

GÜNTHER UECKER

GALERIE GEIßLER BENTLER

GÜNTHER UECKER

... es werde licht

Hommage an Günther Uecker zum 95. Geburtstag



Ausstellungskatalog der Galerie Geißler Bentler, Bonn 2025





Sehr geehrte Damen und Herren,
 liebe Kunstfreundinnen und Kunstfreunde,

zu unserer Freude durften wir Günther Uecker seit 1990, also seit 35 Jahren, in seinem künstlerischen Schaffen als einzige Galerie in Bonn begleiten. Dieser gemeinsame Weg, auf dem wir gelernt haben, die Welt auf seine Weise zu betrachten, hat uns verändert, hat uns emotional und intellektuell tief berührt. Seine Themen - Gemeinsamkeit, Frieden und Wertschätzung unserer Zivilisation, ja der gesamten Schöpfung - regen immer wieder zum Überdenken der eigenen Position an und vermitteln dabei immer wieder neue Aspekte.

Günther Uecker gelingt es, mit seinen Nägeln Reliefs von großer Dynamik und Kraft, von intensiver Plastizität und Bewegung zu schaffen. Dieser Wirkung kann man sich kaum entziehen. Dass diese Nagelbilder zugleich eine intensive ästhetische Wirkung entfalten, grenzt fast schon ans Mystische, an das Unbegreifliche. Günther Uecker zählt heute zu den Klassikern der Moderne nach 1945 und man kann heute schon sagen, dass dieser Mann ein großes, ungebrochenes Werk von Dauer geschaffen hat. Die Deutsche Welle aus Bonn schrieb dazu, sein Werk sei universal verständlich und habe einen humanen Charakter, der die Menschen berühre. Vor allen Dingen sei sein Werk zeitlos geblieben und noch heute aktuell.*

Gerade seine neuesten Arbeiten verorten den Künstler aktuell im Hier und Jetzt, erzählen uns doch seine „Lichtschauer“, dass die extremen Gegensätze unserer Realität wie Krieg und Frieden, Armut und Reichtum in ihr jeweiliges Gegenteil verwandelt werden können, so wie er es bereits 1975 in seiner Performance „Schwarzraum-Weißraum“, wo er schwarz in weiß verwandelte, gezeigt hatte. Wobei er nicht das Verharren in den Extremen, sondern den Kompromiss, das Finden eines gemeinsamen Standpunktes, thematisiert. Diese herausragenden Arbeiten bilden denn auch das Konzept der gesamten Ausstellung, die sich auf schwarz und weiß beschränkt.

Es ist nicht verwunderlich, dass ein so bedeutendes Werk auch auf jüngere Generationen und auf andere Gebiete seine Wirkung zeigt und diese beeinflusst. Kunst und Mode, besonders aber auch ZERO und Mode sind traditionell eng verbunden und haben damit auch die junge Modedesignerin Viktoria Lorenz inspiriert, Looks anzufertigen, die sowohl von den Motiven dieser Kunst als auch von der Herangehensweise der Künstler, speziell von Günther Uecker, beeinflusst sind. So ist es für uns eine Freude, dass Günther Uecker eine so große Wirkung auch auf junge Menschen hat, die gerade erst am Beginn ihrer beruflichen und künstlerischen Laufbahn stehen.

Die Fotos von Lothar Wolleh, einem engen Freund und Weggefährten von Günther Uecker, die sowohl den Künstler als auch seine Werke zeigen, sind in diesem Zusammenhang eine große Entdeckung und Bereicherung. Als fotografische Dokumente sind sie Zeitzeugen seiner künstlerischen Tätigkeit.

Und so wünschen wir Günther Uecker von Herzen zu seinem 95sten Geburtstag noch viele gesunde und, wenn er mag, schaffensreiche Jahre. Möge seine Arbeit Anregung sein für die Betrachter und Inspirationsquell für nachfolgende Generationen.

Dear Ladies and Gentlemen,
 dear art lovers,

we have had the great pleasure to represent Günther Uecker in our gallery since 1990. We are the only gallery in Bonn, which exhibits his artistic work. We have learned to see the world through his eyes, and this has changed and impressed us very deeply, emotionally and in our way of thinking. His core themes – togetherness, peace and esteem of our civilisation, the respect of the whole creation – still inspire and stimulate us to reconsider our own position in the world and provide us with new inspirations.

Günther Uecker has successfully created a great vibrancy and power with his three-dimensional nail reliefs. The fascination is so powerful that one can hardly escape it. The radiance that emanates from this aesthetic impact seems somehow mystical, inconceivable. Today Günther Uecker is one of the classics of modernism. One can justly say that this artist created a great, unbroken work of endurance. The Deutsche Welle in Bonn wrote about him: His work is universally understandable and exudes an authenticity in its portrayal of the human community. It touches people's hearts. Above all, his work has remained timeless and is still relevant today.*

His latest work, in particular, shows the artist in the actual present time. His "Light showers" express the extreme contrasts of our reality: peace and war, poverty and wealth. Through the "Light showers" he shows us, how those contrasts can be turned into their opposite, like in his performance in 1975: "Black room – White room", turning black into white. However, he does not emphasize the persistence in the extremes but rather the compromise, the discovery of a common perspective. These outstanding works form the concept of the entire exhibition which is all about black and white.

It is not surprising that such a significant work has impacted and influenced the younger generations in other areas. Art and fashion, deeply rooted in the tradition of the Zero movement, have also influenced the young fashion designer Viktoria Lorenz. She creates a look that reflects both the motifs of this art and the approach of the artist. So, it is a pleasure for us, to see that Günther Uecker has such an important impact on young people who are just at the beginning of their professional and artistic careers.

Our discovery of Lothar Wolleh's photos proves to be also a great enrichment. He was a close friend and companion of Günther Uecker. His photos show the artist in his real life as well as his works. These photographic documents are contemporary witnesses of his artistic activity.

We wish Günther Uecker a very happy 95th birthday. May his work be an inspiration for the viewer as well as for the future generations.

*Homepage DW, Hans Joachim Hennig, 12.03.2020

Jenny Geißler-Bentler *Bernd Bentler*

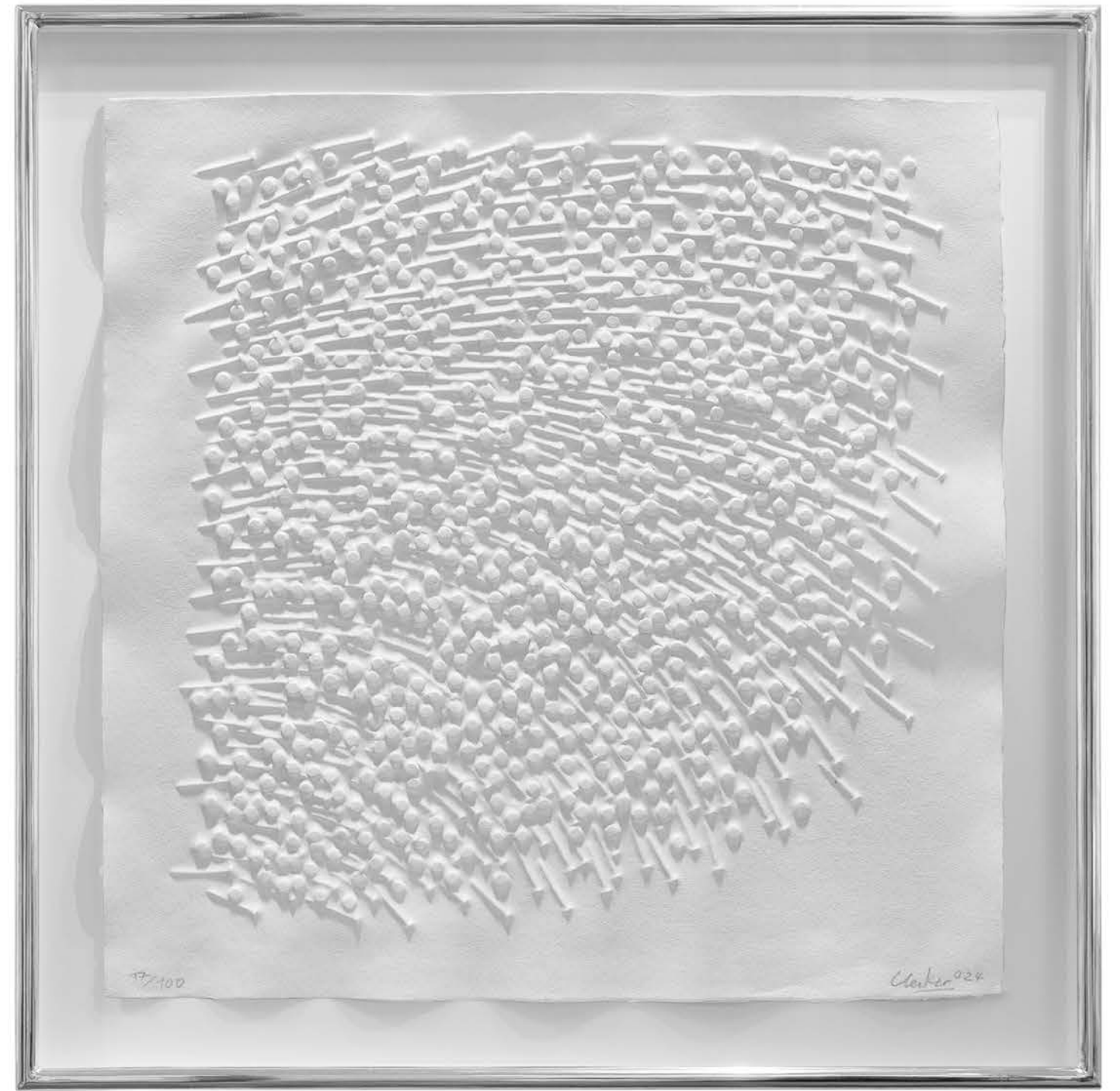
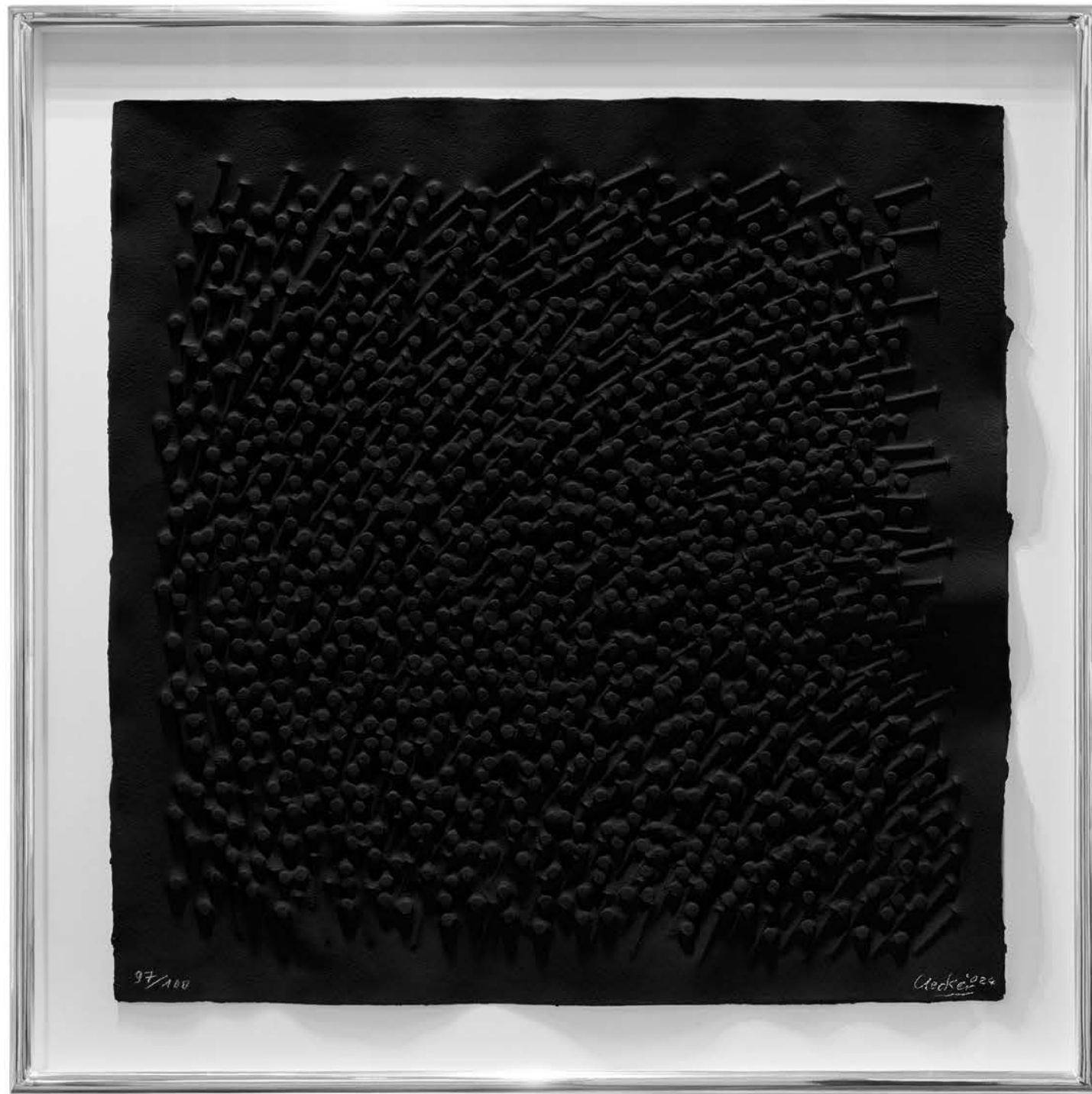
Jenny Geißler-Bentler

