abriss wird erwogen. Damit würden die Urheberrechte des Künstlers aufgehoben. Die Verantwortung für die nicht zu Ende geführte Gestaltung liegt beim Bund, der Stadt Berlin sowie bei der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

In 2012, the final design is still being discussed and even a demolition is being considered. With this step, the artist's copyright would be eliminated. Responsibility for the unfinished design lies with the Federal Government, the City of Berlin and the Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Foundation of Prussian Cultural Possessions).



PIAZZETTA, AUSSICHTSPLATTFORM UND GARAGEN-AUSGANG, 1984-1992, MAX. HÖHE 7 M, GRANIT, KULTURFORUM AM KEMPERPLATZ
PIAZZETTA, VIEWING PLATFORM AND EXIT OF THE GARAGES, 1984-1992, 7 M HIGH, GRANITE, CULTURAL FORUM ON KEMPERPLATZ



PIAZZETTA-MODELL FÜR PORTAL, 1984, MESSING, LAVA-BASALT, GRANIT, POLIERT
PIAZZETTA-PROTOTYPE FOR PORTAL, 1984, BRASS, LAVA-BASALT, GRANITE, POLISHED

Wassertor

2001 wird vor den Spandau – Arkaden das Wassertor realisiert (3,8 x 3,3 x 1,3 m), Diameter des Wasserbeckens 6,5 m, massiver Granit, Wassertechnik, Scheinwerfer im Auftrag der mfi mbH & Co., Essen

Wassertor (Watergate)

In 2001 in front of the Spandau Arcades, the Wassertor was realized (3.8 by 3.3 by 1.3 m), diameter of the basin 6.5 m, massive granite, water equipment, spotlights mfi mbH & Co., Essen



Sonnenspektrum I – III

Es entstehen 2003 drei große Wandbilder (je ca. 3,4 x 4,3 m) für das Foyer sowie das 1. und 2. Obergeschoss der Repräsentanz des Bertelsmann Verlages, Unter den Linden 1.Sonnenspektrum I – III (Sun Spectrum I – III)

In 2003 three large wall-paintings, each approx. 3.4 by 4.3 m, were done for the foyer as well as the first and second storeys of the branch of the publishing house, Bertelsmann Verlag, at Unter den Linden 1 in Berlin.



1. OBERGESCHOSS: SONNENSPEKTRUM II, 2003, 3,44 X 4,34 M, ACRYL AUF LEINWAND
FIRST FLOOR: SONNENSPEKTRUM II, 2003, 3,44 X 4,34 M, ACRYLIC ON CANVAS



2. OBERGESCHOSS: SONNENSPEKTRUM III, 2003, 2,42 X 4,34 M, ACRYL AUF LEINWAND
SECOND FLOOR: SONNENSPEKTRUM III, 2003, 2,42 X 4,34 M, ACRYLIC ON CANVAS

KURZBIOGRAPHIE HEINZ MACK - BILDHAUER UND MALER

1931 im hessischen Lollar geboren, besucht er 1950-1953 die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf (Staatsexamen) und schließt 1956 ebenfalls mit Staatsexamen das Studium der Philosophie an der Universität Köln ab.

Gemeinsam mit Otto Piene gründet er 1957 die Gruppe ZERO in Düsseldorf.

1958 erhält er den Kunstpreis der Stadt Krefeld. Ein Jahr später nimmt er an der Documenta II in Kassel teil.

1963 erhält er den Premio Marzotto. 1964-1966 unterhält Mack ein Atelier in New York und nimmt 1966 an der Documenta III teil.

1965 wird der Künstler mit dem 1. Prix arts plastiques der 4. Biennale de Paris geehrt.

1970 erhält er eine Professur für einen Lehrauftrag in Osaka (Japan) und wird ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, der er bis 1992 angehört.

Auf der XXXV. Biennale in Venedig vertritt er im gleichen Jahr die Bundesrepublik Deutschland (mit Uecker, Pfahler und Lenk).

1962-1968 und 1976 folgen größere Arbeits- und Filmexpeditionen in die Algerische Wüste und in die Arktis.

Den 1. Preis des internationalen Wettbewerbs Licht 79 der Niederlande erhält er 1979.

1992 folgt der Große Kulturpreis des Rheinischen Sparkassen-Verbandes.

2004 wird dem Künstler das Große Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland als Erstauszeichnung verliehen, als Anerkennung für sein Werk und sein Wirken als Botschafter der Kulturen.

Im Jahr 2006/2007 ehrt ihn das Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum in Berlin mit einer großen Ausstellung, die von rund 120.000 Besuchern besucht wurde.

2008 gründet die Stadt Düsseldorf die ZERO-Foundation. Die Stiftung erhält die Archive und zahlreiche Werke der Künstler Mack, Piene und Uecker. Sie widmet sich der Forschung, unterstützt und fördert Dokumentationen und Ausstellungen. Im Fokus sind alle internationalen Künstler, die der ZERO-Idee verbunden waren.

2009 erhält der Künstler den Ehrenring der Stadt Mönchengladbach.

2010 arbeitet er an dem autobiografischen Buch ‚Mack – Leben und Werk/Life and Work‘.

2011 finden anlässlich seines achtzigsten Geburtstags zahlreiche Ausstellungen im

In- und Ausland statt, alle verbunden mit der Publikation von Büchern und Katalogen.

Der Künstler wird mit dem ‚Großen Verdienstkreuz mit Stern‘ der Bundesrepublik Deutschland geehrt.

2012 erhält er den ‚Preis der Kulturstiftung Dortmund‘; gleichzeitig wird eine große Ausstellung im Museum Ostwall im Dortmunder U Zentrum gezeigt.

Das zentrale künstlerische Thema von Heinz Mack ist das Licht.

Seine gegenstandslosen Skulpturen und Bilder sind Medien hierzu.

Das Gesamtwerk ist außerordentlich vielseitig:

Skulpturen aus verschiedenen Materialien, auch monumentale Ausführungen für den Außenraum, Lichtstelen, Lichtrotoren, Lichtreliefs und Lichtkuben,

Malerei, so die Dynamischen Strukturen aus der ZERO-Zeit von 1957-1966 und

die zunehmend großformatige und auch starkfarbige Malerei seit 1991, die so genannten Chromatischen Konstellationen, Zeichnungen, Tuschen, Pastelle, Druckgraphik und bibliophile Werke, die gegenstandslose Fotografie mit schwarz-weißen Handabzügen und farbiger Fotografie, hergestellt im Dia-Sec-Verfahren, Gestaltung von öffentlichen Plätzen und Räumen, auch Kirchenräumen, Bühnenbilder, Mosaik....

In annähernd 300 Einzelausstellungen und vielen Ausstellungsbeteiligungen wurden bis heute seine Arbeiten gezeigt. Seine Werke sind in 136 öffentlichen Sammlungen vertreten.

Zahlreiche Bücher und Kataloge, sowie zwei Filme dokumentieren sein Schaffen.

Heinz Mack lebt und arbeitet in Mönchengladbach und auf Ibiza.

SAMMLUNGEN BERLIN

Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung

Berlinische Galerie

Sammlung Hoffmann

SHORT BIOGRAPHY

HEINZ MACK – SCULPTOR AND PAINTER

Heinz Mack, born in 1931 in Lollar (Hesse, Germany), attends the Dusseldorf State Academy of Arts during the fifties. In 1956 he additionally earns a degree in philosophy at the University of Cologne.

Together with Otto Piene he founds the group ZERO in 1957 in Dusseldorf.

In 1958 he is awarded the Art Prize of the City of Krefeld. In the following year Mack participates at documenta II in Kassel.

In 1963 Mack is awarded the Premio Marzotto. Between 1964 and 1966, Mack works from a studio in New York. He exhibits at documenta III.

In 1965 Mack is awarded the 1. Prix Arts Plastiques at the 4th Paris Biennale.

In 1970 he is invited to Osaka (Japan) as a visiting professor. He is also made a full member of the Berlin Academy of the Arts, of which he remains a member until 1992. Together with Günther Uecker, Karl-Georg Pfahler and Thomas Lenk he represents Western Germany at the XXXV. Venice Biennale.

In 1962 – 1968 and 1976 Mack undertakes extensive field work in the Algerian desert and in the Arctic.

He wins the first prize in the international competition Licht 79 in the Netherlands in 1979.

In 1992 he is awarded the Grosse Kulturpreis des Rheinischen Sparkassen-Verbands.

He is also awarded the German Order of Merit in 2004 in recognition of his role as cultural ambassador.

In 2006/2007 the Museum of Islamic Art in Berlin's Pergamon Museum honors Heinz Mack with a large exhibition which attracts nearly 120.000 visitors.

In 2008 the City of Dusseldorf establishes the ZERO-Foundation. Receiving the archives and numerous works of art of the artists Mack, Piene and Uecker, the foundation is dedicated to research and to supporting and funding documentation and exhibitions putting a focus on all international artists close to the ZERO-concept.

In the following year Mack receives the Ehrenring of the city of Mönchengladbach.

In 2010 he works on the autobiographic book Mack – Leben und Werk/Life and Work.

In 2011 numerous major exhibitions at home and abroad and numerous publications commemorate Heinz Mack's 80th birthday.

In December 2011 he receives the Grand Cross with the Star of the Order of Merit from the Federal Republic of Germany.

In 2012 Heinz Mack is awarded the 'Kulturpreis' of the city of Dortmund's arts council combined with a big one man show in the Museum Ostwall.

The central theme of Heinz Mack's art is light.

Sculptures and pictures are his media.

His multifaceted oeuvre includes sculptures from various materials, also monumental ones for outdoors, light pillars, light rotors, light reliefs and light cubes; paintings such as the Dynamischen Strukturen from the ZERO time (1957-1966) and the increasingly large format and strongly coloured paintings as of 1991, the so-called Chromatischen Konstellationen.

Drawings, ink drawings, pastels, prints and literary works, abstract photography with black and white hand prints and colour photography produced in the Slide-Sec process. Design of public squares and rooms, also church interiors, stage settings, mosaics and ceramics.

His works have been shown in nearly 300 solo exhibitions, many exhibition participations and are represented in 136 public collections. Numerous books and two films document his work.

Heinz Mack lives and works in Mönchengladbach and Ibiza.

COLLECTIONS BERLIN

Collections Berlin

Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung

Berlinische Galerie

Sammlung Hoffmann

BEGEGNUNGEN

ENCOUNTERS



HEINZ MACK & DIETER HONISCH



HEINZ MACK & JOHANNES GECELLI



HEINZ MACK & GEORGES RICKEY



HEINZ MACK & FRITZ KOENIG

ARNDT

HEINZ MACK
WORKS FROM 1958 TO 2012

26 OCT 2012 - 28 FEB 2013

WWW.ARNDTBERLIN.COM

EIN VERSUCH ÜBER DAS LICHT ZUM WERK VON HEINZ MACK VON HEINZ-NORBERT JOCKS

Wie ein Blitz scheint das Licht in sein Leben und seine Kunst eingeschlagen zu sein. Ja, wenn es zutrifft, dass seine ganze Obsession, einfach alles, was er als Künstler seit Jahrzehnten so begierig unternimmt und kontinuierlich in sich aufnimmt, vor allem darauf zielt, das Wunder des kosmischen Lichts so ultimativ wie möglich zur Wirkung zu bringen und in kunstvoller Weise vor uns zu entfalten, so drängt sich mir die Frage auf: Welche Erfahrungen und Erlebnisse führten dazu, dass er sein Leben dafür einsetzt? Dass die Entdeckung des Lichtes für seine Existenz von einer so immensen Wichtigkeit und essentieller Bedeutung und dass sie für seine Kunst so richtungsweisend und bestimmend geworden ist, dass daneben, bis auf die Liebe, alles andere nur nebensächlich, buchstäblich untergeordnet oder peripher erscheint. Dass er die Dichtung und die Philosophie als Quellen seiner Erfahrung ebenso zitiert wie die Naturwissenschaften und die Technologie. Dass er mit allen Mitteln und auf allen nur denkbaren Wegen und Bahnen versucht, sein Wissen über das, was Licht definitiv ist und uns im Alltag bedeutet, zu bereichern. Ja, dass er sowohl sein Auge als auch seinen Geist auf dieses elementare Phänomen beinahe ausschließlich fokussiert hat, obwohl er doch ganz genau weiß, dass es letztlich unergründlich und damit unsagbar ist. Nur allzu bewusst ist ihm die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns, die Vergeblichkeit seines nicht nur künstlerischen Tuns, und dennoch kein Verzicht darauf. Ein Weitermachen um jeden Preis als Amoklauf gegen die vergehende Zeit lässt sich hier konstatieren.

Ja, es kommt einem so vor, als mache er wie Sisyphos den Sinn seines Lebens als Künstler geradezu davon abhängig, ob es ihm am Ende nicht doch noch gelingen kann, dem Geheimnis des Lichtes wenigstens eine kleine Spur nähergekommen, ihm sogar nahe zu sein.

