

HEINZ MACK

Am Anfang war Bach

HEINZ-NORBERT JOCKS Wann hatten Sie zum ersten Mal den Wunsch, Künstler zu werden?

HEINZ MACK Ich verbrachte während des Krieges die für das spätere Leben entscheidenden Jahre auf dem Land. Vom neunten bis zum siebenzehnten Lebensjahr lebte ich dort in bescheidenen Verhältnissen. Mein Vater, während des Krieges an der Front, starb in einem Gefangenenlager in Bordeaux an Typhus. Und meine Mutter weinte eines Tages, mit uns Kindern am Mittagstisch sitzend, sodass meine Schwester Lieselotte sie fragte, warum sie weine, worauf sie antwortete: »Weil ich euch nicht satt bekomme!« Wir wurden bei Kriegsbeginn aufs Land evakuiert, zu Verwandten. Auf dem Land war Kultur inexistent. In einer ehemaligen Scheune gab es zwar ein Kino, und ich wusste auch, wie man sich da um das Eintrittsgeld mogeln konnte. Mehr aber gab es nicht. Das Kino hat meine Fantasie bewegt, meinen dörflichen Horizont extrem erweitert, und ich dachte damals zum ersten Mal, dass man Künstler sein muss, um fantasieren zu können. Ein alpträumartiges Erlebnis verbinde ich mit den von amerikanischen Soldaten beim Betreten von Auschwitz gemachten, heute unter Verschluss gehaltenen, grauenhaften Dokumentaraufnahmen, die mir als Sechzehnjähriger im Kino in Lollar zu Augen kamen. Die Filmvorführung war allein für die Soldaten gedacht; ich selbst hatte mich im Dunkeln in die Scheune geschlichen. Obwohl ich es gewohnt war, dem Metzger in der Nachbarschaft beim Schlachten zuzuschauen, musste ich, am ganzen Körper zitternd, das Kino verlassen und mich übergeben. Es dauerte lange, bis ich wieder ohne Angst einen Film anschauen konnte.

H.-N. J. Wie war die Schulzeit?

H. M. Mit zehn Jahren meldete ich mich am Gymnasium selbst an. Übrigens nur, weil mein bester Freund, Armin Carlé, der Sohn eines Dachdeckers, von seinen Eltern aufs Gymnasium in Gießen geschickt wurde. Weder mein Vater, der im Krieg war, noch meine Mutter, die in Krefeld arbeitete, konnten sich um meine schulische Ausbildung kümmern. Die Tanten, der Onkel und die Oma, niemand in der Familie hatte auch nur eine Vorstellung von dem, was eine höhere Schule ist. Nun hatte ich einen Deutschlehrer namens Imre Müller, der – weil nicht gerade hitlerfreundlich – während des Krieges zeitweilig in Untersuchungshaft war. Er hatte großen Spaß daran, literaturinteressierte Schüler wie mich zu fördern. Bereits als Zwölfjähriger las ich neben Platons *Gastmahl* in einer winzigen, von meinem Vater mir zugeschickten Feldpostausgabe auch Lessings *Nathan der Weise* mit väterlichen Anmerkungen zur Ringparabel. Diese Grundversorgung mit Literatur war in einem bäuerlichen Umfeld schon etwas Besonderes.

H.-N. J. Ich wüsste gerne mehr über Ihren Vater.

H. M. Er war ein Mann, der keine Gelegenheit ausließ, sich weiterzubilden. Wissbegierig, wollte er aus seinem Leben etwas machen, besuchte zeitweilig sogar eine Wirtschaftsakademie, war nach London gereist. Schließlich engagierte er sich als Geschäftsführer der Gewerkschaft für Angestellte bis zu seiner Entlassung durch die Nazis im Jahr 1933. Danach arbeitslos, war er heilfroh, dass er in Arnsberg, weit weg von unserem Wohnort, eine Anstellung als kommissarischer Leiter einer Filiale der Barmer Ersatzkasse bekam. Er, der auf kein erfülltes Berufsleben zurückblicken konnte, wurde bereits 1939 in den Krieg eingezogen, aus dem er nicht wieder lebend zurückkehrte. Mit seinen bescheidenen Mitteln unterhielt er eine Familie, hatte ein kleines Einfamilienhaus finanziert. Eine kleine Bibliothek, die er evakuieren ließ, damit sie im Dritten Reich nicht durch Bombardierung verloren ging, bedeutete ihm viel. Sie lagerte in Kisten in der Waschküche des dörflichen Hauses in Lollar.