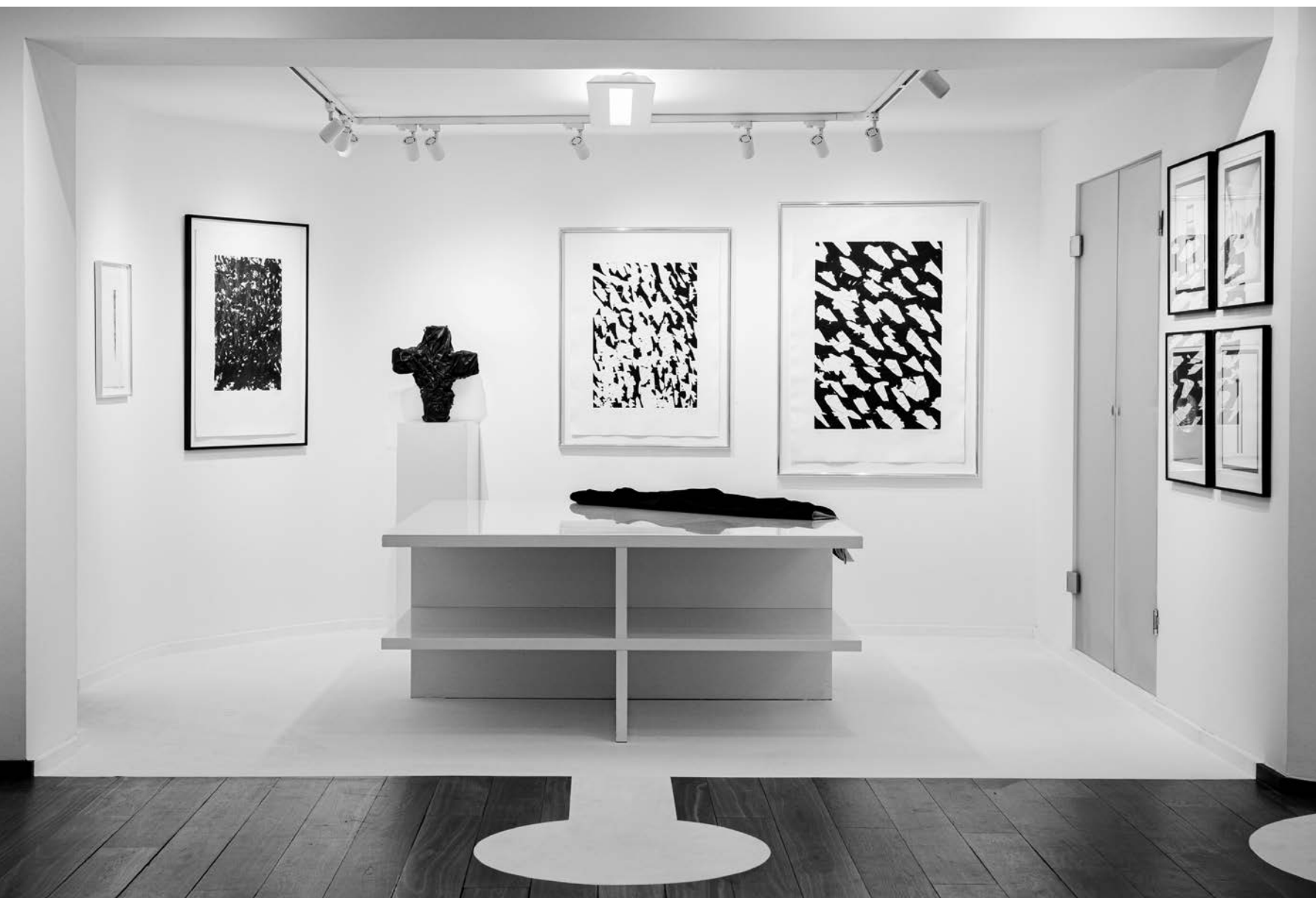
Bernd Bentler

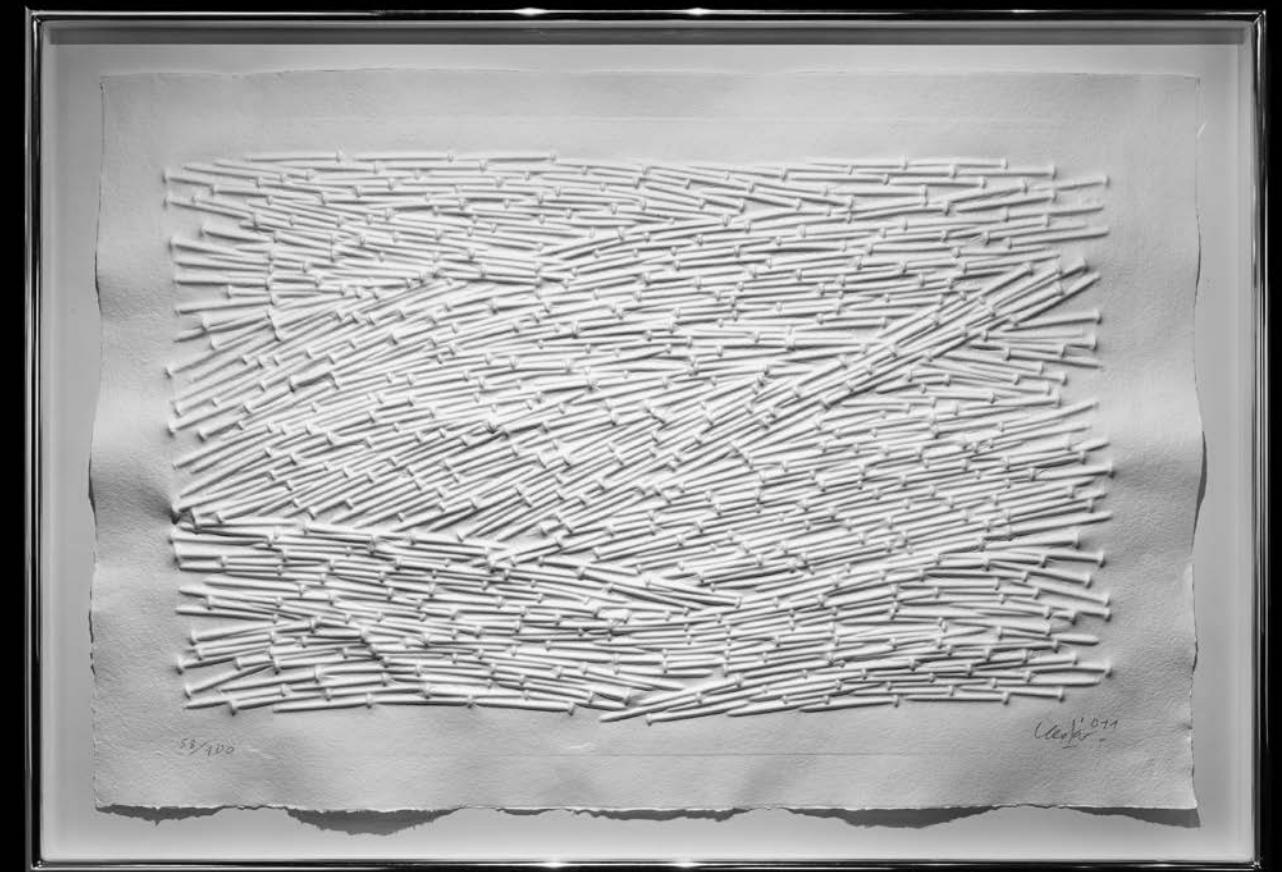


„Zunehmendes Licht ist abnehmende Dunkelheit“

“Increasing light is decreasing darkness” (Zitat / Quote: Günther Uecker)









Im Werk Günther Ueckers spielt die Rotation, abgeleitet von seinen kinetischen Objekten, aber auch die Spirale, Abbild seiner Nagelreliefs, eine bedeutende Rolle. Das ist nicht verwunderlich, ist Günther Uecker doch aufgrund seiner vielen Reisen in den fernen Osten stark vom Zen-Buddhismus geprägt. Seine Reisen nach Tibet und Japan, seine Aufenthalte in den japanischen Zen-Gärten, förderten seine große Empathie zum Buddhismus.

Dem Kreis im Buddhismus kommt eine grundlegende Bedeutung zu als Symbol für Ästhetik, Erleuchtung, Stärke und Eleganz, aber auch für das Universum, die Unendlichkeit und die Leere. Alles was geschieht ist miteinander verbunden und einem Kreislauf unterworfen. So bezieht sich Uecker in seinen Spiralen und Rotationen auf die sich immer wieder erneuernde und verändernde Schönheit der Natur und deren Erscheinungsbild.

Jede Rotation/Spirale hat ihr Zentrum, auf das sich Uecker bezieht, als Konzentration auf die innere Mitte, auf die Befreiung von sich selbst, zu erreichen durch Konzentration und durch Meditation. Aber auch das Rotierende kann man doppelt lesen. Eine Rotation/Spirale mit ihrer ruhigen, gleichmäßigen Kraft leitet von innen nach außen, aber auch von außen nach innen. Eine starke, gelungene Metapher, dass sowohl innere als auch äußere Einflüsse für den Menschen prägend sind.

So sind seine Prägungen „Rotation“ oder „Spirale“ in der Sache dasselbe, nur die Titel beziehen sich auf seine Inspiration durch seine entweder kinetischen Objekte oder durch seine Nagelreliefs.

In Günther Uecker's work, rotation—derived from his kinetic objects—as well as the spiral, a motif found in his nail reliefs, plays a significant role. This is not surprising, as Uecker, through his many travels to the Far East, has been deeply influenced by Zen Buddhism. His journeys to Tibet and Japan, and his time spent in Japanese Zen gardens, nurtured a profound empathy for Buddhist philosophy.

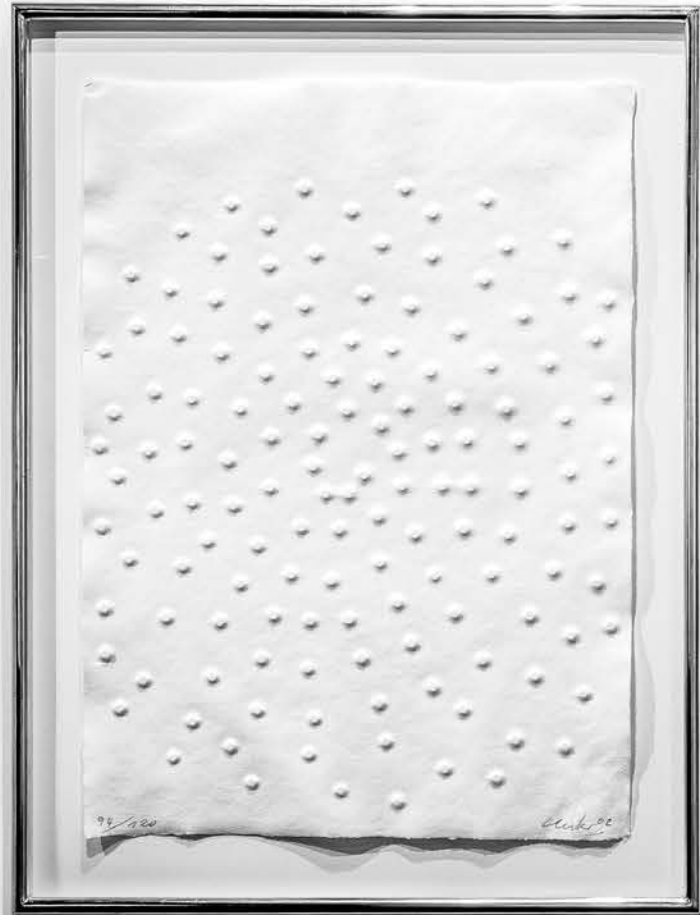
In Buddhism, the Circle plays a prominent role: it, symbolizes aesthetics, enlightenment, strength, and elegance—but also the universe, infinity, and emptiness. Everything that happens is interconnected and subject to cycles. Uecker's spirals and rotations thus refer to the ever-renewing and ever-changing beauty of nature and its appearances.

Every rotation or spiral has its center, to which Uecker refers as a focus on the inner self, on liberation from the ego, to be reached through concentration and meditation. Yet the concept of rotation can be read in two ways: a spiral or rotation, with its calm, steady force, can move from the inside outward, but also from the outside inward. It is a powerful and compelling metaphor, suggesting that both internal and external influences shape the human experience.

His use of the terms "Rotation" or "Spiral" refers essentially to the same concept—only the titles differ depending on whether the inspiration came from his kinetic objects or his nail reliefs.



