

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 8: Industrialisiertes Bauen

Artikel: Op-Art in Deutschland
Autor: Roh, Juliane
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-42952>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

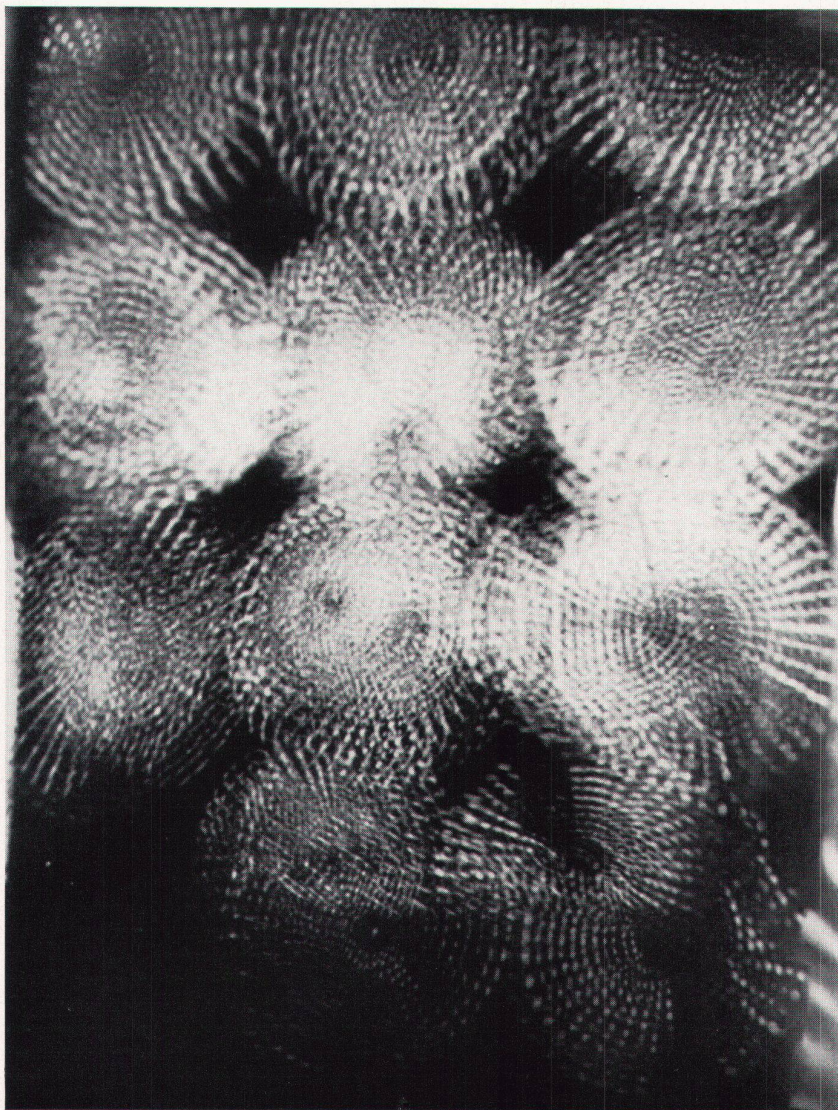
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

1
 Otto Piene, Archaisches Lichtballett, 1959. Projektion durch bewegte Rastertische
 Ballet archaïque lumineux. Projection par trames mobiles
 Archaic Ballet of Lights. Projection through moving perforated screens

Op-Art = optical art ist wie viele Stilbezeichnungen ungenügend. Der Begriff wurde keineswegs von seinen Begründern geprägt, die vielmehr von einer neuen Lichtkunst träumen. Nicht Phänomene physiologischer Optik standen bei der Gruppe ZERO (gegründet 1958) im Vordergrund, also alle Erscheinungen der optischen Täuschung, als da sind Umspringen der Farbe, Vertauschbarkeit von Grund und Muster, Wechsel der Perspektiven bis zu Vibration und Scheinbewegung an sich statischer Gebilde. Diese Phänomene des Gestaltsehens und seiner Irritationen interessierten andere Meister, angefangen bei Albers und Moholy über Vasarely bis zu Frühtrunk und Mavignier. Innerhalb der Lichtkinetik wurde dieser Weg dann von zahlreichen Gestaltern weiter verfolgt, die sich in Spanien, Italien und Frankreich zu Gruppen zusammenschlossen. Besonders der französischen Groupe de recherche d'art visuel ist es um die experimentelle Erforschung optisch-kinetischer Erscheinungen zu tun.

Als das Museum of Modern Art in New York 1965 auf breiter Basis diese Form einer neuen Optik in Verbindung mit Licht und Bewegung unter dem Titel «The Responsive Eye» zusammenfaßte, setzte sich der Ausdruck «Op-Art» in Antithese zu «Pop-Art» endgültig durch. Gleichzeitig mochte der Eindruck entstehen, als handle es sich wie bei Pop, Hardedge und Minimum-Art um eine vorwiegend amerikanische Angelegenheit. In Wahrheit ist «Op-Art» der europäische Beitrag zur neuen Kunst unserer Tage. Wenn Piene heute seine Lichtspiele in Amerika realisiert, so hauptsächlich deswegen, weil ihm dort umfassendere Möglichkeiten dazu geboten werden.

1958 gaben *Otto Piene* (geboren 1928) und *Heinz Mack* (geboren 1931) in Düsseldorf die Zeitschrift «ZERO» heraus, die es auf drei Nummern brachte. Es sind Manifeste, welche die Tendenzen der neuen Kunst zum erstenmal proklamatorisch zusammenfassen, wobei in Nummer 3 von 1961, einem dicken Kompendium, auf Fontana und Yves Klein als die Väter einer neuen Raumerfahrung rekrutiert wird, dann Tinguely mit seinen Maschinen, die sich in einem Autodafé vollenden, zu Wort kommt. Piene und Mack stehen mit ausführlichen Manifesten und Projekten im Zentrum des Buches. Merkwürdigerweise wurden auch die Abfallcollagen von Arman und die «Fallen»-Bilder von Spoerri als Beispiele einer neuen Kunstgesinnung einbezogen.

Aus den Manifesten von Piene und Mack wird deutlich, daß sie auf etwas Umfassenderes hinauswollen als auf reizvolle oder poetische Licht- und Bewegungsspiele. Für sie ist das Licht ein Ausdrucksmittel, das, einmal freigesetzt von allen physikalischen, biologischen und lebenspraktischen Funktionen, eine Magie entfaltet, die uns in geradezu überirdische Erlebnisbereiche entführt. Piene nennt seinen Beitrag bezeichnenderweise «Wege zum Paradies». Einige Sätze daraus mögen das himmelstürmende Lebensgefühl dieser neuen Lichtromantik verdeutlichen: «Ein Blick zum Himmel, in die Sonne, auf das Meer genügt, zu zeigen, daß die Welt außerhalb des Menschen größer ist als die in ihm, daß sie so gewaltig ist, daß der Mensch ein Medium braucht, das die Kraft der Sonne transformiert zu einem Leuchten, das ihm angemessen ist, zu einem Strom, dessen Wellen wie der Pulsschlag des Herzens sind ... Ich umgreife große Räume mit den Mitteln des gelenkten Lichts ... Mein höherer Traum gilt der Projektion des Lichts in den großen Nachthimmel, dem Ertasten des Universums, so wie es sich dem Licht bietet, unberührt, ohne Hindernisse ... Wir haben es bisher dem Krieg überlassen, ein naives Lichtballett für den Himmel zu ersinnen ... Ich habe etwas Reales anzubieten: statt Verengung des Blicks, statt Absorption das Schauen in ein Gebendes, Strömendes, Pulsierendes: nicht Schrumpfen der Welt in den Zellen der menschlichen Vorstellung, sondern die allseitige Expansion, das Katapultieren des Schauenden in den Raum, wo freier Atem ist. In diesem Himmel ist das Paradies auf Erden.»