In immer noch kühneren Anläufen, teils abenteuerlichen Unternehmungen, die gelegentlich von einem ehrgeizigen Willen zur Gigantomanie getragen sind, und mithilfe von variierten Versuchsanordnungen der experimentellen Art, die auf die Rolle des Analytischen in seiner Kunst verweisen, entwickelt er aber keine alles erklärende, Fakten aufzählende, wissenschaftlich haltbare Theorie. Stattdessen kreiert er eine sich dem sinnlichen Eindruck hingebende, das Sehen und Erleben des Rezipienten stimulierende, eine zwischen Himmel und Erde angesiedelte, auch metaphysisch ausgerichtete, dem Licht mit all seinen Facetten und in seiner ganzen Komplexität huldigende, dabei auf kein Medium allein beschränkte, sondern eine medienübergreifende Ästhetik. In ihr taucht trotz Säkularisierung sogar der Engel als vermittelnde Figur des Dazwischen auf, da dieser für ihn ein von der Materie unabhängig existierender Träger des Lichtes ist. Nun, wovon handelt diese sich von der Erdschwere verabschiedende, mit den Flügeln des Utopischen ausgestattete Ästhetik, wenn nicht vor allem von den schönen Metamorphosen und permanenten Verwandlungen des Lichts in eine alles Tragische und Dramatische hinter sich lassende, die Bewegung einbeziehende, um Klarheit ringende, alles in allem apollinische, gar heitere Kunst. In ihr scheinen sich das Optische und das Sinnliche auf der einen und das Reflexive und das Diskursive auf der anderen Seite in einer ausgewogenen Balance zu befinden. Doch bei Mack geht es keineswegs um den Transfer oder die Vermittlung von tieferen Einsichten und Bedeutungen, die mit dem Sichtbaren der Dinge verwoben sind. Vielmehr legt er großen Wert darauf, uns die sinnliche Kraft und die grenzenlose Ausstrahlung von Licht als eine geistige, den Raum zwar transzendierende, sich aber in ihm verwirklichende und Distanzen auflösende Energie vorzuführen. Dabei ist die Vorstellung, die er sich von Licht macht, insofern eine dialektische, als er den Schatten als Pendant in seine ästhetischen Reflektionen stets miteinbezieht. Licht und Schatten, ein unzertrennliches Paar. „Frei nach Leonardo da Vinci, der Dunkelheit als abnehmendes Licht und Licht als abnehmende Dunkelheit begriff,“ so Heinz Mack in einem Dezember letzten Jahres geführten Gespräch mit dem Autor, ist der Schatten für ihn zwar ein Gegensatz, aber letztendlich doch nur ein anderer Aspekt, vielleicht sogar auch nur ein andersgearteter Ausdruck des Lichts.

Fasziniert von dem ständigen Hin und Her, das er zwischen Licht und Schatten in der Natur auf beseligende Weise beobachtet, sieht er im Grunde darin die Lehre vom Widerspruch realisiert, der sich beständig aufbaut, um sich immer wieder auf neue aufzulösen. Wer das Licht begrüßt, kommt nicht umhin, auch den Schatten zu akzeptieren. So in etwa formuliert es Mack, sobald man ihn darauf anspricht. Dabei sind für ihn persönlich das Licht das Reale und der Schatten unreal. Auch damit muss sich auseinandersetzen, wer die Bewegung dieses Elements mehr und von innen heraus verstehen will.

Wie stark dieses den Künstler fasziniert und innerlich berührt, drückt sich übrigens auch in seiner bis heute anhaltenden Begeisterung vor allem für zwei große Maler aus. Deren Sehweisen könnten nicht gegensätzlicher sein: Hier Georges de La Tour, bei dem sich das allmähliche Lichtwerden und die Versichtung der Welt im fragilen Schein einer Kerze ereignet, und dort Henri Matisse, bei dem die Farbe eine so enge Liaison mit dem Licht eingeht, dass die Malerei zu einem Augenfest von einzigartiger Sinnlichkeit mutiert. Während der eine ganz aus der Finsternis herausagiert und deren Bereich dabei kostbare Lichtinseln abringt, scheinen bei dem anderen die Farben der Dinge ganz aus dem Licht auch mithilfe des Schattens herausmodelliert worden zu sein. Das Oszillieren zwischen Nacht und Tag bekommt angesichts der Werke beider Künstler eine seltene Evidenz. Ihr schenkt Mack wohl deshalb seine Aufmerksamkeit, weil in dem einen Fall das Licht sich als eine die Welt des Sichtbaren erst erschaffende und in dem anderen Fall als eine Energie erweist, durch die alles Identifizierbare oder Benennbare erst sein einzigartiges und kostbares Farbleid erhält. Dadurch wird es zu einem herausragenden Zeugnis purer Schönheit. Dem einen wie dem anderen Extrem scheint Mack dort auf der Spur zu sein und sich verbunden zu fühlen, wo er die Malerei und die Zeichnung als Instrumente des Lichts heranzieht, benutzt und gleichzeitig befragt. Nun ist hier von Instrumenten übrigens nicht zufälligerweise die Rede, denn die Klänge, die Rhythmen und die Intervalle seiner „chromatischen Malerei“, mit der Mack recht subtil gegen die Monochromie eines Yves Klein opponiert und sich gleichzeitig an ihr produktiv reibt, lassen sich auch aus einem unterschwelligem Dialog mit der Musik heraus verstehen. Dieser rührt sicherlich daher, dass Mack, ehe er sich ganz der Kunst widmete, von der Musik völlig besetzt war. Bis zu dem Moment seiner Kindheit, da der Splitter einer Bierflasche bei einer aggressiven Begegnung mit einem betrunkenen schwarzen US-Soldaten den Nerv seines

kleinen Fingers durchtrennte, so dass von jetzt auf gleich der Traum von einer möglichen Karriere als Pianist wie eine Seifenblase zerplatzte, war die Musik für ihn ein Himmel auf Erden. An ihm funkeln in seinen Augen bis heute neben Bach und Mozart auch Chopin, Schumann, Ravel, Strawinsky, György Ligetti oder Olivier Messiaen wie ewige Sterne. Alles in allem lässt sich der spezielle Gebrauch von Farbe in Relation zum Licht als eine aufschlussreiche Analogie zur Musik interpretieren. Doch dazu fehlen mir hier nicht nur die Kenntnisse sowie die fachliche Kompetenz, sondern auch die Zeit, um es anschaulich zu präzisieren.

Wenn wir nun an dieser Stelle stattdessen sein zeichnerisches und malerisches Werk in Korrespondenz zueinander sehen und miteinander vergleichen, so lässt sich die Behauptung aufstellen, dass er sich der Malerei als Zeichner und der Zeichnung als Maler nähert. Allerdings nicht derart, dass es zu einer fatalen Grenzverwischung kommt. Denn streng achtet er darauf, dass alles klar voneinander geschieden bleibt und dass sich da nichts bis zur Differenzlosigkeit vermischt. Fühlt er sich als Maler bei den Primär- und Regenbogenfarben und all den Zwischentönen zuhause, so ist er als Zeichner auf die unendliche Erweiterung der zwischen Schwarz und Weiß verlaufenden Tonskala bedacht. Sowohl hier wie dort operiert Mack wie ein großer Meister des Übergangs, der aus langjähriger Erfahrung weiß, dass die Schwelle, wie Walter Benjamin in seinem „Passagen-Werk“ schrieb, keine Grenze ist, sondern ein unentwegtes Fließen einschließt und sich uns als eine „offene Zone des Wandels“ darbietet. Einerseits so zart zwischen einem grellen Hell und einem finsternen Dunklen changierend, dass ein flach aufgetragenes Blau ganz plötzlich eine scheinhafte Verräumlichung erfährt und dabei eine uns fast in sich hineinziehende Tiefe wider seiner Flachheit vortäuscht, nimmt er andererseits eine so harte Akzentuierung der Kontraste vor, dass sich Farben zu gleißenden Lichtsphären verdichten. Ja, man kann sagen: Was auf den Gemälden räumlich gesehen wird, wird im nächsten Augenblick zur Fläche, und was als sichere, begehbare Fläche erscheint, reißt uns plötzlich in die Tiefe. Eine geradezu irritierende Dynamik ist da am Werk, weshalb die Arbeit des Sehens keineswegs mit nur einem Blick erledigt ist. Solange sich das Auge auf die Interaktionen der Farben einlässt, findet es nie zur Ruhe. Nie kann es das Fluten der Farben abschalten. Denn es sieht sich konfrontiert mit der merkwürdigen Erfahrung der „Ruhe der Unruhe“ oder, umgekehrt, der „Unruhe der Ruhe“.

Wenn Mack davon in jungen Jahren sprach, so bezog er dies primär auf die Kunst. Dabei geht es darüber hinaus, und es lässt sich von daher auch als eine Selbstaussage über seine Existenz oder das Sein in der Zeit lesen. Darauf angesprochen, warum er seit jeher, und nicht erst im Alter, wie ein von der Zeit unentwegt Getriebener aus dieser ein Maximum herauszuschlagen versucht, und zudem danach befragt, wieso er sich immer wieder den auch selbst verursachten Diebstahl an Zeit vor Augen führt, erklärt er sein spezielles Verhältnis dazu mit dem Hinweis auf die „Unruhe der Ruhe“. Und gleichzeitig erinnert er sich an die Zeitmasse, die ihm als kleiner Junge in der Dunkelkammer bei dem Entwickeln seiner Fotos von Dingen aus seinem unmittelbaren Lebensbereich geraubt wurde, und er denkt dabei daran, dass man in der Lichtlosigkeit jegliche Orientierung verliert. Zudem werde man dort von der Magie der Genese eines aus dem Weiß des Fotopapiers plötzlich wie aus dem Nichts auftauchenden Bildes völlig absorbiert. „Sie kommen heraus und glauben, Sie wären nur eine halbe Stunde drinnen gewesen, doch ein Blick auf die Uhr zeigt, dass inzwischen mehr als vier Stunden vergangen sind. Ein irres, wenn nicht sogar unheimliches Phänomen! Aber das berührt nicht direkt Ihre Frage. Sie wollten wissen, warum ich auf das Vergehen der Zeit mit geradezu nervöser Gereiztheit reagiere. Keine Ahnung, ob dies das richtige Wort ist. Ich will es einmal wie folgt formulieren: Wie stark man unter dem Druck steht, die Lebenszeit für das, was man in ihr für sich verwirklichen möchte, so optimal wie möglich zu nutzen, hat meines Erachtens viel mit dem Herzschlag, dem inneren Rhythmus eines Menschen zu tun. Und das hängt wiederum auch eng zusammen mit der Frage der Vitalität. Wenn ein Mensch vital ist, so heißt das nicht, dass er sich ununterbrochen in dieser Sphäre der Vitalität austoben und sich ihr aussetzen möchte. Denn gerade wenn er besonders vital ist, sehnt er sich auch nach Entspannung, also nach ein bisschen Ruhe wider die Unruhe, die ihn von sich wegrißt. Die Vitalität ist ja das Gegenteil von Ruhe. Als ich vor fünfzig Jahren den von mir oft zitierten Satz von der Ruhe der Unruhe oder von der Unruhe der Ruhe formulierte, so dachte ich dabei zunächst an die Kunst. Dabei sagt er natürlich auch etwas über meine Existenz aus. Ruhe und Unruhe sind zwei Pole und gleichermaßen da. Doch wenn ich zurückblicke, so stelle ich fest, dass ich die vollkommene Ruhe im Laufe meines Lebens nur selten erlebt habe, weshalb ich mir eingestehen muss, dass die Unruhe der Ruhe wohl eher den Zustand beschreibt, der mir und meiner Art zu sein entspricht.“

Die Unruhe der Ruhe

Es scheint, als seien Existenz und Kunst auch dort noch miteinander eng verwoben, wo der Künstler jegliche Spur des individualistischen Ausdrucks aus dem Werk eliminiert hat. So werden wir bei Mack mit gewagten Farbsprüngen in eine abstrakt ausgetragene Unruhe der Ruhe hineingebeamt, die sich da mit sanften Farbübergängen abwechselt. Ein tiefdunkles Blau, das an den Rändern wie ein Teppich ausfranst, wird zum Beispiel gerade dadurch hervorgebracht oder hervorgehoben, dass es auf seiner Linken von einem Türkis und auf seiner Rechten von einem helleren Blau flankiert wird. Aufgeweicht werden die Kontraste in gewisser Weise dadurch, dass sich die Farben am Übergangsbereich wie Wellen ineinanderschieben, sowie dadurch, dass die unterlegten Farben regelrecht durchscheinen oder durchschimmern. Und wenn dann ein Gelb ein Blau überlappt, so verändert sich nicht nur der Ton dort, wo der Übergang sich vollzieht. Das Spiel mit der Transparenz sorgt auch dafür, dass sich Farben verräumlichen. Dass sie so wirken, als bestünden sie aus Licht oder als wären sie von ihm regelrecht durchdrungen. Jedenfalls strahlen die Farben partiell wie Lichtquellen aus sich heraus. Und obwohl sich Farben überkreuzen, überlappen, überstrahlen, ineinander übergehen, steht jeder Ton für sich, doch orchestral vereint mit anderen. Es bilden sich Übergangszonen oder Zwischenräume, die gewährleisten, dass die Farben ihre Autonomie bewahren. Eine Verunreinigung, gar Verschmutzung der Farben ist hier ausgeschlossen, und Klarheit an der Tagesordnung. Der Eindruck der Ruhe, der sich uns dadurch aufdrängt, dass eine Farbe sich scheinbar monochrom innerhalb eines Feldes ausbreitet, wird dadurch wieder aufgehoben, dass sich nicht immer so eindeutig bestimmen lässt, welche Farbe vorgelagert oder nach hinten verlegt ist. Eine totale Verwirrung des Auges stellt sich gerade dort ein, wo das Rot, das gerade nach vorne spurtet, kurz darauf nach hinten stützt. Ja, angesichts eines Bildes erleben wir, wie es sich auf der Perzeptionsebene im Sehakt konstituiert. Folglich ist die Wahrnehmung für diese Malerei ein unhintergebares Thema. Zu einer Steigerung des Sehens führt auch, dass Mack durch die Art und Weise, wie er Farben organisiert, dabei Helles mit Dunklem kontrastiert und wie er zudem Formen aufeinander prallen oder miteinander korrelieren lässt, den Anschein einer Rotation erweckt.

Unwillkürlich denkt man dabei an die Bewegung eines Propellers, der sich so rasend schnell dreht, dass sich die Bewegung mit bloßem Auge kaum mehr verfolgen lässt. „Das finde ich unglaublich irre, dass etwas, das sich so unglaublich schnell bewegt, so etwas wie ein virtuelles Volumen schafft, und wenn dies der Fall ist, löst sich das Reale eines Flugzeugpropellers vor unseren Augen regelrecht auf. Es verschwindet. Denn wenn der Propeller seine höchste Drehzahl erreicht hat, sich also auf Volltouren bewegt, sehen Sie nichts anderes mehr als eine vibrierende Lichtscheibe. Die Geschwindigkeit bringt ein kreisrundes Energiefeld hervor. Dabei kommt es einem so vor, als würde der Propeller sich nicht von der Stelle bewegen. Was für eine Täuschung!“ Mit dem von Paul Virilio geprägten Begriff des „rasenden Stillstands“, der in eine Entrealisierung kulminiert, lässt sich dieses Phänomen hier klar benennen. Jedoch wird die kulturpessimistische Kritik an den für die Geschichte der Menschheit unübersehbaren Folgen sich ausbreitender Ortlosigkeit per Beschleunigung, wozu der phänomenologisch genaue Philosoph ausholt, von Mack weder erhoben noch geteilt.