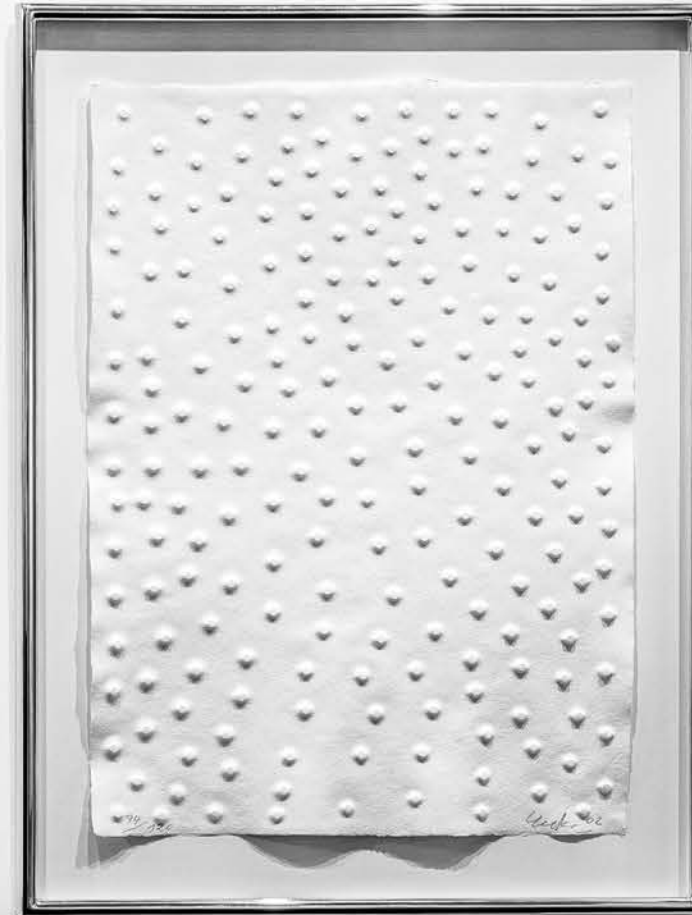




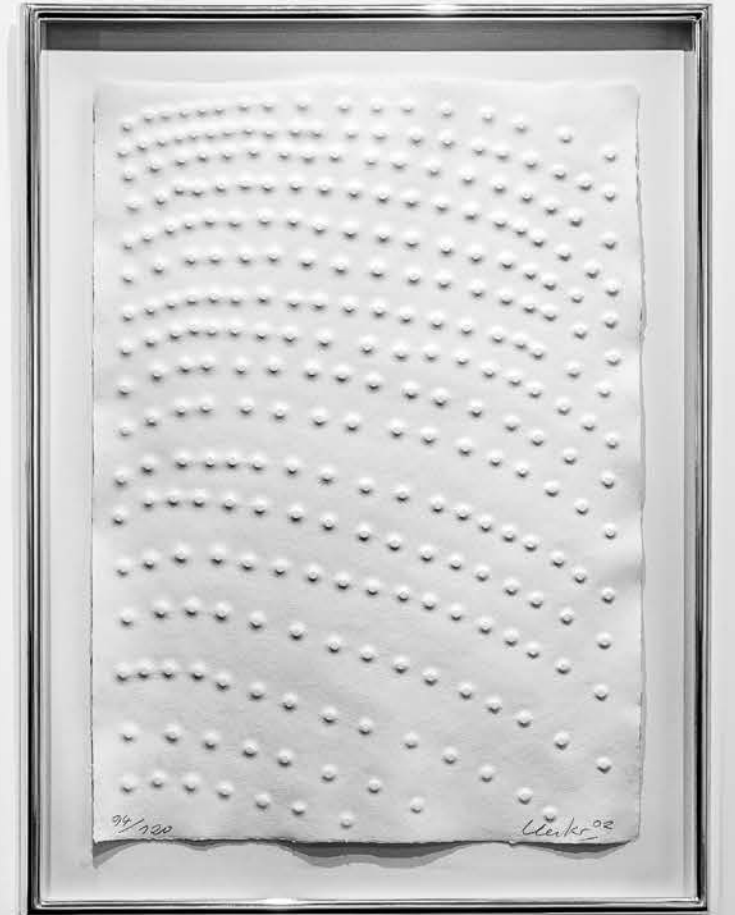
Der Gesang des Muezzin, Tunesien, 9. Jahrhundert



Shang Dynastie, China, 1716 bis 1112 v. Chr.



Das Geschenk des Gottes Thot, Sakkara Ägypten, 12. Jahrhundert



Die Reise von Kadmos, codex sinaiticus, 4. Jahrhundert

... ES WERDE LICHT

Günther Uecker und das Versprechen der Stille

Antoon Melissen

Im Jahr 1966 wurde Bonn zur Bühne wahrer Zero-Geschichte. Am 25. November eröffnete in der Städtischen Kunstsammlung die von Heinz Mack (1931), Otto Piene (1928–2014) und Günther Uecker (1930) kuratierte Ausstellung „Zero in Bonn“. Mack und Piene traten in Bonn stellvertretend für das Trio auf, da Günther Uecker sich zu diesem Zeitpunkt in New York aufhielt, um seine erste amerikanische Einzelausstellung vorzubereiten.¹ „Zero in Bonn“ verstand sich als Visitenkarte der Gruppe – mehr noch: als einer künstlerischen Haltung, die sich in kaum zehn Jahren vom Experimentierfeld der eigenen Ateliers zu einer festen Größe der „neueren Kunstgeschichte“ entwickelt hatte.

Die Ausstellung markierte aber auch das offizielle Ende der Zusammenarbeit der drei Künstler – ein Ausklang, der in der Nacht mit einem rauschenden „Zero-Mitternachtsball“ im Bahnhof Rolandseck in Remagen seinen Höhepunkt fand. Punkt Mitternacht – zur Stunde Null – wurde das Ende des Trios „M.P.Ue“ besiegelt, unter dem scheinbar paradoxen Motto „Zero ist gut für dich“.² Das öffentliche Abschiedsfest zog 2.500 Besucher an, unter ihnen der Düsseldorfer Fotograf Lothar Wolleh (1930–1979), dessen Leihgaben eine wichtige Rolle in der Bonner Ausstellung spielten.³ Mit einem *Lichtballett* von Otto Piene, Jazzmusik, einer Überfülle weißer Ballons und Gästen in Zero-Outfits wurde der Mitternachtsball zu einem Ereignis ganz im Geist von Zero: festlich, provokativ und – gezielt – medienwirksam. Und doch, mehr als das Ende von Zero, sollte der Mitternachtsball als eine „Schlüsselübergabe“ verstanden werden: Jetzt war die Gruppe etabliert, jetzt lag der Ball bei Museen und Galerien.⁴

Zero ist tot, lang lebe Zero! In diesem Sinne spiegelt die Ausstellung der Galerie Geißler Bentler im Jahr 2025 den Geist der Zone Zero „post-Mitternachtsball“ wider – mit Günther Uecker in einer Hauptrolle, aber auch mit dem Fotografen Lothar Wolleh sowie einer zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Zero durch die Modedesignerin Viktoria Lorenz. In ihrer Performance, die zur Eröffnung der Ausstellung aufgeführt wurde, vereinte sie eigene Entwürfe mit einer markanten Zero-Signatur, Tanz und einer Interpretation eines „Uecker-Themas“ – der Verbindung von Schwarz und Weiß. Eine Präsentation also, die bildende Kunst, darunter auch Fotografie, Film, Performance, Tanz und angewandte Gestaltung umfasst – im Zero-Vokabular eine wahre „Demonstration“. Teil dieser Bonner Ausstellung ist unter anderem Günther Ueckers Diptychon *Lichtschauer* (2024), das anlässlich seines fünfundneunzigsten Geburtstags präsentiert wurde. *Lichtschauer* besteht aus zwei komplementären Prägedrucken, einem in Weiß und – erstmals in seinem Schaffen – einem in Schwarz. Doch zugleich verweist *Lichtschauer* auf

... LET THERE BE LIGHT

Günther Uecker and the Promise of Silence

Antoon Melissen

In 1966, Bonn became the stage for true Zero history. On November 25, the “Zero in Bonn” exhibition opened at the Städtische Kunstsammlung Bonn (Municipal Art Collection Bonn), curated by Heinz Mack (b. 1931), Otto Piene (1928–2014), and Günther Uecker (b. 1930). Mack and Piene represented the trio in Bonn, as Uecker was in New York preparing for his first solo exhibition in the United States.¹ “Zero in Bonn” was conceived as a calling card for the group—more than that, as a statement of artistic intent that had, in less than a decade, evolved from studio-based experimentation into a cornerstone of “modern art history.”

The exhibition also marked the official end of the collaboration between the three artists—a finale celebrated with an extravagant “Zero Midnight Ball” at the Rolandseck train station in Remagen. At the stroke of midnight—zero hour—the trio “M.P.Ue” was formally dissolved, with the seemingly paradoxical motto “Zero is good for you.”² The public farewell party attracted 2,500 guests, among them Düsseldorf-based photographer Lothar Wolleh (1930–1979), who contributed key Zero works from his personal collection on loan to the Bonn exhibition.³ A Lichtballet by Otto Piene, jazz music, an abundance of white balloons, and guests dressed in specially made Zero-style outfits, made the Midnight Ball an event wholly in the spirit of Zero—celebratory, provocative, and deliberately media-savvy. More than just the end of Zero, the event symbolized a “passing of the torch”: the group was now established, and it was time for museums and galleries to carry it forward.⁴

*Zero is dead, long live Zero! In this spirit, the 2025 exhibition at Galerie Geißler Bentler mirrors the spirit of Zone Zero “post-Midnight Ball”—with Günther Uecker in a leading role, alongside the work of photographer Lothar Wolleh and contemporary interpretations of Zero by fashion designer Viktoria Lorenz. In her performance, which was staged at the opening of the exhibition, she brought together her own distinctive Zero designs with dance and an interpretation of an “Uecker-esque” theme—the interplay of black and white. Thus, the presentation at Galerie Geißler Bentler combines visual art, photography, film, performance, dance, and applied design—what in Zero vocabulary would be called a true “demonstration.” A highlight of the exhibition is Uecker’s diptych *Lichtschauer* (2024), presented in celebration of his ninety-fifth birthday. The work consists of two complementary embossed prints—one in white, and, for the first time in his career, one in black. At the same time, Lichtschauer*

die Vergangenheit, auf die Eckdaten von Günther Ueckers künstlerischer Konzeption und auf ein früheres Projekt. Auch hier rückt die Person des Fotografen Lothar Wolleh erneut ins Blickfeld. Dieser Textbeitrag würdigt, ebenso wie die Ausstellung der Galerie Geißler Bentler, einen Künstler, der einen prägenden Beitrag zur Ästhetik und Vision von Zero geleistet hat – und weit darüber hinaus.

DAS ENDE DER MALEREI

Schwarz und Weiß: zwei entgegengesetzte Pole, die zugleich das Grundgerüst von Form und Kontrast bilden. In der Kunst der sechziger Jahre sind diese „Nichtfarben“ keine zufällige Wahl, sondern eine bewusste Reduktion, sie verkörpern eine konzeptionelle Positionierung. Insbesondere die internationale ZERO-Bewegung – mit „Fraktionen“ in Deutschland, Belgien, Italien, Frankreich, der Schweiz und den Niederlanden – erhob die Farbe Weiß zur Grundlage eines Neubeginns.⁵ ZERO war das Künstlerkollektiv, das insbesondere in Deutschland nach einem philosophischen Fundament suchte, sich vom Überschwang und der „Erregung in Farbe“ distanzierte, sich nach neuen Ausdrucksmitteln sehnte und dabei alltägliche, industriell gefertigte Materialien nicht scheute. Für diese Künstler, die in den Nachkriegsjahren zu jungen Erwachsenen heranwuchsen, erhielt das Weiß eine beinahe programmatische Bedeutung. Diese Nicht-Farbe wurde zum Synonym für einen frischen, unbelasteten Neuanfang – für Optimismus und Licht nach Jahren der Aussichtslosigkeit und Dunkelheit.

Ab 1957 organisierten Heinz Mack und Otto Piene sogenannte Abendausstellungen in ihren eigenen Ateliers in Düsseldorf.⁶ Dort, in einem Hinterhaus an der Gladbacher Straße, wurde die Grundlage dessen gelegt, was sich im Laufe weniger Jahre zu einem neuen Knoten in einem Netzwerk von Gleichgesinnten entwickeln sollte. Durch selbst kuratierte Ausstellungen und die eigens veröffentlichte Zeitschrift Zero wurde unmissverständlich klar: Eine neue Zeit erforderte eine Kunst, befreit von Pathos und Moral.⁷ Zero stand für Freiheit, einen offenen Blick auf die Welt und das Brechen mit Akademismus und Konventionalität. Seit seinem Beitritt zur Gruppe im Jahr 1961 stand Günther Uecker in engem Austausch mit Heinz Mack und Otto Piene.⁸ Diese empfundene Verwandtschaft lässt sich unschwer erklären. Ueckers frühe Werke zeigen, wie „das Ende der Malerei“ bereits 1957 vorsichtig Form annahm – in monochromen Leinwänden, an deren Kanten Nägel eingeschlagen wurden. Bemerkenswert ist, dass diese Nägel nicht als bloßer Zusatz fungierten, sondern die Bildfläche selbst erweiterten. Diese Neuinterpretation des Kunstwerks in einer Dreiheit von Form, Raum und Zeit wuchs zu einem Fundament der internationalen ZERO-Bewegung.

Der italienisch-argentinische Künstler Lucio Fontana (1899–1968) spielte in diesem Kontext eine wegweisende Rolle. Ein sehr früher Text von ihm, das *Manifesto Blanco* (1946), erwies sich besonders prägend für die ZERO-Künstler. Fontanas Manifest

refers to the past, to the key aspects of Günther Uecker’s artistic conception, and to an earlier project. And here, once again, the figure of photographer Lothar Wolleh moves into focus. This text, like the exhibition at Galerie Geißler Bentler, honors an artist who made a defining contribution to the aesthetics and vision of Zero—and beyond.

THE END OF PAINTING

Black and white: opposing poles that, together, form the foundation of shape and contrast. In the art of the 1960s, these “non-colors” were anything but accidental: they marked a deliberate reduction—an embodiment of a conceptual stance even. The international ZERO movement—with “factions” in Germany, Belgium, Italy, France, Switzerland, and the Netherlands—elevated the color white to the basis of a new beginning.⁵ ZERO was the artist collective that, particularly in Germany, sought a philosophical foundation, distancing itself from excess and “commotion in paint,” longing for new means of expression, and not shying away from everyday, industrially produced materials. For artists who came of age in the postwar years, white took on an almost programmatic significance. This non-color became synonymous with a fresh, unburdened new beginning—with optimism and light after years of despair and darkness.