2

2
Otto Piene, Pneumatic Garden of Eden, 1968. Environment, elektromechanisch programmiert: Die Plastikkörper füllen sich mit Luft oder sinken zusammen, entsprechend den Impulsen der Zeitschaltung
Jardin d'Eden pneumatique. Environnement programmé par électromécanisme: Les corps de plastique se gonflent d'air ou s'affaissent selon les impulsions de l'interrupteur
Pneumatic Garden of Eden. Environment electro-mechanically programmed: The plastic bodies fill with air or collapse, depending on timed gear-changes

3
Otto Piene, Pneumatische Lichtblume, 1967. Polyäthylen auf Gebläsetrommel mit Zeitschaltung
Fleur lumineuse pneumatique. Polyéthylène sur interrupteur périodique
Pneumatic Light Flower. Polyethylene on blower with timer

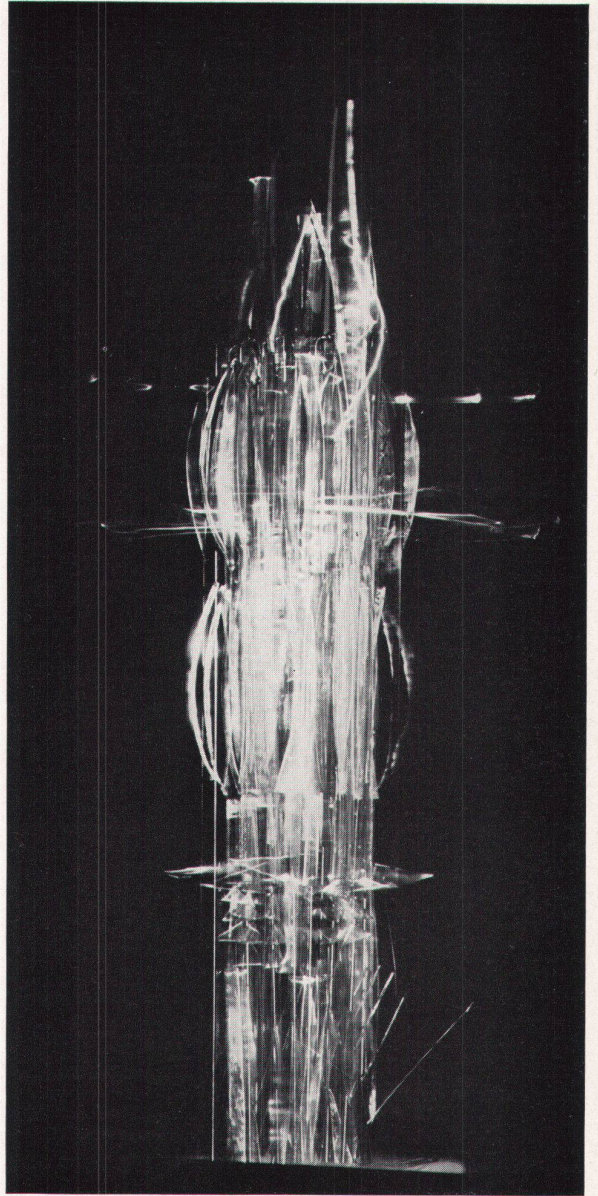
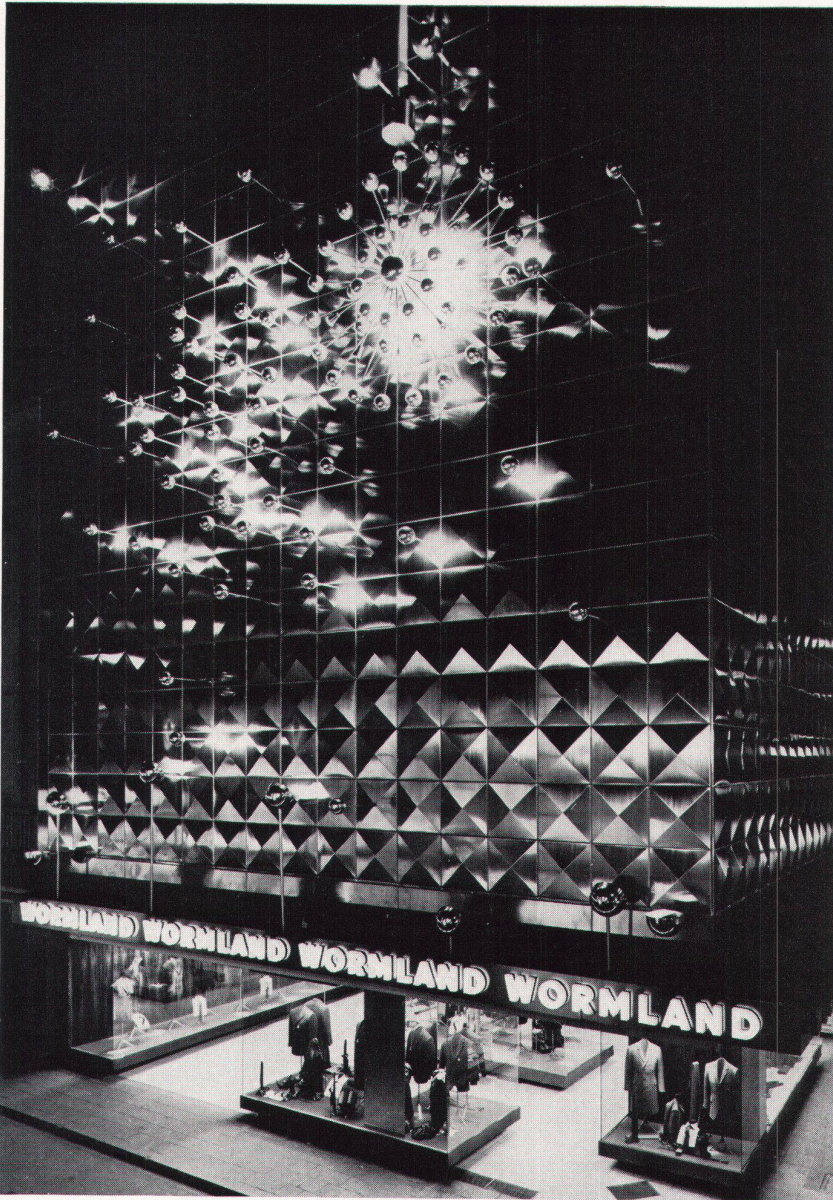
4
Otto Piene, Licht und Bewegung, 1966. Aluminiumplastik am Geschäftshaus Wormland in Köln. 47 Lichtpunkte, 2 Lichträder, 7 Scheinwerfer, 1 Aluminiumnadel, 5 Lichtlanzen, elektronisch programmiert
Lumière et mouvement. Au magasin Wormland à Cologne, sculpture d'aluminium: 47 points lumineux, 2 roues lumineuses, 7 phares, 1 pointe d'aluminium, 5 lances lumineuses, programmés électroniquement
Light and Motion. Aluminium sculpture on the Wormland Building in Cologne. 47 dots of light, 2 wheels of light, 7 searchlights, 1 aluminium needle, 5 spears of light, electronically programmed



