



HERBERT ZANGS

VON WILLKÜR UND ORDNUNG

©Galerie Rottloff 2019 und alle Autoren

Sophienstr. 105

76135 Karlsruhe

Tel.: 0721-843225

Alle Arbeiten können käuflich erworben werden.

rottloff@online.de – www.galerie-rottloff.de

Online Katalog in englisch: www.galerie-rottloff.de

Umschlag: Collage Malefizsteine, 70/80er Jahre, signiert, nicht datiert.

ISBN 978-3-00-063804-6

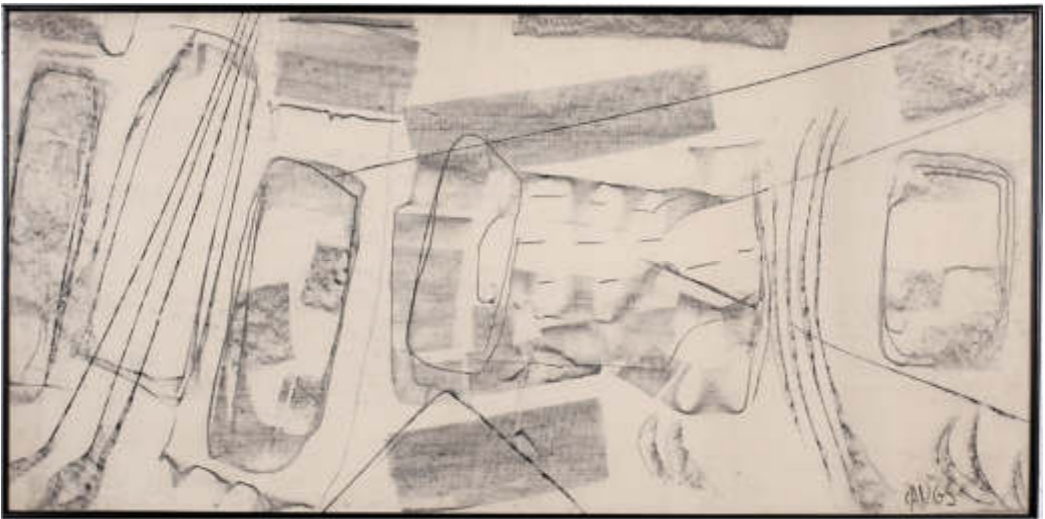
HERBERT ZANGS

VON WILLKÜR UND ORDNUNG

GALERIE ROTTLOFF KARLSRUHE 15.1. BIS 30.2. 2020

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort Dr. Kei Müller-Jensen
Seite 5	Interview: Dr. Susannah Cremer-Bermbach/Helgard Müller-Jensen
Seite 53	Herbert Zangs „Antidatierung“ Im Gespräch mit Gerhard Klüsener
Seite 59	Parallelismus – verzangst Dr. Susannah Cremer-Bermbach
Seite 75	„Antidatierung“ – eine Überlebensstrategie? Dipl. Psych. Doris Quasebarth Psychoanalytikerin Prof. Dr. med. Dr. phil. Kei Müller-Jensen
Seite 94	Materialanalyse „Stürzender Engel“



Kohlezeichnung, 1957/58, 50 x 105 cm. signiert



Selbstportrait, Herbert Zangs, für das er sein Gesicht auf die Platte eines Fotokopierers legte, 1976

Die zwei Gesichter des Herbert Zangs (1924-2003)

„Dieses kreative Chaos, eine vitale Naturscheinung, war von einer einzigen Frage eingenommen - seinem Schicksal als Vollblutmaler“ (Joseph Beuys 1974).

In allen Arbeiten des Katalogs bestätigt sich das von Beuys formulierte „kreative Chaos“, welches ich als die „zwei Gesichter“ bezeichne. Es geht in den Arbeiten von Herbert Zangs immer um die strukturierende Bewältigung der chaotischen Natur, die in der Realität und im Künstler selbst schlummert. Insbesondere bei den „Knüpfungen“ wird die Realität und Gegenständlichkeit der Leinentücher und der eingeknüpften Gegenstände kreativ verfremdet, womit er einen neuartigen künstlerischen Weg bescheitert.

Trotzdem ist es dem Künstler schwer gefallen, in die Topliste der Avantgarde-Künstler vorzudringen. Das lag einmal an seinen zeitlich sehr ausgedehnten Weltreisen in alle Kontinente und an seinem nicht immer seriösen Auftreten und Verhalten. Am meisten hat ihm die sogenannte „Antidatierung“ geschadet, die bekanntlich 1972 herauskam. Zangs selbst hat sich dazu im Katalog des Westfälischen Kunstvereins 1974 in einem Gespräch mit John Matheson geäußert, der ihm die kritische Frage nach den Datierungen gestellt hatte: „Wenn ich in einer bestimmten Gemütsverfassung Materialien sah, bei denen mir etwas einfiel, habe ich diese schon mal wieder in der alten Art und Weise collagiert. Ich konnte sie dann gar nicht anders datieren als in die vergangene Zeit, in die sie ja gehörten. Das war eine Art Nostalgie, eine Art Sentimentalität, die Du verstehen musst“. Sein Ehrgeiz und sein Künstlertum zwangen ihn also zur Selbstoptimierung, um den Rang und Primat bekannter Zeitgenossen durch Rückdatierung zu erreichen, die er selbst jedoch nicht als unmoralisch empfand.

Der bekannte Kunsthistoriker Horst Bredekamp hatte sich zu diesem Problem 2018 so geäußert: „Ich kenne keine Epoche in der vorausgesetzt wird, dass einem bedeutenden Werk auch ein moralisch makelloser Künstler entsprechen müsste.“ Moral und Genialität sind also nicht zwingend mit einander verkoppelt.

Neben seiner kommunikativen Begabung gab es die andere Seite seiner Persönlichkeit, die Einsamkeit des Künstlers, die er erstmals lebensbedrohend nach seinem Abschuss als Kampflieger über Finnland und dreitägiger Verschüttung im Schnee ohne Aussicht auf Rettung erlebt hatte. Klaus Honnef hatte dieses „weiße Trauma“ 1974 als Ursache seiner seit den 1950er Jahren belegten „Verweißungen“ als Zeichen der Immaterialisierung und des Todesbewusstseins gedeutet, mit der er die „unerträglich empfundene Wirklichkeit“ bewältigen wollte.

Herbert Zangs hatte zwei Gesichter: die äußerliche kontaktfreudige Frohnatur, aber die hintergründige traumatisierte Persönlichkeit. Dadurch erfährt sein ambivalentes Werk neben der plakativen Ausstrahlung einen ergreifenden Tiefgang, der seinen zunehmenden Erfolg erklären kann.

Kei Müller-Jensen



„Dorw I“, ca.1957, Acryl/Hartfaserplatte, 101 x 60 cm (England Bild)



O.T., 1954, Farbgussbild, Acryl/Holz, 30x20cm



Meine Arbeiten verstehe ich als Nuancen meiner
Sensibilität am Zeitgeist.

Es war da, ich habe es nur hervorgeholt.

Wie meine Arbeiten, so war mein Leben, es ist sehr schwer,
dass alles zu verstehen, alles ist kaum sichtbar, daher das
Suchen und Finden. – Warum?

Herbert Zangs

Einladungskarte Kunstverein Gelsenkirchen 1976



Stern- und Blütenbilder, 1960, Acryl/Leinwand, 60x80cm

Helgard Müller-Jensen im Gespräch mit Susannah Cremer-Bermbach am 13. Mai 2019 in Karlsruhe

CB:

Meine erste Frage ist: wann und wo fand die erste Begegnung mit Herbert Zangs statt?

MJ:

Zangs traf ich erstmals im Juni 1959 auf der documenta 2 in Kassel. Bei der Eröffnungsfeier in der Karlsau, zwischen den Ruinen und Trümmern, versuchte er eine kleine Henry Moore - Plastik hochzuheben, die ihm zur Belustigung der anwesenden Gäste auf den Fuß fiel. Dieses übermütige Verhalten war nicht ganz untypisch für ihn und zeigte sich immer wieder während unserer vielen und ausgedehnten Begegnungen.

CB:

Das ist jetzt genau 60 Jahre her! Seine damalige Aktion würde heute zu großer Aufregung bei der Ausstellungsleitung führen und vermutlich ein juristisches Nachspiel haben! Wie hast Du sie empfunden?

MJ:

Ehrlich gesagt, um bei der Wahrheit zu bleiben, hat mich das gefreut und ich war stolz zu so verrückten Künstlern zu gehören, denn ich selbst hatte auch schon viel Unsinn angestellt. Damals studierte ich an der Karlsruher Kunstakademie bei HAP Grieshaber, zusammen mit Stöhrer und Antes. Anschließend fuhr ich dann mit Lothar Quinte und Herbert Zangs in seine Heimatstadt Krefeld, wo Quinte einen Lehrauftrag an der Werkkunstschule hatte. Dort zeigte sich Zangs gleichermaßen unbändig und zu Streichen aufgelegt, was ihn mit Quinte vergleichbar machte.

CB:

Warst Du häufiger in Krefeld? Und hast du Zangs auch in seinem Elternhaus auf der Marktstraße besucht und dort Arbeiten von ihm gesehen?

MJ:

Ja, ich war sehr oft da, auch längere Zeit. Quinte hatte ein Apartment ganz in der Nähe der Marktstraße, praktisch in Sichtweite. Und ich erinnere mich noch sehr gut an den ersten Besuch bei Zangs. Sein Vater stand am Gartenzaun auf der Rückseite des Hauses in einem weißen Kittel. Zangs kam und ließ uns herein. Die Bilder, die dort lagerten, waren jenen ähnlich, die er dann im Januar 1960 in Witten ausgestellt hat. Es waren großformatige Arbeiten.

CB:

Erinnerst Du Dich an weiße Arbeiten?

MJ:

In seinem Atelier stand alles Mögliche herum, unter anderem auch Schuhe, bekleckst mit weißer Farbe. Die haben wir als Arbeitsschuhe betrachtet, nicht als Fundstücke. Weiße Arbeiten habe ich damals in der Marktstraße keine gesehen, auch keine schwarzen. Wir haben nicht gewusst, dass er überhaupt weiße Bilder gemacht hatte oder schwarze Reihungen, die heute vielfach mit ‚58‘ datiert auftauchen. Auch war uns nicht bekannt, dass er noch gegenständlich arbeitete. Heute gibt es ja hunderte von in die 1950er Jahre datierten Arbeiten bei Sammlern und in Galerien. Insbesondere wundert es mich, sollte er weiße Arbeiten gehabt haben, dass er diese damals nicht in Witten zeigte, so wie Quinte, der dort ein größeres weißes Bild ausgestellt hatte, ähnlich dieser Abbildung:



Lothar Quinte, Eitempera/Nessel, 1960, (Staatl. Kunsthalle Karlsruhe)

Quinte hatte damals Kontakt zu Henk Peeters, der 1958 die ‚Holländische informelle Gruppe‘ und 1961 die Gruppe ‚Nul‘ mitbegründete. Soweit ich mich erinnere, malten diese Künstler alle weiß. Seit der Ausstellung ‚Monochrome Malerei‘ in Schloss Morsbroich in Leverkusen 1960 waren Schwarz und Weiß in aller Munde.

CB:

Lothar Quinte erinnerte sich 1995 in einem Gespräch mit mir, bei seinen Besuchen in der Marktstraße während seines Krefelder Aufenthalts 1959/60 Bilder mit aufgetropfter Farbe und Collagen aus weiß übermalten Gebrauchsgegenständen wie z.B. Schuhen gesehen zu haben. (1) Könnte es sein, dass es sich um eben diese von Dir erwähnten Arbeitsschuhe handelt?

MJ:

Schon möglich, aber die Schuhe waren nicht auf einen Träger collagiert, sie standen einfach auf dem Boden und ich erinnere mich, dass sie nicht zu den gemalten Bildern passten. Sie waren lediglich mit weißer Farbe bespritzt, wie man ja heute noch Schuhe

bei Anstreichern sieht. Es fehlten jegliche Farben aus den herumstehenden Bildern wie grün, gelb, ocker oder schwarz. Ansonsten waren da nur farbige abstrakte Bilder, wie beispielsweise seine Scheibenwischer-Kompositionen (S. 11).

Quinte war allerdings öfters im Atelier als ich, vielleicht konnte er noch andere Arbeiten sehen.

CB:

Auf der documenta hatte er etwas provoziert mit der versuchten Demontage der Moore-Plastik. Wie hast Du ihn in seiner vertrauten Krefelder Umgebung erlebt?

MJ:

Ich habe ihn bewundert wegen seines eleganten Aussehens, Hüte, Schuhe und Anzüge von namhaften Firmen, wie auch sein Auto, die Marke weiß ich nicht mehr. Wir waren damals eher arm, aber Herbert war immer unser Gast. Ich habe nie gesehen, dass er einen Geldbeutel besaß oder eine Zigarettenschachtel.

Wir haben ihn meistens abends in den Lokalen getroffen. Das heißt, egal, in welches Lokal wir damals gingen, kurze Zeit später kam Zangs, nachdem er seinen wertvollen Oldtimer in einer Garage bei Bekannten untergebracht hatte. Dazu rief er Freundinnen in Krefeld an und fragte nach, ob der Ehemann vielleicht weg sei und er das Auto dort unterstellen könne.

CB:

Hattest du den Eindruck, dass er mit der Markenkleidung und dem Auto mangelnde Anerkennung kompensieren wollte, oder war das eher ein Ausdruck dafür, dass er sich das leisten konnte?

MJ:

Ich weiß es nicht. In Krefeld schien das auch nicht besonders aufzufallen, er kannte ja viele gut situierte Persönlichkeiten. Aber seitens der anderen Künstler gab es schon eine gewisse Aversion gegenüber seiner vornehmen Kleidung. Das ging so weit, dass in den frühen 1960er Jahren bei einem Besuch im Elsass Georg Karl Pfahler, Markus Prachensky und Lothar Quinte nach einem Gelage im „Au Bord du Rhin“ ihm die teuren Schuhe auszogen und in den Rhein schmissen.

CB:

Hast Du ihn in Krefeld bei der Arbeit erlebt?

MJ:

Nicht direkt. Aber ich erinnere mich gut daran, dass er abends regelmäßig in die Werkkunstschule kam, bevor diese schloss, um den Papierkorb mit den weggeworfenen Seidenpapieren von Quinte und seinen Schülern zu leeren. Er nahm alles mit. Quinte hatte nichts dagegen, er amüsierte sich darüber, allerdings nur solange, bis der Leiter, Prof. Winter, dieses Unterfangen verbot. Herbert bekam Hausverbot. Im Januar 1961 entdeckte ich dann in der Ausstellung der Galerie 59 in Aschaffenburg, dass er mit dem

Seidenpapier Bildgründe beklebt, teilweise farbig übermalt und schwarze Strukturen darüber gelegt hatte, die sogenannten Expansionen. (S. 16).
Durch das Leeren der Papierkörbe in der Werkkunstschule gelangten auch mindestens vier von Quintes Gouachen auf Bäckerseide, die Zangs nicht verwertete, in den Nachlass. Sie waren weder signiert noch datiert. Diese Arbeiten wurden dann 2017 als Werke von Zangs aus den frühen 1950er Jahren von einem Galeristen ausgestellt, obwohl es keinerlei Hinweise in irgendwelchen anderen Katalogen gab, dass Zangs jemals solche oder ähnliche Arbeiten gemacht haben könnte.