Beginning in 1957, Heinz Mack and Otto Piene organized so-called evening exhibitions in their Düsseldorf studios.⁶ In a rear building on Gladbacher Street, their efforts laid the groundwork for what would, within just a few years, become a hub in a growing network of like-minded artists. Through self-curated exhibitions and the journal Zero, published independently, it became unmistakably clear: a new era demanded an art freed from pathos and morality.⁷ Zero stood for freedom, an open outlook on the world, and a break from academicism and conventionality. After joining the group in 1961, Günther Uecker maintained close contact with Mack and Piene.⁸ This perceived kinship is easily explained. Uecker’s early works show how the “end of painting” cautiously took form as early as 1957, in monochrome canvases lined with nails at the edges. Remarkably, these nails were not mere additions; they extended the picture plane itself. This reinterpretation of the artwork as a trinity of form, space, and time became foundational to the international ZERO movement.

The Italian-Argentine artist Lucio Fontana (1899–1968) was a seminal figure in this context. His early text Manifesto Blanco (1946) had a profound influence on the ZERO artists, and exuded the avant-garde spirit of the postwar era. Technology, science, and art merged



atmete den avantgardistischen Geist der Nachkriegszeit. Technologie, Wissenschaft und Kunst verschmolzen zu einer künstlerischen Praxis, in der das Unausgesprochene, das Unbegrenzte und das Unstoffliche zu neuem Ausdruck kamen. „Die psychologische Verfassung des Menschen ist transformiert“, schrieb Fontana: „Wir leben in einem mechanischen Zeitalter, in dem Gips und Farbe auf Leinwand keine Bedeutung mehr haben.“⁹ Die malerische Fläche war nicht länger ein Fenster zu einer illusionären Welt, sondern „die Welt“ selbst, in Wechselwirkung mit Licht, Schatten, Raum – und dem Versprechen der Unendlichkeit. Fontanas Löcher und Schnitte – die ikonischen *buchi* und *tagli* – stellten keinen ikonoklastischen, aggressiven Akt dar, sondern eine poetische Geste: eine Einladung, Kunst jenseits ihrer physischen Grenzen zu denken.¹⁰

Mit ihrer Teilnahme an der Documenta 3 von 1964 hinterließen Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene eine prägende Visitenkarte dieser neuen Identität in der Kunst. In ihrer kollektiven Präsentation *Lichtraum, Hommage à Fontana* vereinten die Künstler verschiedene Werke, darunter Macks *Silber-Rotor* (1960), Pienes *Doppelscheibenprojektor* (1963) sowie eine alte Staffelei Pienes, die von Günther Uecker mit Nägeln bedeckt wurde (1963). *Lichtraum* kann als Höhepunkt der Neo-Avantgarde-Strategien betrachtet werden – als eine Ablehnung traditioneller akademischer Materialien, der statischen Ölmalerei und der als veraltet betrachteten Trennung der Kunstdisziplinen. Eine ovale Projektion eines Schnitts zur Installation hinzugefügt – als Hommage an Lucio Fontanas messerscharfe *tagli* – verwies, ebenso wie der Titel des gemeinsamen Werkes, auf den Protest der drei deutschen Künstler gegen die fehlende Einladung Fontanas zur Documenta 1964. Vor allem aber bewies die Documenta 3, dass die Künstler in enger Zusammenarbeit agieren konnten, ohne ihre eigene Identität zu verlieren. Dies war eine weitere spezifische Eigenschaft des weiten ZERO-Feldes: Es bot Raum für unterscheidbare Visionen, verankert auf einem gemeinsamen Fundament. Im Kontakt und der Zusammenarbeit zwischen Günther Uecker und Lothar Wolleh ermöglichte gerade dies neue Projekte unterschiedlichster Art.

SCHWUNGRAD ZERO – DIE KRAFT DES NETZWERKS

Die Bedeutung und der „Mehrwert“ von ZERO lagen vor allem im Netzwerk, besonders im Vergleich zu anderen Nachkriegs-Avantgarden. Der intensive Kontakt, den Günther Uecker und der Fotograf Lothar Wolleh ab 1963 pflegten, hat denselben Ursprung: geteilte Prämissen als Motor hinter gemeinsamen Projekten. Die Kraft der Freundschaft, des Austauschs und der Bereitschaft, füreinander einzutreten, lässt sich kaum überschätzen.¹¹ Im Jahr 1963, ein Jahr vor der Documenta 3, entstanden Wollehs erste fotografische Porträts von Günther Uecker. Betrachtet man es genau, so waren es Aktivitäten von ganz unterschiedlicher Form und Art, die die Künstler zusammenbrachten: Porträts, Atelier- und Ausstellungsfotos, der Veröffentlichung kooperativer Künstlerbücher und Editionen. Diese Künstlerbücher hatten eine

into a practice where the unsaid, the infinite, and the immaterial gained new expression. “The psychological condition of man is transformed,” Fontana wrote: “We live in a mechanical age in which plaster and paint on canvas are meaningless.”⁹ The painterly surface ceased to be a window into an illusionary world, but became “the world” itself—interacting with light, shadow, space, and the promise of infinity. Fontana’s holes and cuts—the iconic buchi and tagli—were not acts of iconoclasm or aggression, but poetic gestures: invitations to imagine art beyond its physical limits.¹⁰

With their participation in Documenta 3 in 1964, Günther Uecker, Heinz Mack, and Otto Piene left a defining mark on this emerging artistic identity. In their collective presentation Lichtraum, Hommage à Fontana, the artists brought together a group of distinct works: Mack’s Silber-Rotor (1960), Piene’s Doppelscheibenprojektor (1963), and an old easel belonging to Piene, which Uecker had transformed by covering it in nails (1963). Lichtraum can be regarded as the culmination of neo-avant-garde strategies—a rejection of traditional academic materials, static oil painting, and the perceived outdated separation of artistic disciplines. An oval projection of a cut was added to the presentation, as a nod to Fontana’s sharp tagli and as a protest against his exclusion from Documenta 3 in 1964. Above all, however, Documenta 3 demonstrated that the artists were able to work in close collaboration without losing their individual identities. This was another hallmark of the broader ZERO field: it offered space for distinct visions, anchored in a shared foundation. In the contact and collaboration between Günther Uecker and Lothar Wolleh, it was precisely this mutual basis that gave rise to a wide range of joint projects.

FLYWHEEL ZERO—THE POWER OF THE NETWORK

The true significance and added value of ZERO lay primarily in its international network, especially in contrast to other postwar avant-garde movements. From 1963 onward, the close bond between Günther Uecker and photographer Lothar Wolleh stemmed from a common source: shared convictions that propelled their collaborative work. The strength of friendship, mutual exchange, and the readiness to stand by one another can hardly be overstated.¹¹

The first photographic portraits of Günther Uecker made by Wolleh were created in 1963, just a year prior to Documenta 3. On closer inspection, it was a wide range of activities—diverse in form and nature—that brought the artists together: portraits, studio and exhibition photos, and the publication of collaborative artists’ books and editions. These artists’ books had a special meaning. In

besondere Bedeutung. 1970–71 konzipierten Lothar Wolleh und Günther Uecker *Das Nagelbuch*, eine Grafik-Edition und ein Fotobuch in einer Leinenkassette, die mit einem Nagel durchbohrt war.¹² Ein weiteres gemeinsames Projekt einige Jahre später ist die Kassette *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit* (1978–1979), bei der Uecker Fotografien von Wolleh manuell bearbeitete und diese anschließend als Grafikedition veröffentlichte. Gerade diese „Dreistufenrakete“ – die Verbindung von Fotografie, Text und Kunstwerk – ist charakteristisch für so viele andere Projekte von Lothar Wolleh.

Getragen von der Überzeugung „wirklich etwas Neues zu tun“, wie sich Heinz Mack erinnert, sind solche Projekte Ausdruck einer starken künstlerischen Verbundenheit: „Das hatte alles einen Charme, insofern, weil es vorher etwas Ähnliches nicht gab. [...] Und Wolleh war da gleich auf seine Weise mit von der Partie gewesen. Er war ein Mann, der fast seismografisch auf Dinge reagierte, die außergewöhnlich waren.“¹² Zu den „außergewöhnlichen Dingen“, die Wollehs Wahrnehmung prägten, gehörten zweifellos auch die Performances die er dokumentierte: von Günther Uecker unter anderem die Aktionen *Sandmensch* (1970), *Beschießung des Meeres* (1970), *Äquatorlinie* (1971) und *Schwarzraum-Weißraum* (1975).

Vor wenigen Wochen widmete die in Düsseldorf ansässige ZERO Foundation Günther Uecker, anlässlich seines fünfundneunzigsten Geburtstags, ein *liber amicorum* mit dem Titel *In Freundschaft für Günther Uecker*. Die Schriftstellerin Ingrid Bachér, Freundin der ersten Stunde, eröffnet die Publikation mit warmen Erinnerungen, „[...] an einen jungen Mann, der vor vielen Jahrzehnten in einem kleinen, einseitig offenen Raum im Folkwang-Museum neben Tisch und Stuhl stand und alles schwarz und dann weiß anmalte. Wände, Boden, Tisch und Stuhl mit Farbe deckte, ernsthaft konzentriert, und nicht auf die Zuschauer achtete. Am Ende strich er weiß seinen eigenen Körper und sein Gesicht an. Nur die Augen blieben frei, dann ging er fort.“¹⁴

Lothar Wolleh spielte als Filmemacher und Fotograf eine entscheidende Rolle bei der Dokumentation dieser Aktion, *Schwarzraum-Weißraum*, die Ingrid Bachér live miterlebte. Obwohl das Konzept und die Planung dieser Aktion aus dem Jahr 1972 stammen, wurde die tatsächliche Durchführung am 22. Januar 1975 im Museum Folkwang in Essen gefilmt. Vorrangig liegt der Schwerpunkt Ueckers Aktionen auf dem ephemeren, performativen Charakter der Handlung, und genau das verleiht Fotografie und Film eine besondere Bedeutung als „Brücke“, so könnte man argumentieren. Dank des dokumentarischen Charakters der Aufzeichnung können wir uns *post facto* ein Bild der Dramaturgie machen.¹⁵

Die Instrumentalisierung des fotografischen Bildes – der gezielte Einsatz, der Aspekt der „Propaganda“, wie Uecker es nannte – spielte in den von Lothar Wolleh fotografierten Aktionen zudem

1970–71, Lothar Wolleh and Günther Uecker conceived Das Nagelbuch, a graphic edition and a photo book housed in a linen case, pierced by a nail.¹² Another joint project, a few years later, was the portfolio Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit (1978–1979), in which Uecker hand-altered Wolleh’s photographs before publishing them as a graphic edition. It is precisely this “three-stage rocket”—the fusion of photography, text, and artwork—that characterizes so many of Lothar Wolleh’s other projects.

Driven by the conviction of “truly doing something new,” as Heinz Mack recalls, such projects reflect a deep artistic affinity: “It all had a certain charm, precisely because nothing quite like it had existed before [...]. And Wolleh had been part of it from the start, very much in his own way. He was a man with an almost seismographic sensitivity to all that was out of the ordinary.”¹³ Among the “extraordinary things” that shaped Wolleh’s perception were, without doubt, the performances he photographed—most notably those by Günther Uecker, including Sandmensch (1970), Beschießung des Meeres (1970), Äquatorlinie (1971), and Schwarzraum–Weißraum (1975).

A few weeks ago, on the occasion of Günther Uecker’s ninety-fifth birthday, the ZERO foundation in Düsseldorf dedicated a “Liber Amicorum” to Uecker under the title In Freundschaft für Günther Uecker. The writer Ingrid Bachér, a friend from the very beginning, opens the publication with warm recollections, “[...] of a young man, who many decades ago stood in a small, one-sided open space in the Folkwang Museum, beside a table and a chair, painting everything black and then white. Walls, floor, table, and chair, all covered in paint, intensely focused, paying no attention to the audience. In the end, he painted his own body and face white, leaving only his eyes uncovered, before walking away.”¹⁴

Lothar Wolleh played a crucial role as a filmmaker and photographer in documenting this action, Schwarzraum–Weißraum, which Ingrid Bachér experienced firsthand. Although the concept and planning of the action date back to 1972, the actual performance did not take place until January 22, 1975, at the Museum Folkwang in Essen. At the heart of Uecker’s actions is their ephemeral, performative essence—a quality that grants photography and film a unique relevance as a “bridge,” one might argue. The documentary quality of the recording allows us, retrospectively, to gain an impression of the work’s dramaturgy.¹⁵

The instrumentalization of the photographic image—the targeted use, the aspect of “propaganda,” as Uecker called it—also played an important role in the actions



ZWISCHENTÖNE 1988, Kaltnadelradierung, 46 x 33 cm, Auflage: 80 Exemplare
SCHWARZES KREUZ 2017, Bronzeguss patiniert, 45 x 41 x 14 cm, Auflage 35 Exemplare



FREUNDE FÜR GOMRINGER 1984, Radierung, 25 x 25 cm, Auflage: 60 Exemplare

eine wichtige Rolle. Genau genommen liegt die Wurzel dieser Haltung bereits in den 1960er Jahren. Künstler beschäftigten sich zunehmend damit, wie ihre Ideen kommuniziert wurden, und nahmen diesen Prozess immer häufiger selbst in die Hand. Mit Manifesten, selbst initiierten Publikationen und Ausstellungen positionierten sich Künstler als Kuratoren und Kommunikatoren. Die Allianzen mit Filmemachern und Fotografen – Reiner Ruthenbeck, Gerry Schum, Manfred Tischer, Gerd Winkler und Lothar Wolleh – stellten in diesem Kontext eine konsequente Erweiterung der künstlerischen Praxis dar.