Wie sehr der Künstler sich im Einverständnis mit dem Geist seiner Zeit wähnte, davon künden die Dokumentationen seines zu einem Teil im Jahre 1968 anlässlich des Fernsehfilms „Tele-Mack“ verwirklichten Sahara-Projekts. Da sieht man ihn in den endlosen Weiten der Sanddünen, einen silbernen Anzug tragend, der nicht zufällig an die Ausrüstung der Astronauten erinnert. Das unglaubliche Jahrhundertereignis des Ausbruchs aus der Erdanziehung, die damit möglich gewordene Überwindung größter Distanzen und unvorstellbarer Höhen, die den Traum vom ersten Schritt auf der Mondoberfläche wahrwerden ließ, und die damit in Erfüllung gegangene Utopie kommen einem hier angesichts der Bilder aus der Wüste geradezu zwangsläufig, ohne da allzu viel hineinzuprojizieren, in den Sinn. Überhaupt ist die Geschwindigkeit für Mack ein wiederkehrendes Sujet. Es verblüfft kaum, dass er, der passionierte Liebhaber PS-starker Autos, sich auch damit beschäftigt, wie sich Geschwindigkeit ohne jegliche Anspielung auf Figuratives mit nichts als Farben wahrlegen lässt. So imaginiert er 2009 einen „Highway for Colours“, angesichts dessen sich nicht mehr sagen lässt, in welche Richtung sich die Farben bewegen, ja sogar fliehen.

Obwohl die Malerei bei Mack nichts direkt nachbildet, sondern Tonleitern und Akkorde aus Farben schafft, und obgleich die Zeichnung unter seiner Regie weniger repräsentiert als rhythmische Felder aus einem unentwegten Hin und Her, einem Gleiten und Springen zwischen Schwarz und Weiß gewinnt, entstehen realitätsanaloge Strukturen. Dabei ist die Zeichnung für ihn, wie er es einmal formulierte, eine Art intimes, von der Hand seismographisch niedergeschriebenes „Zwiegespräch zwischen der Seele und dem kritischen Geist“ auf einem Papier, dessen Oberfläche sich als so empfindlich und verletzlich erweist „wie eine dünne Haut.“ Auch wenn hier von Handschrift die Rede ist, die Inneres nach außen kehrt, und die Zeichnung quasi zu einem Ausdrucksverstärker der Seele ernannt wird, so wäre es doch verkehrt, die Psyche des Zeichners in den Mittelpunkt der Deutung seines Werks zu rücken. Denn selbst dort, wo Schwarz dominiert, geht es ihm doch immer noch primär um die reiche Erfahrung des Lichts. Statt „Abwesenheit von Licht“ ist das Schwarz für Mack dessen „Gegenwart“. Diese will er uns näherbringen. Wie sehr er dabei auch auf Gegenstandslosigkeit setzt, so zieht er dennoch keine so scharfe Grenze, dass jedweder Anklang auf Figuratives restlos ausgemerzt wäre. Neben Web- und Flechtstrukturen lassen sich in den Zeichnungen ebenso wie in den Gemälden auch Mauer- und Ackerfeldstrukturen entdecken. Außer Kakteen und Gärten auch noch Flügel. Zudem Pyramiden. Antike Säulen. Tore. Gitter. Und Treppen. Mack ist sich dessen bewusst, dass das, was er in der Abgeschlossenheit von der Außenwelt in seinem Atelier hervorbringt, hier und da eine Verwandtschaft, Nähe oder Parallele zu Formen und Strukturen der Natur aufweist. Er führt dies auf seine Bewunderung und sein tiefes Interesse an der Natur zurück, dem er sich nie ganz entziehen könne.

Ja, man fragt sich unweigerlich: Geht es diesem Mann, der auch im Alter von 80 Jahren nicht müde wird, dem Geheimnis seiner Faszination auf den Grund zu gehen, um die ewige Suche nach einem erfüllten Augenblick? Zielt, was er tut, vielleicht auf die Wiedergewinnung eines verlorenen Glücksgefühls, womöglich einst erlebt im Angesicht des Lichtes, das allem Seienden erst zu seiner Sichtbarkeit verhilft? Ja, was genau beflügelt ihn wohl immer wieder aufs Neue, wenn er den Ausschweifungen des Lichts in der Natur nachspürt, sie für sich analysiert und seziert, um sich von den diversesten Lichtwahrnehmungen, Lichtsensationen und Lichterlebnissen, entweder zufällig gemacht oder bewusst herbeigeführt, inspirieren zu lassen? Wofür steht überhaupt dieses Element in seinem Werk? Ist es für ihn mehr ein Phänomen, dessen extreme Schönheit er als Zeichner und Maler mithilfe von Farben und Formen zum Klingen und als Bildhauer mithilfe von Gegenständlichem und Materialien zum Ausdruck bringen möchte? Begreift er seine Kunst als Schönheitsverstärker? Wenn ja, was besagt das Schöne? Fällt es für Mack mit dem Wahren und Guten zusammen? Und verweist die Erscheinung des Lichtes letztendlich auf etwas Anderes, gar Höheres und Metaphysisches? Versteht sich dieser Künstler gar als einen modernen Metaphysiker in der Nachfolge von Plotin, der in dem Licht als gestalt- und strukturloses Objekt des inneren Sehens den alleinigen und direkten Ursprung alles Sichtbaren erblickte? Oder als der neugierige Praktiker einer Phänomenologie des Lichts, der, um nach Möglichkeit die ganze Spannweite seines Erscheinens vorzuführen, lustvoll zwischen den Medien wechselt, mal das eine, mal das andere einsetzt und dabei auch noch die unterschiedlichsten Materialien austestet? Nicht ausgeschlossen aber auch, dass er sich dazwischen bewegt und beide Perspektiven zu einer undogmatischen Synthese verknüpft, weil er hofft, dass das Erscheinende und das Spirituelle innerhalb der Kunst im Idealfall doch irgendwie zur Deckung gelangen.

Ja, dadurch, dass Mack es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Wirkmöglichkeiten des Lichtes zu potenzieren, entführt er uns in dessen abwechslungsreiche Welt der Erscheinungen. Dabei verschwindet der Begriff, dem sich die Wissenschaft unterwirft, hinter dem Bild, dem der Künstler huldigt. So trägt das Perzeptuelle bei ihm den Sieg über das Konzeptuelle davon. Denn Mack wehrt sich dagegen, allzu analytisch zu sein. Drum weist er in Gesprächen wiederholt darauf hin, primär kein Denker, sondern Künstler, also auf Anschauung aus zu sein. Dabei hat er doch einst in Köln zusammen mit Otto Piene zu der Zeit, da beide die

Gruppe ZERO gründeten, mit gewisser Hingabe die Schriften der Philosophen studiert. Und dabei zeugt doch die eloquente Art und Weise, wie er über Kunst redet, von einer messerscharfen Reflektion und einer Exaktheit im Denken. Doch als Künstler, der vom Sehen ausgeht und das Sehen vorantreibt, setzt er mehr Vertrauen in das Erscheinende. Er legt es darauf an, dass das, was er imaginiert, auf unsere Augen wie ein Magnet wirkt, und hofft darauf, dass das Seherlebnis, das er uns bereitet, so stark ist, dass es das rationale Denken für ein paar Momente verdrängt. Ja, er sehnt den Moment herbei, da uns das Gesehene oder zu Sehende so überwältigt, dass es alles Fragen beiseiteschiebt oder überflüssig macht. Davon ausgehend, dass wir nur dann, wenn wir den Schematismus der Vernunft umgehen, zu einem wirklich vorbehaltlosen Sehen fähig sind. „Doch wir Europäer können aufgrund unserer Schulbildung, die uns eingehämmert wurde, nicht anders, als sofort darüber nachzudenken, was wir wahrnehmen, statt uns erst einmal daran zu erfreuen. Damit will ich nicht sagen, dass das Fragen nicht berechtigt ist. Aber wir berauben uns der Direktheit. Nun bin ich bestimmt kein Anhänger des Irrationalismus, sondern durchweg Rationalist. Was ich aber zutiefst bedaure, ist, dass wir im Abendland von einem notorischen Denkwang beherrscht sind, der die spontane Begegnung mit einem Phänomen wie Licht als Rätsel verhindert?“ Das klingt wie ein Ringen um eine zweite Unschuld oder wie die Lehre von einem unmittelbaren Sehen, welches zur Begeisterungsfähigkeit eines staunenden Kindes zurückfindet.

Gewiss, man wird dem, was Mack als Bildhauer hervorbringt, nicht dadurch gerecht, dass man es bei bloßen Beschreibungen augenverwirrender Lichttänze und fröhlicher Farbspiele belässt, die sich dadurch ereignen, dass Materialien wie Aluminium, Edelstahl, Plexiglas oder Holz zu Widerständen werden, in denen sich das Licht verfängt und bricht. Zum einen ist es unmöglich, das, was sich unseren Augen darbietet, so präzise in Sprache zu fassen, dass wir uns davon eine so konkrete wie exakte, ja bildliche Vorstellung machen können. Zum anderen laufen wir allzu leicht Gefahr, seine Kunst auf die Potenzierung von Lichteffekten oder auf die Akkumulation von Oberflächenreizen zu reduzieren. Ob er, wie 1962 geschehen, auf einem vier Meter hohen, wie eine Wäschespinne konstruierten Metallständer verschiedene Platten aus Aluminium, Plexiglas und Spiegel montiert und das ganze Ensemble so motorisiert, dass es sich wie ein Karussell um die eigene Achse dreht, um es schließlich von Scheinwerfern so anstrahlen zu lassen, dass es zu einer aufregenden Lichtsymphonie kommt. Ob er eine über zweite Meter hohe Stele mit sechs Fresnel-Linsen so ausrüstet, dass sich das einfallende Licht in den Farben des Spektrums bricht. Ob er eine auf einem Edelstahlkasten installierte, durchlöchernte Scheibe mit einer im Innern des Kastens eingebauten Lampe von unten beleuchtet und ob er diese dann zusätzlich via Motor so schnell um die eigene Achse kreisen lässt, dass das flache Objekt die imaginäre Gestalt einer dreidimensionalen Kugel annimmt. Ob er silbern spiegelnde, an losen Fäden herunterhängende, in sich gewundene Messingstangen mithilfe von Motoren so in Bewegung versetzt, dass das Licht sich reflektiert, blitzt und funkelt. Ob er zwei dreiecksförmige Prismen aus speziell beschichtetem Glas in eine Höhe von acht Metern ragen lässt, damit sie je nach Blickwinkel geradezu spielerisch ihre Erscheinung per und im Licht wechseln. Ob er mithilfe von reflektierenden und spiegelnden Materialien skulpturale Scheinrealitäten simuliert, in denen der urbane oder der Naturraum verzerrt erscheinen. Mit Lichtmauern, Lichtpyramiden, Lichtprismen, Lichtstelen und Lichtgittern, mit Netzstrukturen, Raumspiralen, Silberwänden, Sand- und Feuerfontänen, Spiegelplantagen, rotierenden Reliefscheiben, Kuben und Himmelssäulen nimmt Mack direkten Kontakt mit dem Licht auf. Wie er die reale Bewegung in die Skulptur einführt, so lässt er da auch das reale Licht für sich arbeiten.

Die Reaktionen des Lichts

Schon ein erster Blick in sein verglastes Atelier auf dem Huppertzhof in Mönchengladbach, mit dessen Bau in der Mitte des 16. Jahrhunderts begonnen wurde, gefüllt mit sowohl bereits fertigen als auch noch unbeendeten Skulpturen, und hinaus in den Park mit Werken aus verschiedenen Werkphasen auf den Rasenflächen, ja das ganze Drumherum, die Bibliothek, die Notizen und die Fotos, alles das macht von vornherein eines deutlich: Heinz Mack ist ein wahrer Virtuose unter Erkundigungszwang, der die Reaktionen des Lichts auf die von ihm benutzten Materialien bestens kennt, weil er diese sowohl erprobt als auch erforscht hat. Doch so evident auch sein mag, dass Licht die eigentliche Domäne seiner laufenden Forschung ist, so sehr tappt man, je nachdem unter welchen Bedingungen seine Werke zu sehen sind, doch im Dunklen. Dass nicht direkt ersichtlich ist, was ihn am Licht und daran so interessiert, sich auch in unberührte Naturräume wie die Wüste und die Antarktis vorzuwagen, hat damit zu tun, dass seine Werke erst unter idealen Lichtverhältnissen ihre volle Pracht entfalten. Doch diese sind im Osten jeweils andere als im Westen, Süden oder Norden. Somit steht und fällt die Wirkung seiner Kunst mit dem Stand der Sonne. Was das konkret heißt, habe ich mit eigenen Augen erst wirklich an einem Junitag vor vier Jahren, also 2008 begriffen. Ich war eingeladen, die für ein Buch geplanten Gespräche mit dem Künstler dort zu führen, wo er von Anfragen, Telefonaten, Emails, Besuchen und sonstigen Verpflichtungen ungestört sein kann. Auf Ibiza, wo er seit 1985 eine alte Finca in der Mitte der Insel abseits des Tourismus bewohnt, sah ich draußen vor dem weißen Haus seine Skulpturen in einem anderen Licht, und zwar nicht nur buchstäblich, sondern in einem doppelten Sinne. Umgeben von Palmen und hochgewachsenen Kakteen, mitten in der nur vom Wind gestörten Stille, zeigte sich mir eine aus Prismen bestehende Stele in ihrer Transparenz, die sich in der Wasseroberfläche des Swimmingpools spiegelte, zudem kleinere und größere skulpturale Formen auf Sockeln, über das ganze Gelände verteilt. So phantastisch eingebettet in die Natur, dass das Kunst- und das Naturschöne miteinander harmonisierten. Die Stele, die in der Abendsonne zu einem unauffälligen Träger aus purem Licht wurde, ragte dabei wie ein Vermittler zwischen Himmel und Erde ins endlos Vertikale. Mehr noch, durch das Licht, das mithilfe der Skulpturen erst sichtbar wurde, verloren diese ihr ganzes Gewicht und ihre faule Trägheit. Es kam zu einer Entmaterialisierung des Materials, aus der die Skulpturen gemacht sind.