H.-N. J. Nun ist Musik für Sie seit jeher wichtig. Wie war die Situation damals?

H. M. In dem ganzen Kuhdorf gab es nur das Wirtshausklavier und einen Flügel, der zu einer Fabrikvilla gehörte. Ein HJ-Führer, der Akkordeon und Klavier spielte, gab mir erste Unterrichtsstunden, und mein Vater ließ bald darauf ein Klavier kommen. Schließlich hatte ich einen professionellen Klavierlehrer in Gießen, der mich drängte, fleißig zu üben, weil

ich die Begabung zum Pianisten hätte. Leider viel zu ungeduldig, übte ich nie länger als eine Stunde, weshalb ich auch selten gelobt wurde. Der Unterricht fand immer spätabends statt. Danach musste ich mit der Eisenbahn nach Hause fahren. Eines Abends, auf dem Heimweg – das Dorf lag schon im Dunkeln –, torkelte mir ein farbiger amerikanischer Soldat, der sturzbetrunken war, wie ein Schatten entgegen, dabei mich bedrohend: »I'll kill you! I'll kill you!« Als ich erkennen musste, dass er willens war, mir eine Flasche auf den Kopf zu schlagen, griff ich instinktiv mit der linken Hand nach dieser, während ich mit der rechten Hand meine Schultasche mit den Klaviernoten festhielt. Die Flasche musste schon vorher zersplittert sein, denn mein kleiner Finger baumelte – nach meinem beherzten Zugriff – nur noch ziemlich lose an der Hand. Der Dorfarzt, ein Tierarzt, brachte mich nach notdürftiger Behandlung mit seinem Auto, einem Opel P4, zur Veterinärklinik nach Gießen, wo ich im Morphinrausch operiert wurde. Damit schien der Traum von einer Pianistenkarriere beendet. Ein Jahr später spielte ich trotzdem – quasi mit neuneinhalb Fingern – weiter und hatte nun einen Klavierlehrer mit höchstem Anspruch. Außerordentlich intelligent und kultiviert und sehr daran interessiert, meine musikalische Bildung zu fördern, hatte Prof. Dr. Wolf von Brandis großen Einfluss auf mich. Auf seine anderen Schüler war ich immer eifersüchtig, weil sie meines Erachtens besser waren als ich. Eines Tages dann der große Schock, als er mich wie einer ansprach, der nur Männer liebt. Ich distanzierte mich von ihm.

H.-N. J. Nur deshalb?

H. M. Nein, hinzu kam noch, dass ich mir insgeheim eingestand, nicht wirklich das Talent zu einem Pianisten zu haben. Nach dem Abitur stand ich schließlich vor der Frage: Was soll werden? Von meinem letzten Taschengeld fuhr ich mit der Straßenbahn von Krefeld nach Düsseldorf, um mich Ende 1949 an der dortigen Kunstakademie mit einer Mappe mit Farbetüden, abstrakten Notenbildern und seismografischen Stenogrammen zu bewerben, die ich auf DIN-A4-Schreibpapier oder Packpapier gezeichnet hatte. Ich wurde angenommen. Im Krieg bombardiert, war die Akademie in einem so desolaten Zustand, dass man sich drinnen gar nicht ungefährdet aufhalten konnte. Von mir wurde erst einmal naturalistisches Zeichnen verlangt. Meine ersten Motive waren übrigens ein Kaktus, eine Kaffeetasse und ein Dackel. Schließlich zeichnete ich mit der Rechten meine linke Hand.

H.-N. J. Wann und wie kamen Sie mit moderner Kunst in Berührung?

OTTO PIENE

Das Gold namens Licht

HEINZ-NORBERT JOCKS Sie sind am 18.4.1928 geboren, also im Sternzeichen Widder?

OTTO PIENE Ja, ein Quadrat-Widder, ich habe einen Widder auch im Aszendenten.

H.-N. J. Gut zu wissen. Ehe wir über die legendäre ZERO-Zeit reden, würde ich gerne mit Ihnen eine Reise durch die Zeit unternehmen, als Sie zur Kunst fanden. Gab es innerhalb der Familie erste Zeichen für Ihren späteren Werdegang als Künstler?