Dass gefilmt wurde, war an sich schon außergewöhnlich, wobei Videoaufnahmen ab Ende der 1960er Jahre eine besondere Stellung innerhalb der Avantgarde erlangten. 1970 war Wolleh bei einem Kölner Sammlerpaar zu Gast und wohnte dort der Wiederaufführung von Beuys' Performance *Filz-TV* bei. Während dieses Abends entstand seine 16-teilige, gleichnamige Fotoserie. Der Filmemacher und Produzent Gerry Schum nahm an diesem Abend die Performance auf Video auf. Die traditionelle Hierarchie von Malerei und Skulptur hielt Schum für überholt, und die Institutionen, die sie zeigten, für elitär und unzugänglich. Für seine *Fernsehgalerie* lud Schum amerikanische und europäische, meist konzeptionell arbeitende Künstler dazu ein, neue Werke speziell für das Fernsehen zu kreieren. War dies der Funke, der Wolleh dazu brachte, Günther Ueckers Aktion *Schwarzraum-Weißraum* ebenfalls auf Video aufzuzeichnen?

Von Bedeutung ist hier sicherlich, dass Lothar Wolleh sich als prämierter Werbefotograf an der Kreuzung zweier Welten befand. Ob das Werbegeschäft auch Günther Ueckers Fantasie angeregt haben muss, steht außer Frage. Schon in einem frühen Stadium betrachtete Günther Uecker Kommunikation – oder genauer gesagt die Fähigkeit, gezielt kommunizieren zu können – als das zentrale Element seiner „künstlerischen Handlungen“. Unabhängig davon, ob diese mit Publikum, bewusst ohne oder vor den Augen zufälliger Passanten stattfanden. Und obwohl die physische Präsenz bei seinen Aktionen niemals eine Voraussetzung darstellte, war eine kommunikative Verbindung zu seinem Publikum umso mehr von Bedeutung. Diese Kommunikation, das Schlagen einer Brücke zwischen Kunst und Welt, beschrieb Uecker 2003 als „das Durchdringen des Trivialen und der Kunst“.¹⁶

... ES WERDE LICHT

In den über die Jahre veröffentlichten Interviews verweist Günther Uecker wiederholt auf seine Herkunft aus der ehemaligen DDR und deren Einfluss auf verschiedene Facetten seines künstlerischen Schaffens. Wenn wir aber noch einen Schritt zurück in der Zeit machen, kommen wir an den Kriegsjahren nicht vorbei – oder wie Ingrid Bachér in ihrem Text für Günther Uecker schreibt: „Unser Thema bleibt der Krieg, den wir beschwören und verfluchen.“¹⁷ Auf die Hintergründe und die Bedeutung seiner Nägel angesprochen, zieht Uecker

photographed by Lothar Wolleh. More precisely, the roots of this attitude already lie in the 1960s. Artists increasingly engaged with how their ideas were communicated, taking this process into their own hands. Through manifestos, self-initiated publications, and exhibitions, artists positioned themselves as curators and communicators. Alliances with filmmakers and photographers—Reiner Ruthenbeck, Gerry Schum, Manfred Tischer, Gerd Winkler, and Lothar Wolleh—formed a logical extension of artistic practice within this context.

The fact that the action was filmed was remarkable in itself, especially as video recordings, in particular from the late 1960s onward, gained a unique position within the avant-garde. In 1970, Wolleh was a guest at a Cologne collector couple's home, where he attended the reenactment of Joseph Beuys' performance Filz-TV. During that evening, his 16-part photo series of the same name was created. Filmmaker and producer Gerry Schum recorded the performance on video that same evening. Schum deemed the traditional hierarchy of painting and sculpture obsolete, regarding the institutions that showcased them as elitist and inaccessible. For his Fernsehgalerie (Television Gallery), Schum invited American and European artists—mostly working conceptually—to create new works specifically for television. Could this have been the spark that inspired Wolleh to record Günther Uecker's Schwarzraum–Weißraum on video as well?

What is certainly significant here is that Lothar Wolleh, as an award-winning advertising photographer, found himself at the crossroads of two worlds. Whether the advertising world also sparked Günther Uecker's imagination is unquestionable. Even at an early stage, Uecker saw communication—or more precisely, the ability to communicate purposefully—as the central element of his “artistic actions.” This applied whether they took place with an audience, intentionally without one, or in front of random passersby. And while physical presence was never a prerequisite for his actions, a communicative connection with his audience was all the more important. This communication, the bridging of art and the world, Uecker described in 2003 as “the penetration of the trivial and the artistic.”¹⁶

... LET THERE BE LIGHT

In interviews published over the years, Günther Uecker repeatedly refers to his origins in the former GDR and the influence this had on various aspects of his artistic practice. But if we go one step further back in time, we cannot overlook the years of war—or as Ingrid Bachér writes in her text about Günther Uecker: “Our theme remains the war that we invoke and curse.”¹⁷ When reflecting on the background and significance of his nails, Uecker traces them directly to his early years.

einen direkten Zusammenhang zu seinen Jugendjahren. „Ich habe als Vierzehnjähriger unser Haus zu schützen versucht. Die sowjetischen Soldaten waren im Vormarsch. [...] 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.“¹⁸

Es ist diese Erinnerung, die in den folgenden Jahren an der Kunstakademie nachklang: „Ich habe [...] Aktzeichnen gelernt. 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. [...] 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 dess sich im Laufe eines Tages wandelnden Lichts auf der Papierfläche. So entdeckte ich in dem Bleistift den Nagel als neues Sprachmittel, dass mir eine Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete.“¹⁹

Für Lothar Wolleh gilt ebenso, dass seine persönliche Geschichte einen prägenden Einfluss auf sein künstlerisches Werk ausübte; auch er hatte schließlich die Schrecken des Krieges am eigenen Leib erfahren. Die Bombenangriffe der Alliierten zerstörten das Familienhaus in Berlin, und nur kurze Zeit nach der Teilung der Stadt fiel der zwanzigjährige Wolleh den Launen des neuen kommunistischen Regimes zum Opfer. 1951 wurde er des Spionageverdachts beschuldigt und zu Zwangsarbeit in einer sibirischen Kohlenmine verurteilt. Bereits während seiner Haft begann Wolleh, seine eigene Kamera zu bauen. Es war, wie er selbst sagte, der Zauber des Polarlichts, der Aurora Borealis, der ihn zur Fotografie führte – und damit zu einer lebenslangen Faszination für die bildnerischen Möglichkeiten des Lichts. Nach erfolgreichen Verhandlungen von Bundeskanzler Konrad Adenauer zur vorzeitigen Freilassung deutscher Kriegsgefangener, kehrte Wolleh 1956 nach Berlin zurück. Körperlich erschöpft, doch in seiner Entschlossenheit ungebrochen, begann er noch im selben Jahr seine erste Ausbildung zum Fotografen.

„Ich habe noch einen Koffer in Berlin“ – nach seinem Umzug nach Düsseldorf im Jahr 1962 war dies eine geflügelte Redewendung, so sein Sohn Oliver Wolleh. Der Koffer, in Berlin zurückgeblieben, enthielt frühes Fotomaterial, das die Grundlage für sein erstes konzeptionell angelegtes Projekt hätte bilden sollen – ein Projekt über Berlin bei Nacht, die Stadt von Nachtarbeitern, Prostituierten und dunklen Gestalten. Das Projekt hätte den Titel *Die im Dunkeln sieht man nicht* tragen sollen, in Anlehnung an eine Textzeile aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*. Es kam nie dazu, doch die Idee trägt bereits die Handschrift späterer Projekte – der Fokus auf Licht und Dunkel, auf die Schattenseite der Wirklichkeit, untrennbar verbunden in der tieferen Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz.

“At the age of fourteen, I tried to protect our house. The Soviet soldiers were advancing. [...] To protect my mother and my two sisters, I nailed shut both windows and doors. Looking back, it may come across as something of an exaggeration. But I did it, and in doing so, I experienced what it meant to be defensive and to offer protection.”¹⁸

It is this memory that continued to resonate during his years at the art academy: “I learned life drawing. The act of drawing became, to me, more a drama rooted in reality rather than an image of a human figure on a piece of paper—diminished and failed. [...] The pencil, driven into the paper, ultimately represented a new sculptural line compared to the one drawn. Because it cast a shadow like a sundial, the shifting light throughout the day appeared on the paper's surface. Through the pencil, I discovered the nail as a new expressive tool, offering me a wide range of creative possibilities.”¹⁹

Lothar Wolleh's personal history likewise left a formative mark on his artistic practice; after all, he too had endured the horrors of war. Allied bombing raids destroyed his family home in Berlin, and not long after the division of the city, twenty-year-old Wolleh fell victim to the whims of the new communist regime. In 1951, he was sentenced to forced labor in a Siberian coal mine after being accused of espionage. As early as during his time in prison, Wolleh set about building his own makeshift camera. As he later said, it was the magic of the polar lights, the Aurora Borealis, that drew him to photography—and, in turn, to a lifelong fascination with the visual properties of light. Wolleh returned to Berlin in 1956, following Chancellor Konrad Adenauer's successful negotiations for the early release of German prisoners of war. Physically exhausted but unwavering in his determination, he began his first training as a photographer in the same year.

“I still have a suitcase in Berlin”—after his move to Düsseldorf in 1962, this became a common phrase, as recalled by his son Oliver Wolleh. The suitcase, left behind in Berlin, contained early photographic material that was intended to form the basis of his first conceptually planned project—a project about Berlin at night, the city of night workers, prostitutes, and shadowy figures. The project was to be titled Die im Dunkeln sieht man nicht (Those in the Dark Are Not Seen), in reference to a line from Bertolt Brecht's Dreigroschenoper. It was never realized, but the idea already bore the signature of his later works—the focus on light and darkness, on the shadow side of reality, inextricably linked to a deeper engagement with the human condition.



Der Titel dieser Ausstellung, „*Es werde Licht*“, der göttliche Anspruch aus der Genesis, markiert den Beginn der Schöpfung, den Moment, in dem Ordnung aus dem Chaos entsteht. Es ist ein Titel, der beiden Künstlern wie auf den Leib geschrieben ist. Im Berliner Archiv von Lothar Wolleh findet sich eine Reihe kurioser Fotos. In der grauen, dunklen Umgebung der Kohlenminen des Ruhrgebiets sehen wir Günther Uecker und Lothar Wolleh als Kumpel, grau vom Kohlenstaub. Die symbolische Tragweite dieses Unternehmens lässt sich kaum hoch genug ansetzen. Wenn Günther Uecker 2003 über die Wahrnehmung und Bedeutung seiner künstlerischen Handlungen spricht, verweist er auf Bergleute, die auch einige seiner Aktionen besuchten: „Sie zeigten, dass sie das, was ich machte, gut verstanden. Man kann es vergleichen mit der Wahrnehmung von Licht, die eine besondere Art hat, wenn man aus der dunklen Tiefe der Erde, aus den Minen kommt.“²⁰

Für beide Künstler war Licht nicht nur ein physikalisches Phänomen, sondern eine „Materie“ an sich, eine schöpferische Kraft und elementarer Bestandteil ihrer Kunst und ihres Lebens. Dass ein Kunstwerk kaum unter eine einzige, greifbare und endgültige Bezeichnung zu fassen ist, war wohl eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten der beiden. Dies erklärt zweifellos, warum Lothar Wollehs Fotos der Aktion *Schwarzraum-Weißraum* ein zweites und sogar ein drittes Leben erfuhren. Als „kollaboratives“ Werk existieren sie auch in großzügigen Formaten, etwa 1 × 1 Meter und 1,60 × 1,60 Meter, wobei Uecker die Fotos mit Farbe überarbeitete und mit einem Nagel und einer gespannten Schnur „assemblierte“ – als Verweis auf die Inszenierung in Essen. Fast zwanzig Jahre nach der Aktion wurde Wollehs Dokumentation erneut von Günther Uecker unter dem Titel *Der: dort* veröffentlicht, in Zusammenarbeit mit dem Dichter Gennadij Ajgi.²¹ Und jetzt, fast fünf Jahrzehnte nach der Aktion, reflektiert Uecker erneut über „Schwarz-Weiß“ mit seinem Diptychon *Lichtschauer* (2024) – ein Motiv, das für den Künstler eine tiefgehende, fast symbolische Bedeutung erlangt hat.

Bereits 1961 verweist Günther Uecker in einem Künstlertext auf die Bedeutung von Licht im Zusammenhang mit dem explizit weißen ZERO-Kunstwerk. Es ist ein Zitat, das eine weitreichende Perspektive eröffnet. Denn es positioniert ZERO nicht nur als ein formales Abenteuer, das sich von Tradition und Akademismus entfernt, sondern auch als einen „Neustart“ nach Jahren der Dunkelheit. Das reine Weiß befreite „[...] vom Dunkel, vom kreatürlichen Existenzbeweis im Geschrei, von der großen Geste, einem Drama des Leidens“ – von den Erinnerungen an Krieg und Zerstörung, kurz gesagt, und von einer Sublimierung in Farbe.²² Licht als Befreiung: ein Weg, sich von der Last der Vergangenheit zu lösen und der Kunst eine neue, unvoreingenommene Dimension zu verleihen. Es ist ein Aufruf zur Transformation, bei dem der „weiße Raum“ als Symbol für das unbeschriebene, unendlich mögliche Potenzial der Zukunft dient.