Denn da, wo das Licht ein Maximum an Intensität und Leuchtkraft erreicht, tritt eine seltsame Entrealisierung des Realen mit der obskuren Folge einer Realisierung des Irrealen ein. Im Grunde nehmen wir als Betrachter teil an einer durch die Macht des Lichts verursachten Immaterialisierung der dichten Welt. So pointiert es Mack, der als Bildhauer nicht die Gestaltung oder Formung des von ihm bearbeiteten Materials zum Ziel hat, sondern voll darauf konzentriert ist, die Sprache des Lichts ganz aus sich heraus sprechen zu lassen. Auf einmal wird klar, dass die Materialien zu nichts anderem dienen als dazu, dem Licht seine Herrlichkeit und Sichtbarkeit zu verschaffen. Dahinter verschwindet alles Taktile. Das Licht erscheint als etwas Immaterielles, das der Materie bedarf, um von uns gesehen zu werden. Ja, auf die Ausstrahlung des Lichts in den Raum, auf seine Raum- und Lichtwerdung kommt es Mack an. So zum ersten Mal erfahren auf Ibiza. Ganz anders das Erleben im Park mit den Fachwerkhäusern in Mönchengladbach. Je abwesender das Licht, umso stärker schiebt sich nämlich die Anwesenheit des Materials in den Vordergrund unserer Wahrnehmung. Doch bei einer Deutung, die von der Oberflächenbearbeitung des Materials ausgeht, droht die Gefahr einer falschen kunsthistorischen Einordnung. Von hier aus lässt sich auch verstehen, warum Mack zum Fotografen wurde. Aus dem Erleben heraus, dass die Wirkung sowohl seiner Skulpturen als auch seiner Gemälde von den Lichtverhältnissen abhängig, also stets temporär ist, besann er sich seiner mit der Kamera in jungen Jahren gemachten Erfahrungen. Dadurch, dass er seine Skulpturen selber fotografiert, fixiert er nicht nur die Einmaligkeit eines Augenblicks. Er nimmt auch eine Interpretation seines Werks vor und enthüllt uns seinen besonderen Blick als Bildhauer.

Doch drehen wir am Ende unseres Versuchs, Heinz Mack zu verstehen, das Rad des Fragens noch einmal zurück und versuchen doch noch ansatzweise, dem auf die Schliche zu kommen, was ihn dazu bewogen hat, wie Einstein bis ans Ende seiner Tage über das Licht nachzudenken, sich von ihm inspirieren zu lassen. Was macht ihn zu diesem lebenslänglichen Erforscher und einmaligen Vermittler des Lichts aus tiefster Überzeugung? Die Rätselhaftigkeit des Lichtes alleine kann es nicht sein, die ihn dazu verführt hat, denn Rätsel gibt es wie Sand am Meer. Warum nun ausgerechnet dieses und kein anderes? Mack zieht zur Erklärung einige Erlebnisse aus der Kindheit und der Jugend heran und führt in dem Zusammenhang ein frühes und unvergessliches an. Als Zehnjähriger war er einmal allein im Haus. Keiner kümmerte sich um ihn. In dem abgelegenen

Flurbereich, den er betreten hatte, drang Licht schräg durch ein kleines Fenster ein. „Wahrscheinlich aufgrund des Staubs, der in der Dunkelheit des Raums schwebte, war da ein strahlend heller, halben Meter breiter Lichtstrahl zu erkennen. Ich war fassungslos“, erzählt Mack, „angesichts dieser Milliarden von winzigen Punkten, die sich da hin und her bewegten. Sie stellen vermutlich mein erstes großes Lichterlebnis dar, und ich bilde mir ein, schon damals erkannt zu haben, dass die gleichen feinen, im Raum schwebenden Partikel außerhalb des Lichtstrahls unsichtbar waren. Für mich war dies die Erfahrung der Immaterialität des Lichts. Ich glaube, dass dieses Lichterlebnis auch deshalb so stark auf mich wirkte, weil ich schreckliche Angst hatte, den Flur zu durchqueren, und diese wurde durch das schummrige, von einer 5-Watt-Birne herrührende Licht noch ungeheuer verstärkt.“ Diese kafkaeske Erfahrung korrespondiert mit späteren Fliegerangriffen in Krefeld, die am Himmel, obwohl tödlich, ein Lichtkonzert von großer Faszination anrichteten. Für Mack ist das Licht aber auch zu einer Metapher geworden. Es steht für Wachheit, Leben, Wahrheit, Erkenntnis, Bewusstsein und Schönheit. Besonders im Gedächtnis geblieben ist ihm die Vorführung eines Dokumentarfilms über Ausschwitz kurz nach Ende des Krieges. Für ihn war dieser Ort die absolute Finsternis. Drum deutet er den Faschismus als eine Terrorideologie, die alles Licht ab- und ausgeschaltet hat. „Es kann nicht um die Ecke, sondern nur geradeaus sehen“, heißt es irgendwo bei Mack, der die von seiner Kunst inszenierte Schönheit als Utopie ganz im Sinne von Ernst Bloch begreift, den er als Student gelesen hat. Man kann wohl sagen: Alles in allem ist für ihn die Fata Morgana des Lichts die eigentliche Realität.

Was aber sind die Flügel des Utopischen, die seine Kunst bis heute so aktuell erscheinen lassen und immer weiter tragen und entsprechend nachhallen und auch nachfolgende Künstler beeinflussen, und was das utopische Surplus, das noch nicht abgegolten, also weiterhin wirksam ist? Warum kommen uns das bisher Hervorgebrachte und täglich neu Krierte gar nicht so zeitlich fixiert und begrenzt vor? Wieso wirken seine frühen Werke alles andere als gestrig, stattdessen der Zeit geradezu enthoben und dabei zeitlos gegenwärtig?

Um darauf erste Antworten zu finden, die dazu mehr als nur eine lose Idee liefern, muss man noch einmal zurück zu den Motiven, die Mack antreiben, und zu den Themen, denen er sich zeit seines Lebens verschrieben hat. Am Anfang seines künstlerischen Wegs stehen, wie schon gesagt, die Faszination durch den unendlichen Zauber des Lichtes sowie der Versuch, dieses nicht nur zu repräsentieren, wie man die Welt mit ihren Erscheinungen beispielsweise in der Malerei repräsentiert. Vielmehr erklärt er das Licht selbst zum Bestandteil der Kunst, indem er das natürliche Element nicht nur in die Skulptur einfließen lässt und dort integriert, sondern es mit den Netzen der Kunst geradezu einfängt. Das heißt, das, was er darstellen möchte, lässt er durch sich selbst zum Ausdruck bringen, und damit nimmt er letztendlich Abschied von der Mimesis. Innerhalb der Kunst schlägt er somit eine andere Bahn ein, insofern er sie zur Natur hin öffnet und weitet. Damit hebt er die alte Dichotomie von Kunst und Natur auf und bringt ganz neue, auch ästhetische Möglichkeiten ins Spiel. Denn das Licht, das er präsentieren will, ist bei ihm ein real Immaterielles, das mit der Materie immer neue, immer andere Korrespondenzen eingeht, um mannigfaltige Formen der Sichtbarkeit zu erlangen.

Als Künstler ist Mack derjenige, der aufgrund seiner vielen Experimente und aus gewachsener Erfahrung weiß, unter welchen Bedingungen Licht wie erscheint. Ja, um sein Kunst mit Leben zu erfüllen, lässt er sich auf das prekäre Abenteuer ein, dass sich Licht wegen seiner permanenten Wandelbarkeit weder okkupieren noch fixieren lässt. Von daher ist das seine Autonomie wahrende Licht für ihn nicht nur ein Element, dessen er sich wie der Maler der Farbe bedient, sondern auch eine Herausforderung, insofern es sich seiner Kontrolle entzieht. Außerdem ist Licht das durch sich selbst formulierte Sujet seiner Kunst, und weil es auf uns Menschen eine ewige Faszination ausübt, ist auch die Kunst, die Lichterscheinungen provoziert, ein Faszinosum, auf das wir à priori wie Gebannte

reagieren. Seit jeher zieht es schaulustige Menschen auf dem Planeten magnetisch dorthin, wo sich das Wunder des Lichts entfaltet und wiederholt. Von dieser urtümlichen Aura profitiert auch die Kunst von Heinz Mack. Das macht seine in der Sahara und in der Antarktis realisierten Versuche über das Licht zu mündlich weitererzählten Legenden. Und gerade weil er Licht weder ab- noch nachbildet, sondern seine Kunst mit ihr gestaltet, geht deren Wirkung weit über den Tag hinaus. Und da dies so ist, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass auch die vom Licht gemachte Kunst keinen Staub ansetzt, sondern sich fortwährend erneuert. Ein weiterer Grund dafür, warum diese Kunst in die Zukunft zielt, hat auch damit zu tun, dass sie sich nicht auf nur ein Medium reduzieren lässt. Indem sie zwischen den verschiedensten Medien oszilliert, führt sie vor, dass kein Medium absolut oder überflüssig ist, sondern dass sie erst zusammengenommen an ein Absolutes heranreichen.

Ein weiterer Aspekt bildet dabei die Frage der Schönheit und Harmonie. In gewisser Weise schafft Mack seine Werke in der Hoffnung, die Fläche der Schönheit um ein paar Quadratzentimeter zu vergrößern, aber im Hinblick auf die symbolhafte Bedeutung, die dem Schönen eigen ist. Das Schöne als Abglanz des Wahren korreliert mit dem Begriff der Harmonie, und dieser verweist auf ein Ideal, welche die Menschheit beschäftigen wird, solange sie existiert. Dabei geht Mack davon aus, dass Schönheit dem Licht innewohnt und gleichzeitig Ausdruck eines Traums ist, der ein Korrektiv zur Wirklichkeit darstellt und von daher nie verloren gehen wird.

**AN EXPERIMENT WITH LIGHT
ON THE WORK OF HEINZ MACK
BY HEINZ-NORBERT JOCKS**

Light seems to have acted on his life and his art like a stroke of lightning. It appears as though his entire obsession, absolutely everything which he has so eagerly undertaken and continually absorbed as an artist over decades, primarily aims to expose the wonder of cosmic light as ultimately as possible, and to artistically display it for us. If this is indeed the case, I am prompted to ask which experiences and adventures led to him dedicating his life to it. The discovery of light is of such immense importance and essential meaning to his life and has given such direction and purpose to his art that, apart from love, everything else appears merely incidental, literally subordinate or peripheral. He cites poetry and philosophy as sources of his experience as well as the natural sciences and technology. He attempts, with every instrument, and in every possibly conceivable way and channel to enrich his knowledge about what light definitively is and what its everyday significance is. Indeed, he has focussed not only his eyes but also his spirit almost exclusively on this elementary phenomenon, although he knows very well that it is ultimately incomprehensible and therefore inexplicable. He is all too well aware of the probability of failure, the futility of his non-artistic actions, and nevertheless he does not abstain from them. Here, a continuation at any price can be perceived as a rampage against the passage of time.

It appears to one as though, like Sisyphus, he makes the meaning of his life as an artist virtually dependent on whether he cannot still, ultimately, manage to come at least a little bit nearer to the secret of light, perhaps even close to it. He makes ever more audacious attempts, partly in adventurous undertakings, which are occasionally carried by an ambitious will to gigantomania, and with the aid of varied test arrangements of an experimental kind, which point to the role of the analytical in his art. Yet he does not develop a scientifically tenable theory which explains everything and enumerates facts. Instead, he creates an aesthetic which abandons itself to sensual impressions, which stimulates the sight and experience of its recipient, one located between heaven and earth and also metaphysically aligned, one which pays homage to light in all its facets and in its

entire complexity, and which in doing so is not limited to any one medium alone, but rather overlaps mediums. In spite of secularisation, even an angel appears as a mediating figure of the intermediate, since for him it is a bearer of light which exists independent of material. Now, what is the subject of this aesthetic, which has taken leave of the weight of the earth and is equipped with utopian wings, if it is not, all in all, an Apollonian, even cheerful art? An art which brings together all the beautiful metamorphoses and permanent transformations of light while leaving everything tragic and dramatic behind, which incorporates movement and struggles for clarity. In it, the optical and sensual on the one hand and the reflexive and discursive on the other appear to exist in a perfectly executed balance. Yet with Mack it is by no means the case that the subject is the transfer or communication of deeper insights and meanings which are interwoven with the visible aspect of things. Rather, he attaches great importance on demonstrating to us the sensual power and boundless vibrancy of light as spiritual energy, which does indeed transcend space, but also realises itself and dissolves distances. At the same time, the process, the conception, of light which he has is dialectical insofar as he always incorporates shadow as a counterpart in his aesthetic reflections. Light and shadow, an inseparable pair. "Freely adapted from Leonardo da Vinci, who conceived of darkness as decreasing light and light as decreasing darkness", according to Heinz Mack in a conversation he had with author in December of a previous year. To him shadow is indeed a contrast but ultimately still only another aspect, perhaps even also only a different expression of light. Fascinated by the constant seesaw between light and shadow, which he observes in nature in an inspiring way, he fundamentally sees in it the lesson of antithesis realised, which continually builds itself up, only to dissolve itself once again. Whoever welcomes the light cannot avoid also accepting the shadow. Mack approximately formulates it like this, as soon as one broaches the subject with him. Although for him personally, light is real and shadow is unreal. One also has to engage with this should one desire to understand the movement of this element more and from the inside out.