3

5
Heinz Mack, Projekt für einen ca. 20 m hohen «Licht-Wasser-Feuerturm», 1958-1968
Projet pour une tour d'environ 20 m de haut: «Lumière-Eau-Feu».
Plan for a 'Light-Water-Fire Tower' about 20 metres high

Photos: 1 Manfred Fischer, Düsseldorf; 2 Sherwin Greenberg, Mc-Granahan, Buffalo, NY; 3 Paolo Icaro; 4 Schmölz & Ullrich, Köln; 10 Studio Wolleh, Düsseldorf; 11 Reiner Ruthenbeck, Düsseldorf

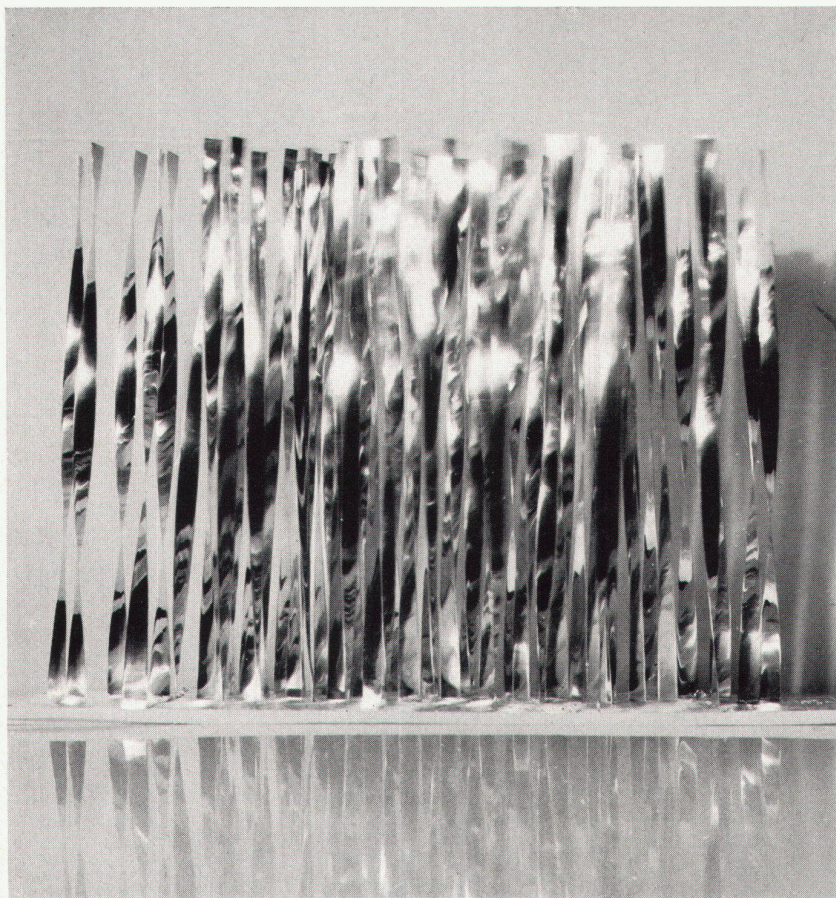


Diesem expandierenden Lebensgefühl entspricht, daß Pienes Gestaltungskonzept immer von innen nach außen geht. Seine gemalten Bilder haben einen Fokus, von dem aus Licht oder Farbe nach allen Seiten abstrahlt. In seinen Rauch- und Feuerblumenbildern hat er direkt mit der Flamme gemalt, also Licht unmittelbar als Gestaltungsmittel verwendet. Und tatsächlich schlägt sich in den Ergebnissen etwas nieder, das die feurigen Prozesse aufbehält, so daß man Farbe unmittelbar als lichtgeboren empfindet.

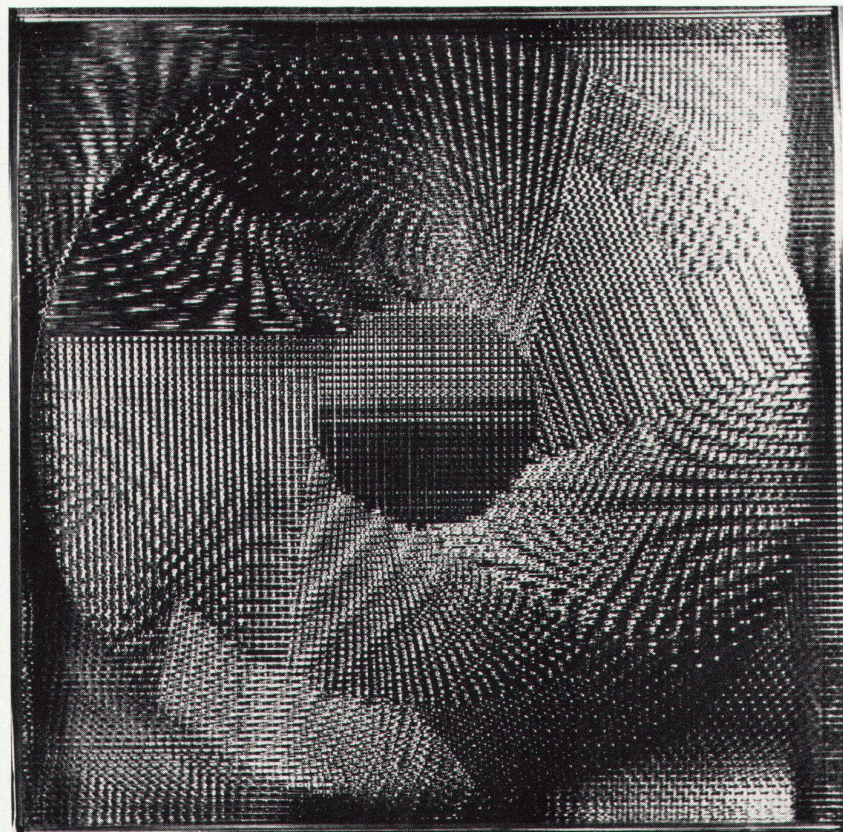
Piene hat von Anfang an zweigleisig gearbeitet: er malte Bilder, er arbeitete aber auch mit Projektoren, die ein Lichtballett in Szene setzen. Letzteres fesselt ihn mittlerweile so stark, daß er das einmal fixierte, im Museum deponierte Kunstwerk – in verständlicher Verallgemeinerung seiner eigenen Absichten – für überholt hält.