The title of this exhibition, “Let There Be Light,” the divine proclamation from Genesis, marks the beginning of creation—the moment when order emerges from chaos. It is a title tailor-made for both artists. The Berlin archive of Lothar Wolleh holds a series of curious photographs. In the grey, dark setting of the coal mines of the Ruhr area, we see Günther Uecker and Lothar Wolleh as miners, covered in coal dust. The symbolic weight of this endeavor can hardly be overstated. When Günther Uecker spoke in 2003 about the perception and significance of his artistic actions, he referred to miners, some of whom had attended his performances: “They showed that they understood well what I was doing. It can be compared to the perception of light, which has a special quality when one comes from deep underground, from the mines.”²⁰

For both artists, light was more than just a physical phenomenon, but a “substance” in itself—a creative force and an essential component of their art and their lives. The fact that a work of art can hardly ever be captured by a single, tangible, and definitive label was perhaps one of their most important commonalities. This undoubtedly explains why Lothar Wolleh's photographs of the action Schwarzraum–Weißraum experienced a second and even a third life. As “collaborative” works, they also exist in large formats of 1 × 1 meter and 1.60 × 1.60 meters, with Uecker reworking the photos with paint and “assembling” them using a nail and taut string, thereby referencing the performance in Essen. Almost twenty years after the performance, Wolleh's documentation was once again published by Günther Uecker under the title Der: dort, in collaboration with the poet Gennadij Ajgi.²¹ And now, nearly five decades after the performance, Uecker reflects once more on “black and white” with his diptych Lichtschauer (2024), a motif that has come to hold deep, almost symbolic significance for the artist.

As early as 1961, Günther Uecker referred in an artist's text to the importance of light in relation to the explicitly white ZERO artwork. It is a quote that opens up a far-reaching perspective. For it positions ZERO not merely as a formal adventure that departs from tradition and academicism, but also as a “new beginning” after years of darkness. Pure white offered liberation, “[...] from darkness, from the creaturely proof of existence in cries, from the grand gesture, a drama of suffering”—from the memories of war and destruction and from a sublimation into paint.²² Light as liberation: a path to release oneself from the burden of the past and to imbue art with a new, unprejudiced dimension. It is this call for transformation, where “white space” serves as a symbol for the unmarked, infinitely possible potential of the future.

Weiß ist niemals nur Leere, Schwarz niemals bloß Finsternis – in ihrer Spannung entsteht ein Raum, der atmet, in dem sich Form und Leere umarmen. Weiß ist das Versprechen der Unendlichkeit, Schwarz die Tiefe des Unbegreiflichen. Zusammen bilden sie einen Rhythmus, eine visuelle Stille, die nicht leer ist, sondern geladen – ein Raum, in dem Kunst nicht nur gesehen, sondern empfunden wird.

White is never just emptiness, black never merely darkness—in their tension, a space emerges that breathes, in which form and void embrace. White is the promise of infinity, black the depth of the unfathomable. Together, they form a rhythm, a visual silence that is not empty but charged—a space in which art is not merely seen, but felt.

1. Günther Ueckers, „Zero Garden N.Y.“, Howard Wise Gallery, New York.
2. „M.P.Ue“ war eine Abkürzung, verwendet von Otto Piene in einem unveröffentlichten Text mit dem Titel Zero, zitiert in: Dirk Pörschmann, „„M.P.Ue.“ Dynamo for ZERO. The artist-curators Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker“, in: Tiziana Caianiello und Mattijs Visser (Hg.), *The Artist as Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957–1967*, Düsseldorf/Gent 2016, S. 18.
3. Zero in Bonn: Mack, Piene, Uecker, *Ausst.-Kat.*, Bonn: Städtische Kunstsammlungen Bonn, 1966, o. S.
4. Siehe für eine Analyse der Ausstellung und des Mitternachtsballs: Thekla Zell, „The ship ZERO is casting out its anchor, and the voyage is over. Zero in Bonn and a final Midnight Ball“, in: Caianiello und Visser, op. cit. (Anm. 2), S. 397–427.
5. In Großbuchstaben geschrieben verweist „ZERO“ auf die Stilrichtung oder das internationale Netzwerk der Bewegung, während in Kleinschreibung die engere Konstellation der drei Künstler (Mack-Piene-Uecker) gemeint ist.
6. Die erste Abendausstellung wurde am 11. April 1957 von Piene in seinem eigenen Atelier organisiert. Mack schloss sich der zweiten Abendausstellung am 9. Mai 1957 an. Günther Uecker nahm erstmals an der siebten Abendausstellung mit dem Titel „Das rote Bild“ teil, die am 24. April 1958 stattfand. Während dieser siebten Abendausstellung wurde die erste Ausgabe der Zeitschrift Zero präsentiert.
7. Unter der Redaktion von Heinz Mack und Otto Piene erschienen drei Ausgaben von Zero (April 1958, Oktober 1958, Juli 1961); die ersten beiden begleiteten die in ihren Ateliers organisierten Abendausstellungen, die letzte anlässlich der Veranstaltung „Zero: Edition, Exposition, Demonstration“ in der Düsseldorfer Galerie Schmela. Siehe: Dirk Pörschmann und Mattijs Visser (Hg.), 4 3 2 1 ZERO, Düsseldorf 2012. Teil dieser Ausgabe ist eine Nachdruck der Zeitschriften.
8. Seit dem Erscheinen der dritten Ausgabe der Zeitschrift Zero (5. Juli 1961) ist Günther Uecker aktives Mitglied der Gruppe. Siehe auch Anmerkung 7.
9. Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946. Zitiert nach der englischen Übersetzung in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2004, S. 652.
10. Siehe über den Einfluss von Fontana auf die internationale ZERO-Avantgarde: Antoon Melissen, „Transforming Reality. Azimut/h: Between Radical Abstraction and the Poetics of the Object“, in Luca Massimo Barbero (Hg.), *Azimut/h, Ausst.-Kat.*, Venedig: Peggy Guggenheim Collection, 2014, S. 145–157.
11. Siehe für eine Rekonstruktion des ZERO-Netzwerks: Antoon Melissen, „Going Dutch! Self-management in the Context of the ZERO-Avant-garde: the Netherlands, 1958–1966“, in: Caianiello und Visser, op. cit. (Anm. 2).
12. Der offizielle Titel des Buches lautet Günther Uecker. Eine Dokumentation von Lothar Wolleh, Köln 1972.
13. Der Autor im Gespräch mit Heinz Mack, 6. November 2019.
14. Ingrid Bachér, unbettelter Text, in: In Freundschaft für Günther Uecker, Düsseldorf 2025.
15. Siehe zu den Aktionen in Bezug auf die Registrierung von Wolleh auch: Antoon Melissen, „Künstlerische Prämissen, kreativer Austausch. Lothar Wolleh als Fotograf der Aktionen von Günther Uecker“, in: Xiao Xiao (Hg.), *Günther Ueckers künstlerische Handlungen/Notizen zu Uecker, Günther Uecker Institut, Schwerin/Berlin 2023*, S. 75–82.
16. Katrin Salwig, „Die Aktionen von Günther Uecker“, in: Klaus Gereon Beuckers (Hg.), *Günther Uecker. Die Aktionen*, Petersberg 2004, S. 39–120, hier S. 118.
17. Bachér, op. cit. (Anm. 14).
18. Heinz-Norbert Jocks, „Günther Uecker. Die Chiffren des Seins“, in: Das Ohr am Tatort. Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gotthard Graubner, Heinz Mack, Roman Opalka, Otto Piene und Günther Uecker, Ostfildern 2009, S. 118.
19. Ebd.
20. Salwig, op. cit. (Anm. 16), S. 116.
21. Günther Uecker und Gennadij Ajgi, *Der: dort*, St. Gallen 1995.
22. Günther Uecker, unbettelter Künstlertext, 1961, aufgenommen in: Wieland Schmied (Hg.), *Uecker, Hannover/St. Gallen 1972*, S. 39.

1. Günther Uecker, „Zero Garden NY“, Howard Wise Gallery, New York.
2. „M.P.Ue“ was an abbreviation, used by Otto Piene in an unpublished text with the title Zero, quoted in: Dirk Pörschmann, „„M.P.Ue.“ Dynamo for ZERO. The artist-curators Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker,“ in: Tiziana Caianiello und Mattijs Visser (eds.), *The Artist as Curator. Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957–1967*, Düsseldorf/Ghent 2016, p. 18.
3. Zero in Bonn: Mack, Piene, Uecker, *exh. cat.*, Bonn: Städtische Kunstsammlungen Bonn, 1966, n.p.
4. See for an assessment of the exhibition and the Midnight Ball: Thekla Zell, „The ship ZERO is casting out its anchor and the voyage is over. Zero in Bonn and a final Midnight Ball,“ in: Caianiello and Visser, op. cit. (note 2), p. 397–427.
5. When written in capital letters ZERO refers to the particular style or the international network of the movement, whereas written in small letters it refers to the close collaboration between the artists Mack, Piene and Uecker.
6. The first evening exhibition was organized by Piene himself in his own studio in April 1957. Mack joined the second evening exhibition in May 1957. Günther Uecker participated in the seventh evening exhibition in April 1958 under the title “Das rote Bild.” The first issue of the magazine Zero was presented on the occasion of this seventh exhibition.
7. Three editions of the magazine Zero were released under the editorship of Heinz Mack and Otto Piene (April 1958, October 1958, July 1961). The first two editions accompanied the evening exhibitions in the artist's ateliers, the last one the event “Zero: Edition, Exposition, Demonstration” in the Schmela Gallery in Düsseldorf. See: Dirk Pörschmann and Mattijs Visser (eds.), 4 3 2 1 ZERO, Düsseldorf 2012. Part of this publication is a reprint of the magazines.
8. Günther Uecker has been an active member of the Zero group since the release of the third issue of Zero (5 July 1961). See note 7.
9. Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946. Quoted following the English translation in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2004, p. 652.
10. See for the influence of Fontana on the international ZERO avant-garde: Antoon Melissen, “Transforming Reality. Azimut/h: Between Radical Abstraction and the Poetics of the Object,“ in: Luca Massimo Barbero (ed.), *Azimut/h, exh. cat.*, Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2014, p. 145–157.
11. See for a reconstruction and analysis of the ZERO-Network: Antoon Melissen, “Going Dutch! Self-management in the context of the ZERO Avant-garde: the Netherlands, 1958–1966,“ in: Caianiello and Visser, op. cit. (note 2).
12. The official title of the book is Günther Uecker. Eine Dokumentation von Lothar Wolleh, Cologne 1972.
13. The author in conversation with Heinz Mack, 6 November 2019.
14. Ingrid Bachér, untitled text, in: In Freundschaft für Günther Uecker, Düsseldorf 2025.
15. See for Lothar Wolleh's registration of Ueckers actions: Antoon Melissen, “Künstlerische Prämissen, kreativer Austausch. Lothar Wolleh als Fotograf der Aktionen von Günther Uecker,“ in: Xiao Xiao (ed.), *Günther Ueckers Künstlerische Handlungen/Notizen zu Uecker, Günther Uecker Institut, Schwerin/Berlin 2023*, p. 75–82.
16. Katrin Salwig, “Die Aktionen von Günther Uecker,“ in: Klaus Gereon Beuckers (ed.), *Günther Uecker. Die Aktionen*, Petersberg 2004, p. 39–120, here page 118.
17. Bachér, op. cit. (note 14).
18. Heinz-Norbert Jocks, “Günther Uecker. Die Chiffen des Seins,“ in: *Das Or am Tatort. Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gotthard Graubner, Heinz Mack, Roman Opalka, Otto Piene und Günther Uecker*, Ostfildern 2009, p. 118.
19. Ebd.
20. Salwig, op. cit. (note 16), p. 116.
21. Günther Uecker and Gennadij Ajgi, *Der: dort*, St. Gallen 1995.
22. Günther Uecker, untitled text, 1961, in: Wieland Schmied (ed.), *Uecker, Hannover/St. Gallen 1972*, p. 39.





EINE PERFORMATIVE MODEERZÄHLUNG

Mode im Dialog mit Bewegung und Kunst

Viktoria Lorenz

Das Event „Günther Uecker ... es werde *licht*“ vereint Kunst, Mode, Musik und Tanz in einem einzigartigen Zusammenspiel. Die ausgestellten Werke des Künstlers Günther Uecker dienen als Inspiration für meine Modekollektion, die die Ästhetik und Konzepte seiner Arbeiten aufgreift. In Verbindung mit einer Tanzperformance wird diese Kollektion auf eine Weise präsentiert, die die visuellen Eindrücke der Kunstwerke in Kleidung und Bewegung übersetzt. Ziel ist es, die tiefgreifende Verbindung zwischen diesen kreativen Ausdrucksformen zu erfassen und ihre kraftvolle, gegenseitige Wirkung spürbar zu machen. Mit einem engen Anzug und einem großen, runden Hut in jeweils Schwarz und Weiß bewegen sich zwei Tänzerinnen auf Spitzenschuhen in den Raum der Galerie und die Show beginnt. In jeder Drehung, in jeder kleinen Bewegung spiegelt sich eine präzise Harmonie zwischen Körper und Raum wider. Mitten in den Werken von Günther Uecker verkörpert ihr Erscheinungsbild zwei Nägel, die elegant durch den Raum tanzen.