The degree to which this fascinates and innerly touches the artist is incidentally also expressed in his enthusiasm for two great painters, which continues to this day. Their perspectives could not be more oppositional: here Georges de La Tour, for whom the gradual increase in light and the view of the world occurs in the fragile glow of a candle, and there, Henri Matisse, for whom colour enters into such a close liaison with light that the painting mutates into a visual feast of unique sensuality. While the one operates completely out of the darkness and his subject is to wrest precious islands of light from it, for the other, even with the aid of shadows, the colours of things appear to have been modelled out of light. In view of the works of both artists, the oscillation between night and day attains rare evidence. No doubt Mack grants them so much of his attention because, while in one case light proves to be something which first creates the world of the visible, in the other case it is an energy through which everything identifiable or nameable first gains its unique and valuable mantle of colour. Through this, it becomes an outstanding testimonial of pure beauty. Mack seems to follow and feel connected with the one as well as the other, when he draws on painting and drawing as instruments of light, using and simultaneously questioning them. Now, incidentally, the reference to instruments here is not a coincidence, because the sounds, the rhythms and the intervals of his "chromatic painting" -- through which Mack quite subtly opposes the monochrome work of an Yves Klein and concurrently productively takes issue with it -- can be understood based on a subliminal dialogue with music. This doubtless emerges from the fact that Mack, before he entirely dedicated himself to art, was completely occupied with music. Until the moment in his childhood when, in an aggressive encounter with a drunken African-American soldier, a splinter from a beer bottle cut through the nerve of his little finger, henceforth shattering the dream of a possible career as a pianist, music was for him heaven on earth. To this day, Chopin, Schumann, Ravel, Stravinsky, György Ligeti or Olivier Messiaen still shine as stars in his universe alongside Bach and Mozart. All things considered, the special usage of colour in relation to light can be interpreted as an illuminating analogy to music. Yet I lack the professional expertise as well as the time to expand on this more concretely here.

If instead, at this point we now view his drawings and paintings in correspondence with each other and compare them, so one can claim that he approaches painting as a drawer, and drawing as a painter. However, not in the sense that a fatal blurring of boundaries occurs. For he stringently makes sure that everything is clearly separated and nothing mixes to the point where there is no absence of difference. As much as he feels at home as a painter amidst the primary and rainbow colours and all the intermediate shades, as a drawer he considers the endlessly widening scale between black and white. Here, as well as there, Mack operates as a great master of transition, who knows from many years' experience that, as Walter Benjamin wrote in his Arcades Project, the boundary is not a border, but rather contains an unswerving flow, and presents itself as an "open zone of change". On the one hand, to transition so delicately between a glaring brightness and a gloomy darkness that a smoothly applied blue suddenly is experienced as an apparent spatialisation and in doing so simulates a depth which almost draws us into it, belying its flatness. On the other hand, he carries out such a hard accentuation of the contrasts that colours consolidate into glistening spheres of light. Indeed, one could say, what is seen spatially on the paintings becomes a surface in the next moment, and what appears as a safe, accessible surface suddenly tears us into the depths. A virtually vexing dynamic is at work here, which is why the process of viewing is by no means accomplished with just one glance. As long as the eye engages with the interactions of the colours, it never finds peace. It can never turn off the floods of colours. For it sees itself confronted with the strange experience of the "quiet of disquiet" or, conversely, the "disquiet of quiet".

When Mack spoke about this when he was a young man, he did so primarily in reference to art. At the same time, it goes beyond that, and can therefore also be interpreted as a personal statement about his life or his manner of existing in time. When it is broached with him, why, since the beginning and not just with age, he has attempted to achieve the maximum, like someone unswervingly driven by time, and, in addition, he is asked why he also always shows, again and again, the self-induced theft of time, he explains his special relationship with it with reference to the “disquiet in quiet”. And at the same time, he remembers the mass of time which was stolen from him as a small boy in the darkroom, while developing photos of things taken from within his direct life experience, and in doing so he reflects that in the absence of light one loses all orientation. Moreover, there, one is completely absorbed by the magic of the genesis of a picture which suddenly appears on the white photo paper out of nowhere. “One comes out and thinks, one had only been inside for half an hour, but a glance at one’s watch shows that in the meantime, more than four hours have passed. A crazy, if not even eerie phenomenon! But this doesn’t directly touch on your question. You want to know why I react to the passage of time with almost nervous irritation. I have no idea whether this is the correct word. I want to formulate it in this way: in my opinion, how strongly one feels under pressure to utilize the time of one’s life for the things which one wants to achieve in it, has much to do with the heartbeat, the inner rhythm of a person. And that, in turn, is closely connected to the question of vitality. When a person is vital, it doesn’t mean that they constantly want to run riot in this sphere of vitality and expose themselves to it. Because precisely when they are especially vital, they also long for relaxation, that is, for a bit of quiet against the disquiet which tears them away from themselves. Vitality is actually the opposite of quiet. When, fifty years ago, I formulated the oft-quoted sentence about the quiet of disquiet, in doing so, I initially thought of art. Although of course it also reveals something about my life. Quiet and disquiet are two poles and there in equal measure. Yet when I look back, I realise that I have only seldom experienced perfect quiet over the course of my life, which is why I have to admit to myself that the quiet of disquiet rather better describes a state which corresponds to me and my kind.”

The Quiet of Disquiet

It appears as though life and art are still interwoven with each other even when the artist has eliminated every trace of individualistic expression from the work. So with Mack we are beamed into an abstractly delivered quiet in disquiet through daring leaps of colour, which alternate with smooth transitions between colours. For example, a deep, dark blue, which frays along the edges like a carpet, is accentuated or emphasised precisely because it is flanked on its left side by turquoise and on its right side by a lighter blue. The contrasts are softened in a certain way through how in the transitional areas the colours telescope into each other like waves, as well as through how the colours underneath positively shine or shimmer through. And when a yellow then overlaps a blue, it doesn’t only change the tone there, where the transition is carried out. The game with transparency also ensures that colours specialise themselves, that they appear as if they were composed of light or as if they were positively infused by it. In any case, the colours partially shine like sources of light themselves. And although colours intersect, overlap and outshine each other and transition into each other, every tone stands for itself, yet is orchestrally united with the others. Transitional zones or in-between spaces are formed, which guarantee that the colours retain their autonomy. Here, a contamination or even pollution of the colours is impossible and clarity is the order of the day. The impression of quiet which develops through the way a colour apparently monochromatically disperses within a field is rescinded again through the fact that it cannot always be so clearly determined which colour is located in the foreground and which is placed towards the back. A total confusion for the eye appears exactly there, where the red which just spurred forwards briefly falls towards the back. Indeed, in view of the painting we experience how the perceptual level of the act of seeing is constituted. Consequently, perception is an ineluctable subject of this kind of painting. The way Mack organises colours, contrasting brightness with darkness in the process, and how, in addition he lets shapes collide or correlate with each other to arouse the appearance of rotation, also leads to a heightened viewing experience. At the same time, one involuntarily thinks of the movement of a propeller, which turns so frantically fast that the movements can barely be followed anymore with the naked eye. “I find it unbelievably crazy, that it moves so unbelievably fast, creates something like a virtual volume, and when this is the case, the reality of an airplane propeller downright dissolves before our eyes. It disappears.

Because when the propeller has achieved its highest rotational frequency, that is, when it moves at maximum speed, you don't see anything else anymore but a vibrating panel of light. The speed generates a circular field of energy. At the same time, it appears to one as though the propeller wasn't moving from the spot. What an illusion!" The phenomenon here can be clearly labelled with the concept coined by Paul Virilio of "polar inertia" which culminates in an unrealisation. However, the cultural pessimism which the phenomenologically exact philosopher tends towards in driving the criticism of the highly visible consequences for human history of the increase in place-lessness due to an increase in speed is neither addressed nor shared by Mack.

How much the artist considered himself in agreement with the spirit of his time is announced in the documentation of his Sahara project, which was realised in part in the year 1968, on the occasion of the television film Tele-Mack. There, one sees him in the endless spaces of the sand dunes in a silver suit, which, not by chance, reminds one of the outfits of astronauts. The incredible event of the century - represented by the break-out from the earth's gravitational force, the overcoming of greatest distances and unimaginable heights connected with it, which allowed the dream of the first step on the moon's surface to become real, and the utopia which was fulfilled in that moment - inevitably come to mind in view of the pictures from the desert, without projecting all too much into them. Actually, speed is a recurring subject for Mack. It is unsurprising that he, the passionate lover of high-horsepower cars, has also engaged himself with the ways one can create the illusion of velocity with nothing but colours and without any reference to the figurative. In this way, in 2009 he imagined a Highway for Colours, in view of which it can no longer be said in which direction the colours are moving, indeed fleeing.

Although Mack's painting does not directly simulate anything, but rather creates scales and chords out of colours, and although drawing under his management is less representative but rather attains rhythmic fields out of a steadfast seesaw, a sliding and jumping between black and white, structures analogous to reality come into being.

At the same time, for him, drawing is, as he once formulated it, a kind of intimate "dialogue between the soul and the critical mind", written seismographically by hand, on paper whose surface proves as sensitive and vulnerable "as a thin skin". Even if the talk here is of handwriting, which turns the inside out and virtually declares the drawing an expression of the soul, it would still be wrong to make the psyche of the drawer the focal point of an interpretation of his work. Because there, where black dominates, he is still always primarily concerned with the rich experience of light. For Mack, instead of "absence of light", black is its "presence". He wants to make this accessible to us. However much he focuses on the non-representational in doing so, he nevertheless does not make the boundaries so clear that any appeal to the figurative would be completely eliminated. In addition to woven and braided structures, wall and croft structures can also be discovered in the drawings as well as in the paintings. Wings too, apart from cacti and gardens. Moreover pyramids. Antique columns. Gates. Fences. And stairs. Mack is aware that what he produces in his studio, isolated from the outside world, features here and there a relation, proximity or parallels to structures found in nature. He attributes this to his wonder at and deep interest in nature, which he cannot completely remove himself from.

Inevitably, one asks oneself whether the motivation of this man, who even at the age of eighty does not tire of getting to the bottom of his fascination, is the eternal search for one fulfilled moment? Is the aim of what he does to perhaps regain a lost feeling of happiness, which was possibly once experienced in the face of the light which first helps everything that exists achieve visibility? What exactly is it which truly always fires his imagination anew when he traces the excesses of light in nature and analyses and dissects them for himself, in order to be inspired by the most diverse perceptions, sensations and experiences of light, whether noticed by accident or deliberately induced? What, indeed, is the significance of this element in his work? Is it more of a phenomenon for him whose extreme beauty he wants to touch upon as a drawer and painter with the aid of colours and forms and wants to express as a sculptor with the aid of objects and materials? Does he understand his art as a magnifier of beauty? If so, what does beauty signify? Does it coincide with the true and the good for Mack? And does the appearance of light ultimately point to something else, something even higher and metaphysical?

Does the artist conceive of himself as a modern metaphysician in the tradition of Plotinus, who viewed in light, as a form- and structure-less object of inner perception, the sole and direct source of everything visible? Or as a curious practitioner of a phenomenology of light, who, in order to present, if possible, the entire range of its appearance, relishes switching between mediums, employing one here, one there, and in doing so, also testing the most varied of materials? However, the possibility cannot be excluded either that he moves in between and combines both perspectives in an undogmatic synthesis, because he hopes that, in the ideal case, the visible and the spiritual in art will still somehow converge.

As Mack has made it his task to increase the possibilities of working with light, he leads us into its varied world of appearances. In the process, the concept which subordinates itself to science disappears behind the image which the artist pays homage to. Thus, with him the perceptual triumphs over the conceptual. For Mack resists being too analytical. This is why, in conversations, he repeatedly points out that he is primarily not a thinker but an artist, which means he is interested in sight. At the same time, once, in Cologne he studied the works of the philosophers with a certain dedication, together with Otto Piene, with whom he founded the ZERO group. And in addition, the eloquent way in which he speaks about art attests to a razor-sharp reflection and precision in his thoughts. Yet as an artist, whose work is based on and promotes sight, he places more trust in the visible. He assumes that which he imagines will act on our eyes like a magnet, and hopes that the visual experience which he provides us with is so strong that it displaces rational thinking for a few moments. Indeed, he longs for the moment when what we have seen or what we can see will so overwhelm us that it pushes aside all questions or makes them superfluous. This is based on the idea that we are only capable of a truly unreserved view when we circumvent the schematism of reason. "But due to our education, which was hammered into us, we Europeans can do nothing other than immediately think about what we perceive, instead of first taking pleasure in it. I don't mean to say with this that questioning is not legitimate. But we deprive ourselves of immediacy. Now I am definitely not an adherent of irrationalism, but rather thoroughly rationalist.

But what I deeply regret is that we in the West are ruled by a notorious necessity to think, which impedes the spontaneous encounter with a phenomenon such as light as a mystery." This sounds like a struggle for a second age of innocence or like the lesson of an intuitive way of seeing which finds its way back to the enthusiasm of a wonder-filled child.

Certainly, one does not do justice to what Mack creates as a sculptor by leaving the discussion to simple descriptions of visually dizzying dances of light and cheerful games with colours, which come about when materials such as aluminium, stainless steel, plexiglass or wood become points of resistance on which the light is broken and captured. On the one hand, it is impossible to capture what is set before our eyes in language precise enough that we can conceive for ourselves an image as concrete as it is exact, indeed a visual image. On the other hand, we are all too easily in danger of reducing his art to the potentiation of light effects or to the accumulation of surface attractions. Whether he, as occurred in 1962, mounts different plates out of aluminium, plexiglass and mirrors on a metal stand constructed like a rotary clothes dryer, and motorises the entire ensemble so that it spins on its own axis like a carousel, in order for it to finally be illuminated by spotlights in such a way that it produces an exciting symphony of light. Or whether he furnishes a stele over 2 metres tall with six Fresnel lenses so that the light which enters it breaks into the colours of the spectrum. Whether he illuminates a perforated plate installed on a stainless steel box from below with a lamp built into the box, and whether he then additionally lets it spin around its own axis via motors, so quickly that the flat object takes on the imaginary form of a three-dimensional sphere. Whether, with the aid of motors he sets in motion reflective silver brass rods, hanging down on loose threads, twisted amongst themselves, in such a way that the light reflects itself, flashes and sparkles. Whether he lets two triangular shaped prisms out of specially coated glass tower 8 metres into the sky, so that, depending on the perspective, they almost change their appearance through the light. Whether he simulates sculptural illusions with the aid of reflecting and mirroring materials, in which the urban or natural space appears distorted. Through walls, pyramids, prisms, steles and gates of light, with network structures, special spirals, silver walls, fountains of sand and fire, plantations of mirrors, rotating relief panels, cubes and celestial pillars Mack enters into direct contact with light. In the same way he introduces real movement into the sculpture, so he also lets real light work for him.