Lothar Quinte, Weggeworfene unfertige Gouachen, 1959, Werkkunstschule Krefeld

CB:

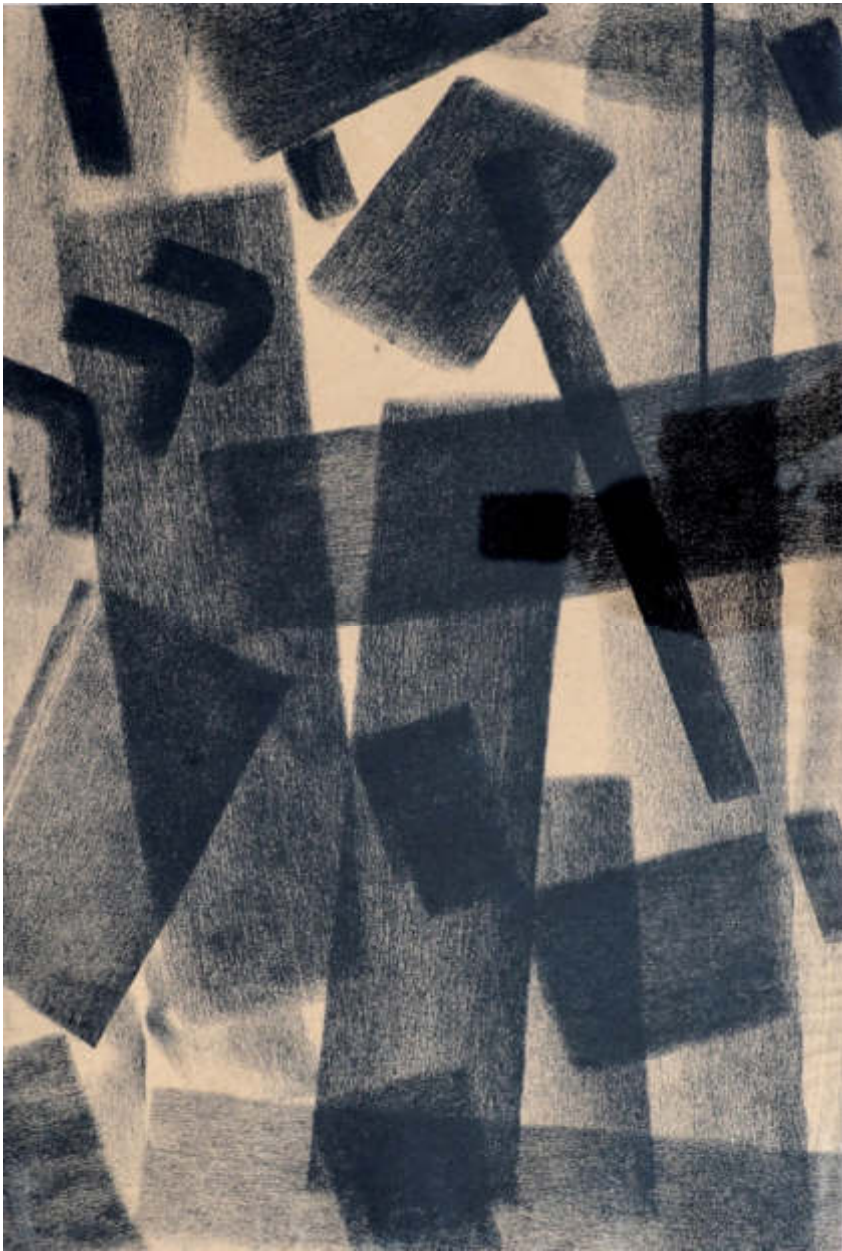
Zangs hat in den 1950er und 1960er Jahren viel experimentiert mit Stilen und Techniken, aber längst nicht alles der Öffentlichkeit vorgestellt. Beispielsweise fand der Krefelder Galerist Christian Fochem nach Zangs' Tod bei der Durchsicht des Nachlasses surrealistische Bilder, die bis heute unbekannt geblieben sind.

Dass er sich auch von Quintes Malerei inspirieren ließ, wäre naheliegend. Es gibt Kohlezeichnungen von 1960, die an Quintes Schleierbilder oder Studien dazu anzuknüpfen scheinen. Möglicherweise existieren weitere, unbekannte Arbeiten von Zangs mit Nähe zu Quinte. Das würde dann die richtige Zuordnung erschweren, insbesondere, wenn man mit dem Werk von Quinte nicht so vertraut ist wie Du es in besonderem Maße bist. Du könntest das dann ja zum Glück richtigstellen.

MJ

Da gibt es keine Ähnlichkeiten zwischen Zangs und Quinte, nie habe ich solche Arbeiten gesehen. Die Kohlezeichnungen (S. 9) von 1958/60 haben nichts mit den Schleierbildern von Quinte zu tun, da diese erst 1961 entstanden sind. Zangs hat diese Schleierbilder 1961 bei uns gesehen.

Die oben gezeigten unfertigen Gouachen sind die im Nachlass von Zangs gefundenen Arbeiten von Quinte. Ich bin auch nicht davon überzeugt, dass es noch unbekannte Werkreihen von Zangs gibt. Die früheren Besitzer sind verstorben und die Erben lassen schnellstens die Werke beurteilen,



Kohlezeichnung, 1958, Kohle/Karton, 62x38,5 cm

um zu wissen, was sie da besitzen. Es werden mir immer wieder neue Serien vorgelegt, die allesamt aber mit bekannten Elementen gestaltet sind. Surrealistische Ansätze hatten ja eine Reihe Bilder ab Mitte der 1960er Jahre, die auch bekannt sind.

CB

Ja, und möglicherweise bezog sich Fochems Aussage auch auf diese. Sie wurden gegen Ende der 1960er Jahre zumindest teilweise ausgestellt, einige waren Auftragsarbeiten. Allerdings legt ein Brief seiner damaligen Lebensgefährtin nahe, dass er wohl bereits 1962 surrealistische Bilder gemalt hat, die er aber nie ausstellte, (2)

Sprechen wir über die gemeinsame Ausstellung von Zangs und Quinte im Märkischen Museum in Witten 1960. Du hattest mir Mitte der 1990er Jahre im Vorfeld meiner Recherchen für die Werkmonografie erzählt, dass Zangs in einige der Bilder Sand und Stroh eingearbeitet hatte.



Foto der Ausstellung in Witten mit Bild von Zangs



Plakat Museum Witten 1960

MJ:

Ich erinnere mich gut an Stroh und Sand, weil ich dies so befremdlich fand, ganz entgegen unserer damaligen Auffassung von aktueller Kunst. Andere informelle Künstler benutzten für ihre Arbeiten verschiedenes Material, um Strukturen auf ihren Werken zu gestalten, z.B. Karlfred Dahmen, den wir damals auch in Stollberg besuchten. Für uns waren der Tachismus und das Informell vorbei.

CB:

In Witten zeigte Zangs zudem einige Scheibenwischerbilder, wenn auch nicht so viele wie in Bochum im selben Jahr. Um welche handelte es sich da?

MJ:

Die Scheibenwischer ähnelten in ihrem Aufbau den großformatigen Bildern, die er dort ausstellte, also Scheibenwischerstrukturen, die er diagonal, vertikal oder horizontal in abstrakte Kompositionen setzte. Scheibenwischerreihungen waren dort, soweit ich mich erinnere, nicht zu sehen.



Komposition, 1957, Acryl/Ölkreide/Leinwand, 149x135 cm (England Bild)

CB:
Erinnerst Du Dich an gemeinsame Ausstellungsbesuche?

MJ:
Auf alle Fälle haben wir Zangs im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld getroffen, als Quinte dort im Studio ausstellte. In Haus Lange waren wir auch gemeinsam. Ob er bei unseren Besuchen in Düsseldorfer Galerien in dieser Zeit dabei war, weiß ich nicht mehr.



Zeitungsartikel zur Ausstellung im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum, 1959, mit einem absichtlich auf den Kopf gestellten Ausstellungsfoto

An der Ausstellung ‚Monochrome Malerei‘ in Schloss Morsbroich in Leverkusen war Zangs nicht beteiligt und auch nicht bei der Eröffnung dabei. Aber 1961 waren wir zusammen bei der Eröffnung der Galerie dato in Frankfurt.



Rochus Kowallek, Galerie dato, Frankfurt 1961, von links: Rochus Kowallek, Lothar Quinte, Herbert Zangs, Helgard Rottloff, Arnulf Rainer

CB:

Hast du damals auch Adolf Luther kennengelernt?

MJ:

Ja, Zangs hatte ihn uns 1960 in Krefeld vorgestellt. Die beiden hatten sich kurz vorher kennengelernt. Ich war in seinem Atelier und habe mir seine Bilder angesehen. Er malte farbig pastos, in etwa wie der belgische Künstler Bram Bogart. Diese Bilder hatte er dann Anfang 1961 für die Ausstellung in Aschaffenburg schwarz übermalt. Später habe ich ihn öfters auf den Messen getroffen. Er hat mich an meinem Stand besucht. Aber es war irgendwie von Anfang an eine gestörte Beziehung. Luther, der ja zuvor als Richter gearbeitet hatte, war als Person vollkommen konträr zu Zangs, dessen Art mir eher lag. Für Zangs aber wurde Luther ein guter Freund und wichtiger Ansprechpartner, nachdem Quintes Gastdozentur in Krefeld im Frühjahr 1960 beendet war, und er nicht mehr so oft ins Rheinland kam.

CB:

Wenige Wochen nach der Ausstellung von Zangs und Luther in Heiner Ruths Galerie 59 fand Anfang März 1961 die erste Ausstellung in Deiner neu gegründeten Galerie Rottloff in Karlsruhe statt, und Zangs war einer der beteiligten Künstler. Welche Arbeiten von ihm hast Du gezeigt?

MJ:

In erster Linie waren es Reliefbilder auf hellem bis grauen Grund mit schwarzem Farbpulver, kein Ruß, wie öfters behauptet wird, also weiße Farbe, die er pastos mit Spachtel und Pinsel auf den Bildgrund aufgetragen, in nassem Zustand mit schwarzem Farbpulver überstreut und nach dem Trocknen mit einem Handfeger abgekehrt hat. „Strukturierte Staubmalerei“, wie Zangs diese Arbeiten nannte, fertigte er damals in meinem Atelier. (S. 14/15)

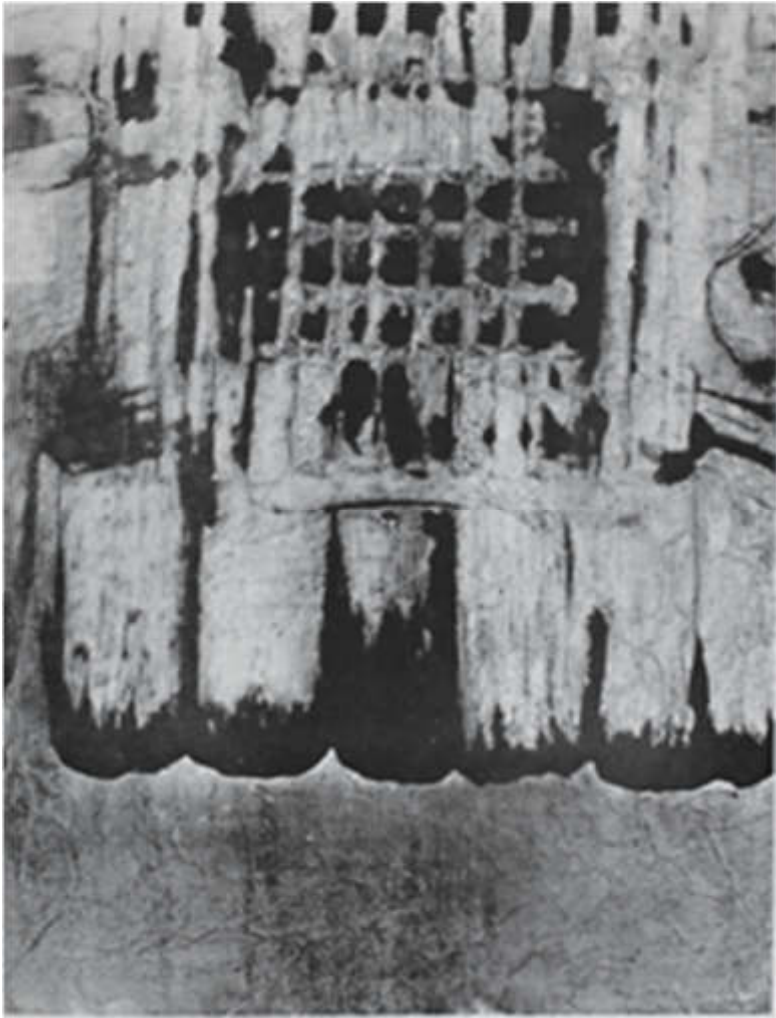
Davor zeigte er solche Arbeiten erstmals in Aschaffenburg in der Galerie 59. Lothar Quinte hatte diese Ausstellung vermittelt. Einige dieser Arbeiten brachte er mit nach Karlsruhe. Die meisten aber fertigte er hier vor Ort in meinem Atelier, nachdem ich ihm Farbe, Pigment, Seidenpapier und Leinwand besorgt und für ihn die Leinwand auf Keilrahmen gespannt hatte. Viele der Bilder aus der Aschaffener Ausstellung sind mit der Zeit kaputt gegangen. Die Strukturen fielen ab. Das verwendete Material war wohl ungeeignet für seine Reliefarbeiten.

CB:

Blieb das die einzige Ausstellung seiner Arbeiten in der Galerie Rottloff in den 1960er Jahren?

MJ:

Nein, 1963 haben wir nochmals eine Ausstellung von Zangs gemacht. Später zeigte ich ihn regelmäßig in den jährlichen Gruppenausstellungen. Ich hatte bereits eine Menge Bilder, die alle hier bei mir entstanden waren. Farbig grundierte Reliefbilder



Herbert Zangs, 1961, gefertigt in Karlsruhe und abgebildet im
Katalog: KONVERGENZEN', Galerie Rottloff, 1961



Relief Schwarz, 1963, Acryl/Leinwand, 80 x 60 cm, strukturierte Staubmalerei

waren keine dabei. Ich weiß aber sicher, dass die Arbeiten auf Papier, von denen nach kurzer Zeit die Farbe abplatze, nicht hier entstanden sind. Solche hat er damals in der Galerie Jean in Miltenberg ausgestellt. Auch in Deiner Werkmonografie über Zangs sind zwei dieser schwarzen Reliefbilder auf Papier abgebildet. Das sind nur Fragmente, keine gültigen Bilder. Das weiß ich, weil er damals viele Bilder in dieser Technik bei mir angefertigt hat, und alle hatten eine pastose Struktur, eine Ordnung, gefertigt aus Caparol mit weißem Farbpigment oder mit fertiger weißer Wandfarbe in verschiedenen Qualitäten, zum Teil noch mit Leim und Kreide. Allerdings enthielt die Farbe nie irgendwelche weiteren Zusatzstoffe, wie behauptet wird. Das weiße Relief aus Acrylfarbe wurde direkt auf den noch feuchten Grund mit Spachtel und Pinsel pastos aufgetragen, so dass es gut haftete. Alle diese wichtigen Techniken habe ich von Lothar Quinte gelernt, der eine abgeschlossene Malerlehre hatte.

CB:

Auf den schlechten Erhaltungszustand hatte mich damals ihr Besitzer, der Galerist Helmut Dreiseitel, durchaus hingewiesen, was ich in erster Linie auf die eingerissenen Papier-ränder bezog. Mir erschienen diese Arbeiten gerade wegen ihrer reduzierten Materialität besonders reizvoll. Die serielle Anordnung kam klarer zum Ausdruck, die Struktur

wirkte weniger informell als bei den anderen schwarzen Reliefbildern aus der Zeit. Dass ihr Erscheinungsbild so nicht von Zangs intendiert war, kam mir nicht zu Bewusstsein.

MJ:

Naja, er hat einfach ein falsches Material verwendet. Wahrscheinlich waren die Gründe mit fetthaltiger Farbe bestrichen, so dass die Acrylfarbe nicht darauf haftete. Die fehlende Struktur auf diesen Papierarbeiten, auf die kam es ihm damals besonders an, veränderte alles. Es entstand ein ganz anderes Bild seines Werkes. Ich habe diese kaputten Arbeiten damals alle weggeworfen.

CB:

Die Verwendung von roten Untergründen neben den schwarzen begann Anfang der 1960er Jahre eine größere Rolle zu spielen für Zangs. Mir erscheint es durchaus denkbar, dass diese mit der Begegnung des Künstlerkreises um Monsignore Otto Mauer und seiner Galerie Nächst St. Stephan in Wien zusammenhing. Ruths war ja gut bekannt mit Mauer. Insbesondere Arnulf Rainers Schwarzübermalungen und Markus Prachenskys Serie roter Bilder könnten Zangs inspiriert haben. Zudem tauchten bei ihm in dieser Zeit kurzzeitig christlich konnotierte Bildtitel wie ‚Schweiß Tuch‘ auf.



„Schweiß Tuch Aufteilung 11“, 1960, Acryl/Seidenpapier/Holz, 50x62 cm

MJ:

Ich glaube nicht, dass diese Künstler eine größere Rolle für ihn spielten. Es gibt zwar ein Foto, wo wir mit Arnulf Rainer und Zangs zusammen abgebildet sind. Aber von gelegentlichen Begegnungen hier in Karlsruhe abgesehen, hatte Zangs soweit ich weiß keinerlei Kontakt zu diesen Künstlern. Quinte hatte in Krefeld eine Reihe roter Gouachen gefertigt, beeinflusst durch Markus Prachensky. Die misslungenen Versuche auf Seidenpapier hat Zangs aufgelesen und auf seine Malgründe geklebt. Vielleicht wurde

er dadurch angeregt, farbige rote oder auch blaue Bildgründe zu machen. Darüber hinaus dürfte Quinte Zangs aber nicht beeinflusst haben, was die beiden Gouachen von Quinte auf Bäckerseide deutlich zeigen. Die Verwendung von Seidenpapier als Malgrund bei Zangs ist mir erstmals 1959 bekannt geworden. Weder auf Scheibenwischer- oder England Bildern (S. 1+11) früherer Jahre wurde dieses Material von ihm verwendet, noch habe ich auf irgendwelchen Abbildungen, die aus der Zeit stammen, Seidenpapiergründe gesehen. Alle Arbeiten mit Seidenpapier sind also mit hoher Wahrscheinlichkeit erst ab 1959 entstanden. In den 1970er Jahren konnte Zangs das Seidenpapier bei mir stapelweise mitnehmen.