Doch es spielt nicht nur das Symbol des Nagels eine wichtige Rolle, sondern auch das Schwarz und Weiß. Zwei starke Kontraste, die ebenfalls in dem eindrucksvollen Kunstwerk „Lichtschauer“ von Günther Uecker essentiell sind und dessen tiefgründige Bedeutung die Basis für die Performance bildet. Denn zwischen diesen Extremen gibt es einen wichtigen Aspekt: das Grau. Grau steht für Kompromisse und Übergänge, die notwendig sind, um von einem starken Punkt zum anderen zu gelangen. In meiner Performance wird dieser Prozess visuell und emotional spürbar. Das Aufeinanderstoßen von Kontrasten wie Schwarz und Weiß sowie auch durch die Silhouette und Materialauswahl zieht sich durch die gesamten 18 Looks, die jeweils paarweise von den Tänzerinnen präsentiert werden. Sei es ein Wendemantel, dessen eine Seite aus feinstem Kashmir in Weiß und dessen andere Seite aus einem wasserabweisenden Softshell in Schwarz gefertigt ist oder ein schwarzes Kleid, durch welches sich ein in Falten gelegter weißer Popeline spiralförmig zieht, jeder einzelne Look steht zum einen für sich und erzeugt auch in der Kombination mit den anderen Looks eine besondere Dynamik.

Und genau darum geht es: eine neue dynamische Perspektive meiner Designs durch Bewegung zu erzeugen. Anders als bei einer klassischen Modenschau, hat der Betrachter die Möglichkeit durch die fließenden Bewegungen der Tänzerinnen, die Struktur, Texturen und Details der Kleidungsstücke aus sämtlichen Winkeln auf eine besondere Weise zu entdecken. Es ist die Bewegung des Körpers, welches mein 360-Grad Design in all seiner Vielseitigkeit zur Geltung bringt, während die Kleidungsstücke in ständiger Interaktion mit den Kunstwerken und den Betrachtern stehen. In meinen Modedesigns spiegelt sich nicht nur eine ästhetische Haltung, sondern auch eine bewusste Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise von Günther Uecker wider. Seine Herangehensweise – intuitiv, prozessorientiert und geprägt von einem tiefen Vertrauen in das Material – übertrage ich in meine eigene gestalterische Praxis. So ist beispielsweise das Einbügeln von Falten ein spontaner Prozess und das Einlassen auf das Unerwartete, was nicht verändert, sondern akzeptiert wird. Auf diese Weise entsteht Mode, die nicht bloß getragen, sondern erlebt werden will – als visuelle, haptische und emotionale

A PERFORMATIVE FASHION NARRATIVE

Fashion in Dialogue with Movement and Art

Viktoria Lorenz

The event “Günther Uecker ... Let There Be Light” unites art, fashion, music, and dance in a unique interplay. The exhibited works of artist Günther Uecker serve as inspiration for my fashion collection, which reflects the aesthetics and concepts of his art. In combination with a dance performance, this collection is presented in a way that translates the visual impressions of the artworks into clothing and movement. The aim is to capture the profound connection between these creative forms of expression and to make their powerful, mutual resonance palpable. Two dancers, dressed in tight-fitting suits and large round hats—each in black and white—move into the gallery space on pointe shoes, and the show begins. In every turn, in every subtle movement, there is a precise harmony between body and space. In the midst of Günther Uecker’s works, their appearance embodies two nails elegantly dancing through the space.

But it is not only the symbol of the nail that plays a central role—black and white do as well. Two strong contrasts that are also essential in Günther Uecker's impressive artwork *Lichtschauer* (“Light Shower”) and whose profound meaning forms the basis of the performance. Between these extremes, there is an important aspect: grey. Grey stands for compromise and transition—necessary steps to move from one strong point to another. In my performance, this process becomes both visually and emotionally palpable. The clash of contrasts—such as black and white, as well as through silhouettes and material choices—runs through all 18 looks, each presented in pairs by the dancers. Whether it's a reversible coat with one side crafted from finest white cashmere and the other from a black water-repellent softshell, or a black dress spiraled with pleated white poplin—each individual look stands on its own and, when combined with the others, creates a special dynamic.

And that's precisely the point: to create a new dynamic perspective on my designs through movement. Unlike a traditional runway show, the viewer has the opportunity to discover the structure, textures, and details of the garments from every angle through the dancers' fluid movements. It is the motion of the body that brings my 360-degree design to life in all its versatility, while the garments remain in constant interaction with both the artworks and the audience. My fashion designs reflect not only an aesthetic stance but also a conscious engagement with Günther Uecker’s working methods. His approach—intuitive, process-oriented, and shaped by deep trust in the material—has been translated into my own creative practice. For example, the ironing-in of pleats is a spontaneous process, a willingness to embrace the unexpected—something that is accepted rather than corrected. In this way, fashion is created that is not merely worn, but experienced—as a visual, tactile, and emotional journey that goes beyond mere functionality. Through the interplay of art, fashion, music, and dance, a performative space is created in





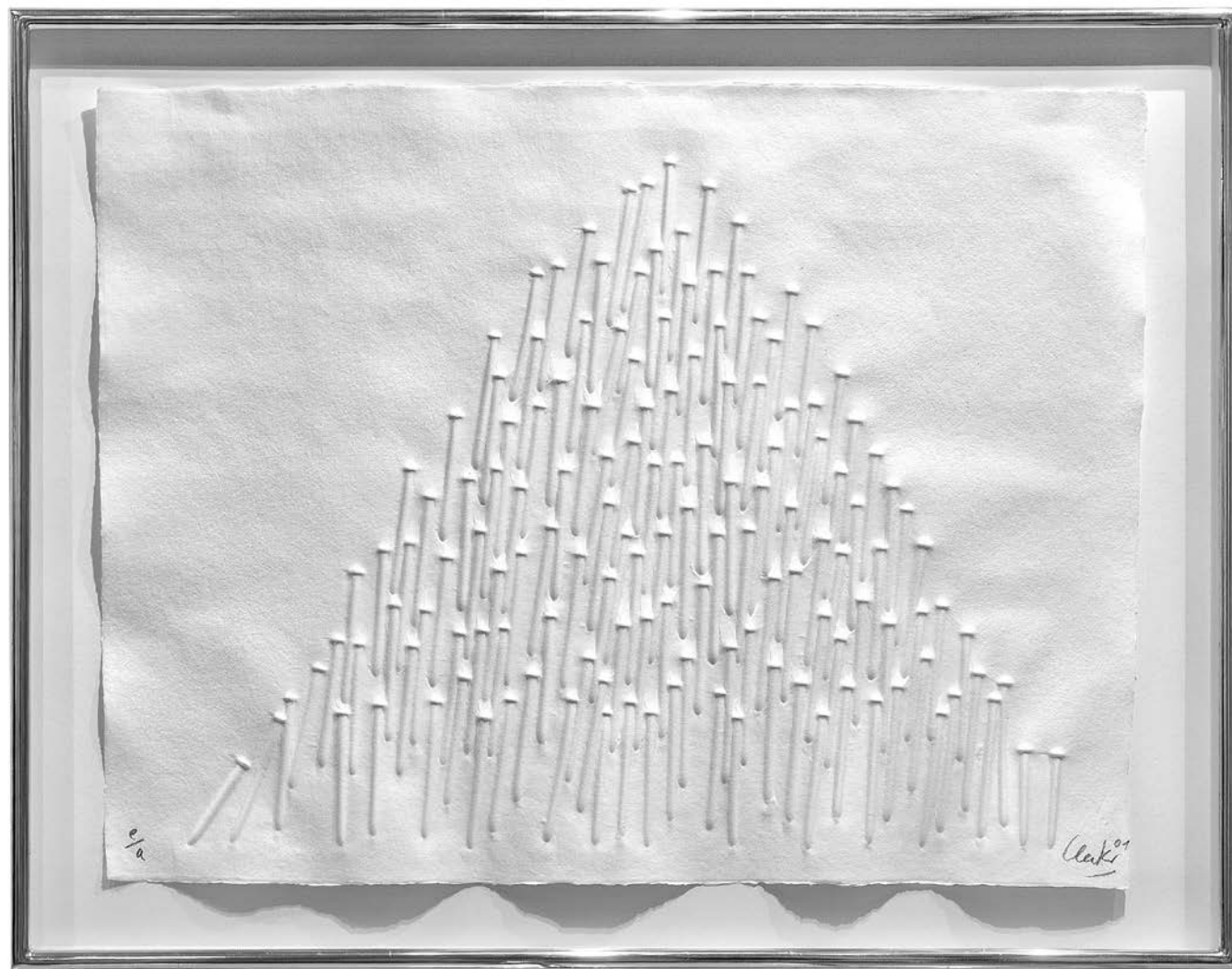
Erfahrung, die über reine Funktionalität hinausgeht. Durch das Zusammenspiel von Kunst, Mode, Musik und Tanz entsteht ein performativer Raum, in dem sich die Grenzen zwischen den Künsten auflösen. Gemeinsam mit dem Produzenten Peter Ries wurde eine eigens für diese Arbeit entwickelte Klanglandschaft geschaffen, die ebenfalls von Kontrasten lebt. Sie spielt mit Spannungen, Brüchen und Übergängen, lässt Gegensätze aufeinandertreffen und schafft so einen akustischen Raum, der das Gesamtkonzept der Performance unterstreicht und vertieft. Der spannungsgeladene Dialog zwischen Gegensätzen findet zum Ende der Performance seinen Höhepunkt. Alle vier Tänzerinnen betreten jeweils in schwarzen und weißen Anzügen gekleidet den Raum und beginnen sich mit schwarzer und weißer Farbe gegenseitig zu bemalen. Der Akt des Bemalens symbolisiert das Vermischen von Schwarz und Weiß – der Übergang von einem klaren Gegensatz zu einem fließenden, grauen Bereich. Doch dieses Grau ist mehr als ein farbliches Ergebnis – es ist Ergebnis der Notwendigkeit, Gegensätze zu vereinen. Es repräsentiert den Raum zwischen Extremen, die Balance, die notwendig ist, um Harmonie zu finden und Neues zu schaffen. Es ist jener Moment, in dem sich das Werk von Günther Uecker, „Lichtschauer“, mit meiner Mode verbindet und im performativen Tun einer gemeinsamen künstlerischen Einheit verschmilzt.

Mein herzlichen Dank an die Galerie Geißler Bentler für die wunderbare Zusammenarbeit und die Möglichkeit meine Kollektion in einem so außergewöhnlichen Rahmen und besonderen Kontext präsentieren zu dürfen. Ebenfalls möchte ich mich bei den Tänzerinnen Mar Sánchez Cisneros, Danique de Bond, Marion Plantey und Emma Rasmussen, dem Produzenten Peter Ries, dem Fotografen Stéphane Aït Ouarab sowie allen Helferinnen hinter den Kulissen bedanken.

which the boundaries between artistic disciplines dissolve. Together with producer Peter Ries, a custom soundscape was developed specifically for this piece—also defined by contrasts. It plays with tension, rupture, and transition, bringing opposites together to create an acoustic space that underlines and deepens the overall concept of the performance. This tense dialogue between opposites reaches its climax at the end of the performance. All four dancers enter the space dressed in black and white suits and begin to paint each other with black and white paint. This act of painting symbolizes the blending of black and white—the transition from a stark contrast into a fluid, grey space. Yet this grey is more than just a chromatic result—it represents the necessity of uniting opposites. It embodies the space between extremes, the balance required to find harmony and create something new. It is that very moment when Günther Uecker's "Lichtschauer" merges with my fashion and fuses, through performance, into a unified artistic entity.

My heartfelt thanks to the Geißler Bentler Gallery for the wonderful collaboration and the opportunity to present my collection in such an extraordinary setting and special context. I would also like to thank the dancers Mar Sánchez Cisneros, Danique de Bond, Marion Plantey, and Emma Rasmussen, producer Peter Ries, photographer Stéphane Aït Ouarab, and all the behind-the-scenes helpers.





PYRAMIDE 2001, Prägedruck, 60 x 80 cm, Auflage: 100 Exemplare



FELD 2011, Prägedruck, 70 x 50,5 cm, Auflage: 90 Exemplare

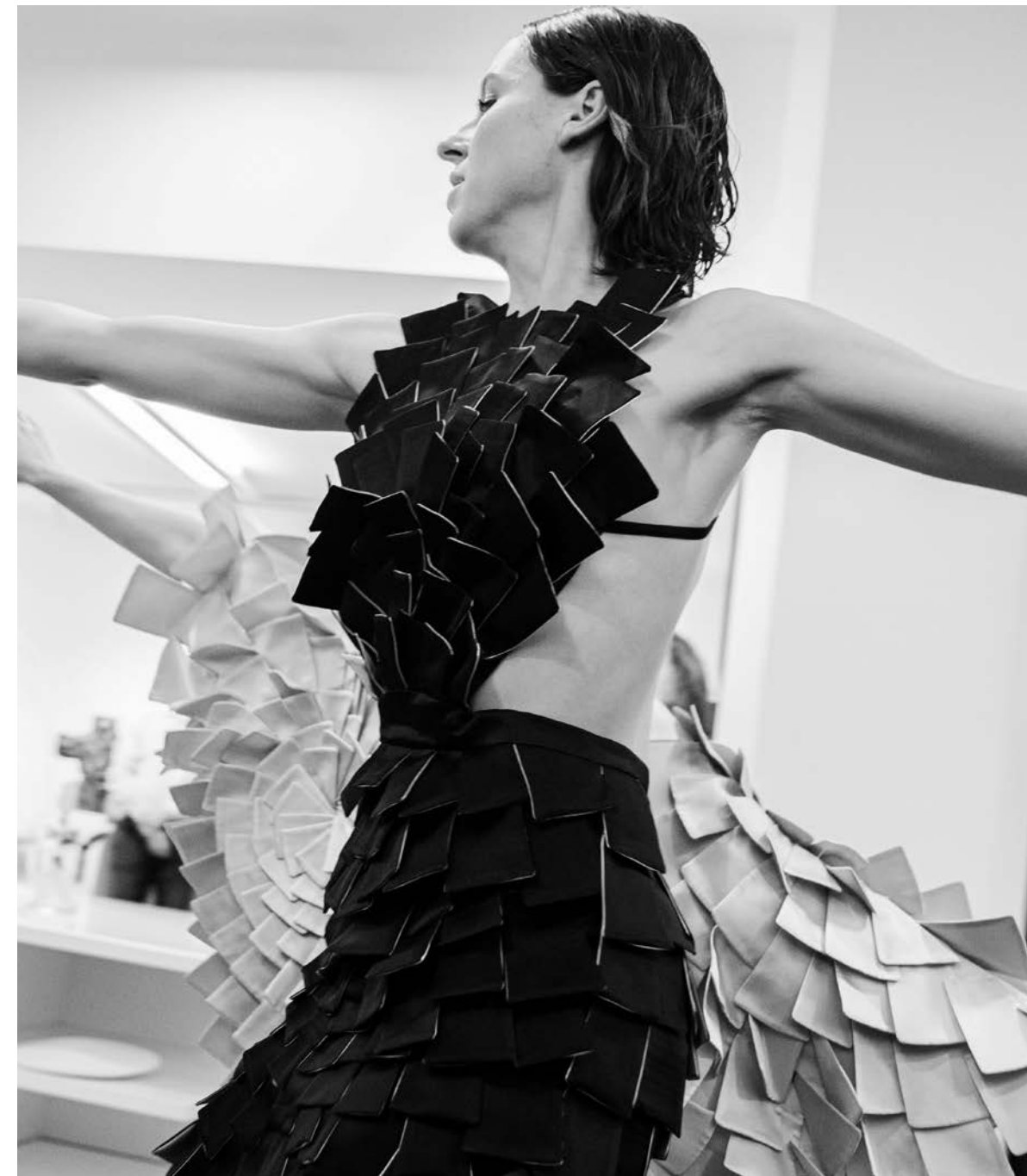


- ◄ Enkomi, Zypern, 1.200 v. Chr., **ARBEIT AUS DER MAPPE GRAPHEIN** (s.S. 23)
 - ▲ **NAGEL** 1989, 178 x 17 x 17 cm, Stahl, Auflage 100 Exemplare
- **OHNE TITEL** Unikat 1992, Prägedruck mit Handübermalung, 114 x 80 cm