Die Kunst hat sich für ihn in ein raumerweiterndes, totales Lichttheater verwandelt, das dem Menschen Sensationen vermittelt, die nur mit kosmischen Natureindrücken vergleichbar sind. 1968 schreibt er in einem Aufsatz der «arts canada»: «Kunst besteht nicht länger in Geist, der in Materie konserviert wird. Jetzt besteht Kunst in Geist, der sich in einmaligen und

vorübergehenden Phänomenen manifestiert, die von einem großen Publikum empfunden und erlebt werden. Ob die Zuschauer diese Erlebnisse aufbehalten oder fallen lassen, hängt von ihrer Intensität ab und diese wieder von der Intensität des Gestalters. Der Künstler, der eine solche Aufführung oder seine Umgebung gestaltet, bleibt ein Künstler, auch wenn er keine verkäuflichen und versteigerbaren Dauerobjekte mehr macht.» Piene hat inzwischen eine ganze Reihe solcher Lichttheater inszeniert und seine Kunstmittel dabei beträchtlich erweitert. In der Aufführung «Die Sonne kommt näher», die er in New York, Köln und Bochum inszenierte, arbeitete er mit Karussellscheinwerfern, bemalten Diapositiven, aufgeblasenen Ballons und Lichtplastiken aus Glühbirnen. Am Warenhaus Wormland in Köln konnte er 1966 eine riesige Lichtplastik anbringen, die sich in programmierter Abfolge bewegt und verändert. Wie so oft in der Geschichte wird auf diese Weise ein Gebrauchsgegenstand – in diesem Falle die Lichtreklame – zweckentfremdet und damit künstlerisch freigesetzt. Übrigens ist Moholy-Nagy in der Konzeption eines entfesselten Lichttheaters Piene vorausgegangen, was dieser nicht wußte, heute aber dankbar vermerkt.



6



7

Pienes Freund und Weggenosse *Heinz Mack* hat ähnlich metaphysische Vorstellungen von der erhebenden und befreienden Wirkung reinen Lichts. Sein bevorzugtes Material sind spiegelnde und reflektierende Aluminiumfolien, die das Licht brechen und reflektieren, so daß eine dauernde Vibration entsteht. Er sucht dabei die «Ruhe der Unruhe». «Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte ..., benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben. Spiegelblank poliert, genügt ein geringes Relief, um die Ruhe des Lichts zu erschüttern und in Vibration zu bringen. Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes.»

Mit derselben Hartnäckigkeit, mit der Piene an seinem totalen Lichttheater arbeitet, verfolgt Mack sein «Sahara-Projekt». Schon 1961, in der 3. «ZERO»-Nummer, legt er ein umfassendes Exposé dieses Projektes vor. Grundbedingung dieser gigantischen Vision eines Lichtkunstwerks ist der unendliche Freiraum, wie ihn nur das Meer oder die Wüste bieten. Mack möchte Lichtstelen im offenen Meer errichten, eine 100 Meter lange Spiegelmauer zwischen Meer und Land, Sandreliefs aus gläsernen Scheiben, die den Flugsand zu künstlichen Strukturen formieren, einen Corso aus Spiegeln zwischen einer Farb- und einer Spiegelwand, Lichtreliefs aus senkrechten Metalltafeln mit geschliffenen Gläsern davor oder elektrisch aufgeladenen Luftschichten, die wechselnde Strukturen erzeugen. Im Himmel denkt er sich Silberballone, die eine riesige Himmelsgardine aus lichtreflektierenden Membranen entfalten. Auf diese Weise entstünde ein künstlicher Stern, der vibriert, erscheint und verschwindet, je nach seiner Stellung zur Sonne. Seit 1962 unternahm Mack drei Wüstenreisen. Das Sahara-Projekt hat nichts von seiner Aktualität für ihn verloren. Aber seine ausgeführten Objekte stehen inzwischen in Dallas (Texas), in Antwerpen, Amsterdam und Eindhoven: riesige Lichtwände oder Lichttürme. In Senegal errichtete er eine 10 Meter lange Wassermauer, die, über gewelltes Relief gleitend, das Licht rhythmisch bewegt.

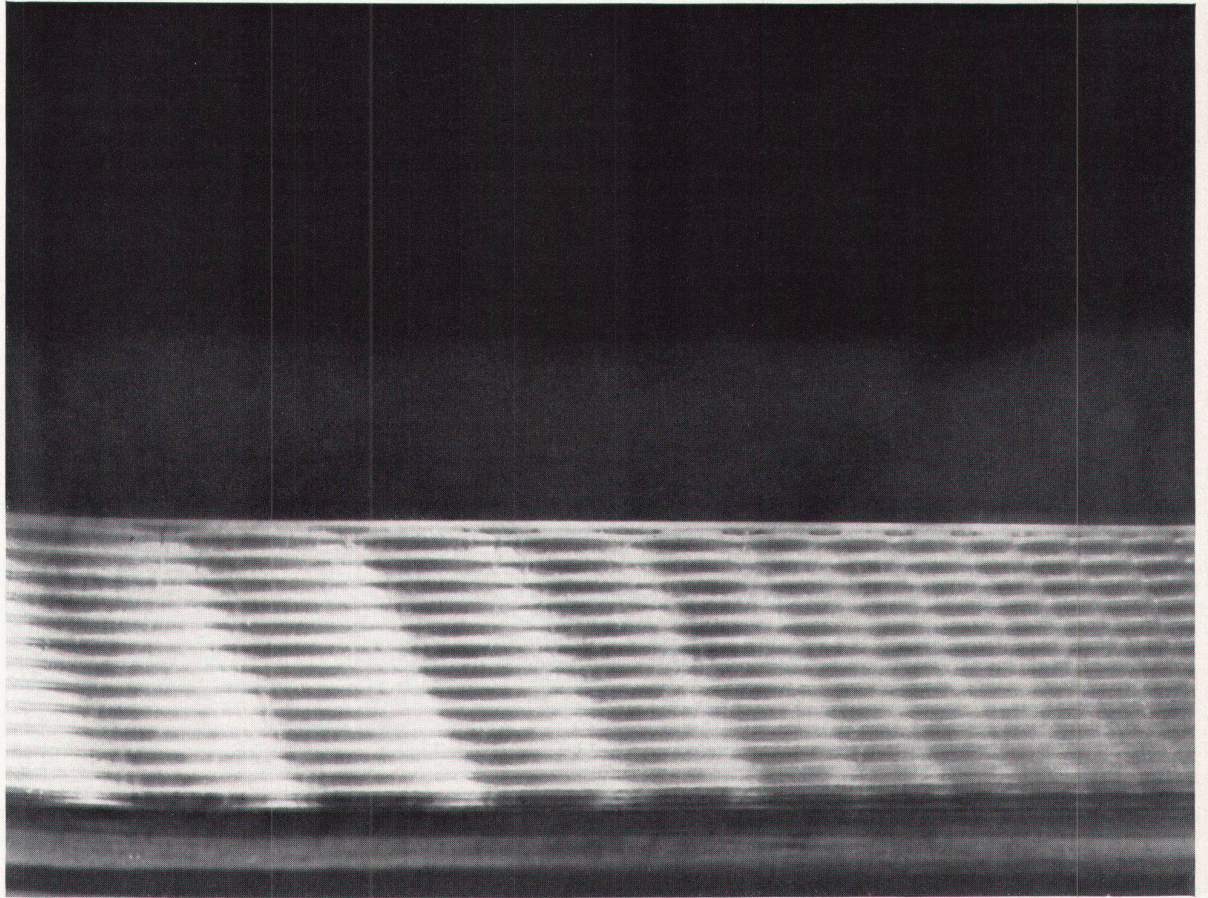
Die ins Kosmische ausgreifende Sensibilität und die Euphorie des reinen Lichtelesens sind Piene und Mack gemeinsam. Sie finden ihren Niederschlag auch in rein poetischen Äußerungen, die besser noch als Theorien ihre Absichten widerspiegeln. Mack notiert 1964: «Der Herzschlag des Meeres ... das Meer, das senkrecht vor mir steht, wie eine Wand, begrenzt von einem Feuersaum ... das Glück, von Ideen bewegt zu werden, in denen das Licht lächelt ... Der Himmel über unserer Stadt: nasses, kaltes Bleikohlensteinoxydgrau; unter diesem Himmel arbeiten: das Thema dieser Arbeit: Schönheit, Reinheit, Licht, Glanz, Raum ... der Wunsch, zu sehen, was sich nicht berühren läßt.»