O. P. Man könnte es in die Familiengeschichte hineinlesen. Eine Cousine meiner Mutter namens Agnes Niemeyer, die ich nie in meinem Leben gesehen habe, war eine so begabte wie gute Malerin, deren Bilder bei uns an den Wänden hingen. Sie ist aber nicht alt geworden, sondern früh an einer schweren Krankheit, ich glaube Krebs, gestorben. Jedenfalls war da etwas Künstlerisches auf der mütterlichen Seite der Familie. Zudem ermutigte mich meine Mutter, als ich sechs Jahre alt war, zu zeichnen und zu malen, und schenkte mir zu Weihnachten ein richtiges erwachsenes Skizzenbuch.

H.-N. J. Erinnern Sie sich daran, was Sie malten?

O. P. Ja, sehr gut und lebhaft. Zunächst waren es Blumen, Gesichter und Menschen. Als mein drei Jahre älterer Bruder konfirmiert wurde und ich elf Jahre alt war, schenkte mir mein Onkel Walter Pieschmann, übrigens Professor an der Technischen Hochschule in Breslau, einen Ölfarben-Mal-

kasten mit vielen Pinseln und mit mindestens 12, wenn nicht sogar 20 Farbtuben. Und meine Großmutter im heutigen Bielefeld brachte mir bei, wie man eine Leinwand aufzieht und grundiert. In meiner Unwissenheit hatte ich zuvor vergeblich auf einer ungrundierten, die auf einen Stickrahmen meiner Mutter gespannt war, zu malen versucht.

H.-N. J. Hatte die Tante, die Malerin war, obwohl Sie keine persönliche Beziehung zu ihr hatten, Einfluss auf Sie?

O. P. Ja, keinen direkten, aber die Bilder taten ihre Wirkung. Noch heute haben wir auf unserer Farm die von meiner Mutter geerbten Biedermeiermöbel. Irgendwas war da in der Luft und auch in meinen Fingern oder Händen, und Gott sei Dank war meine Familie mir sehr fördernd gesinnt. Und mein Vater sagte mir, als ich dreizehn Jahre alt war, wenige Jahre vor seinem Tod: »Ja, wenn du Maler werden willst, so finde ich das sehr schön, gut und richtig. Aber du solltest, damit du nicht zu viel Zeit und Energie brotlos damit verplemperst, deinen Lebensunterhalt als Zeichenlehrer verdienen.« Das versprach ich ihm und hielt mich daran auch bis zum Abschluss sämtlicher Examina 1957.

H.-N. J. Nun spielt in Ihrer späteren Kunst das Fliegen, der Himmel und die Unbegrenztheit des Raumes eine große Rolle. Träumten Sie bereits als kleiner Junge vom Fliegen?

O. P. Ja, bestimmt, denn es gab in Bielefeld den Sportflugplatz namens *Windelsbleiche*, den ich als Junge häufiger aufsuchte, um den Fliegern beim Starten und Landen ihrer altmodischen Sportflugzeuge zuzusehen. Übrigens versuchte ich mich eine Zeitlang auch als Segelflieger. Das Fliegen ist aber ein durch den Krieg weitgehend unerfüllter Traum geblieben. Als Flakhelfer war ich auf dem Fliegerhorst in Gütersloh stationiert. Dort sah ich 1944 »mein« erstes Düsenflugzeug. Es rollte über das Feld bis in die Nähe unserer Flakstellung. Diese kleine deutsche ME 262, vor der sich wegen ihrer Überlegenheit und Gefährlichkeit die Amerikaner und die Engländer fürchteten, wirkte wie eine Erscheinung aus dem nächsten Jahrtausend. Während die Motoren liefen, zitterte die Luft um das Flugzeug und vibrierte. Es war mehr als nur ein Energiefeld. Ja, ein Energievolumen, das die Flugmaschine umgab. Das Fliegen ist eine mit keinem anderen Medium erreichbare Bewegung. Nur fliegend können wir uns vogelfrei in allen Richtungen bewegen und uns um alle Achsen drehen. Weder mit Auto noch mit Lokomotive ist das möglich. Fliegen ist auch ein Ausdruck der Freiheit, stärker als alles, was auf Straßen oder Schienen möglich ist.

H.-N. J. Wer sich danach sehnt, sich in die Luft zu bewegen, will sich von der Erde, also von der Schwerkraft, lösen. Was war für Sie auf der Erde schon als Kind so wenig anziehend, dass Sie sich von dort wegsehnten?