Lothar Quinte, Gouache auf Bäckerseide, Krefeld 1959, 49 x 74 cm

CB:

Du hast vorhin die Ausstellung bei Dir von 1963 erwähnt: welche Arbeiten waren da zu sehen?

MJ:

Ich habe nur die schon vorhandenen schwarzen Arbeiten gezeigt (S. 14+15). Wir waren gerade umgezogen, und da ich besonders viel von Zangs auf Lager hatte, wurden diese gleich in den Räumen der Galerie aufgehängt. Er selbst war gar nicht da. Der Galerist Kaspar aus Lausanne kam und nahm Bilder mit, die er 1963 in seiner Galerie zeigte.

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass Zangs überall gearbeitet hat, hier in Karlsruhe, in der Marktstraße und wo immer er unterwegs war. In der Zeit um 1962/63 war er auch schon viel in Frankreich und hat auch dort gearbeitet. Doch erzählt hat er davon nichts. Erst viel später erfuhr ich, dass er weiterhin gegenständlich malte und ausstellte. Auch die später aufgetauchten ultramarinblauen Bilder hat er damals nirgends gezeigt, erwähnt oder ausgestellt. Sie sind meiner Meinung um 1965 entstanden.

CB:

Um nochmals auf seine Aufenthalte bei Dir in Karlsruhe zurückzukommen:

Man kann also sagen, dass Zangs, immer wenn er bei Dir in Karlsruhe war, auch

gearbeitet hat?

MJ:

Im Prinzip ja. Er war aber einmal in Karlsruhe, ich kann mich nicht genau an das Jahr erinnern, es muss so um 1970 gewesen sein. Da wurde er von Lothar Quinte auf der Autobahn beim Flughafen Stuttgart als Anhalter mitgenommen, er kam von einer großen Reise. Es gab zu der Zeit keinen Platz in der Wohnung und in der Galerie/Druckerei, und auch sonst keine Arbeitsmöglichkeit, da Quinte sein Atelier in Karlsruhe aufgegeben hatte und bereits ganz im Elsass wohnte.

Zangs hat dann erst 1974 wieder hier gearbeitet, nachdem wir in die Sophienstraße gezogen waren, und eine Etage mit Druckerei und Galerie eingerichtet hatten. Hier fand er massenhaft Material und Platz, so dass er sich seit dieser Zeit häufig und auch länger hier aufhielt:

„Da wo meine Bilder sind, habe ich Wohnrecht“. Das war seine feste Überzeugung.

CB:

Auf 1974 komme ich gleich noch zurück, aber meine nächste Frage ist zunächst: Zangs hat ja bei Dir viele Druckgrafiken angefertigt. Die Druckerwerkstatt hast du mit dem Einzug in dieses Haus auf der Sophienstraße 1974 eingerichtet, oder gab es sie schon vorher?

MJ:

Die hatte ich schon vorher. 1961 habe ich mit der Druckgrafik in meiner damaligen Galerie in der Vorholzstraße begonnen, da nachmittags kaum jemand in die Galerie kam und es mir langweilig wurde. Ich habe mir einen Tisch aufgestellt, die Siebe im Atelier von Lothar angefertigt und die Einladungskarten und Plakate im Siebdruck gedruckt.



Markus Prachensky, 1961, Serigrafie/Bütten, Auflage 30 Ex., 64x49 cm

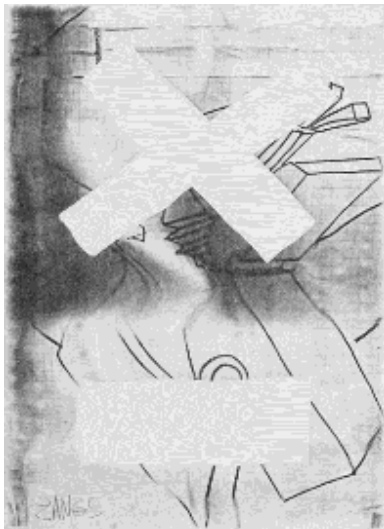
Gleichzeitig habe ich die Motive der Plakate auf Büttenpapier gedruckt, ohne Schrift, in einer Auflage von ca. 30 Stück. Diese wurden von den Künstlern signiert und nummeriert, und mit fünf verkauften Drucken hatte ich schon die Monatsmiete zusammen. Arnulf Rainer war damals der erste, der mir anbot, eine Mappe mit 10 Radierungen zu fertigen, die dann 1963 erschien („Haute Coiffure“).

Lothar Quinte fertigte im gleichen Jahr acht Serigrafien für die Mappe „Gazette“. Danach folgten Otto Piene mit seiner Mappe „Feuerflora“ mit acht Serigrafien, Georg Karl Pfahler, Winfred Gaul, Erich Hauser und Heinz Mack, „made in silver“, und so weiter. 1966 kam dann die Edition Kaufhof in Zusammenarbeit mit dem Kaufhof Konzern, welche zur Gründung der Kunstmesse führte. (3)

Zangs war da nicht dabei, weil er sich damals hauptsächlich in Paris aufhielt.

CB:

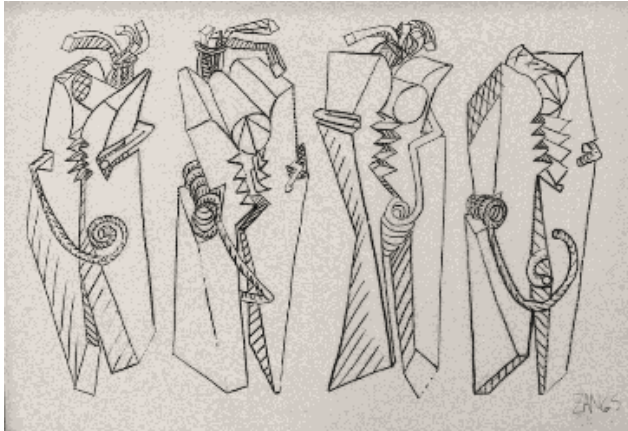
Wann hat Zangs damit begonnen, Druckgrafiken bei und mit Dir zusammen anzufertigen?



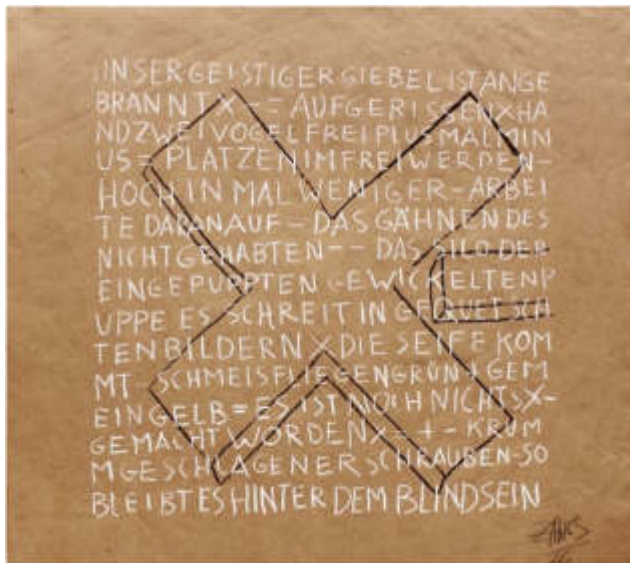
Mal – Minus Klammer, 1976, Siebdruck/Fotokopie, 29,5 x 21 cm

MJ:

Er hatte 1975 angefangen, Siebdrucke zu machen, und zwar Wäscheklammern mit eingeklemmten Zigaretten. (S. 20) Er stand selber am Drucktisch und verschob ständig die Papiere, so dass es kaum identische Blätter gibt. Die höchste Auflage, die wir produzierten, waren fünf ähnliche Exemplare. Bis 1977 haben wir nur Siebdrucke hergestellt. Meist druckten wir auf verschieden farbiges Packpapier oder auf Ölpapier, welches er aus Stuttgart von Mercedes mitbrachte. Teils hat er die Drucke senkrecht und waagrecht gefaltet oder auch diagonal, wobei ich nicht mehr genau weiß, inwieweit meine damaligen Angestellten ihm beim Falten geholfen haben. Schrift und Bild war in dieser Zeit ein großes Thema in der Kunstwelt. Auch brachte er Fotokopien von



Wäscheklammern, 1975, Siebdruck auf Pergamentpapier, 70x100 cm



Mal Minus, 1976, 2-farbiger Siebdruck auf Packpapier oder Ölpapier, 75 x 85 cm
Text und Schrift von Herbert Zangs

Wäscheklammern mit eingeklemmten Zigaretten mit, die wir mit Rechenzeichen bedruckten. Radierungen/Prägedrucke kamen später, ab 1977.

CB:

Und irgendwann brachte er Dir dann ja auch ältere Platten aus den späten 1940er und den 1950er Jahren.

MJ:

Diese alten Platten hat er ungefähr 1978 mitgebracht. Sie befanden sich alle in einem sehr schlechten Zustand, weil sie nicht mit einem Schutzlack überzogen waren. Es bildeten sich dann auf dem Zink schnell Flecken durch Feuchtigkeit, die die feinen Strukturen zerstören. Ich habe versucht, von diesen Platten auf unserer großen Presse, die wir uns inzwischen angeschafft hatten, Abzüge zu machen, aber ich war mit dem Ergebnis nicht zufrieden. Auch machten mir die gegenständlichen Darstellungen vom Niederrhein keinen Spaß. Die Platten waren äußerst fein und sorgfältig gearbeitet. In den 1990er Jahren wurden sie doch noch gedruckt, wahrscheinlich veranlasst durch Herrn Manthei. Vor einigen Jahren tauchte auch eine Zinkplatte auf mit nur wenigen eingeritzten Linien, datiert mit ‚49‘. Diese Linien auf der Platte stammen aus den 1990er Jahren, somit ist diese Platte falsch datiert.

CB:

Wenn Zangs in Karlsruhe war, hat er dann nur über das gesprochen, was er gerade aktuell bei Dir machte, oder hat er auch von anderen Arbeiten erzählt, von früheren oder von Plänen für künftige Arbeiten?

MJ:

Nach der Münsteraner Ausstellung schwärmte er von den tollen Arbeitsmöglichkeiten, die er in Schloss Nordkirchen hatte, wo er sich 1973 für längere Zeit aufhalten konnte. Vor allem aber erinnere ich mich gut daran, dass er 1975 sehr viel von Stuttgart redete, wo er großformatige Arbeiten bei Mercedes fertigte, weil ihm dort eine Menge Material zur Verfügung stand. Aber in den 1960er Jahren hat er nicht über andere Arbeitsmöglichkeiten gesprochen, soweit ich mich erinnere.

Meistens sprach er von Galerien, in denen er ausstellen möchte, insbesondere von Jan Krugier, Genf/New York. Oder auch von einer Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart. Und er erzählte viel von seinen geplanten Ausstellungen in Wiesbaden und Mannheim. In vielen Veröffentlichungen über ihn findet man Namen von Galerien, in denen er angeblich ausgestellt hat. Einige aber blieben reine Wunschvorstellungen.

Das Plakat für die Ausstellung in der Junior Galerie in Hannover wiederum haben wir hier gedruckt, und er erzählte mir, dass ca. viele seiner in Stuttgart gefertigten Arbeiten dort ausgestellt werden. Für das Museum Wiesbaden fertigte er bei mir etliche Arbeiten, für den Mannheimer Kunstverein arbeitete er direkt vor Ort.

Auch hielt er sich des Öfteren in der Galerie Sander, Darmstadt auf. Obwohl mir nicht bekannt ist, dass er dort ausgestellt hat, hat er den Stempel der Galerie dazu benutzt,



MAL – MINUS, 1980, Radierung/Prägung, 40x40 cm



„Sternbild“, 1975, Acryl/Basaltsteine/Holz, 141x120 cm
Sternbild als Raumerlebnis unter tropischem Himmel, nachgebildet aus Basaltsteinen.

um seine mitgebrachten Arbeiten damit zu versehen.

Auch berichtete er mir ausführlich von seinen Ausstellungen in der Galerie Krüll in Krefeld. Er brachte mir die Zeitungsartikel mit von 1976, „Psycho Dimensionen“, Arbeiten mit Fotokopierer, (S. Foto S. Vorwort) und von 1977, einer Rauminstallation mit Bildern mit aufgeklebten Basaltsteinen (S. 23), die sogenannten Sternbilder, und mit gespannten Seilen in den Räumen. Zu der Zeit beschäftigte er sich auch viel mit Performance, die er unter anderem auf den Kunstmessen aufführte. Zeichnungen zu einer geplanten Performance brachte er hier zu Papier. (S. 26)

CB:

Damit wären wir schon mitten drin in den 1970er Jahren. In der längst legendären Ausstellung im Westfälischen Kunstverein in Münster waren neben Scheibenwischerbildern und Reihungen aus und in weißer Farbe erstmals die überwiegend mit ‚52‘ und ‚53‘ bezeichneten Objekt- und Material-Verweißungen öffentlich vorgestellt worden. Hattest Du davor schon von ihnen gehört?

MJ:

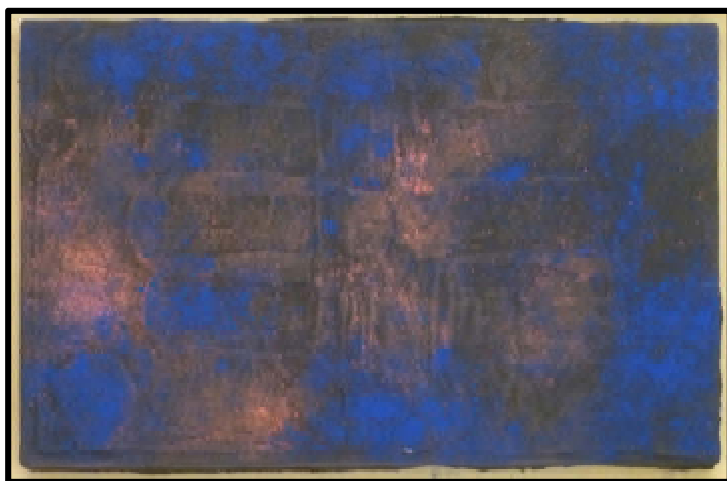
Nein. Ich habe Arbeiten wie Knüpfungen, Reihungen, Faltungen oder Rechenstücke das erste Mal im Katalog des Westfälischen Kunstvereins gesehen und war darüber sehr erstaunt, weil ich überhaupt nichts von diesen Arbeiten je gesehen oder gehört hatte. Sie kamen dann sehr schnell auf den Kunstmarkt über die beiden Galerien 44 in Kaarst und Krohn in Badenweiler. Ich erinnere mich noch an die Kölner Messe 1974. Da war ein ziemlicher Aufruhr wegen dieser Datierungen, und es wurde deutlich vernehmbar von Rückdatierung gesprochen.

Es gab damals noch viele Personen, die Zangs' Ausstellungen in den 1960er Jahren gesehen hatten, aber nie diese weißen Arbeiten, die plötzlich mit so einem befremdlichen Datum auftauchten. Leider hat Adolph Luther in großem Stil mitgemischt. Vielleicht wäre es sonst nicht möglich gewesen. Er hat diese Bilder an Sammler verkauft. Noch 1970 in der Galerie Wellmann oder im Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld war nichts von solchen weißen Arbeiten zu sehen. Wie die damals ausgestellten Arbeiten aussahen, wird im Vorwort des Kataloges der Galerie Wellmann anhand von Zitaten aus einem Text von Paul Wember, anlässlich der Zangs-Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum 1970, wie folgt beschrieben:

„Seine Bilder sind für den Betrachter reine formale gegenstandsfreie Kompositionen. Für Zangs selbst sind diese Bilder vom Gegenständlichen her geprägt und Detailaussagen für persönliche, komplexe Erlebnisse. Er geht von eigenen Naturerlebnissen aus, vom Wald, von den Bäumen, von Regentropfen an einer Scheibe, von Wolken, die dann für den Betrachter ohne diesen Bezug selbständige Abstraktionen freier Formelemente und Flächenkompositionen wurden. Für ihn blieben die Natur und der Mensch Ausgangspunkte seines Schaffens, wiedergegeben durch den Filter seiner inneren Erregungen.