6

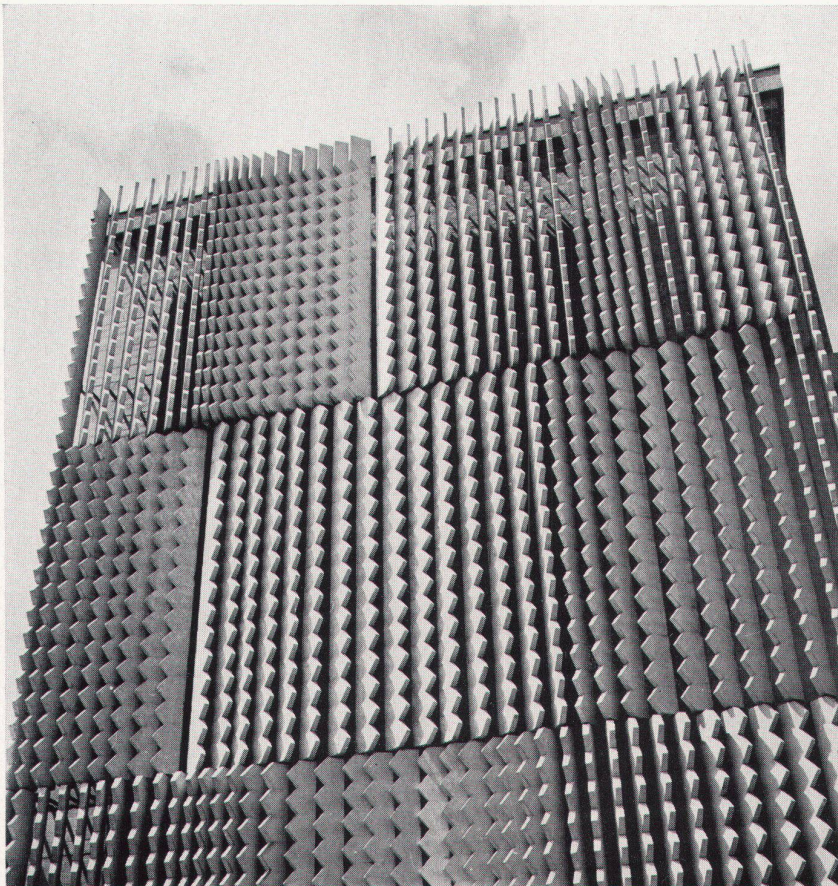
Heinz Mack, Kleiner Lichtwald, 1959. Aluminium und Plexiglas, Vibrationsmotor
Petit bois de lumière. Aluminium et plexiglas, moteur à vibrations
Small Forest of Light. Aluminium and plexiglas, vibration motor

7

Heinz Mack, Lichtrotor, 1967. Phase 1
Rotor lumineux. Phase 1
Light rotor. Phase 1