O. P. Es war nicht so, dass ich hier auf Erden etwas vermisst oder von hier weggewollt hätte. Ich fand und finde es auf der Erde noch heute schön. Fliegen ist eine zusätzliche Dimension, die über das hinausgeht, was bis zu den Heißluftballons der Brüder Montgolfier bekannt war, eben eine Erweiterung des individuellen Lebens- und Aktionsraums.

H.-N. J. Könnte es sein, dass Ihre späteren Sujets in der Jugend angelegt sind?

O. P. Ja, genauso ist es. Um das zu verdeutlichen, muss ich auf Erlebnisse zu sprechen kommen, die nichts mit Akademien und nichts mit Schulen zu tun haben. Wie Sie wissen, wuchs ich im westfälischen Lübbecke auf, wo meine Eltern ein Haus gebaut hatten. Von dem steilen Satteldach aus genoss man einen Blick auf die norddeutsche Tiefebene. Dort sah man die Sonnenauf- und Sonnenuntergänge mit all dem, was sich am Himmel abspielte. Soweit das eine. Später, als Fünfzehnjähriger, war ich als Luftwaffenhelfer bei der Flak. So groß die Angst vor Krieg und Tod, so stark, ja euphorisch war auch meine Empfindung in den ersten Maitagen bei Kriegsende, endlich befreit zu sein. Übrigens war unsere Einheit, eine sogenannte RAD-Infanteriedivision, der ich schließlich angehörte, das letzte Aufgebot im April. Als alles vorbei war, kam die Mitteilung an uns, die Einheit werde aufgelöst. Wir wurden mit provisorischen Entlassungspapieren »nach Hause entlassen«. Mit diesen zog ich zusammen mit etlichen Kameraden meines Alters westwärts statt südwärts, was wegen der auch in der Erscheinung der Landschaft sich spiegelnden Weltuntergangsstimmung ziemlich traumatisch war. In den ersten Momenten, da uns gesagt wurde, wir seien entlassen und der Krieg vorbei, empfand ich tiefe Verwunderung darüber, doch noch am Leben zu sein. In den letzten Kriegsmonaten hatten wir den Glauben an einen plausiblen Ausgang verloren. Denn die alten Soldaten um uns herum sagten: »Liebe Leute, ihr könnt froh sein, wenn ihr lebend aus diesem Schlamassel herauskommt.« Vor meiner Entlassung war ich selbst im Lazarett aus mehr oder weniger amüsantem Grund. Wie bei einem Teenager von sechzehn Jahren nicht völlig überraschend, hatte ich Furunkel, also Eiter im System, erst in der einen und dann in der anderen Backe. Im Lazarett kam ich natürlich mit verwundeten, verletzten und kranken Soldaten zusammen. Wenn sie erzählten, fluchten sie weniger über die Feinde, die Dresden

G. U. Darauf antworte ich mit einer autobiografischen Geschichte, die mich bis heute prägt. Ich habe als Vierzehnjähriger unser Haus zu schützen versucht. Die sowjetischen Soldaten waren im Vormarsch. Sie schwärmten überall aus. Um meine Mutter und meine beiden Schwestern zu schützen, habe ich sowohl Fenster als auch Türen zugenagelt. Im Nachhinein wirkt das vielleicht wie eine Übertreibung. Aber ich habe es getan und dabei erfahren, dass es wehrhaft und Schutz war. Um jetzt Ihre Frage zu beantworten: Ich habe in der DDR wie auch in Düsseldorf an der Kunstakademie Aktzeichnen gelernt. Mit dem Bleistift stocherte ich auf dem Papier in der Vagina und in der Pupille herum, um diese Realität eines Menschenbildes zu erfassen. Es ging um die Herstellung eines menschlichen Abbildes, was mich wohl auch aufgrund meiner bäuerlichen Prägung schaudern ließ. Die Handlung, die ich zeichnerisch vollzog, begriff ich letztlich mehr als Drama in der Realität denn als Menschenbild auf einem Stück Papier, verkleinert und gescheitert. Als Psychogramm war es sicherlich von großem Interesse für mein weiteres Handeln. Übrigens besitze ich diese Zeichnungen noch. Der Bleistift, eingeschlagen in ein Papier, stellte letztlich eine neue plastische Linie zur gezogenen dar. Dadurch, dass er wie eine Sonnenuhr einen Schatten warf, erschien die Realität des sich im Laufe eines Tages wandelnden Lichts auf der Papierfläche. So entdeckte ich in dem Bleistift den Nagel als neues Sprachmittel, das mir eine Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete. Auf Holz eingehauen und zu einem Nagelfeld verdichtet, erinnerte mich dieses auch an meine bäuerliche Arbeit auf von Wind bewegten Feldern. Die Naturwahrnehmung führte so zu einer konkret plastischen Handlungsweise, die das dabei Artikulierte dem Betrachter näher an die Augen trieb. Da bildete auf einmal die träumerische Erinnerung an die bäuerliche Zeit eine Einheit mit dem heutigen Erkenntnisvorgang in Form einer Abstraktion als Gegenwelt.