Er erreicht völlig den Zustand der Wiedergabe nur innerer seelischer Erlebnisse ohne den geringsten Bezug auf eine figurativ szenische Erinnerung in der großen schwarzen

*Epoche der Jahre 1960 – 62. Diese Bilder sind sämtlich von religiösen Impulsen christlicher, abendländischer Schicksalsbewältigung geprägt.“
„reliefartig aufgebrochene Bilder, sehr oft auf Dunkelgrau bis Hellgrau.
Manche Grundierung reicht von Grau bis Schwarz, bei der dann Blau unterlegt ist“
„Hiervon legen seine allerjüngsten Arbeiten Zeugnis ab. Rein äußerlich oft ins Überdimensionale gewachsen sind sie von der Palette her alle so starkfarbig wie Herbert Zangs es noch nie war. Alle Farben sind weiß gebrochen, sodass ein stark buntes Bild erreicht wird, das durch freie Formen und figurative Assoziationen zusammengesetzt ist. Herbert Zangs nennt solche Bilder die Überlichtgeschwindigkeit, die Neunte Dimension, jedenfalls etwas, das deutlich bezogen ist auf die Zukunft.“*



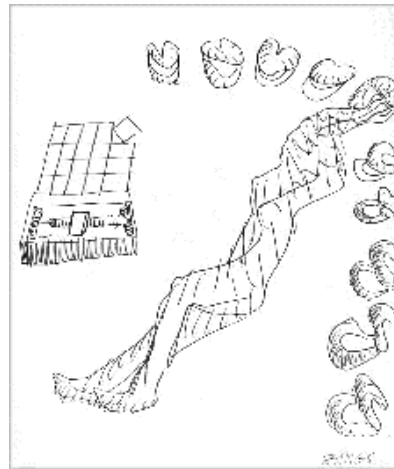
O.T., ab Mitte der 60er Jahre, Acryl/Pigment/Karton/Leinwand, 41x26 cm

Dr. Paul Wember hat sich nach Bekanntwerden der weißen Arbeiten aus den 1950er Jahren von Zangs distanziert, weil er wohl solche Arbeiten vorher nie gesehen hatte und von der Rückdatierung überzeugt war.

CB:

Nun, dass Wember sich nach 1970 zu Zangs nicht mehr geäußert hat, legt diesen Schluss zwar nahe, aber es ist doch bemerkenswert, dass er auch nicht gegen die Datierung der weißen Arbeiten Stellung bezogen hat. Was er tatsächlich über sie dachte, werden wir wohl nie erfahren.

Was Adolf Luther anbelangt, so gebührt ihm aus meiner Sicht der allergrößte Dank, denn diese Entdeckungsgeschichte löste bei Herbert Zangs einen riesigen kreativen Schub aus, durch den eine Vielzahl seiner besten Werke entstanden! Luther bekam aufgrund seines Einsatzes für die Verweißungen einige Probleme, und nicht zuletzt verlor er seinen größten Sammler durch eine entdeckte Falschdatierung. Dennoch hielt er unverbrüchlich zu Zangs. Hinsichtlich der frühen Datierung schossen sie zweifellos beide über das Ziel hinaus, aber Luther muss zumindest im Kern davon überzeugt gewesen sein, dass diese



Zeichnungen zu einer Performance 1976

Fundstückbearbeitungen und Fragmente von Werken, die zusammen mit zahlreichen Bildern im Schulkeller lagerten, tatsächlich ihre Anfänge in den 1950er Jahre genommen hatten. Zudem gab es die Bildreliefs (S.2) aus weißer Farbe, die nachweislich Mitte der 1950er Jahre entstanden waren. Die mussten dann kurzerhand als Beleg für die frühe Existenz sämtlicher weißer Arbeiten herhalten.

Um auf die Kölner Messe 1974 zurückzukommen: Erinnerst Du Dich, welche Arbeiten dort zu sehen waren?

MJ:

Ich erinnere mich nur genau daran, dass Frau Krohn immer sehr schöne schwarze Arbeiten, auch auf rotem Grund, aus den 1960er Jahren zeigte. Was Frau Prinzen ausstellte, kann ich nicht mehr genau sagen. Jedenfalls hat Frau Krohn Zangs noch 1975 in ihrer Galerie gezeigt und auch Arbeiten mit Datierungen von 53 verkauft, sich dann aber von ihm distanziert und furchtbar auf die Rückdatierung geschimpft.

CB:

Hast du diese Diskussion um die Zweifel an der Datierung der weißen Arbeiten Mitte der 1970er Jahre weiter verfolgt? Wie wurde der Zweifel begründet? Es gab ja auch eine ganze Reihe von Leuten, die die Datierung nicht infrage stellten oder es nicht wollten.



O.T., mit 54 datiert, 1970er/80er Jahre, Acryl/Schubladenteil/Nägel/Wäscheklammern, Stoff
14 x 65 cm

MJ:

Also ich kenne niemanden, der keine Zweifel hatte. Insbesondere die Museumsleute und Galeristen waren skeptisch oder besser gesagt: die meisten waren überzeugt, dass diese Verweifungen später entstanden sind als die Datierung nahelegt. Ich bin der Meinung, dass Zangs damals auch von vielen deshalb geschnitten wurde. Andere wiederum interessierten sich sehr für seine weißen Arbeiten. Sein Charisma machte es ihm leicht, immer wieder neue Freunde und Sammler zu gewinnen. Er arbeitete in den 1970er Jahren ja nahezu ausschließlich mit weißer Farbe. 1976 stellte Uwe Obier sie in der Städtischen Galerie in Lüdenscheid aus. 1978 waren weiße Arbeiten in der Junior Galerie in Hannover, im Museum in Wiesbaden und im Mannheimer Kunstverein zu sehen. Damals zeigte er hauptsächlich aktuelle weiße Arbeiten. 1985 hatte er noch im

Sprengel-Museum in Hannover eine Ausstellung, die ich aber nicht gesehen habe. Im Katalog wurden Antidatierungen abgebildet. Daher nehme ich an, dass solche dort auch ausgestellt wurden.

CB:

Er hat bei Dir dann später in den 1970er Jahren auch weiße Arbeiten angefertigt?

MJ:

Ja, ab 1974. Zunächst waren es Drahtarbeiten. Danach folgten Rechenstücke, Faltungen, Reihungen, Knüpfungen, Collagen, Zeichnungen, Fundstücke vom Sperrmüll und aus dem Wald usw. Er hat alles richtig datiert oder nicht datiert, jedenfalls hat er nicht rückdatiert. Ich besitze nur eine Arbeit, die um 1978 entstand, wo hinten dick mit weißer Farbe geschrieben steht „Zangs 55“. Ich habe ihn dann sofort zur Rede gestellt.

CB:

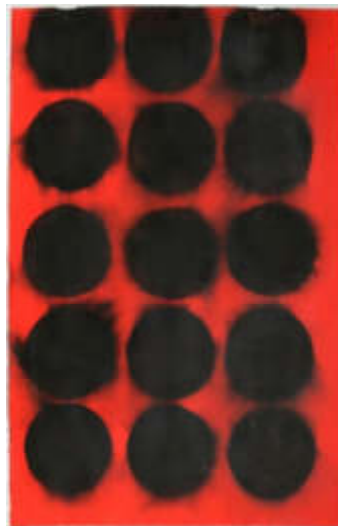
Wie hat er darauf reagiert?

MJ:

Er hat kein Wort gesagt. 1978 brachte er mir Rauchzeichnungen mit, datiert H. Zangs 52. Diese waren auf nagelneuem grauem Buchbinderkarton gemacht. Ich hab ihm ins Gesicht gesagt, dass sie ganz neu sind. Er hat auch da kein Wort erwidert. Zangs hatte ja schon 1961 Rauchzeichnungen von Otto Piene bei mir gesehen. Spätestens da hätte er seine eigenen Rauchzeichnungen erwähnen oder vorzeigen müssen. Auch in den 1970er Jahren hing immer eine große Rauchzeichnung bei uns in der Wohnung, die Zangs gesehen hat.



Brandbild, signiert H. Zangs 52, 62x32cm



Otto Piene, Rauchzeichn., 1960, 78x53 cm

CB:

Er hat sich also nie verteidigt oder dafür gerechtfertigt? Und auch keine Erklärung dafür abgegeben, warum er diese Rückdatierungen vornahm?

MJ:

Nein. Aufgrund der Diskussion um die rückdatierten Bilder aus dem angeblich entdecktem Keller, fragte ich Zangs damals, das muss 1975 gewesen sein, was er mit diesen Bildern machen würde, worauf er mir entmutigt antwortete: Er bringe sie alle nach Paris, weil in Deutschland kein Interesse an diesen weißen, in die 1950er Jahre datierten Arbeiten bestehe. Auch die schönsten schwarzen Bilder mit rotem Grund aus den frühen 1960er Jahren habe er dorthin gebracht, als ich ihn danach fragte, weil ich diese Arbeiten nochmals in Karlsruhe ausstellen wollte. Wo alle diese Werke nach dem Tod von Jeanine Dugrenot geblieben sind, weiß ich nicht.

Hinsichtlich der Frage, warum Zangs die Rückdatierungen vorgenommen hat, möchte ich auf den Beitrag von Dipl. Psych. Doris Quasebarth und Prof. Dr. Dr. Kei Müller-Jensen in diesem Katalog hinweisen, der sich mit diesem Thema aus der Sicht der Psychoanalyse befasst. (S. 75)

CB:

Und er hat das tatsächlich damit begründet, dass sich in Deutschland keiner für die weißen Arbeiten interessiert und niemand sie haben will?

MJ

Ja. das hing wohl ganz wesentlich mit der Absage der Ausstellung in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Schmela zusammen, den er schon seit 1948 kannte. Hiervon habe ich eine Kopie der Kommissionliste, geschrieben von Zangs, mit Genehmigung zur Veröffentlichung. Einen Brief an mich in dieser Sache möchte ich nicht veröffentlichen, wegen der darin enthaltenen Ausdrücke.

Beachtlich, dass er eine Drahtarbeit von 53 erwähnt, als Geschenk an Frau Schmela.

CB:

Die Absage hat ihn in der Tat sehr enttäuscht, das geht aus seinem Briefwechsel mit Schmela hervor. Vor allem hat ihn die Art und Weise verletzt, wie Schmela so kurzfristig absagte mit der fadenscheinigen Begründung, die Qualität hätte ihn nicht überzeugt

MJ:

Gerade in Düsseldorf wäre es für ihn besonders wichtig gewesen, Anerkennung zu finden, nach all den Querelen im Zero-Umkreis. Zudem interessierten sich viele für seine neuen Verweibungen und alles andere, was er damals machte. Es wurden ja nur die in die 1950er Jahre datierten Arbeiten skeptisch betrachtet. Ich hatte auf den Messen Basel und Köln/Düsseldorf immer Arbeiten von Herbert dabei, die ich auch verkaufen konnte. Bereits Ende der 1970er Jahre trat dann die Diskussion um die Rückdatierungen zunehmend in den Hintergrund, da er etliche gute Ausstellungen ohne rückdatierte

Werke hatte, obwohl er selbst immer weiter Werke mit falscher Datierung schuf.

Paris
16 IV 75

An Herrn Alfred
Schmela!

Zur Gütte den überbringer
dieser Zeilen meine bei
Die folgenden Arbeiten: ①

1952 60x74cm ② 99x27cm ③ 64x50cm
1953 1953 20.12.1953

④ 1953 50x30cm ⑤ 48x49cm 13.10.1953

⑥ 1974 84x64cm ⑦ 1959/74 53x88

⑧ 6 Elemente 4 gra + 2 Weiss 1974

Dazu das an Frau Schmela
übergebene Drucktheorieobjekt 1953.
Grüß ist nicht jetzt Sekund-
standslos wegen der fehlenden
Qualität. — nach Deiner Meinung
Grüß
Herbert ZANGS

CB

Ja, die Zweifel blieben, aber die Qualität der weißen Arbeiten überzeugte doch viele. Einigen war es daher schlicht egal, ob sie tatsächlich in den frühen 1950er Jahren entstanden waren. Andere wollten einfach an die Richtigkeit der frühen Entstehung glauben. Die hat ja zweifelsohne eine sehr verführerische Kraft... So habe ich es in den 1990er Jahren im Vorfeld der Recherchen zu meiner Werkmonografie über Herbert Zangs erlebt. Trotz der vielen Ungereimtheiten war ich doch davon überzeugt, dass nicht alles frei erfunden sein kann, zumal seine Geschichten fast immer einen wahren Kern enthielten. Lediglich seine Jahresangaben waren durchweg unzuverlässig. Ich habe damals – in dubio pro reo – die Datierung der Objekt- und Material-Verweisungen weitgehend übernommen. In den letzten 20 Jahren wuchs mein Zweifel an der frühen Entstehung der Material- und Objekt-Verweisungen ständig weiter, zumal inzwischen weit umfangreichere Informationen über die 1950er und 1960er Jahre vorliegen als in den 1990er Jahren. Nach erneuten Recherchen bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass die Datierung mit seiner Erinnerung an eine äußerst kreative Zeit zusammenhängt und gewissermaßen als Bildtitel zu verstehen ist.(4)

Kommen wir nochmals auf seinen dreimonatigen Arbeitsaufenthalt in Stuttgart zu sprechen. Du hast diese Zeit durchaus mitbekommen...

MJ:

ja ,und zwar intensiv. Zwischendurch kam er immer wieder nach Karlsruhe und erzählte über seine Arbeit dort. Einmal war ich mit ihm zusammen bei Dr. von Harling in Stuttgart. Auch habe ich Bilder von Mercedes abgeholt für eine Ausstellung im Karlsruher Kunstverein 1977. Soviel ich weiß, war er drei Monate kontinuierlich dort, und hat dann

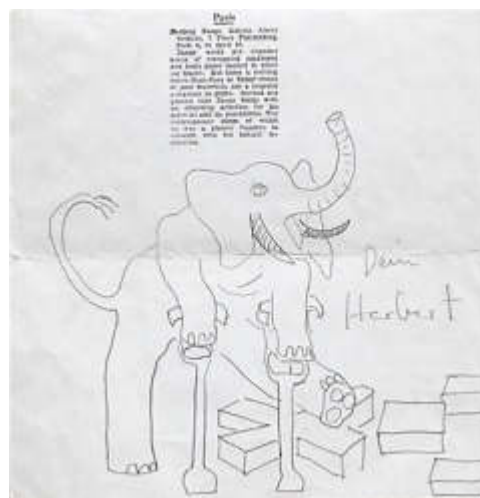
den Kontakt zu von Harling später fortgesetzt und immer wieder mal dort gearbeitet. Besondere Materialien, insbesondere die großen Heftklammern, (S.32) und Werkzeuge standen ihm zur Verfügung, die er später nicht mehr hatte. Es wurde 1976 ein einfacher Katalog aus Kopien erstellt, der einen Eindruck von diesen Arbeiten vermittelt. In dieser Zeit hatte er auch Kontakt zu Prof. Dr. Peter Beye, Leiter der Staatsgalerie Stuttgart. Und natürlich zu Siegfried Cremer, Restaurator, Sammler und Künstler, den er seit 1955 aus dessen Krefelder Zeit kannte. Auch weiß ich, dass er viele Arbeiten in der Staatsgalerie in Stuttgart gelagert hatte, immer in der Hoffnung, eine Ausstellung dort zu bekommen, wie er mir persönlich sagte. Auch schenkte er Prof. Beye eine Knüpfung, datiert 53, die dieser gleich wieder an Georg Karl Pfahler verkaufte, der Zangs ja sehr gut aus Karlsruhe kannte.

CB:

Er hatte zudem eine Professur an der Kunstakademie in Stuttgart in Aussicht und auch deswegen die Kontakte in Stuttgart intensiviert. Dann aber war er 1978 in Stuttgart in eine Schlägerei verwickelt, kam mit einer massiven Gehirnerschütterung ins Krankenhaus und die Professur zerschlug sich. Danach setzte eine Persönlichkeitsveränderung ein, so jedenfalls habe ich es erlebt.