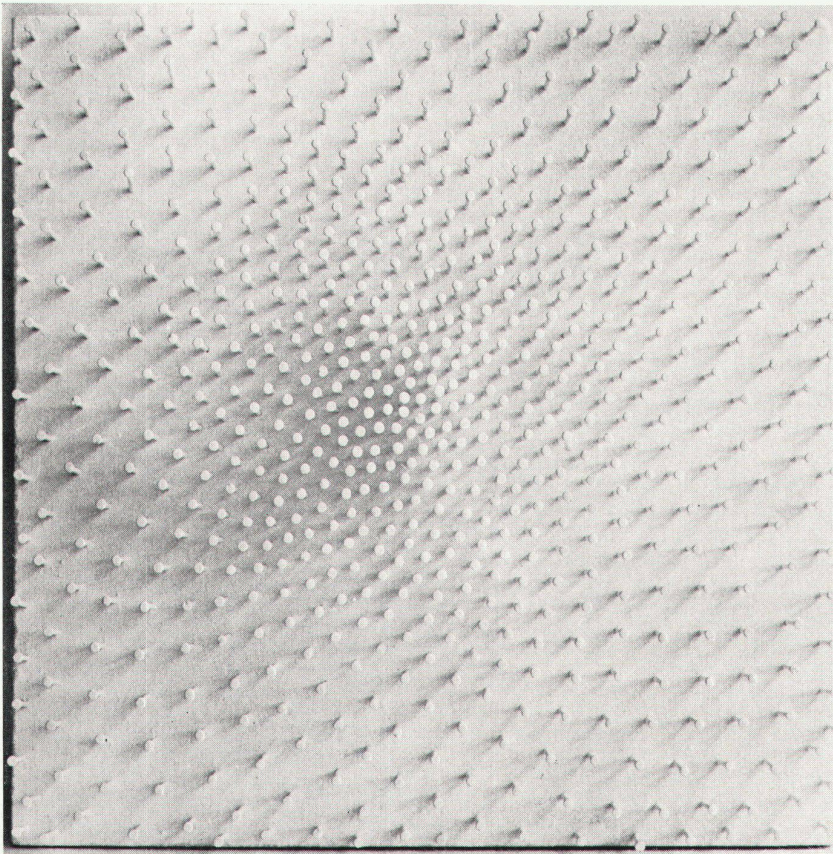
8



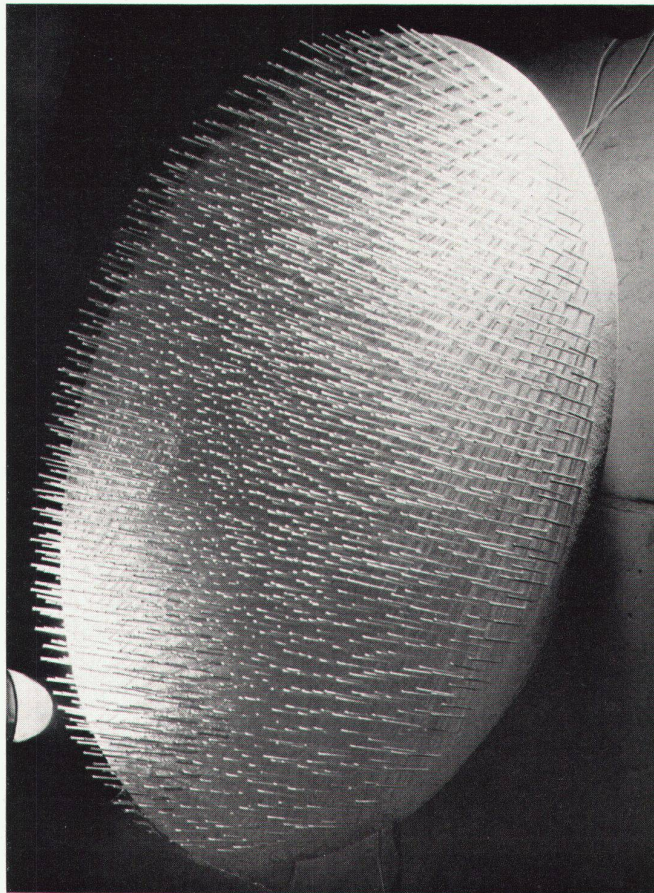
9

8
Heinz Mack, Wassermauer für Senegal, 1966. Das Wasser läuft von Stufe zu Stufe über die 3×7 m hohe Mauer ab
Mur d'eau pour le Sénégal. Tout le long du mur, d'un échelon à l'autre, l'eau se déverse d'une hauteur de 3×7 m
Water wall for Senegal. The water runs down from step to step over the 3×7-metre-high wall

9
Heinz Mack, Sahara-Reliefs, 1960. Realisiert als Seitenfassade einer Elementarschule in Leverkusen. Beton
Reliefs sahariens. Réalisés comme façade latérale d'une école primaire à Leverkusen. Béton
Sahara Reliefs. Realized in the shape of a lateral face of an elementary school in Leverkusen. Concrete



10



11

Der dritte im ZERO-Bunde ist *Günther Uecker* (geboren 1930). Im Gegensatz zu Piene und Mack arbeitet er nicht mit direktem oder reflektiertem Licht. Er entschied sich «für eine weiße Zone, bestückt mit Weißstrukturen, die durch Lichtwechsel in Schwingung gebracht und als ein freier, artikulierter Lichtraum verstanden werden können ... Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.» Diese Weißstrukturen bestehen aus regelmäßigen Nagelfeldern, die wie ein Wald im Frühlicht das Licht filtern und an ihren Rundungen aufblitzen lassen, so daß ein Vibrato von Licht und Schatten entsteht. Dreht sich die Lichtquelle oder die benagelte Scheibe, so weht das Licht durch den Nagelwald wie der Wind durch ein Kornfeld. – Auch Uecker entwickelt in den Ausflügen seiner Phantasie kosmische Raumsensationen. «Das Licht wird uns fliegen machen ... Es wird durch uns hindurch gehen, wie es durch etwas und nichts geht. Unser Auge wird die Ferne und die Nähe sein und wird rundherum blicken, wo uns eine Richtung blind gemacht hat ... Unser Atem wird der Wind sein ... Die Schönheit des Lichtes wird jede Gestalt annehmen, die wir wünschen und träumen ...»

Immer ist es das Allseitige, das Rundherumblicken und Mitten-inne-Sein, was der Lichtmystik von Zero zugrunde liegt. Piene meint, der Mensch erlebe die höchste, lustvollste Steigerung seines Lebensgefühls, wenn sich der Raum von ihm entferne. All seine Lichtspiele dienen dieser Erfahrung: das Licht kommt auf uns zu, der Raum entfernt sich.

Man kann den Beitrag von ZERO zur Op-Art, der am Anfang liegt und weite Kreise zog, als spezifisch deutsch bezeichnen. Es ist darin die Unendlichkeitssehnsucht der Romantik und der Verschmelzungsdrang mittelalterlicher deutscher Mystik. Aber in neuer, säkularisierter Form: als faktische, ästhetisch manipulierbare Erfahrung, nicht mehr als eine innerweltliche, nur in Metaphern ansprechbare Empfindung.

10

Günther Uecker, *Kreise*, 1966
Cercles
Circles

11

Günther Uecker, *Lichtscheibe*, 1960
Disque lumineux
Disk of Light

12

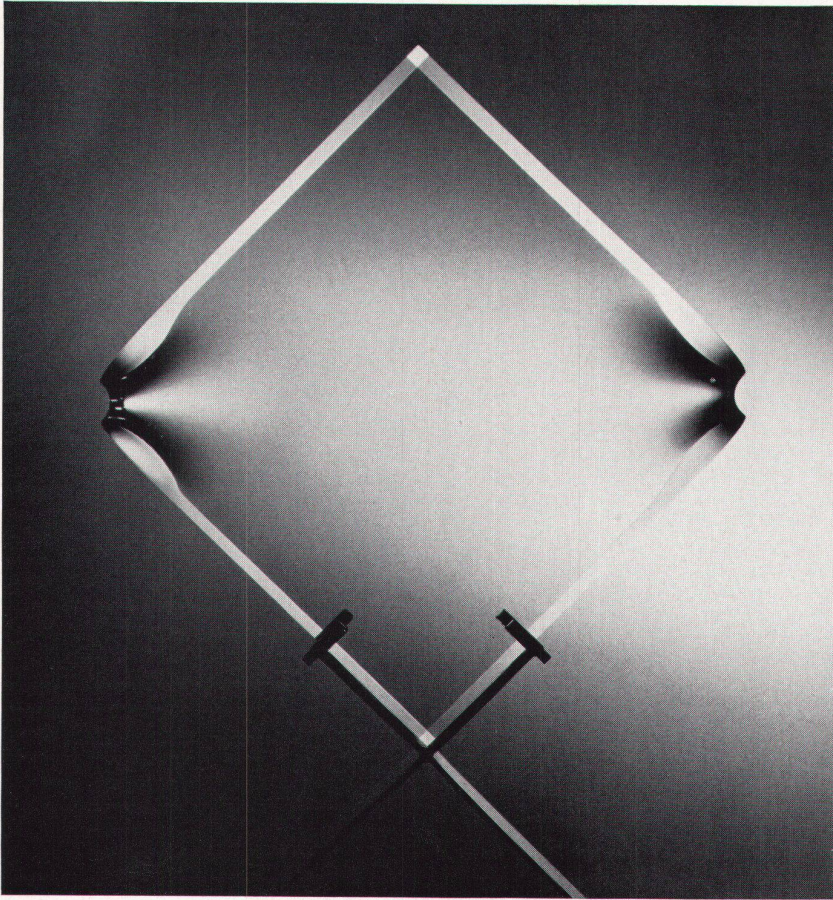
Uli Pohl, *Transparentplastik*. Acrylglas
Sculpture transparente. Verre acrylique
Transparent sculpture. Acryl glass