TERRORORCHESTER I-III 2009/2011, Prägedruck mit Handübermalung, je 30 x 21 cm, Auflage: 35 Exemplare











Günther Uecker

Kurzbiografie / *Short Biography*

1930

Geboren in Wendorf, Deutschland, *Born in Wendorf, Germany*

1949 – 1953

Kunststudium an der Hochschule Wismar und Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Deutschland | *Studied art at Wismar and at the Berlin-Weißensee Academy, Germany*

1955 – 1957

Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf, Deutschland

Studied at the Kunstakademie in Düsseldorf, Germany

1961

Mitbegründer der Gruppe ZERO mit Heinz Mack und Otto Piene
Co-founded the Group ZERO together with Heinz Mack and Otto Piene

1974-1995

Berufung zum Professor an die Kunstakademie Düsseldorf

Appointed professor at the Kunstakademie Düsseldorf

2000

Entwirft den Andachtsraum für das Reichstagsgebäude, Berlin, Deutschland / *Designed the prayer room for the Berlin Reichstag building, Germany*

Lebt und arbeitet in Düsseldorf, Deutschland

Lives and works in Düsseldorf, Germany

Ausstellungen (Auswahl) / *Exhibitions (Selection)*

2024

Sonderausstellung Lichtbogen. Goethe-Museum. Düsseldorf

2021

UECKER90, Staatliches Museum Schwerin

2020

Günther Uecker. Huldigung an Hafez, Kunsthalle Rostock

2016

Rostock, Kunsthalle Rostock,
Günther Uecker – DER GESCHUNDENE MENSCH

Shiraz (Iran), Tar-o-Pood Gallery, Huldigung an Hafez

Teheran (Iran), Imam Ali (AS) Religious Arts Museum,
Huldigung an Hafez

Wolfenbüttel, Schloss Museum Wolfenbüttel,
Huldigung an Hafez

Bonn, LVR-LandesMuseum, ZERO IST GUT FÜR DICH.
Mack, Piene, Uecker in Bonn 1966/2016

2015

Düsseldorf, Kunstsammlung NRW, Uecker

Berlin, Martin-Gropius-Bau, Zero: Die internationale
Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre

Amsterdam, Stedelijk Museum, ZERO – Let Us Explore the Stars

Istanbul, Sakıp Sabancı Museum, ZERO. Countdown to the
Future

2014

Havanna (Kuba), Museo Nacional de Bellas Artes,
Heridas – Conexiones / Injuries – Connections

New York, Solomon R. Guggenheim Museum,
ZERO – Countdown to Tomorrow, 1950s – 1960s

2013

Isfahan (Iran), Museum für zeitgenössische Kunst Isfahan,
Verletzungen – Verbindungen

2012

Sandspirale in End of the Earth - Land Art bis 1974,

2012

Haus der Kunst, München, Germany

Günther Uecker und Enrico Castellani, Ca’ Pesaro, Galleria
Internazionale d’Arte Moderna, Venice, Italy

Honarhaye Moaser Tehran / Teheran Museum of
Contemporary Art, Teheran, Iran

2010

Günther Uecker, Handlungen Ulmer Museum, Ulm,
Germany (solo)

2009

Günther Uecker - Das Buch Hiob, Kunst-Raum des
Deutschen Bundestags, Berlin, Germany (solo)

Art of Two Germanys/Cold War Cultures, Los Angeles County
Museum of Art, Broad Contemporary Art Museum,
organized by Stephanie Barron, January 25 – April 19, 2009

Target Practice: Painting Under Attack 1949-78, Seattle Art
Museum, Seattle, USA

2008

Günther Uecker: Post for Ordos, Ordos Art Museum,
China (solo)

Günther Uecker - works on paper, Kunsthalle Jesuitenkirche,
Aschaffenburg, Germany (solo)

Tàpies, Hartung, Uecker, Förg, Kunstmuseum,
St. Gallen, Switzerland

Günther Uecker: Nagelobjekt, Prägedrucke,
Galerie Roland Aphot, Basel, Switzerland (solo)

Homenaje a Picasso, Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile, Chile

2007

30 Jahre walter storms galerie, Walter Storms Galerie,
Munich, Germany

Ewerdt Hilgemann / Günther Uecker, Galerie Roland Aphot,
Basel, Switzerland

Der Geschundene Mensch (The Human Abused), National
Gallery of Modern Art, Mumbai, India (solo)

Brief an Peking, National Museum of China in Beijing,
China (solo)

ZERO Musée d’Art Moderne, Saint-Etienne, France

Shelter - Kunst für zwangsprostituierte Frauen, Neue
Nationalgalerie, Berlin, Germany

2006

Günther Uecker, National Gallery of Modern Art, New Delhi,
India; National Gallery of Modern Art, Mumbai, India (solo)

Museum der Moderne, Salzburg, Austria

Galerie Haas, Zürich, Switzerland

Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Germany

2005

EXIT_AUSSTIEG AUS DEM BILD, ZKM, Karlsruhe, Germany

FARBE FLÄCHE FORM, Galerie Neher, Essen, Germany

Galerie Michael Haas, Berlin, Germany

Old Worlds, New Expressions, German Artist Günther Uecker,
Deutsche Kulturzentrum National Museum of History, Taipei,
Taiwan Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan (solo)

2004

Monocromos de Malevich al Presente,
Museo Nacional Centro de Art Reina Sofia, Madrid (solo)

Beuys / Chillida / Uecker, Galerie Löhrl, Mönchengladbach,
Germany

Zwischenspiel mit goldenen Affen, Neues Museum Weserburg,
Bremen, Germany

Galerie Neher, Essen, Germany

SOMMERLUST - KUNST-STÜCKE, Galerie Rothe, Frankfurt, Germany

Berlin-Moskau / Moskau-Berlin, Martin Gropius Bau, Berlin,Germany

Alles auf eine Karte... , Walter Storms Galerie, Munich, Germany

2003

M_ARS - Kunst und Krieg, Neue Galerie, Graz, Austria

Konkrete Kunst - Die Sammlung Holze, Von der Heydt Museum,
Wuppertal, Germany

2002

Iconoclash, ZKM, Karlsruhe, Germany

Outside the network ?, Edith Wahlandt Galerie,
Stuttgart, Germany

2000

Das fünfte Element - Geld oder Kunst, Kunsthalle,
Düsseldorf, Germany

Kunst aus den achtziger Jahren, Galerie Andreas Baumgartl,
Munich, Germany

Der Geschundene Mensch, Mazedonisches Museum
für Zeitgenössische Kunst, Thessaloniki, Greece (solo)

1997 – 1998

Deutschlandbilder, Martin Gropius Bau, Berlin, Germany

1996

Günther Uecker Der geschundene Mensch, Museu de Arte
Moderna, Goethe-Institut und Instituto Cultural Brasil-Alemanha,
Rio de Janeiro Museu de Arte Moderna, Sao Paulo (solo)

1991

Zone D – Innenraum, Galerie für Zeitgenössische Kunst,
Leipzig, Germany

1986 – 1987

Von zwei Quadraten, Wilhelm Hack-Museum,
Ludwigshafen, Germany

1982

25 Jahre, Galerie Schmela, Düsseldorf, Germany

1979

3rd Biennale of Sydney

1977

Documenta 6, Kassel, Germany

1972

Amsterdam Paris Düsseldorf, Guggenheim Museum, New York

1972

35th Venice Biennale

1972

Uecker Kreis Kreise, Galerie Schmela, Düsseldorf (solo)

1970

Palais des Beaux-Arts, Brüssel (solo)

1969

Between 2, Kunsthalle, Düsseldorf, Germany

1968

Documenta 4, Kassel, Germany

1968

Collaborates with Gerhard Richter in Leben im Museum
Museum Können Bewohnbare Orte Sein

1966

McRoberts & Tunnard Gallery, London

1965

The Responsive Eye, The Museum of Modern Art, New York

1964 – 1965

ZERO Presentation: Lichtraum, Dokumenta III, Kassel.

1964

Uecker Benagelte Objekte im Pianohaus Kohl,
Pianohaus Kohl, Gelsenkirchen (solo)

Documenta 3, Kassel, Germany

1962

NUL, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands

Salon de Lumière, in collaboration with Mack and Piene,

Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker-Dynamo,
Palais des Beaux-Arts, Brussels

1958

Das Rote Bild (The Red Painting),

Heinz Mack and Otto Piene Studio, Düsseldorf

Arbeiten in Museen (Auswahl) / *Museum Collections (Selection)*

Neue Nationalgalerie, Berlin

Hamburger Bahnhof, Berlin

Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Museum Folkwang, Essen

Museum Ludwig, Köln

Tate Britain, London

Harvard University Art Museums, Cambridge/USA

National Center for Contemporary Art, Moskau

Toyota Municipal Museum of Art, Toyota Aichi

Museum of Tianjin Academy of Fine Arts, Tianjin/China

Harvard University Art Museums, Cambridge, MA, USA

Ehrungen und Auszeichnungen / *Honours and awards*

2023

Verdienstorden des Landes Mecklenburg-Vorpommern

2015

Umbenennung der
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommerns in
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker.
Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen

2011

Künstlerpreis der Cologne Fine Art & Antiques
Ehrensator der Universität Tübingen

2010

Jan-Wellem-Ring der Landeshauptstadt Düsseldorf

2006

Berliner Bär (B.Z.-Kulturpreis)

2001

Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland
(Großes Verdienstkreuz mit Stern)

2000

Pour le mérite für Wissenschaft und Künste

1985

Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland
(Verdienstkreuz 1. Klasse)

1983

Kaiserring der Stadt Goslar

1964

Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Bildende Kunst

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„Günther Uecker ... es werde *licht*“.

*This catalog is published on the occasion of the
exhibition “Günther Uecker ... let there be light”.*

04. April - 11. Mai 2025



VIDEO DER PERFORMANCE UND DES EXPERT TALKS UNTER DIESEM QR-CODE

Musik: Peter Ries
Video: De-Da Productions

Publikation / Publication

Herausgegeben von der Galerie Geißler Bentler GmbH

Gesamtredaktion:
Jenny Geißler-Bentler

Texte:
Jenny Geißler-Bentler und Bernd Bentler
Antoon Melissen
Viktoria Lorenz

Übersetzung:
Sabine Schaefer
Antoon Melissen

Grafik: Edition Wasser
Produktion: Das Druckhaus, Korschenbroich

Papier Inhalt: Magno Volume 150 g/m²
Papier Umschlag: Icon Nature Rough Offwhite 270 g/m²

Fotos:
Lothar Wolleh, Seiten 4, 5, 6, 21, 26
Stéphane Aït Ouarab, Seiten 8, 12, 14, 18, 19, 38,
40, 43, 44, 45, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61
Marco Waßer, Seiten 10, 11, 13, 15, 16, 20, 22, 30,
31, 34, 39, 41, 46, 48, 49, 51

Copyright:
© 2025 Autoren und Fotografen
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2025 für Werke und
Abbildungen von Günther Uecker und Lothar Wolleh

Mit freundlicher Unterstützung und Kooperation
des Lothar Wolleh Estate



GALERIE GEIßLER BENTLER

Friedrichstraße 55 · 53111 Bonn
Fon: +49 228 96119195
bb@geissler-bentler.de
jgb@geissler-bentler.de
www.geissler-bentler.de



VIKTORIA LORENZ

Viktoria Lorenz | Modedesignerin
Für Anfragen und Infos:
info@viktorialorenz.com
+49 (0) 151 230 48974

@galerie_geissler_bentler
@viktorialorenz.official



Follow us on Facebook and Instagram

ISBN: 978-3-9826161-1-7
Auflage: 400
Printed in Germany
Bonn 2025



VIKTORIA LORENZ