MJ:

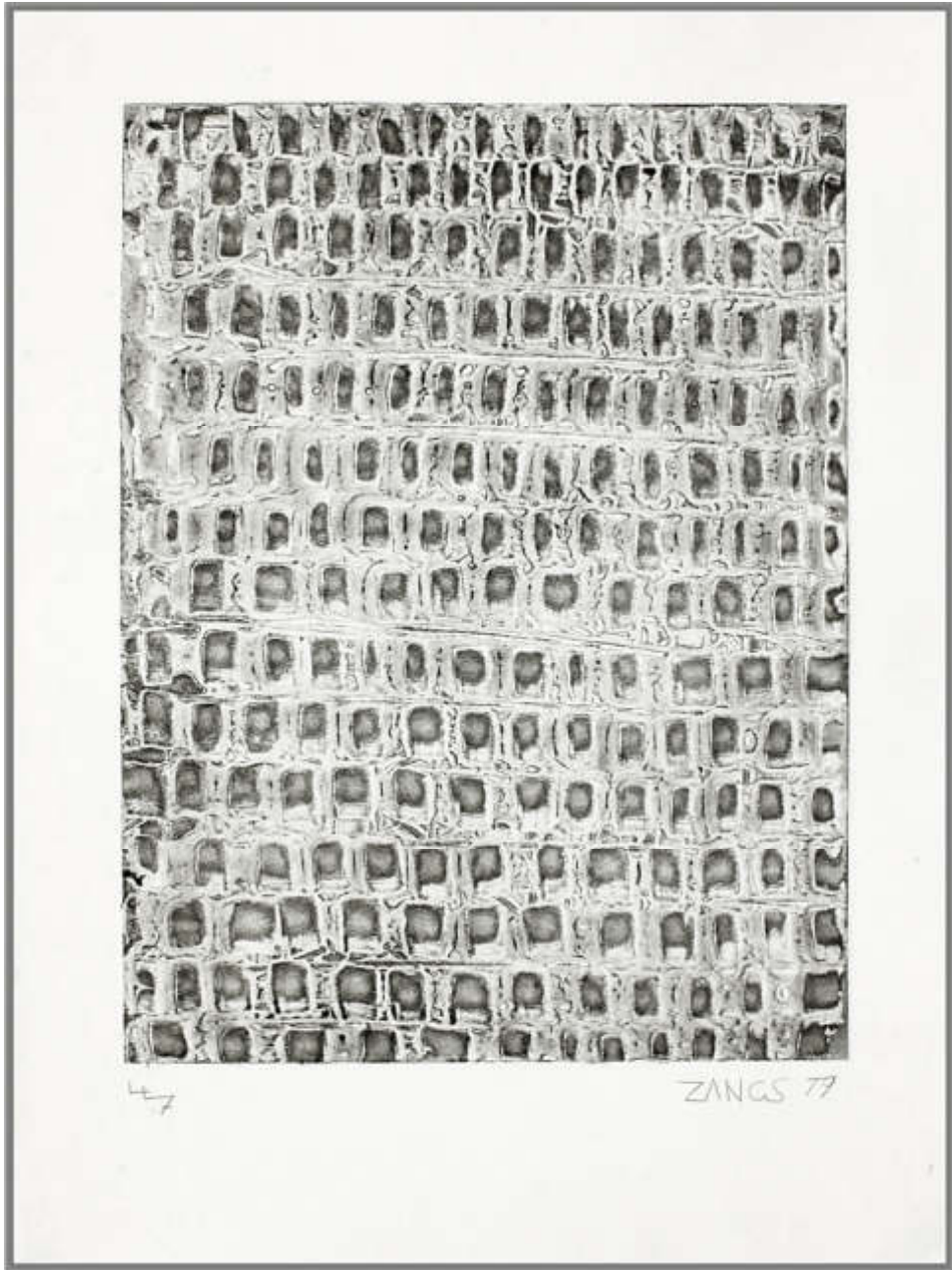
Sein Ungemach begann schon im Jahr davor. Da hatte er sich in Krefeld bei einem Autounfall einen komplizierten Beinbruch zugezogen. Trotz allem arbeitete er unermüdlich weiter, obwohl er in seinen Briefen an mich mit seinem Schicksal haderte. Nicht zu vergessen in dieser Zeit ist die Präsentation seiner Antibücher auf der documenta 6, 1977, zu deren Eröffnung er mit seiner Lebensgefährtin Jeanine Dugrenot anreiste. Hier zeigte sich Zangs als hervorragender, völlig eigenständiger Künstler, der



Zeitungsausschnitt der International Harald Tribune mit Zeichnung von Zangs März 1977



O.T., 1975, Große Wellpappe mit Tackern, bei Mercedes gefertigt, 138x173 cm



O.T., 1979, Radierung/Prägung, Auflage 7 Exemplare, 53x39 cm

Liebe Helgard Paris 12
IV
FF

Ich sitze immer noch
mit den Kunden und
kann nicht machen
das einzige gute ist
eine Nachricht von der
Documenta ich bin
mit 12 Arbeiten im
Katalog 1 Farbig ganz
zeitig dazu will man
meine Arbeiten als einze-
l Ausstellung innerhalb
der Documenta bringen
Hoffentlich hat dieses

Elend mit dem Bein
bald ein ende aber
wer weiß wofür das Gut
ist jedenfalls der Fahr-
ling hat noch nicht
begonnen bitte dreißig
mal besten über
dein Dasein dann ich
hab abwarten gebührt
wenn ich nach dem 25
ten April wie ein Höpöl
zum Ferienmachen laufe
bestimmt viele Bilder
sind noch nicht gemalt
Also Glück auf Liebe
Gönne toll Herbst



Antibuch „Weiße Zeitung“, 1976, Acryl/Zeitungshalter/Papier/Wäscheklammern/Sicherheitsnadeln,
68x40cm

sehr viel Lob dafür erhielt und Sammler und Händler überzeugte. Diese Antibücher hat er nur kurze Zeit Mitte der 1970er Jahren gemacht und nicht rückdatiert. Spätere Wiederholungen sind mir nicht bekannt. (S.36)

CB:

Und dann legte er sich in Paris mit einem Polizisten an, was ein Einreiseverbot nach Frankreich nach sich zog. Es trat Anfang 1979 in Kraft. Im selben Jahr starb seine Mutter, an der er sehr hing. Danach geriet er zunehmend aus dem Gleichgewicht.

MJ

Ja, er wirkte insgesamt vergrößert, obwohl er sich bei mir stets große Mühe gab. Im Laufe der Zeit fiel mir besonders auf, dass sich seine Signatur vergrößerte. Die vor 1978 eher zurückhaltende Schreibweise änderte sich auf einzelnen Arbeiten schon 1979. Seine Schaffenskraft war aber ungebrochen.



CB:

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit ihm, hier in Karlsruhe? Er war ja ein extrem vitaler, extrovertierter Mensch, den viele als anstrengend empfanden. Wie hast du ihn erlebt?

MJ:

Hier konnte er so sein, wie er ist und brauchte keine Show abzuziehen. Das, was andere an Negativem über ihn sagen, kann ich nicht bestätigen. Zangs hat sehr konzentriert und genau gearbeitet, er was ich an ihm bewunderte, und war sehr umgänglich. Er war nie in irgendeiner Weise grob oder frech oder irgendetwas Ähnliches. Er freute sich über meine fachmännische Beurteilung seines gerade geschaffenen Werkes. Wir sind bestens miteinander ausgekommen. Ich war es ja auch gewohnt, mit sehr unterschiedlichen Künstler- Persönlichkeiten zusammen zu arbeiten, und ich war mit einem Künstler verheiratet. Auch hat insbesondere Otto Piene hier seit 1964 bis in die 1980er Jahre sehr viel gearbeitet. Es ist mir immer gelungen zu vermeiden, dass die beiden sich hier trafen.

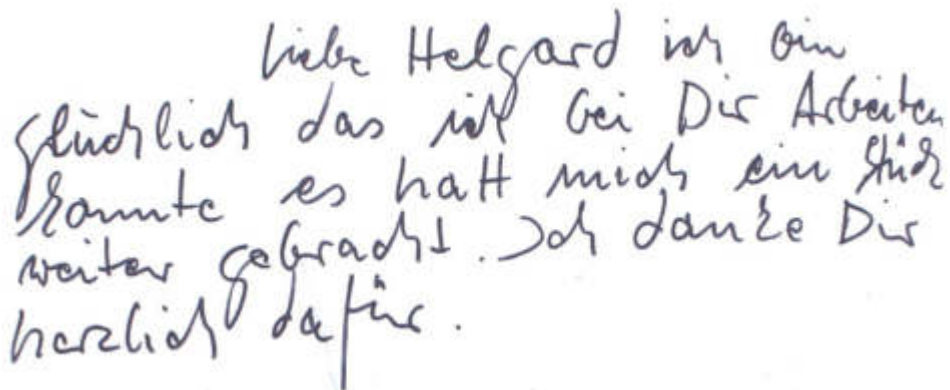
Zangs hat das Leben bei uns bereichert durch viele tolle Gespräche und lange Spaziergänge, bei denen auch Material für neue Serien gesammelt wurde, wie zum Beispiel Ginkgo-Blätter aus dem Schlosspark.

CB:

Er hat Dir ja immer wieder Briefe geschrieben, wenn er in Paris oder wo auch immer war. Daraus geht hervor, dass er Dir freundschaftlich verbunden war und zu Dir ein ganz besonderes Vertrauensverhältnis hatte.

MJ:

Er brauchte eine Person, zu der er volles Vertrauen hat, die nichts ausplauderte. Jemanden, dem er seinen momentanen Gemütszustand und seinen Frust mit anderen Kunsthändlern oder seine Freude über geplante Ausstellungen mitteilen konnte. Möglicherweise hielt er deshalb seine Aufenthalte hier eher ‚geheim‘. Vor allem schätzte er bei uns die familiäre Atmosphäre. Auch konnte er kommen und gehen, wann immer er wollte und durfte nehmen, was er für seine Arbeit brauchte. Wie ja Zangs selbst sagt, habe ich ihn auch ein Stück weitergebracht:



Liebe Helgard ich bin glücklich das ich bei Dir arbeiten konnte es hat mich ein Stück weiter gebracht. Ich danke Dir herzlich dafür.

CB:

Ab Mitte der 1970er Jahre entstanden dann mehrere neue Werkgruppen. Für diese griff er teilweise auf Materialien und Techniken zurück, die er bereits in den 1950er Jahren eingesetzt haben wollte. So übertrug er beispielsweise die Technik der Faltung von Papier auf Drahtgitter. Hat er dazu etwas erzählt, beispielsweise im Zusammenhang mit früheren Arbeiten?

MJ:

Diese Drahtgitter-Faltungen machte er zuerst in Stuttgart mit einem besonderen Material, welches man so nicht kaufen konnte. Davon, dass er Faltungen schon in den 1950er Jahren aus Papier gefertigt hätte, war nie die Rede und wurde in den 1960er Jahren nie gesehen. Solche Faltungen kannte man ja bereits seit 1957 von Piero Manzoni. Aus

meiner Sicht war das zweifelsfrei eine ganz neue Arbeit.

Auch bezüglich der Buchobjekte, die 1977 auf der documenta ausgestellt waren, hat er mir gegenüber nie erwähnt, dass er solche Antibücher schon früher gemacht hätte.

CB:

Welche Art von Arbeiten schuf Zangs bei Dir in Karlsruhe in den 1970er Jahren?

MJ:

1974 kaufte ich ihm Hasendraht und er fertigte unter meiner Mithilfe die große Drahtarbeit „Das ist der Hammer“, 242 x 142 cm, Hasendraht gefaltet mit unserem Vorschlag Hammer eingearbeitet. (S.47)

Es entstanden viele Collagen, beispielsweise von Schuhsohlen, die er direkt in der Werkstatt mir und meinen Mitarbeitern aus den Schuhen holte – aber kaputt mussten sie sein - oder von anderen gefundenen Stücken wie Ginkgo-Blättern, Hülsen von Feuerwerkskörpern oder Funden vom Sperrmüll, wie alten Fenstern. Mir war bewusst, dass ähnliche Arbeiten bereits im Katalog des Westfälischen Kunstvereins abgebildet waren.



Collage mit Feuerwerkskörpern, 1977, Acryl/Pappe/Hartfaserplatte, 22x80 cm

Außerdem fertigte er zahlreiche Reihungen, Knüpfungen Rechenstücke, Faltungen und soweit ich weiß die ersten Blasenbilder. Wir hatten einen Bauernschrank gekauft, der mit einem Blasenmuster bemalt war (Bierlasur Malerei), wie das früher in der Bodenseeegend üblich war. Den hatte Zangs gesehen, – der Maler mit dem schnellen Blick – wie wir ihn betitelten. Daraufhin begann er zunächst mit dem Pinsel, runde Farbformen auf Pappe oder Hartfaserplatte aneinanderzureihen. Dann folgten Bilder, gefertigt mithilfe von Wassergläsern oder anderen Gegenständen, welche er in Farbe tunkte und damit sorgfältig in Reihen gesetzte Abdrucke fertigte. Es wurde von ihm nie erwähnt, solche Arbeiten bereits in den 1950er Jahren gemacht zu haben. (S. 54+55) Bei einem Besuch hier 1978 hat er sehr intensiv die Plakatübermalung betrieben. Es gelang ihm, diese als Jahresgabe im Badischen Kunstverein unterzubringen. Als bei mir alle Plakate verbraucht waren, nahm er frisch gedruckte Radierungen von Thomas Lenk, (S. 45) die er übermalte, wobei ihn insbesondere dessen Parallelstrukturen interessierten. In dieser Zeit begann er auch mit den Zeitungübermalungen. (S.55) Farbige Reihungen, z.B. mit roter Farbe, mit einer Spachtel pastos aufgetragen, hat Zangs ab 1980 gemacht. Der Anlass dazu war unsere Ausstellung hier im Februar

1980. Er kam im Januar, um dafür zu arbeiten, fand die von Lothar Quinte abgestellte rote Acrylfarbe und nutzte sie mit Begeisterung für vier große und etliche kleinere Bilder auf Hartfaserplatte (S.63) und eine Reihe Arbeiten auf Seidenpapier. Den Rest der Farbe nahm er mit. Bisher konnte ich nicht herausfinden, ob dies der Beginn der vielen roten und blauen, mit einer Spachtel angefertigten Reihungen (fälschlich oft auch als Scheibenwischer-Reihungen bezeichnet) war, die er in den 1980er/90er Jahren anfertigte. Es gibt zwar farbige Reihungen, die er in die 1970er Jahre datierte, aber mir ist kein authentischer Nachweis bekannt, der eine Entstehung vor 1980 belegt. Wenn er dann wieder abreiste, hatte er sein Auto vollgepackt mit vielen neuen Arbeiten. Alles wurde unverpackt im Auto aufeinander gelegt, wodurch sich dann die vielen Abriebe und Verschmutzungen auf seinen Bildern erklären lassen. So sah es auch in seinem Atelier in der Marktstr. aus. Als ich ihn 1978 dort besuchte, lagen in einem Raum die Bilder übereinander gestapelt, schon fast bis zur Decke reichend. Was er brauchte zog er einfach aus dem Haufen heraus.

CB:

Wann und wo hast Du seine Werke in den 1970er und 1980er Jahren gezeigt?



Übermalung Kalenderblatt, 1983, Acryl/Papier, 60x41 cm

MJ:

Bereits 1974 hing die große Drahtarbeit „Das ist der Hammer“ (S.47) hier im Treppenhaus, wofür Zangs sie mit meiner Hilfe gemacht hatte. Wir machten keine Einzelausstellungen in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, sondern wechselten ständig die Bilder und neu hergestellten Drucke in den Galerieräumen, auch von den anderen Künstlern, die hier arbeiteten. Ab 1977 begannen wir mit der Herstellung von Radierungen/Prägedruckten (S. 22+33). Die Technik dazu hatte ich erfunden. Es entstanden mehr als 30 verschiedene Blätter in sehr kleinen Auflagen, die selbstverständlich alle hier ausgestellt wurden. Zudem zeigte ich auf den Kunstmessen in Köln und Basel regelmäßig Arbeiten von ihm. Das bezeugen die Abbildungen in den Messekatalogen. Es gibt auch ein Plakat von 1979, ART Basel. Da hatte ich eine One-Man-Show von Zangs gezeigt. Das war in der Zeit, als seine Mutter verstorben war. 1980 war die schon beschriebene Ausstellung mit den roten Reihungen und den Sackleinen-Arbeiten mit pastos durchgedrückter weißer und gelblicher Acrylfarbe. (S. 42) Parallel zu meiner Ausstellung hatte ich eine Ausstellung in der Galerie Apfelbaum organisiert, wo weiße Arbeiten gezeigt wurden, darunter auch einige mit ‚53‘ datiert. Bei dieser Gelegenheit 1980 äußerte sich Herbert mir und meinem Mann gegenüber und erstmals öffentlich zur Antidatierung: „Ich datiere alles mit 53, weil es so schön war wie damals“. Dr. Gert Reising von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe hielt diese Aussage später auch schriftlich fest. In der Ausstellung 1983 zeigte ich in der Galerie Werke aus den frühen 1960er Jahren, vor allem Expansionen auf blauem oder rotem Grund (S.77). Zangs hatte diese alten Arbeiten aus Krefeld mitgebracht. Nicht verpackt und ziemlich ramponiert, benötigte ich längere Zeit, diese zu restaurieren. Ständig zeigte ich ihn auf Messen und bei Gruppenausstellungen in meiner Galerie. 1996 hatte ich eine sehr schöne Ausstellung hier, in die Dr. Gert Reising einführte. Zangs selbst konnte nicht mehr anreisen.