The Reactions of Light

Already the first glance at his glass-enclosed studio in the Huppertzshof in Mönchengladbach, makes one thing clear: Heinz Mack is a true virtuoso with a compulsion for inquiry, who knows the reactions of light with the materials he uses perfectly because he has tested as well as researched them. The building -- on which construction began in the middle of the 16th century -- filled with already completed as well as yet unfinished sculptures, the park outside with works from different phases of creation covering the lawns, indeed, the whole associated trappings, the library, the notes and the photos, all of it contributes to this conclusion. Yet as evident as it may be that light is the actual domain of his ongoing research, one is, depending on the conditions under which his works are viewed, often very much in the dark. While it is not instantly apparent what it is about light that interests him to the extent that he also dares to set out for untouched natural spaces like the desert or Antarctica, it has to do with the fact that his works only reveal their full splendour under ideal light conditions. Yet these are in each case different in the east than in the west, south or north. Consequently, the outcome of his work stands or falls by the position of the sun. I only grasped with my own eyes what this means concretely on a June day four years ago, that is, in 2008. I was invited to hold a conversation with the artist for a planned book, there where he could be undisturbed by requests, telephone calls, e-mails, visitors and other obligations. On Ibiza, where he has resided in an old finca in the middle of the island since 1985, off the beaten tourist track, I saw his sculptures outside of the white house in a different light, indeed, not just literally, but also figuratively. Surrounded by palm trees and tall cacti, in the midst of a silence disturbed only by the wind, a stele made of prisms appeared before me in its transparency, which reflected itself in the surface of the water of the swimming pool; furthermore, smaller and larger sculptural forms on pedestals which were spread over the entire grounds. Embedded so fantastically in the landscape that the beauty of the art and the beauty of nature harmonised with each other. The steles, which became unobtrusive bearers of pure light in the evening sun, towered into the endlessly vertical like an intermediary between heaven and earth. Moreover, through the light which only became visible with help of the sculptures, the latter lost all their weight and idle inertia. It amounted to a dematerialisation of the materials from which the sculptures were made.

For there, where light achieves a maximum intensity and luminosity, a strange deconstruction of the real takes place, with the obscure result that the unreal becomes realised. Essentially, we as viewers take part in a light-induced immaterialisation of the solid world. This is the way Mack argues it: as a sculptor his goal is not the design or shaping of the materials he works with, but rather, he is completely focused on allowing the language of light to speak through them. Suddenly it becomes apparent that the materials have no purpose other than procuring the magnificence and visibility of the light. Everything tactile disappears behind this. The light appears as something immaterial, which requires the materials in order to be visible to us. Indeed, what concerns Mack is the vibrancy of the light in a space, its ability to become light and space. This is what I experienced the first time on Ibiza. The experience in the park with the half-timbered houses in Mönchengladbach is completely different. For the more absent the light is, the more persistently the presence of the materials impose themselves at the forefront of our perception. Yet an interpretation which is based upon the surface workmanship of the materials runs the risk of leading to an incorrect art historical classification. From this perspective one can also understand why Mack became a photographer. When he witnessed that the impact of his sculptures as well as his paintings was dependent on the light conditions, and therefore always temporary, he thought back to the experiences he had had with a camera in his early years. Therefore, by photographing his sculptures himself, he not only secures the uniqueness of a moment. He also conducts an interpretation of his work and reveals to us his special view as a sculptor.

Yet, at the end of our attempt to understand Heinz Mack, let us return again to earlier questions, and yet attempt to understand what has prompted him to, like Einstein, devote his entire life to thinking about light. What is the source of this deep conviction which has made him into a life-long investigator and mediator of light? It is surely not solely the mysteriousness of light which has seduced him, because mysteries are ten a penny. Why then, of all things, this one and not another? In order to explain Mack draws on experiences from his childhood and youth and within this context cites an early and unforgettable one. As a ten year-old, he was alone at home.

No one was taking care of him. In the secluded part of the hall which he had entered, light penetrated obliquely through a small window. "Probably due to the dust, which floated in the darkness of the room, a shining bright ray of light half a metre long could be seen. I was stunned" recounts Mack, "in the face of these billions of tiny points, which moved here and there. They presumably represent my first great light experience, and I am convinced that I already recognised then that the same fine, floating particles were invisible outside of the ray of light. For me, this was the experience of the immateriality of the light. I think that this experience of light also had such a great impact on me because I was terribly afraid of crossing the hall, and this was horribly intensified by the dim light originating from a 5 watt bulb." This Kafkaesque experience corresponds with later air attacks on Krefeld, which arranged a fascinating although deadly concert of light in the sky. Yet for Mack light has also become a metaphor. It stands for alertness, life, truth, awareness, consciousness and beauty. In particular, the screening of a documentary about Auschwitz shortly after the war has remained etched in his memory. For him, Auschwitz was the absolute darkness. This is why he interprets fascism as an ideology of terror which has extinguished all light. Mack once wrote "It can't see around the corner, but only straight ahead". He comprehends the beauty produced by his art as a utopia in the spirit of Ernst Bloch, whom he read as a student. For him, the mirage of light is the actual reality.

Yet what are the wings of the utopian, which allow his art to continue to appear so current, and which carry it ever further, resonating accordingly, and influencing successive artists, and what is the utopian surplus, which has not yet been satisfied and is therefore still effective? Why don't the things produced so far and the new ones created daily appear temporally fixed and limited to us? Why do his early works appear to be everything but of yesterday, but rather virtually removed from time, and therefore timelessly contemporary?

In order to find initial answers to these questions which provide more than an incoherent idea, one has to return again to the motifs which drive Mack, and to the subjects to which he has committed himself his entire life. As has already been stated, the fascination with the endless magic of light marks the beginning of his artistic journey, alongside the attempt to not just represent this in the way that, for example, one represents the world and its appearances in painting. Rather, he declares the light itself an integral part of his art, by not only letting the natural element flow into and be integrated in the sculptures, but positively

capturing it in the nets of art. That is, he allows what he wants to depict to be expressed through him, and, in doing so, ultimately takes leave of mimesis. Therefore, within art he embarks on a different course, to the extent that he opens and widens it to nature. In doing so, he abrogates the old dichotomy of art and nature, and brings completely new aesthetic possibilities into play. For the light he wants to present is a real, immaterial one for him, which enters into ever new, different correspondences with the material, in order to achieve manifold forms of visibility.

Mack is the artist who knows how light appears under which conditions, based on his diverse knowledge and in-situ experiences. Indeed, in order to fill his art with life, he engages in the precarious adventure of light, which, due to its permanent mutability, can neither be occupied nor fixed. Therefore, light which preserves its autonomy is not simply an element to him from which he can help himself the way a painter does with paint, but also a challenge in view of the fact that it eludes his control. In addition, light is the self-formulated subject of his art, and because it exerts an eternal fascination on us, the art which provokes light phenomena is also enthralling; a priori, we react to it as if spellbound. Curious people around the planet have always been magnetically drawn to where the wonder of light repeatedly displays itself. The art of Heinz Mack also profits from this traditional aura. This makes his experiments with light which he realised in the Sahara and the Antarctic into legends passed on by word of mouth. And precisely because he neither displays nor reproduces light, but rather creates art with it, its effect goes far beyond the former. And because this is the case, it is also very probable that the art created by light will not gather dust but continually renew itself. A further reason why this art tends to the future also has to do with the fact that it cannot be simply reduced to one medium. By oscillating between the most varied media it demonstrates that no medium is absolute or superfluous, but instead, they only approximate an absolute when taken together.

The question of beauty and harmony is a further aspect. In a certain way, Mack creates his works in the hope of widening the surface of beauty by a few square centimetres, but in terms of the symbolic meaning which is beauty's own. Beauty as a reflection of truth correlates with the concept of harmony, and it points to an ideal which will occupy humanity as long as it exists. In doing so, Mack acts on the assumption that beauty is inherent in light and is simultaneously the expression of a dream which represents a corrective to reality, and will therefore never be lost.



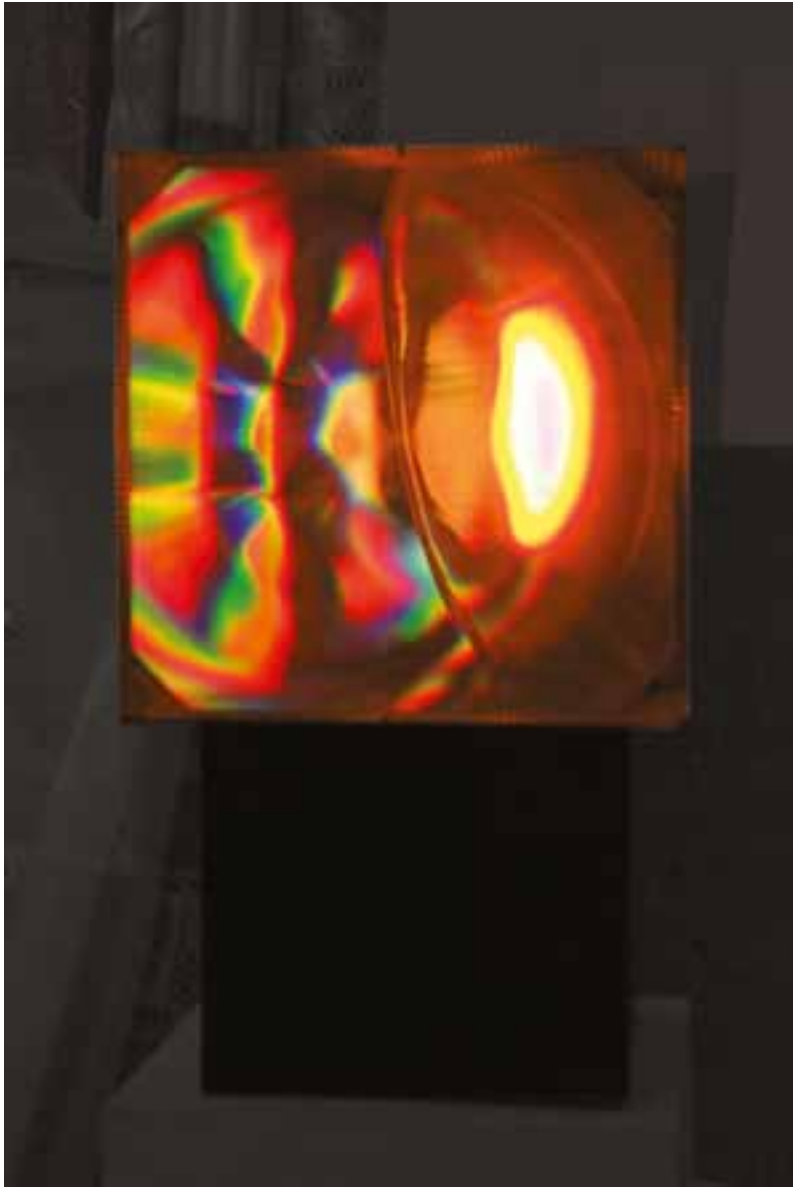
WEISSES RELIEF 1959
RESIN ON CANVAS ON WOOD
FRAMED 94 X 104 X 11,5 CM | 37.01 X 40.94 X 4.53 IN



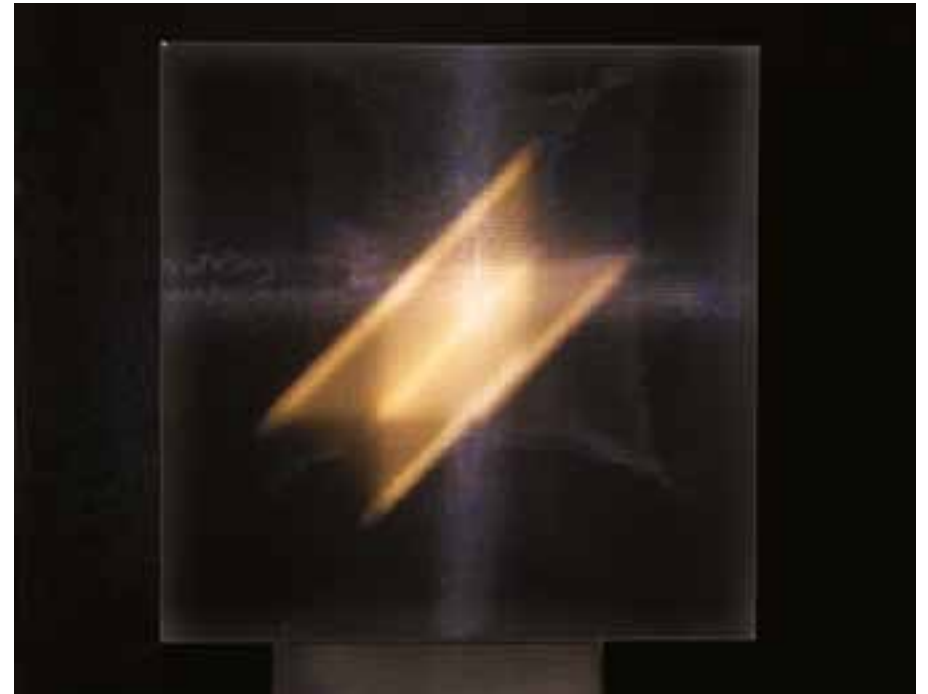
OHNE TITEL (DYNAMISCHE STRUKTUR) 1958
RESIN ON CANVAS
64 X 86,5 CM | 25.2 X 34.06 IN