H.-N. J. Der erstmalige Gebrauch des Nagels fällt in das Jahr 1957, also in die Zeit vor ZERO. In den 60ern benagelten Sie auch Gegenstände wie Stuhl oder Tisch. Woran dachten Sie dabei?

G. U. Nun brachte ich meine ästhetischen Kategorien sehr diszipliniert auf Felder, indem ich die Formen zwischen Kreis, Quadrat, Rechteck, Kubus und Fläche als Grundlage der Beschilderung verwendete. Um in die Welt zu wirken, schien es mir auf Dauer zu dürftig, diese Kategorien an Wände oder auf Schilder zu bringen. Gegen die Musealisierung dessen, was wir machten, opponierten wir dadurch, dass wir Schaufenster als

Schauräume nutzten, raus auf die Straße oder in andere Räume gingen. Was wir machten, landete dann doch in den für Kunst konzipierten Schutzräumen. Meine Idee war, meine Ausdrucksstrukturen auf Gebrauchsgegenstände wie Tisch oder Stuhl, mit denen man umgeht, oder auf Kultobjekte wie Piano zu übertragen. Ich schrieb schließlich ein Transgressions-Manifest anlässlich der von William E. Simmat und Rochus Kowallek gemeinsam initiierten Veranstaltung. Bazon Brock hielt eine Eröffnungsrede, und ich übernagelte am Fußboden seine Texte. Frei nach der Devise »Kunst überflutet die Welt« übernagelte ich alles, was mir unter den Nagel kam. Damit zog ich Linien analog zu meinem Ackerverhalten. So, wie man ein Porträt, einen Akt oder eine Landschaft malt, so war es für mich ganz folgerichtig, die Bildfläche wie ein Ackerfeld zu strukturieren, und zudem auch wichtig, es in die Tradition des Konstruktivismus eines Kasimir Malewitsch oder Wladyslaw Strzeminski einzugliedern.

H.-N. J. Gedankensprung: Hatten Sie eigentlich nie Zweifel am Tafelbild?

G. U. Nein, ich machte nur einen anderen Ausdruck und eine andere Charakteristik in meinem Werk erkennbar. Die Freundschaft zu Jef Verheyen führte dazu, die Tafel zur Grundlage zu machen, fragend, was Schilderei ist. Die Tafel wird zum Schild, besser noch zum Emblem, worin man sich zeigt. Wenn Sie Zweifel am Tafelbild thematisiert haben wollen, ist Otto Piene der idealere Gesprächspartner.

H.-N. J. Wie erlebten Sie eigentlich Ihre Lehrjahre an der Akademie?

G. U. Einerseits dazu angehalten, künstlerisch akademisch zu arbeiten, wurde mir aufgrund der eigenen Empfindungen und Irritationen, die ich in der Welt erfuhr, die Absurdität dieses Unterfangens deutlich. Die eigene Gedankenwelt war doch belagert durch die von mir als Kind im und nach dem Krieg erlebten traumatisierenden Erschütterungen. Aus der psychischen Not heraus schuf ich viele Werke sozusagen als autotherapeutische Versuche. Auf der anderen Seite gab es die klassische Form der expressiven Darstellung von Weltansicht, die mich zum Meisterschüler von Otto Pankok werden ließ. Dazu gehörten die üblichen von Studenten angewandten Praktiken wie Porträtieren, Aktzeichnen sowie das Malen in der Landschaft. Doch damit ließ sich nicht ausdrücken, was mich innerlich bedrängte. Mir schien es mehr Sinn zu machen, mich einem Ritual analog zu Gebetsformen in Klöstern zu unterziehen oder mich den ewig gleichen Bewegungen verlangenden Praktiken wie Tütenkleben hinzugeben. Ich fragte mich, wie ich einen Zustand der Gleichmut trotz der mir ständig so heftig entgegenschlagenden Erinnerungen an Verwesung und