CB:

Welche Arbeiten hast du 1996 gezeigt?

MJ:

Das war eine Mischung aus Arbeiten der 1960er, 1970er und 1980er Jahre, hauptsächlich Werke, die hier in meiner Werkstatt entstanden sind. Aber auch unabhängig von Ausstellungen waren und sind bis heute Zangs' Werke ständig bei mir im Haus zu sehen.

CB:

Um abschließend nochmals auf die Datierung der Objekt- und Material-Verweißungen in die frühen 1950er Jahre zurückzukommen, so lässt sich zusammenfassend sagen, dass Du von Anfang an, also seit der Veröffentlichung des sogenannten verweißten Frühwerks 1974 Zweifel gehabt und nie daran geglaubt hast, dass diese tatsächlich so früh entstanden sind?



O.T., Sack, 1970er Jahre, Acryl/Farbpigment/Rupfen, 88x60 cm

MJ:

Ja, so ist es. Daran konnte ich nicht glauben, wenn man die Person Zangs so gut kennt wie ich. Es gab und gibt ja auch keine Belege oder Beweise dafür, dass diese Arbeiten damals tatsächlich schon existierten. Nie habe ich vor 1974 eine Knüpfung, Reihung, Faltung, ein verweißtes Objekt oder Rechenstück irgendwo abgebildet oder ausgestellt gesehen oder Zangs davon reden hören. Wenn man die Zeit damals erlebt hat, so ist es völlig unverständlich, dass jemand, der solche Werke, die in den 1960er Jahren total aktuell waren, in diesen Massen, viele Hunderte, wohl weit mehr als Tausend, angefertigt haben will, um sie dann zu verstecken und zu verschweigen, und gegen den Trend noch gegenständliche Bilder auszustellen. Nicht einmal dem Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld hat er sie gezeigt, obwohl er dort viele Arbeiten gelagert hatte, die auf Listen erfasst und dann in den 1960er Jahren wegen Renovierungsarbeiten im Museum in den Schulkeller ausgelagert wurden. Auch ist die Masse an verwendetem Material völlig unglaublich, in den 1950er Jahren war noch alles knapp. Nur zum Beispiel der graue Buchbinderkarton für Knüpfungen oder die weiße Bettwäsche für Knüpfungen, die erst nach Mitte der 1960er Jahre in den Haushalten ausrangiert wurde, als die farbig bedruckte Wäsche auf den Markt kam. Auch konnten Laboruntersuchungen des Materials bei diesen Bildern bisher nicht bestätigen, dass das verwendete Material aus den 1950er Jahren stammt.

Seine damals gezeigten Arbeiten waren zudem eher dem Informel zuzurechnen, nicht der aktuellen Zero-Szene. Schwarze Reihungen von Heinz Mack oder Faltungen von Piero Manzoni oder Rasterbilder und Rauchzeichnungen von Otto Piene waren in Ausstellungen zu sehen und in Katalogen abgebildet. Zangs kannte das natürlich alles. Heinz Mack bestätigt, dass Zangs die Zero-Ausstellungen besuchte, aber kein Interesse zeigte, dort mitzumachen.

Ich zitiere aus einem Brief von Heinz Mack vom 13. Februar 2017:

„Zangs war zu keiner Zeit sozusagen Mitglied der Gruppe ZERO und an den insgesamt etwa 140 ZERO-Ausstellungen war er nie beteiligt. Er hat zwar sehr früh, also Ende der fünfziger Jahre, keine Gelegenheit ausgelassen, sich unsere Zero-Aktivitäten anzuschauen, aber zu keiner Zeit Interesse gezeigt, sich den ZERO Künstlern anzuschließen. Er hat auch in meiner Gegenwart nie ein kritisches Wort dazu geäußert oder auf seine eigenen Arbeiten aufmerksam gemacht, welche mir erst nach Jahrzehnten bekannt wurden. Auch ich habe zu Beginn der sechziger Jahre öfters gegenständliche Bilder von Zangs gesehen, zum Beispiel mediterrane Landschaften und Architekturen. Merkwürdigerweise zeigte er immer wieder eine Neigung, mich menschlich anzusprechen – meistens unter Alkoholeinfluss.“

Diese Aussage bestätigt, dass Zangs bereit war, Kontakt mit den Künstlern der Gruppe ZERO aufzunehmen.

Egal, wo ich mit ihm hin ging, hat er sofort mit sicherem Instinkt die wichtigen Persönlichkeiten erkannt und sie angesprochen, was ja auch belegt ist durch die vielen

Freundschaften mit Künstlern, Schauspielern und Geschäftsleuten.

Interessanterweise gibt es keine Arbeiten mit Datierungen 1969 bis 1973. Auch in den 1980er Jahren fehlen diesbezüglich ganze Jahrgänge. Was hat er da wohl gemacht? Sowohl in den 1980er Jahren als auch in den 1990 Jahren hat er viel gearbeitet, aber kaum datiert.

Ich bin zudem der Meinung, dass Zangs bis zu seinem Schaffensende Werke im großen Stil rückdatiert hat, auch auf Wunsch von Sammlern und womöglich Galeristen. Er hat seine Werkphasen über Jahre wiederholt und ausgebaut, bis auf wenige Werkgruppen, wie z.B. die Antibücher oder die Sternbilder oder die Weltraumbilder aus der zweiten Hälfte der 1960 Jahre, oder die Farbgußbilder und Scheibenwischer-Kompositionen aus den 1950 Jahren. Irgendwann, wohl in den 1980ern, begann er, gelbliche Farbe zu verwenden, um seine Arbeiten, die auch meistens mit ‚53‘ datiert waren, älter aussehen zu lassen. Dazu benutzte er noch andere Methoden wie Staub, dunkle Lasuren und alte Leinwände, Fundstücke vom Flohmarkt.

CB:

Solche Methoden soll er bereits in den 1970er Jahren angewandt haben...

MJ:

Das mag sein, bei mir hat er es nicht gemacht. Die Motivation dazu wird sich wohl nie ganz klären lassen.

Bereits 1974 wurde er zu seinen Rückdatierungen von John Matheson befragt. Er äußerte sich wie folgt: „Natürlich habe ich immer wieder in meiner Frühzeit gelebt. Sie war mein Ursprung. Wenn ich in einer bestimmten Gemütsverfassung Materialien sah, bei denen mir etwas einfiel, habe ich diese schon mal wieder in der alten Art und Weise collagiert. Ich konnte sie dann allerdings gar nicht anders datieren als in die vergangene Zeit, in die sie gehörten. Das war eine Art Nostalgie, eine Art Sentimentalität, die Du verstehen musst“. (5)

Seine Aussage, er signiere die Bilder erst, wenn sie verkauft sind (S. 53), kann nicht stimmen, denn dann hätte er ja die in die 1950er Jahre datierten Verweißungen schon in diesen Massen damals verkauft, wofür es keinen Beleg gibt. Tatsächlich hat er meistens Signatur und Datum in die nasse Farbe gekratzt oder geschrieben, das heißt nach Beendigung des Malvorgangs, vor dem Trocknen des Werkes, oder er hat mit gleicher Farbe mit Pinsel signiert. Nur ganz wenige Werke sind später evtl. mit Bleistift signiert und evtl. datiert worden.

Zangs hat sehr viele seiner Werke in den 1970er Jahren gestempelt, wohl um diese aufzuwerten, (Galerie Dr. Luise Krohn, Galerie 44, Edition Rottloff, Galerie Sander, Kress, usw.). Das besagt aber nicht, dass er Stempel gefälscht hat. Auf alle Fälle hat er sich in diesen Galerien aufgehalten und evtl. sich den Stempel genommen, um seine Bilder zu stempeln. Auf keinen Fall hat er Stempel gestohlen, denn sonst hätte er in späteren Jahren weitergestempelt. Meinen Stempel von damals habe ich heute noch. Ich habe mit eigenen Augen gesehen, wie Zangs seine Bilder bei mir gestempelt hat. In den 1990er Jahren benutzte er noch den Stempel der Galerie Dr. Luise Krohn,

Badenweiler, wo er nicht mehr ausstellte, und den der Zeitkunst Galerie Köln, wo er tatsächlich 1993 und 1995 ausgestellt hatte.

Es zählt vor allem die Qualität des Werkes. Aus diesem Grund hat der Sammler das Werk erworben. Allerdings, schon ab den frühen 1980er Jahren forderten die Sammler in der Regel eine Bestätigung, ein Zertifikat über Datierung und Echtheit beim Kauf eines Werkes in einer Galerie. Zangs hat immer gut verkauft und jederzeit durfte ich für seine Werke Zertifikate ausstellen. Daher war er auch nie arm, wie manchmal behauptet wird. Die meistens Bilder verkaufte er selbst, ohne jegliche Quittung oder Rechnung. Daher fehlen heute meistens die Provenienzen oder die Sammler können sich überhaupt an nichts mehr erinnern, da die Arbeiten bar bezahlt wurden.

Besonders in den 1960er Jahren hatte er auch große Aufträge und konnte sich schon ein Mehrfamilienhaus bauen auf dem Grundstück, welches er sich von der Stadt Krefeld als Kunstpreis 1952 hat geben lassen. Er hatte ein Konto in der Schweiz, ein Grundstück am Starnberger See und Ende der 1970er Jahre sprach er von Aktien und Börse, was für uns ‚böhmische Dörfer‘ waren. Daher rührt wohl seine Vorliebe für Börsenblatt Übermalungen. (S. 55) Die Börsenzeitung hat er sich selbst gekauft.

Seine Australienreise 1980 muss auch sehr erfolgreich gewesen sein, wie er mir berichtete. Leider ist es bisher nicht bekannt, was er dort für Arbeiten gemacht und ausgestellt hat.



O.T., 1979, Ginkgo/Bleistift über einer Radierung von Thomas Lenk auf Büten, 20x30cm



1996 Herbert beim Signieren. Von links Susannah Cremer-Bermbach, Herbert Zangs, Helgard Müller-Jensen

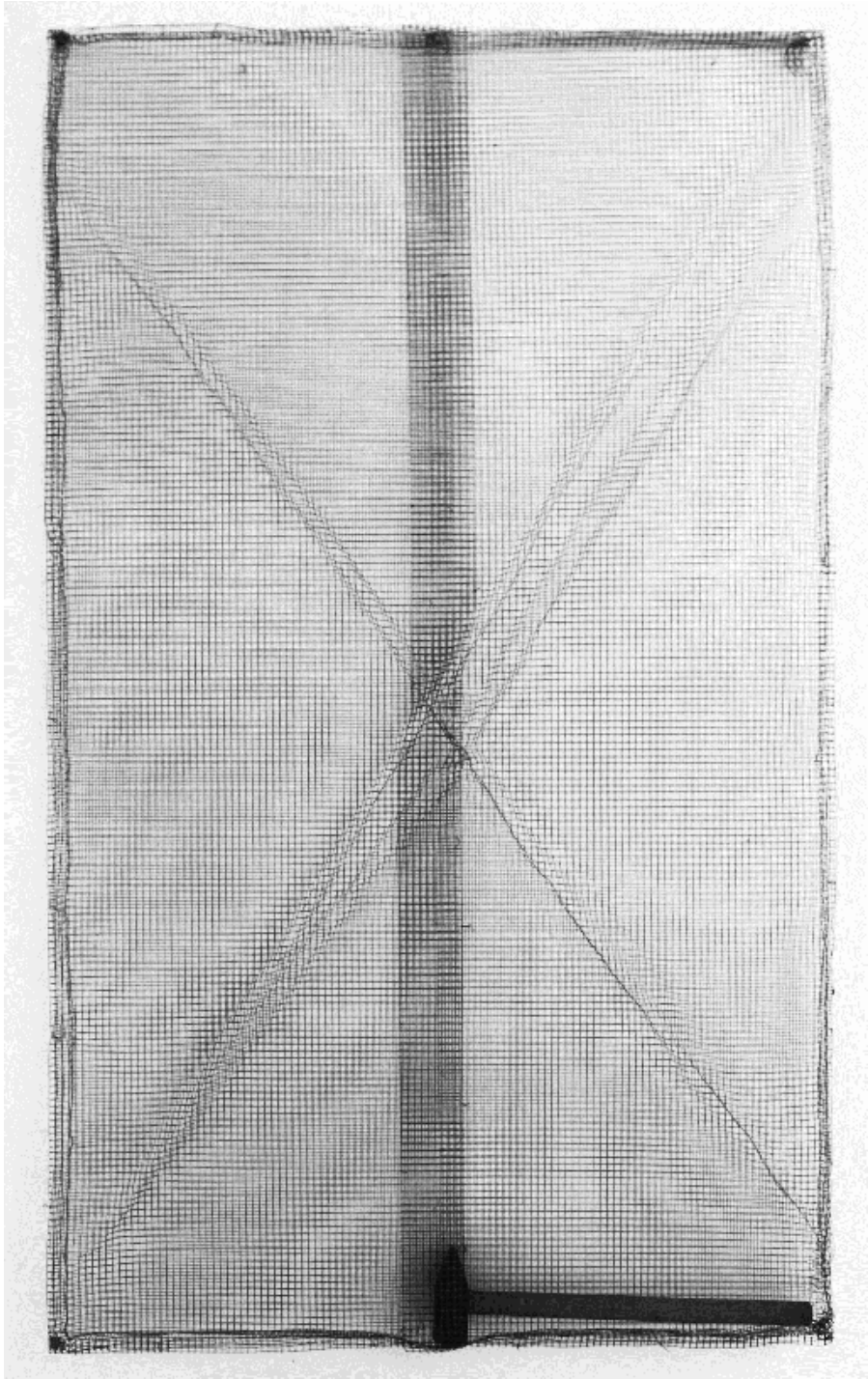
(1) Susannah Cremer-Bermbach, *Werkmonografie 1996*, Klartext Verlag, Essen, S. 169

(2) Susannah Cremer-Bermbach: Herbert Zangs - Infiltrationen. Zur Bedeutung der Farben Schwarz und Weiß. Eine Revision. In: Magdalena Broska (Hrsg.): *Paris – Krefeld Bd. II. Jedem Künstler seine Farbe*, Goch 2018, S. 75 und Anm. 77f)

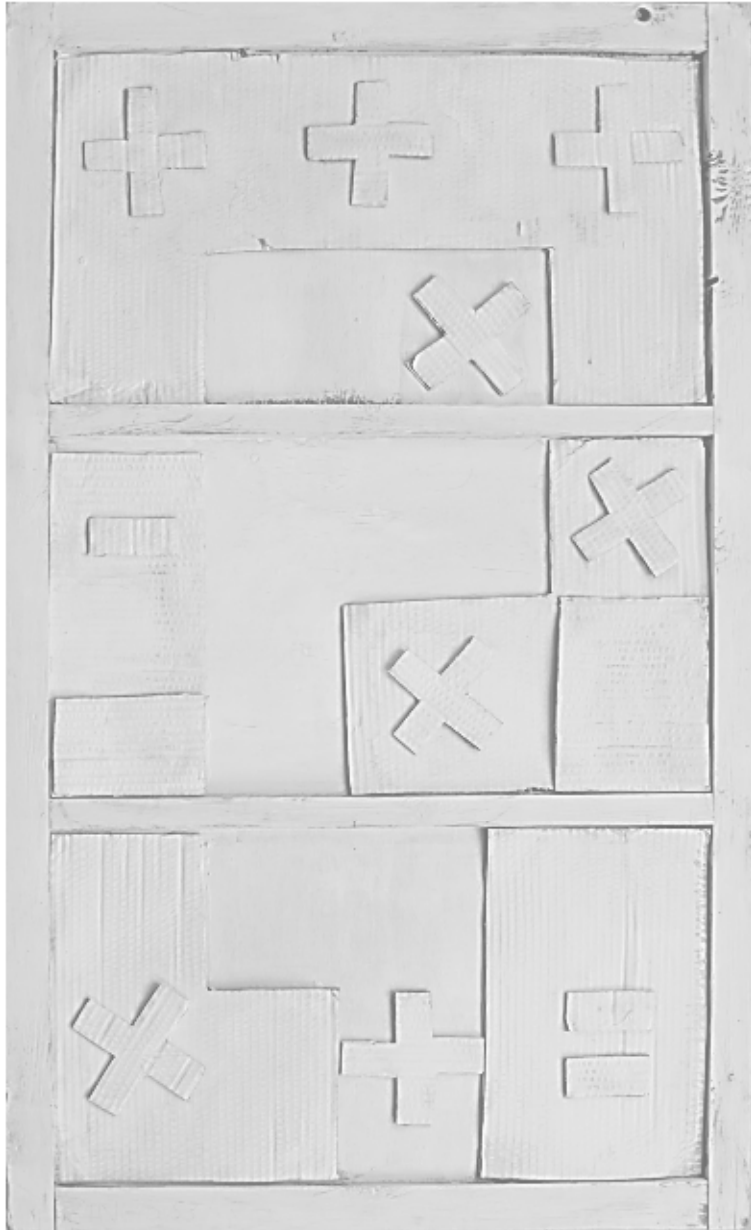
(3) Interview Dr. Rödiger-Diruf mit Helgard Müller-Jensen in: *Ein Leben für die Kunst, 50 Jahre Galerie Rottloff*, Museum Schloss Ettlingen, 2011,

(4) wie Anm. 2, S. 86 ff.