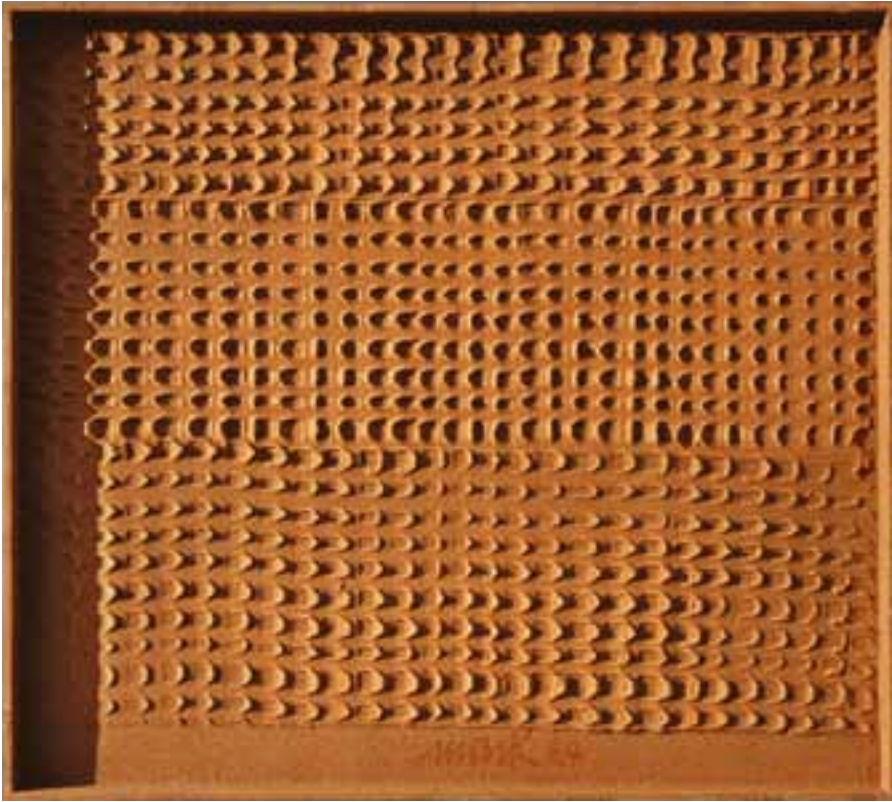
LICHT-RELIEF 1958
ALUMINUM ON WOOD
FRAMED 55 X 60 X 8 CM | 21.65 X 23.62 X 3.15 IN



VIRTUELLES VOLUMEN II 1964
ALUMINUM, PLEXI GLASS, ELECTRICITY
40,5 X 40,5 X 40,5 CM | 15.94 X 15.94 X 15.94 IN



UNTITLED 1960
(LIGHT BOX)
PLEXI GLASS, WOOD, ELECTRICITY
55 X 55 X 23 CM | 21.65 X 21.65 X 9.06 IN



KLEINE WÜSTE 1964
SAND, WOOD
82 X 92 X 8 CM | 32.28 X 36.22 X 3.15 IN



KAROSTELE 1986
ALUMINUM, IMPREGNATED AND GOLD ANODIZED;
WOOD PLINTH: 4 X 39,5 X 39,5 CM
187 X 25 X 25 CM | 73.62 X 09.84 X 09.84 IN



KLEINER LICHTWALD 1959/60
ALUMINUM, PLEXI GLASS, ELECTRICITY
141 X 39 X 39 CM | 55.51 X 15.35 X 15.35 IN



CABINET OF LIGHT TREASURES 1964
PLEXI GLASS, ALUMINUM, WOOD, ELECTRICAL SUPPLIES
185 X 67 X 52 CM | 72.83 X 26.38 X 20.47 IN



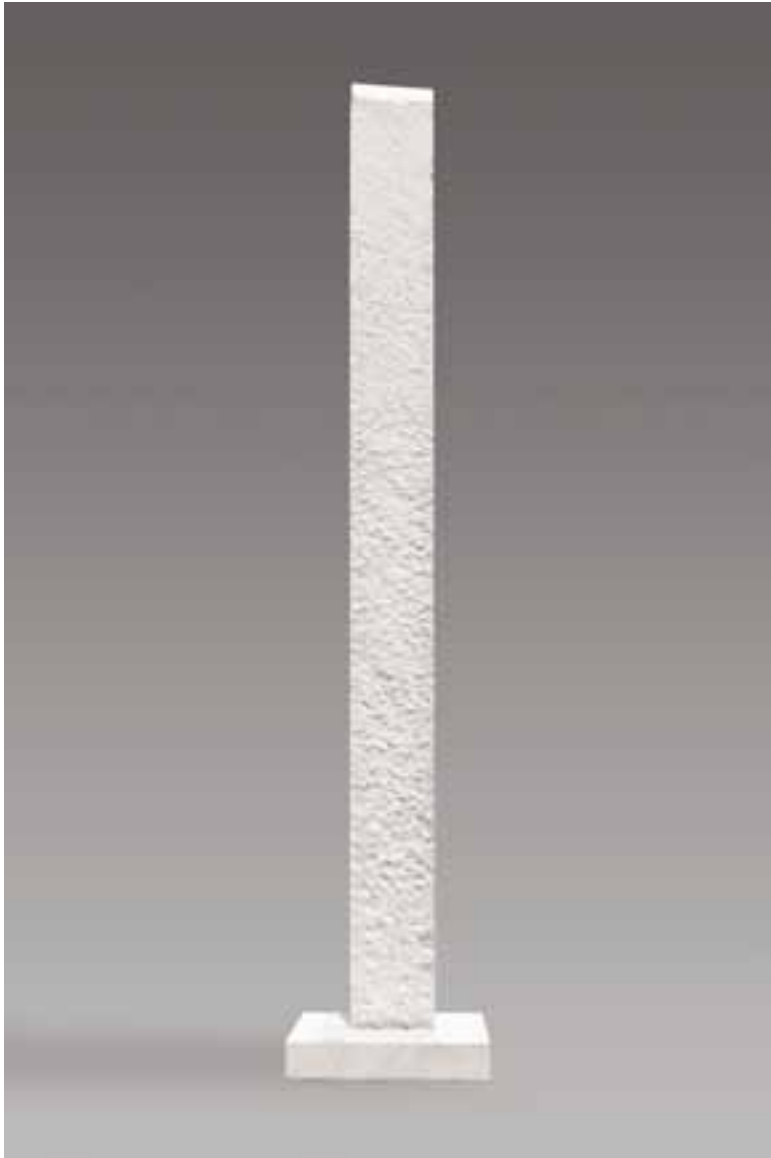
LICHT, FLÄCHE + RAUM 1965
ALUMINUM, EMBOSSED AND POLISHED IN PLEXI CASE
100 X 80 X 13 CM | 39.37 X 31.5 X 5.12 IN



UNTITLED 1966
LIGHT RELIEF WITH LARGE AND SMALL WING
ALUMINUM, WOOD, STAINLESS STEEL, PLEXI GLASS
163 X 103 X 12 CM | 64.17 X 40.55 X 4.72 IN



UNTITLED 2011
SILVER RELIEF
ALUMINUM, WOOD, STAINLESS STEEL, PLEXI GLASS
145 X 163 X 9 CM | 57.09 X 64.17 X 3.54 IN



WEISSE MARMORSTELE 2012
MARBLE
284 X 25 X 09,5 CM | 111.81 X 09.84 X 3.74 IN



BOLZANO-KUBUS 1974
SCULPTURE IN 5 PARTS
ALUMINUM PART: 37,5 X 37,3 X 37,3 CM
PLEXI GLAS PART: 50,5 X 51 X 50,5 CM
PLEXI GLAS RING: 5,5 CM HIGH, 22 CM DIA
WOOD PLINTH WITH STAINLESS STEEL TOP: 50 X 50 X 51 CM



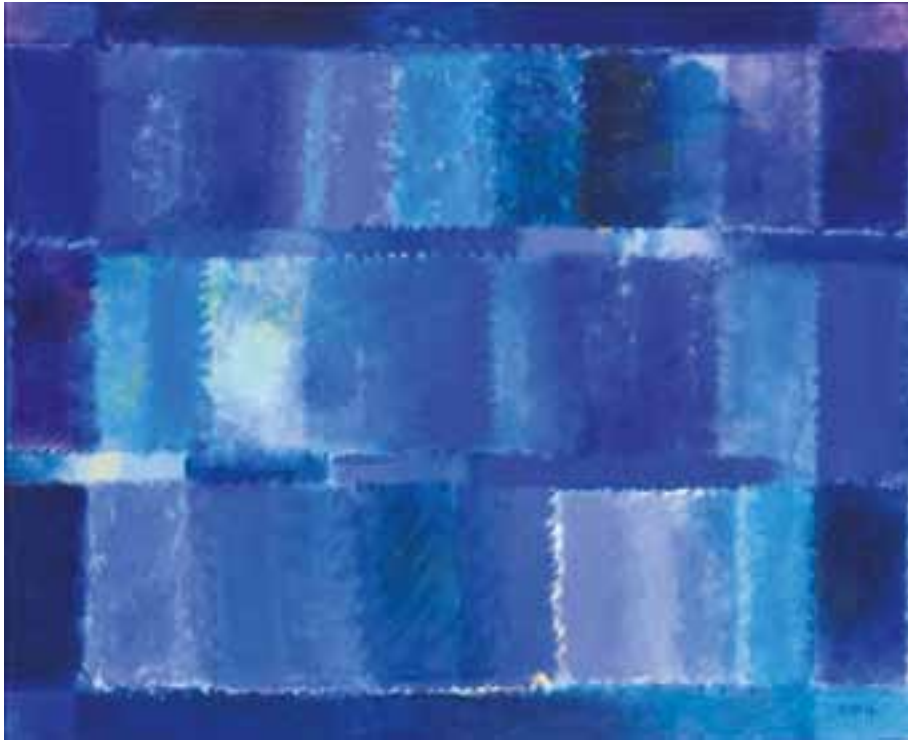
PRISM WHIRL 1960
ALUMINUM, GLAS, WOOD, MOTOR
48 X 29 X 22,5 CM | 18.9 X 11.42 X 8.86 IN



SPIEGELWAND FÜR LICHT UND BEWEGUNG 1960/1996
MIRROR GLAS, STAINLESS STEEL, WOOD
78 X 110 X 10 CM | 30.71 X 43.31 X 3.94 IN



STAR DECLINATION 2008
ACRYLIC ON CANVAS
148 X 178 CM | 58.27 X 70.08 IN



STUNDEN DER NACHT (CHROMATISCHE KONSTELLATION) 2009
ACRYLIC ON CANVAS
130 X 160 CM | 51.18 X 62.99 IN



FORMAL COLORIS 2002
ACRYLIC ON CANVAS
136 X 166 CM | 53.54 X 65.35 IN



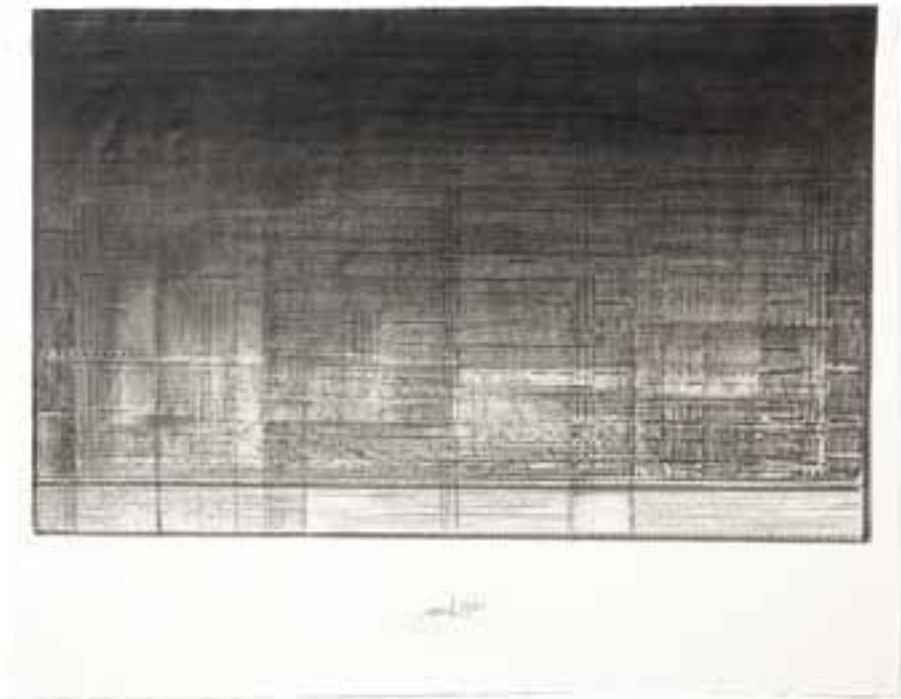
BLAUER TURM 2000
ACRYLIC ON CANVAS
213 X 213 CM | 83.86 X 83.86 IN



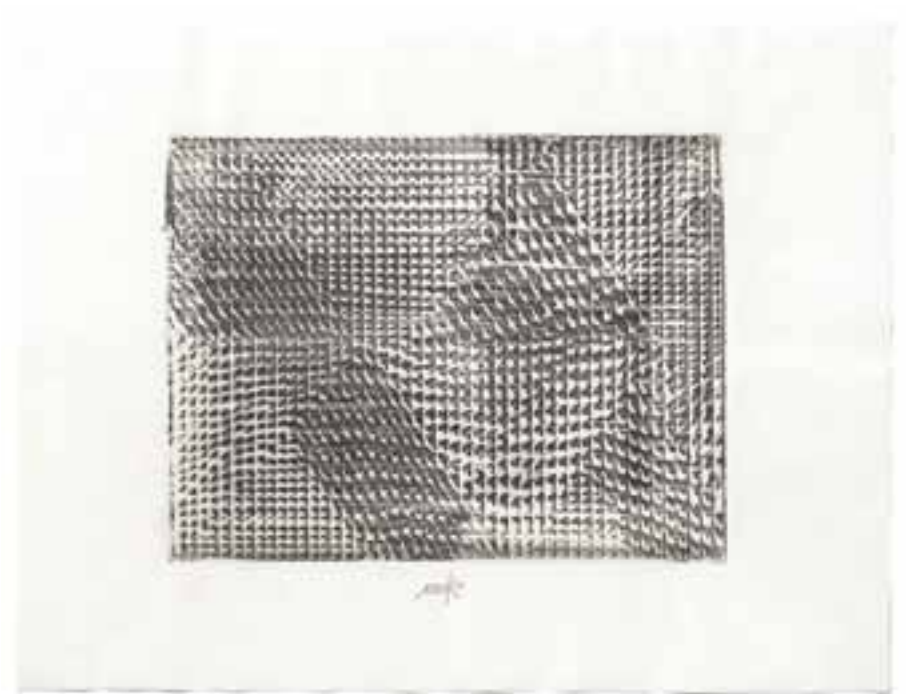
UNTITLED (CHROMATISCHE KONSTELLATION) 2011
ACRYLIC ON CANVAS
74 X 55 CM | 29.13 X 21.65 IN