13

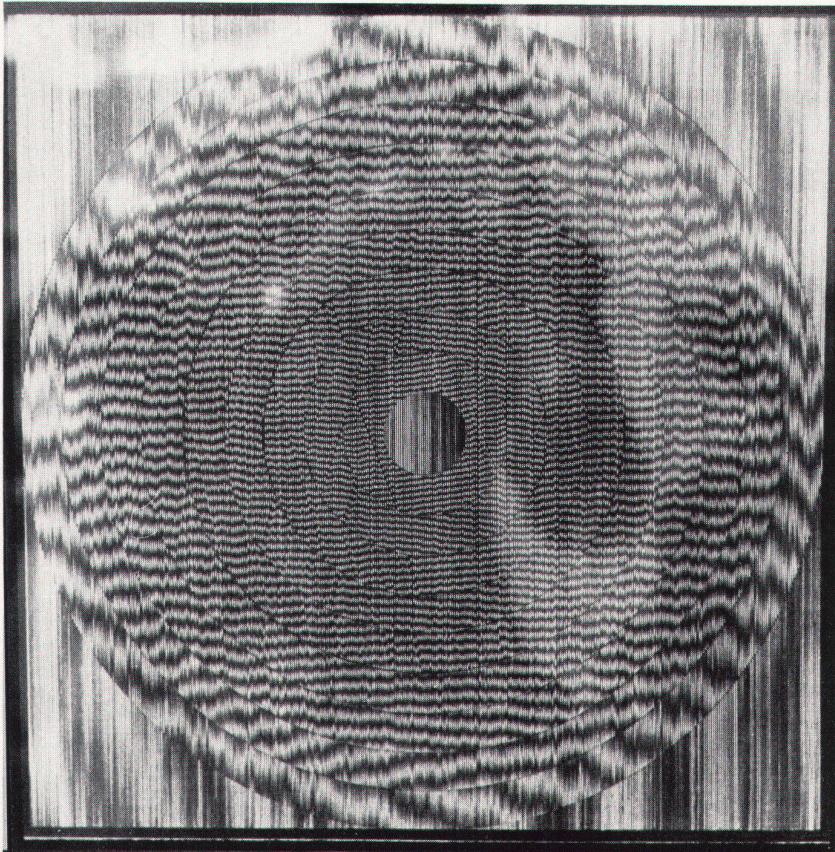
Ludwig Wilding, *Kinetisches Objekt*, 1967
Objet cinétique
Kinetic Object

14

Ludwig Wilding, *Zeichnung*
Dessin
Drawing



12

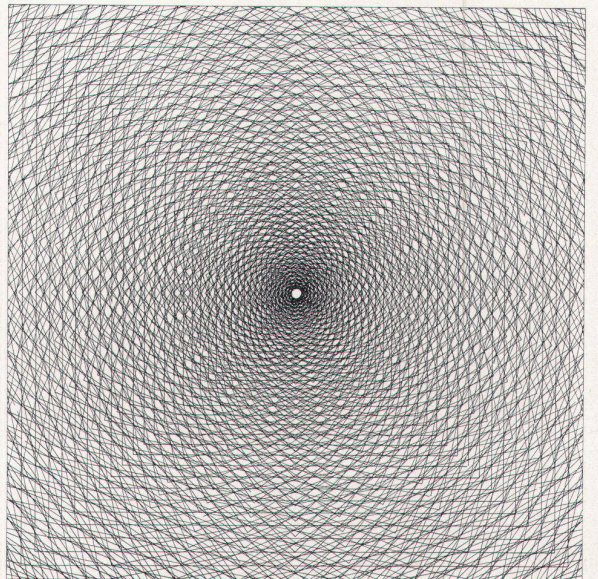


13

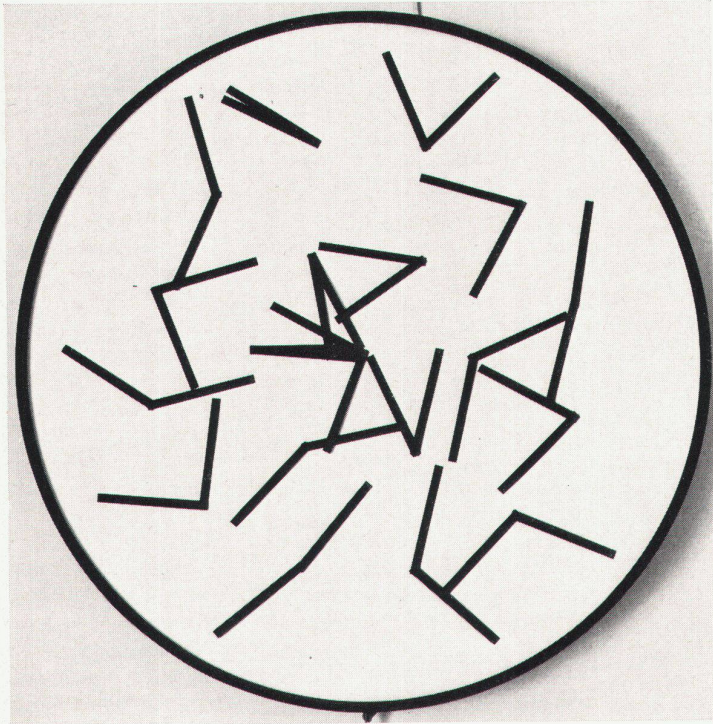
Die drei übrigen deutschen Gestalter, von denen hier noch die Rede sein soll, bleiben dagegen mehr auf dem Boden rein optisch-physiologischer Erfahrung und berühren sich deshalb mehr mit den rationalen Experimenten der französischen *Recherches Visuelles*.

Uli Pohl (geboren 1935) gelang reine Lichtplastik auf eine originelle Weise. Sein Material ist Acrylglas. Der Glasblock, den er auf einen Sockel montiert, ist aber nicht das eigentliche Objekt, sondern nur das Medium, in dem sich Lichtplastisches ereignet. Er schleift nämlich linsenförmige Löcher und Schlitze in dieses Glas, wodurch selbständige Lichtkörper entstehen, die ihre Form mit der Ansicht wechseln. Die Bewegung erscheint dabei nicht als Hauptsache, sondern die «Dialektik realer und imaginärer Räume», die sich ganz verschieden zueinander verhalten und beim Standortwechsel des Betrachters stets anders formieren. In neuen Arbeiten schneidet Pohl auch winklige Formen in den Glaskörper, was zu anderen Spannungsspielen führt. Ihm ist die Kontrollierbarkeit dieser Phänomene wichtig: Das Verhältnis von Licht, Leere und Glasobjekt soll sich zwar verräteln, den Betrachter aber reizen, die Grenzen seiner Formenerfahrung stets neu zu prüfen.