(5) *Katalog Westfälischer Kunstverein*, 1974, S. 139



„Das ist der Hammer“, 1974, Draht/Vorschlaghammer, 242 x 142 cm



Rechenstück, 53, Wellpappkarton/Sperrholz, 111 x 63,5, signiert und datiert,
Antidatierung, aus den frühen 70er Jahren



Schwarze Reihung, 1963; Acryl/Pigment/Seidenpapier/Lwd., 150 x 140 cm
Strukturierte Staubmalerei



Knüpfung Holzscheiben, 1976, Acryl/Holzscheiben/Schnurr/Stoff, 190x110 cm



Objekt-Verweißung, 53, ca. 70/80er Jahre, Acryl/Gegenstände/Holzschublade, 77x46 cm
Antidatierung



Collage Holzwürfel, 53, Acryl/Holzwürfel/Leinwand, 50 x 70 cm
Antidatierung, 1980er Jahre

Zangs hat sich zur Rückdatierung in einem Gespräch mit Gerhard Klüsener wie folgt geäußert:

„Weil Du meiner Kunst nicht mehr würdig bist, wenn ich mich mit Dir über das Datieren unterhalten muss. Ich habe keine Lust mehr auf dieses Scheißthema. Glaubst Du denn, dass sich der Zangs wegen der Antidatiererei in die Hose macht oder an einem Herzschlag sterben wird? Mich kotzt es an, wie weit sich die Gemeinheiten in die Kunst gefressen haben und was da mit dem Datieren aufgebaut worden ist. Das ist doch alles nur Neid. Es fehlt nur noch, dass ich eine Strafanzeige wegen meiner eigenen Bilder bekomme. Ich habe nur wenige Bilder antidatiert und bin es satt, mich ewig wegen der Antidatiererei rechtfertigen zu müssen. Es macht mich wütend, dass Leute, die mich gar nicht kennen, behaupten, dass alles antidatiert ist. Meistens habe ich gar nicht datiert.

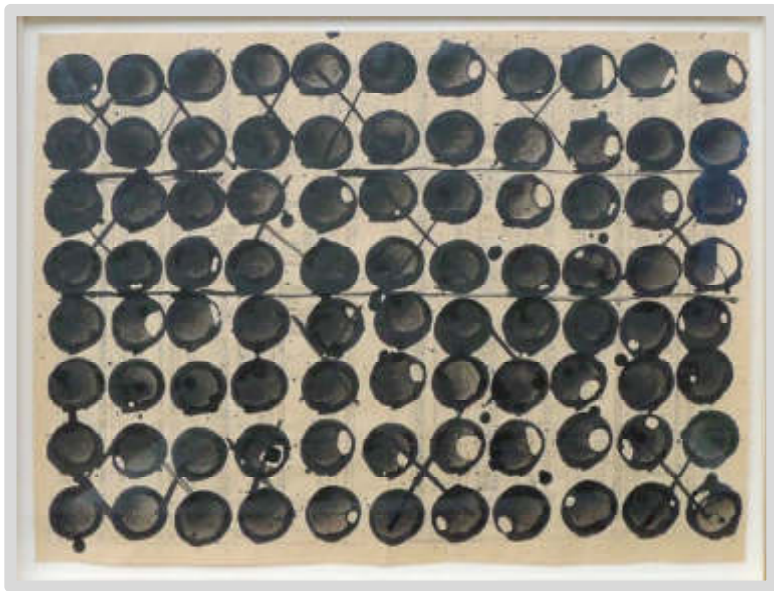
Anstatt dass ich ein gemütliches Gespräch mit Dir führe, muss ich mich mit der Unterschrift beschäftigen. Dass da überhaupt noch darüber gesprochen wird, verstehe ich nicht. Schau Dir lieber die Bilder an und hör auf, mit mir übers Datieren zu sprechen. Es kommt doch nicht auf das Datum an. Ich kann Dir nur sagen: Setz Dich heute Abend mit Deiner Frau vor Deine Bilder und freue Dich, dass Du die an der Wand hängen hast. Und denk dran, wenn ich weiterhin derartige Gespräche mit Dir führen muss, dann komme ich damit zum Ende und sage Dir ein verfeinertes „Leck mich am Arsch“. Anstatt dass Du mich mit dem lästigen Thema quälst, wäre es wunderbar, wenn Du mich unterstützen würdest und mir sagtest: Hör mal Zangs, es macht mir nichts aus, dass Du keine Beine mehr hast. Ich komm Dich in meinen Garten holen, denn ich möchte ein Bild in der Größe 3 x 4 Meter haben.

Wann und wo ich die Bilder gemacht habe, interessiert mich nicht. Das mit der Datierung wird sich nie klären lassen, denn ich selbst weiß nicht, mit welcher Absicht ich das gemacht habe. Alle meine Kritiker haben sich die Finger vor Schadenfreude geleckert und bis heute einen richtigen Saustall daraus gemacht. Das Problem ist gelöst, wenn ein Sammler fünfzigtausend Mark für ein Bild zahlt und die Bilder wegschluckt. Das wird passieren und dann wird manch einer bedauern, dass er den Zangs gemieden hat. Es hat früher keinen Menschen interessiert, wann ich die Bilder gemacht habe. Die Kunst, die ich gemacht habe, habe ich unsigniert und undatiert aufeinander gelegt, da ich nicht wollte, dass die Bilder schon vor dem Verkauf signiert waren. Und wenn ich heute gefragt werde, wann ich die Bilder gemacht habe, kann ich nur sagen: Sie wissen doch auch nicht, wann Sie das letzte Mal Durchfall gehabt haben. Ich habe die Bilder gemacht, und damit hat es sich.“

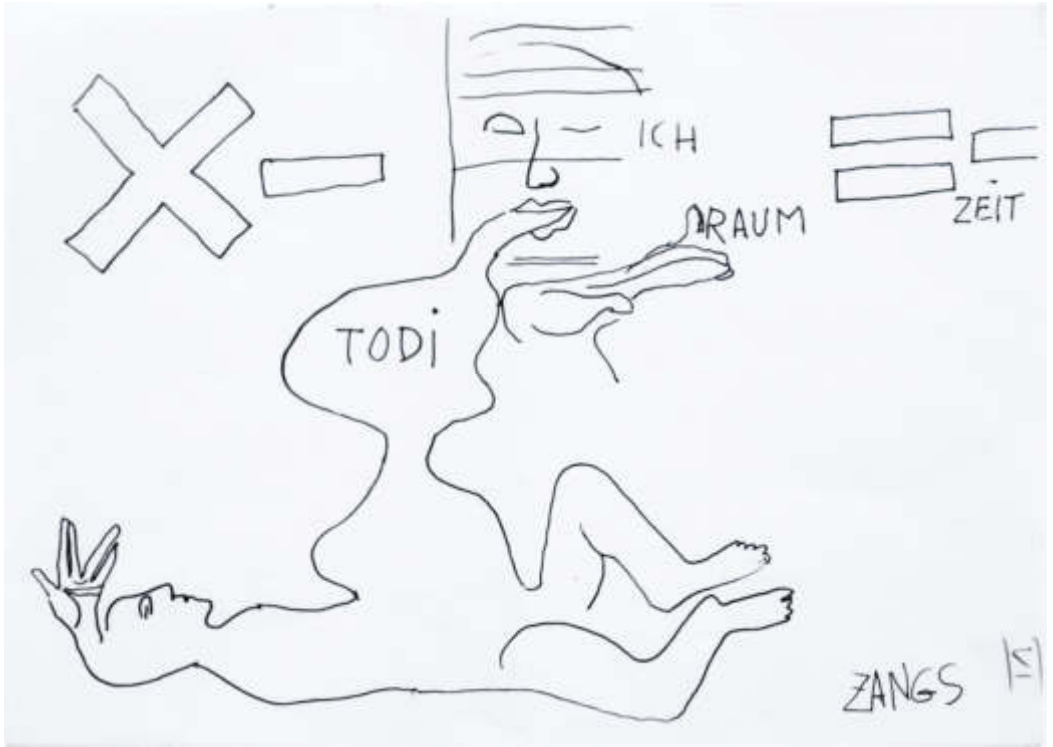
zitiert aus dem Buch: Gerhard Klüsener, Herbert Zangs im Gespräch,
2018, Wienand Verlag Köln, Seite 85-86
Die Gespräche fanden in den 90er Jahren statt.



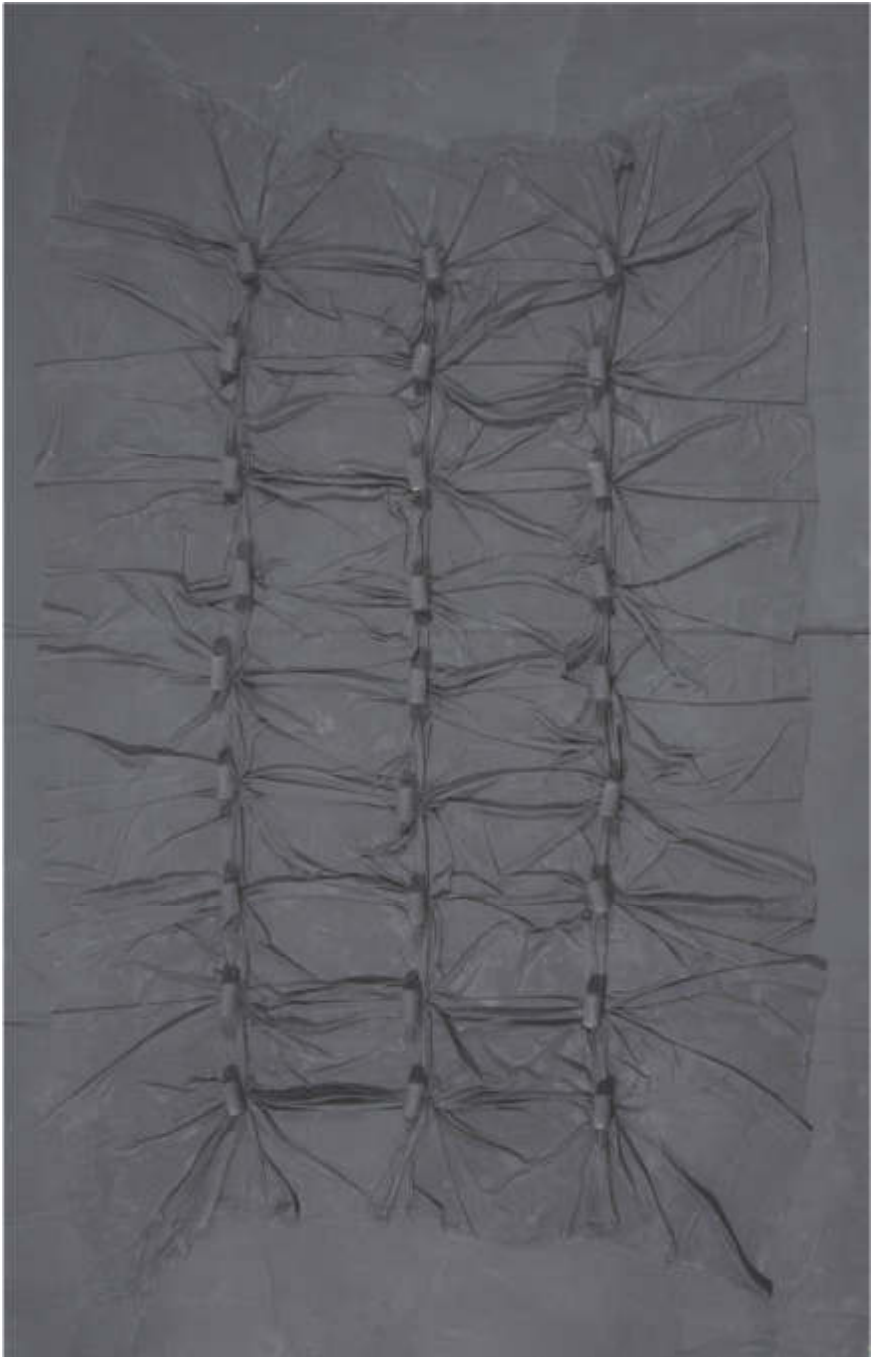
Blasenbild, 1978, Acryl/Seidenpapier/Hartfaserplatte, 100x100 cm



O.T., 1980, Blasenbild auf Börsenblatt, Acryl/Zeitung, 48x65 cm



ICH-RAUM-ZEIT-TODI, 1979, Filzstift/Papier,, 21x29 cm



Schwarze Knüpfung 27 Korken, 1979, Acryl/Korke/Stoff, 199x134 cm,

Susannah Cremer-Bermbach
Parallelismus – verangst

Ein Charakteristikum, das sich durch das Gesamtwerk von Herbert Zangs zieht, ist sein spezifischer Umgang mit ähnlichen, oft gereiht gesetzten oder auch vorgefundenen Strichen, Flecken, Spuren, die sich wiederholen und über die Wiederholung des scheinbar Gleichen mit einer etwas unordentlichen Ordnung eine vibrierende Struktur erzeugt.



Herbert Zangs: O. T., 1948, Linolschnitt, Bild 43x18,5, Blatt 43x30,5
Das Blatt ist nicht nummeriert. Es ist nicht bekannt, ob es sich um eine Auflage handelt oder ob es ein Einzelstück ist.

Was damit gemeint ist, lässt sich an einem Linolschnitt von 1948 verdeutlichen: er zeigt eine steil ansteigende Treppe zwischen zwei Häuserreihen. Der Tisch mit zwei Gartenstühlen im Vordergrund, die Fensterläden und die auf der Treppe befindliche Person mit einem Korb auf dem Rücken deuten darauf hin, dass es sich um ein Dorf oder eine kleine Stadt im Süden handelt, höchstwahrscheinlich im Tessin, wohin Zangs 1948 zu seiner ersten Auslandsreise nach dem Krieg aufbrach. Die alltägliche Szene wird dominiert von horizontalen und vertikalen Linien, die an- und abschwellen, die hinter- und nebeneinander gereiht, jedoch nicht immer gleich lang und ungefähr, aber nie exakt parallel gesetzt sind. Der Linolschnitt ist kunsthistorisch nicht bemerkenswert, zeigt er doch vor allem und zumal in diesem, dem Holzschnitt verwandten Medium, dass Herbert Zangs während seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie vom Expressionismus beeinflusst und geprägt wurde. Aufmerksamkeit verdient die Darstellung allein deshalb, weil sie ein früher Beleg für Zangs' Interesse an Reihungen sich wiederholender Formen ist, die er bevorzugt mit horizontalen und vertikalen Strichen wiedergab.

In seinen gegenständlichen Bildern drückt sich dieses Interesse vor allem aus in Landschaftsdarstellungen und Stadtansichten, in denen die krummen Geraden der Baumstämme rhythmisch kontrapunktiert werden mit horizontal und diagonal verlaufenden Pinselstrichen zur Wiedergabe bewegter und reflektierender Wasseroberflächen.