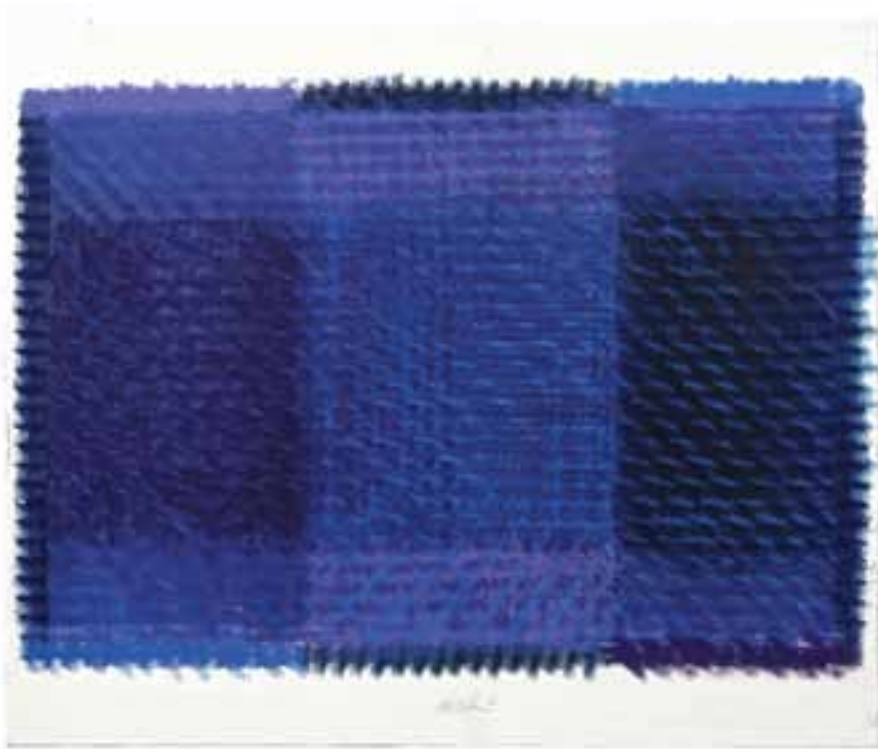
GOLDEN LIGHT (CHROMATISCHE KONSTELLATION) 2002
ACRYLIC ON CANVAS
100 X 79 CM | 39.37 X 31.1 IN



UNTITLED 1959/60
GRAPHITE ON PAPER
48 X 62 CM | 18.9 X 24.41 IN



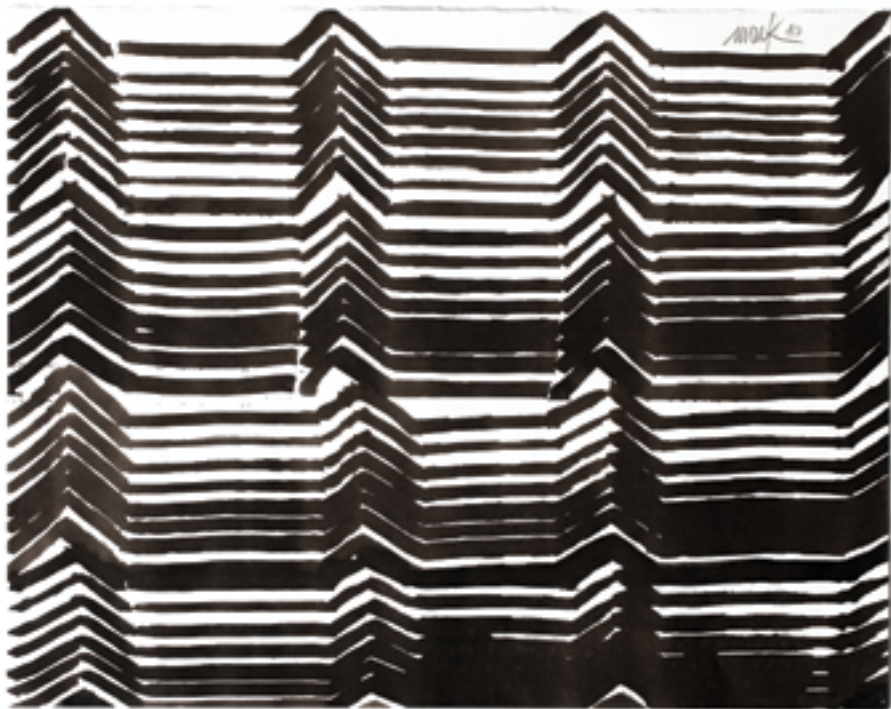
UNTITLED 1960
GRAPHITE ON PAPER
48,5 X 63 CM | 19.09 X 24.8 IN



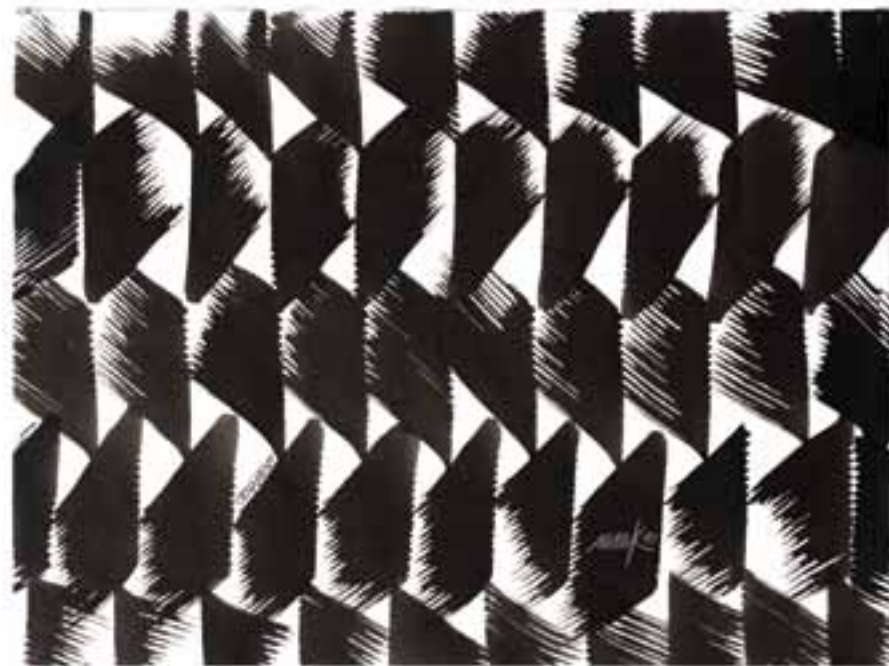
BLAUE CHROMATIK 2001
PASTEL CRAYON ON PAPER
54 X 65 CM | 21.26 X 25.59 IN



UNTITLED 2009
PASTEL CRAYON ON PAPER
64 X 50 CM | 25.2 X 19.69 IN



UNTITLED 2010
INK ON PAPER
41,5 X 52,5 CM | 16.34 X 20.67 IN



ORNAMENT 2010
INK ON PAPER
41,5 X 55,5 CM | 16.34 X 21.85 IN



KLASSISCHE CHROMATIK 2011
PASTEL CRAYON ON PAPER
57 X 40 CM | 22.44 X 15.75 IN



UNTITLED 2012
PASTEL CRAYON ON PAPER
51,5 X 36 CM | 20.28 X 14.17 IN



UNTITLED 2012
PASTEL CRAYON ON PAPER
50,5 X 36 CM | 19.88 X 14.17 IN

HEINZ MACK

Born 8 March 1931 in Lollar/Hessen
Lives and works in Mönchengladbach and Ibiza



EDUCATION

1950-1953 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
1953-1956 University, Cologne (Philosophy)

MUSEUM SOLO EXHIBITIONS

1962 Brüssel, Palais des Beaux-Arts (Mack Piene Uecker)
1963 Krefeld, Museum Haus Lange (Mack Piene Uecker)
1965 Hannover, Kestner-Gesellschaft (Mack Piene Uecker)
1966 Bonn, Städtisches Kunstmuseum (Mack Piene Uecker)
1970 Venedig, XXXV. Biennale (Lenk Mack Pfahler Uecker)
1971 Essen, Museum Folkwang
Mannheim, Kunstverein
Warschau, Sacheta-Museum (Lenk Mack Pfahler Uecker)
1972 Berlin, Akademie der Künste
Düsseldorf, Städtische Kunsthalle
1973 Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1974 Bremen, Böttcherstrasse
Düsseldorf, Kunstmuseum
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg
1975 Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum
Linz, Städtisches Palais
Mülheim/Ruhr, Städtisches Museum
Regensburg, Städtisches Museum
Witten, Märkisches Museum
1976 Oldenburg, Kunstverein
1977 Darmstadt, Kunsthalle
Düsseldorf, Städtische Kunsthalle
München, Stadtmuseum
1978 Detmold, Kunstverein
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg
1979 Stuttgart, Schlosspark
1984 Düsseldorf, Skulpturenpark
1998 Papenburg, Stadthaus
Trier, Europäische Akademie f. Bild. Kunst
1990 Pforzheim, Reuchlinhaus
1991 Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg
Sundern, Kulturring Sundern e.V.
1993 Wien, Jüdisches Museum

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1994 | Ahlen, Kunstmuseum
Altenburg, Lindenau Museum
Cottbus, Brandenburgische Kunstsammlungen
Dresden, Neuer Sächsischer Kunstverein e.V.
Düsseldorf, Stadtmuseum | 2001 | Bedburg – Hau, Museum Schloss Moyland
Marl, Skulpturen Museum Glaskasten
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg
Mönchengladbach, Städtisches Museum Schloss Rheydt
Teheran, Tehran Museum of Contemporary Art |
| 1995 | Düsseldorf, Goethe-Museum
Schloss Rheinsberg, Kurt-Tucholsky-Gedenkstätte
Schüller, Skulpturenpark Eifel | 2002 | Berlin, Zitadelle Spandau
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum
Valencia, Museo Nacional de Ceramica |
| 1996 | Chelm/Polen, Galeria 72 – Muzeum Okregowego
Halberstadt, Gleimhaus und Moses-Mendelsohn-Akademie
Waldburg, Kultur in Waldburg e.V. | 2003 | Düsseldorf, Goethe – Museum |
| 1997 | Goslar, Mönchehaus Museum für Moderne Kunst
Katowice/Polen, Biuro Wystaw Artystycznych
Wroclaw/Polen, Muzeum Narodowego | 2005 | Linnich, Deutsches Glasmalerei-Museum
Zell a. H., Museum Villa Haiss |
| 1998 | Düsseldorf, Deutsches Keramik-Museum, Hetjens-Museum
Gießen, Oberhessisches Museum
Grevenbroich, Haus Hartmann | 2006 | Berlin, Pergamonmuseum
Essen, Sparkasse
Hagen, Sparkasse
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg |
| 1999 | Barcelona, Museu de Ceramica
Bergheim, Stadthalle
Düsseldorf, Goethe-Museum
Erkelenz, Haus Spiess
Mönchengladbach, Museum Schloß Rheydt | 2008 | Langenfeld, Kunstverein |
| 2000 | Freiburg, Stiftung für konkrete Kunst Roland Phleps
Hilden, Kunstraum Gewerbepark Süd
Pirmasens, Neuffer am Park | 2009 | Koblenz, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus
Hofheim am Taunus, Stadtmuseum
Hattingen, Stadtmuseum |
| | | 2011 | Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD
Düsseldorf, Stiftung museum kunst palast
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg
Würzburg, Kulturspeicher |
| | | 2012 | Tuttlingen, Galerie der Stadt Tuttlingen
Dortmund, Museum Ostwall im Dortmunder U Zentrum |

COURTESY AND PHOTOCREDIT

Copyright VG-Bildkunst, Bonn 2012, und ‚Archiv Mack‘

Except Pages:

19 Scheid und Fähnle

25 Top Heinz Mack

25 Bottom Reinhard Friedrich

35 Roman März

The editor has made every effort to identify copyright owners. Those who have been omitted were asked to get in contact.

IMAGE EDITING

Reginald Weiss

DANKSAGUNG

Matthias Arndt dankt Heinz Mack und Ute Mack für das Zustandekommen dieser Ausstellung und die großzügige Werkauswahl, allen Mitarbeitern des Ateliers Mack für die exzellente Zusammenarbeit und Ute Eggeling und Michael Beck (Beck & Eggeling) sowie Alexander Baumgarte (Samuelis Baumgarte Galerie) für die besondere kollegiale Zusammenarbeit und meinem Team Tobias Sirtl und Lisa Polten für die exzellente Planung und Zuarbeit in Berlin.

ACKNOWLEDGEMENT

Matthias Arndt thanks Heinz Mack and Ute Mack for enabling this exhibition and for the generous selection of works, the entire team at the Mack studio for the excellent supporting work, Ute Eggeling and Michael Beck (Beck & Eggeling) as well as Alexander Baumgarte (Samuelis Baumgarte Galerie) for the particularly helpful and considerate collaboration. Thanks go also to my team, Tobias Sirtl and Lisa Polten, for the excellent planning and support in Berlin.