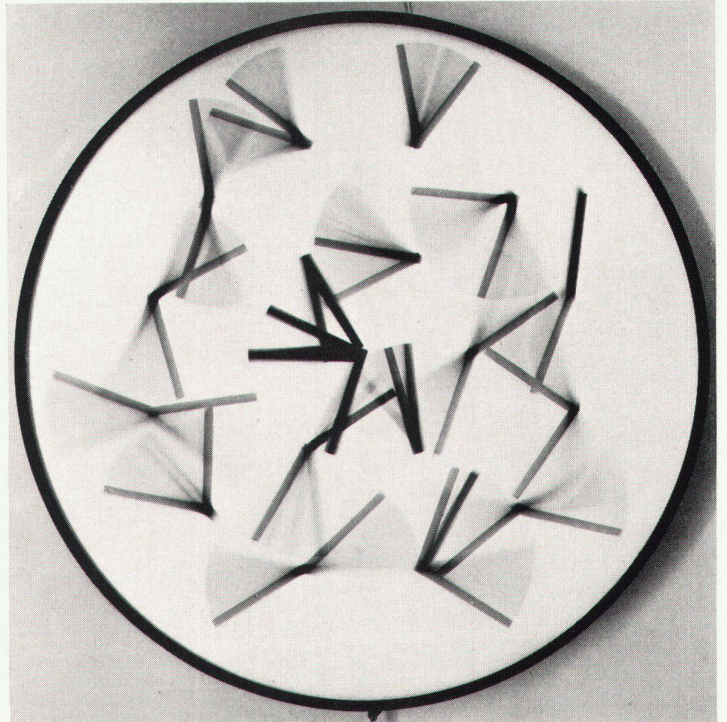
Dialektische Spiele, die systematische Reihen bilden, treibt auch *Ludwig Wilding* (geboren 1927). Er legt in einer Kreisform Netzstrukturen aus, die er im Winkel gegeneinander verschiebt. Auf diese Weise entstehen scheinräumliche Gebilde, die im Auf und Ab der Verdünnung und Verdichtung des Netzes zu atmen scheinen. Das Auge nimmt Figuren und Muster wahr, zum Beispiel Kurven und Kreise in einem Liniengeflecht, das aus nichts als Geraden besteht. Man kann diese Vexierbilder stundenlang betrachten und sich dabei fragen, ob ein Gestaltsehen durch diese Art von Dynamik überhaupt erst angeregt wird. Andererseits ist auch hier die Instabilität der jeweils zusammengesetzten Muster das Reizvolle. Bei Wilding werden die optischen Grunderkenntnisse der konkreten Kunst um die Dimension des Kinetischen erweitert. Er legt diese Liniennetze nicht nur auf dem Papier, sondern auch räumlich (mittels transparenter Glasscheiben) übereinander, so daß dem vorübergehenden Betrachter die Muster zu rotieren scheinen. Diese Experimente auf dem Gebiet der Scheinkinetik erweitern ein visuelles Repertoire, das auch andere erforschen.



14



15



16

Zum Schluß sei noch auf *Gerhard von Graevenitz* (geboren 1934) hingewiesen. Auch er ist ein Systematiker, der Phänomene der Instabilität mit seinen Reihenexperimenten untersuchen will. Zuerst entstanden Zeichnungen, in denen gleiche, regelmäßige Elemente in gleichen Abständen über die Fläche verteilt waren. Nur an wenigen Stellen waren diese Elemente einer anderen Richtung zugewandt. Das Auge versucht, dieser Irritation Herr zu werden, indem es größere Kompartimente zusammensieht. Graevenitz ging dann zu kinetischen Objekten über. Hier bringt die Bewegung das Moment der Instabilität und Unberechenbarkeit ins Spiel. Er versetzt zum Beispiel gleich große Scheiben in eine kreisende Bewegung, die tempomäßig nicht determiniert ist. Auf diese Weise bewegen sich benachbarte Scheiben aufeinander zu, gehen eine Weile parallel, um sich dann wieder voneinander zu entfernen. Das Spiel hat einen geradezu magischen Charakter, weil man immer den Zusammenstoß zweier Scheiben erwartet, der im letzten Moment dann doch nicht erfolgt. Ähnliches geschieht beim Zusammenspiel rotierender, gleich langer Stäbe. Ihr Abstand ist so berechnet, daß sie sich gegenseitig aufhalten und weitersteuern. Wer wen steuert, ist nicht vorhersehbar. Noch komplizierter und unwägbarer werden diese Bewegungen, wenn sie mit Licht gekoppelt sind. Graevenitz läßt in seinen Lichtapparaten zum Beispiel winklig gegeneinander gestellte Spiegel rotieren, die das Licht, das vom Kastenrand her einstrahlt, reflektieren. Die einzelnen Lichtreflexe überlagern sich und bilden ständig neue Figuren. Wiederholungen ereignen sich kaum je; aber das Ganze bleibt doch innerhalb eines bestimmten Formenkanons programmiert. Darin besteht wohl ein Hauptunterschied zu früheren Lichtspielen der Bauhaus-Meister oder Schöffers: Deren Lichtbewegungen waren stetig und hatten ihre Reprisen. Heutige Kinetiker dagegen lassen im Rahmen bestimmter Konstellationen der Lichtbewegung und dem Zufall einen Spielraum und damit der Freiheit eine Chance. Scheint es doch so, als entschieden die rotierenden Stäbe oder Lichtstrahlen eigenmächtig, was in der nächsten Sekunde zu erfolgen habe. Damit aber werden Lichtspiele zum Gleichnis von Bewegungen im Atomkern oder in der Lebenszelle. Ein Teil ist Gesetz, ein anderer Programm, das Resultat: die Freiheit des Möglichen.

Biographische Notizen

Otto Piene, geboren 1928 in Laasphe (Westfalen). 1948–1950 Studium an der Blochererschule und der Akademie der bildenden Künste in München, 1950–1953 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. 1953–1957 Studium der Philosophie an der Universität Köln; 1957 philosophisches Staatsexamen. 1964 Gastdozent an der Graduate School of Fine Arts der University of Pennsylvania, Philadelphia. 1965/66 Vorlesungen an amerikanischen Universitäten.

Heinz Mack, geboren 1931 in Lollar (Hessen). 1950–1953 Besuch der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Studium der Philosophie bis 1956 an der Universität Köln. Lebt in New York und Düsseldorf.

Günther Uecker, geboren 1930 in Wendorf (Mecklenburg). 1949–1955 Studium in Wismar, an der Akademie Berlin-Weißensee und ab 1953 an der Akademie Düsseldorf. 1962 und 1964/65 gemeinsame Arbeit mit Mack und Piene. 1965 und 1966 Aufenthalte in New York.

Uli Pohl, geboren 1935 in München. 1954–1960 Studium der Graphik und Malerei an der Akademie der bildenden Künste in München bei Ernst Geitlinger. Seit 1967 Dozent an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

Ludwig Wilding, geboren 1927 in Grünstadt (Pfalz). Studium der Kunstgeschichte an der Universität Mainz. Schüler von Willi Baumeister. Lebt in Westheim bei Augsburg.

Gerhard von Graevenitz, geboren 1934 in Schilde (Mark Brandenburg). 1955–1957 Studium an der Universität Frankfurt. 1957–1961 Studium an der Kunstakademie München. Lebt in München.

15, 16

Gerhard von Graevenitz, Rundes Objekt mit Linien, 1967. In Ruhe und in Bewegung
Objet rond, à lignes. Au repos et en mouvement
Round object with lines. At rest and in motion