Der stets nach charakteristischen Formen und Farben spähende Blick des Malers auf eine Landschaft oder eine Stadt entsprach seiner Art der Orientierung im geographischen Raum. Wenn Herbert Zangs einen Weg beschrieb, so fehlten konkrete, messbare Angaben zu Entfernung und Richtung weitgehend. Hunderte Kilometer durch Frankreich fasste er zusammen mit ‚immer geradeaus, bis irgendwann eine lange Platanenallee durchfahren wird, bis ein Ort auf einem Hügel wie eine Fata Morgana vor dir auftaucht oder eine besondere Baumgruppe, die er dann genau beschrieb. Die weiteren Richtungsänderungen erfolgten wiederum entlang von markanten Details einer Landschaft oder einer Stadt, wobei er neben formalen immer auch farbliche Auffälligkeiten hervorhob.(1)

Dieses, an den unregelmäßigen Regelmäßigkeiten von Naturformen und städtebaulichen Gegebenheiten geschulte und daran orientierte Sehen liegt gleichermaßen seinem ungegenständlichen Werk zugrunde. Augenfällig wird das beispielsweise in seinen ab 1957 geschaffenen Kompositionen, in die er Scheibenwischerstrukturen integrierte. Geradezu thematisiert findet sich dann die Wiederholung gleicher Formen in den Scheibenwischer-Reihungen. Hier sorgt der Abdruck eines Industrieprodukts für eine wiedererkennbare Form, die allerdings in ihrem Erscheinungsbild abweicht, je nachdem, wie viel Farbe der Autoscheibenwischer trägt und in welchem Winkel die rasch geführte Hand ihn auf den Bildträger aufsetzt. Ähnliches gilt für die ‚strukturierte Staubmalerei‘, wie Herbert Zangs die schwarzen Reliefbilder bezeichnete, die ab Anfang der 1960er Jahre entstanden. Um die pastos aufgetragene Farbmasse rasterartig zu strukturieren, benutzte er, was gerade zur Hand war: die Kanten von Spateln und Pappe, Finger und

Daumen, den Pinselstiel, ein Gitter. Anschließend überzog er sie mit Schwarzpigment, das je nach Feuchtigkeit und Dicke der Farbmasse dunkler oder heller auftrug. Jede Art von Ordnung, die der Künstler einbrachte, respektierte nicht nur die Eigenwilligkeit und Autonomie des Materials und der ausführenden Hand, sondern feierte geradezu den Macher und sein Material. Das gilt auch für zahlreiche Objekt- und Material-Verweißungen, wie insbesondere Grat- und Knickfaltungen, Knüpfungen und jene Material- und Objektcollagen, deren Gebrauchsspuren eingebunden und gespiegelt werden oder in Farbspuren ein Echo finden.

Im Gegensatz zur Serialität spielte die Monochromie bei Zangs ab Mitte der 1950er Jahre nur phasenweise eine wichtige Rolle. Die - völlig neue - Rezeption seiner Arbeiten, die nach der ersten Ausstellung der Objekt- und Material-Verweißungen 1974 einsetzte, blieb fortan auf die Weiß-Monochromie fokussiert. Dadurch rückte er für viele in die Nähe von Zero. Tatsächlich aber blieben die monochromen Reliefbilder aus gegossener weißer (Misch-)Farbe, die er Mitte der 1950er Jahre schuf, eine kurze, bis 1972 kaum beachtete Episode. Die schwarzen Reliefbilder der 1960er Jahre wiederum lassen sich nur bedingt als monochrom bezeichnen. Die strukturierte Farbmasse changiert vielmehr zwischen Weiß und Schwarz, und nicht selten liegt sie auf einem farbigen Untergrund. Die Übermalung gebrauchter Gegenstände und Materialien mit Weiß schließlich verführt vor allem dazu, den Blick auf die Beschaffenheit und die Geschichte des gewählten Gegenstands oder Materials zu lenken. Damit steht Zangs konträr zu den Zero-Künstlern, für die Monochromie und Serialität gerade auch dazu dienten, den Malvorgang und das Material zu anonymisieren.

Mehrfach hat Herbert Zangs als Referenz für seine Objekt- und Material-Verweißungen auf die mit Schnee bedeckte, nur noch von Grashalmen und Ästen markierte Landschaft, und für seine Scheibenwischer-Reihungen auf die Weidenbaumreihen am Niederrhein verwiesen. Der mit dem eingangs beschriebenen Linolschnitt eröffnete Kreis schließt sich und bestätigt zudem Paul Wembers 1970 geäußerte Feststellung, dass allen Werken von Zangs reale Eindrücke aus der Natur zugrunde liegen. (Vgl. das ausführliche Zitat aus dem Ausstellungskatalog des Kaiser Wilhelm-Museums auf S. 24). Mit diesem Rekurs auf eine in der Natur angelegte Ordnung steht Zangs in der Tradition einer Sichtweise, die Ferdinand Hodler erstmals 1897 in einer Abhandlung über die ‚Mission de l’artiste‘ mit dem Begriff ‚Parallelismus‘ beschrieb und als „Lehre von den Gleichheiten“ weiter ausführte. In den parallelen und symmetrischen Anordnungen der Natur und des Menschen erkannte Hodler die Grundmuster einer elementaren Ordnung.⁽²⁾ Um diese zu visualisieren, suchte er die Grundmuster zu verstärken durch symmetrisch aufgebaute, meist gereimte Wiederholungen ähnlicher Formen, die er durch natürlich gegebene wie auch gezielt gesetzte Asymmetrien in Schwingung versetzte. Vom deutschen Expressionismus und namentlich Ernst Ludwig Kirchner rezipiert und weitergeführt, sah Herbert Zangs hier die künstlerische Umsetzung seiner eigenen Orientierung in der Welt gespiegelt. Er griff den ‚Parallelismus‘ auf und machte ihn sich als ein ihm entsprechendes ‚Grundmuster‘ zu eigen. Die unverwechselbare Art und Weise, wie er ihn zusammen mit zeittypischen Einflüssen – des Informel gleichermaßen wie von Zero

und Nouveau Réalisme – ‚verzangste‘, teilt sich dem Betrachter bis heute über den energiegeladenen, lebendigen Charakter seiner Werke mit.

- (1) Vgl. dazu: Cremer-Bermbach, Susannah, Herbert Zangs beschreibt einen Weg und macht Ordnung, in: Ausst.Kat. ‚Herbert Zangs – Einblicke‘, Galerie Christian Fochem und Galerie Heidefeld & Partner, Krefeld 2004, S. 3 – 5
- (2) Aus diesen Grundmustern leitete Hodler ein „Weltgesetz von allgemeiner Gültigkeit“ ab. Zit. nach Wignau-Wilberg, Peter: Ferdinand Hodlers Parallelismus, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 51, 1994, Heft 4, online eingestellt unter www.e-periodica.ch; vgl. auch ausführlich dazu den Katalog zur Ausstellung ‚Hodler // Parallelismus‘, Kunstmuseum Bern, 2018



Knüpfung, 1976, Acryl/Korken/Schnur/Bettuch, 126 x 77 cm.



Collage, Acryl/Puzzleteile/Seidenpapier/Pappe, 86 x 63 cm, 2. Hälfte 70er Jahre
signiert links unten, nicht datiert



Kraft=Särke, 1980, Acryl/Hartfaserplatte, 90 x 90 cm



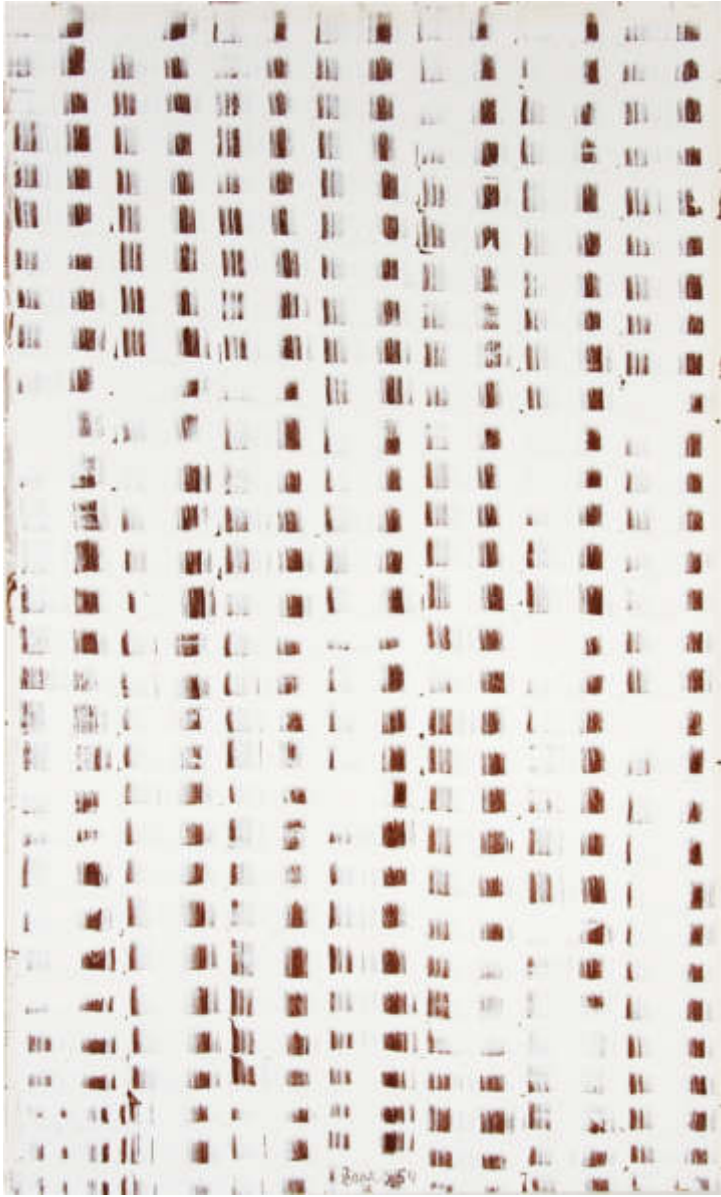
Collage Schwämme, 1979, Schwämme/Seidenpapier/Sperrholz, 150x117 cm



Collage Nelken, 1978, Acryl/Seidenpapier/Wellpappe, 101x152 cm



Scheibenwischer Komposition, 1980er/90er Jahre, signiert, Acryl/Leinwand, 70x60 cm



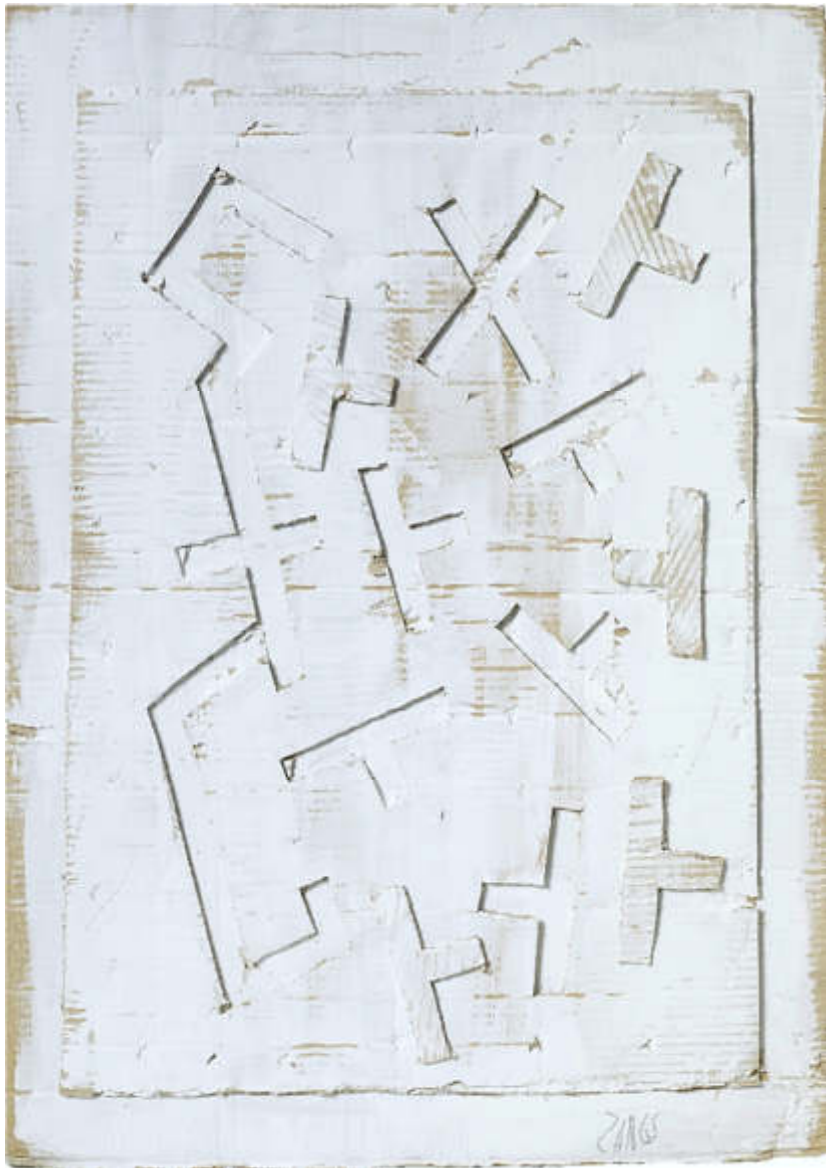
Gitterzeichnung, 54, Acryl/Sperrholz, 115x70,5cm-
Antidatierung 70er Jahre



Relief 58, Acryl/Farbpigment/Hartfaserplatte, 70 x 50 cm, 2. Hälfte 60er Jahre.



Collage Mikado, Acryl/Mikado Stäbchen/Seidenpapier/Lwd., 30 x 40 cm, Zangs 78



Rechenstück, Acryl/Wellpappkarton, 81 x 56 cm, Ende 70er/80er Jahre



Knüpfung, Acryl/Korken/Bettuch, 102 x 71 cm, signiert, 70er/80er Jahre

Antidatierung“ – eine Überlebensstrategie?“

Dipl. Psych. Doris Quasebarth Psychoanalytikerin
Prof. Dr. med. Dr. phil. Kei Müller-Jensen

Beide Autoren kannten den Künstler Herbert Zangs (1924-2003) persönlich und haben mehr als 20 Jahre seines abenteuerlichen Lebens beobachten können.



1980. Von links nach rechts:
die Psychoanalytikerin Doris Quasebarth, Kei Müller-Jensen,
die Galeristin Helgard Rottloff, Herbert Zangs.

D.Q.: Du hast durch die enge Beziehung zu der Galeristin Helgard Rottloff sowie deine laufenden Besuche in der Galerie den Künstler sicher intensiver und häufiger erlebt als ich. Welchen Eindruck machte er auf dich, wenn er der Galerie seine längeren Arbeitsbesuche abstattete?

K.M.J.: Den Künstler Herbert Zangs lernte ich 1978 bei einer Vernissage und seinen häufigen arbeitsintensiven Aufenthalten in der Galerie Rottloff kennen. Für mich als Arzt und Kunsthistoriker ergeben sich in der Beurteilung seiner Gesamtpersönlichkeit zwei Aspekte. Mir fielen bei allen Begegnungen seine vitale Rastlosigkeit, seine spontane Umsetzung jeglicher Umwelteindrücke auf sein Werk und seine künstlerische Besessenheit

auf (Müller-Jensen 2015). Darüber konnten auch seine Clownerien und Selbstinszenierungen, die er gern bei gesellschaftlichen Veranstaltungen an den Tag legte, nicht hinwegtäuschen. Bei einem größeren Künstlerfest hatte er einmal ein Blumengedeck zum Erstaunen und Entsetzen der am Tisch sitzenden Gäste in sich hineingestopft und aufgegessen. Sein überschießendes Temperament brachte ihn öfter in Selbstgefährdungen. So geriet er 1978 in Paris mit der Polizei in Konflikt und wurde mit einem für ihn schmerzlichen 15-jährigen Einreiseverbot nach Frankreich bestraft. Im gleichen Jahr kam es in Stuttgart nach Besuch einer Bar zu einem Zusammenstoß mit Zuhältern, die ihn brutal zusammenschlugen (Rottloff 2018).

Auf den langen Spaziergängen, die ich oft und gerne mit ihm machte, fand sein ruheloser Blick oft irgendwelche weggeworfenen oder wertlosen Dinge, die er aufhob (objets trouvés) und sagte: „Da mache ich was draus“. Die vielfach beschriebenen Verweibungen (Cremer-Bermbach 1996) fanden auf diese Weise ihren Niederschlag, die aber eine tiefere psychologische Verankerung hatten und schon früh als „Zeichen der Immaterialisierung und des Todes“ gedeutet wurden (Honnef 1974).

Als Kunsthistoriker war ich beeindruckt von der kraftvollen Ausstrahlung und Strukturierung seiner Werke der 1950er und 1960er Jahre. Mir gefiel und gefällt heute noch die geniale Mischung aus freier Gestaltung und Ordnung seiner Kompositionen, die aus meiner Sicht unverwechselbar und eigenständig sind. Für mich liegt darin ein Symbol der „condition humaine“, die uns in ihrer Ambivalenz von Chaos und seiner Verarbeitung lebenslang begleitet.

Wie lässt sich jetzt bei dem Künstler Zangs das Manko oder gar der Makel der nicht absolut zuverlässigen Datierung von psychoanalytischer Seite verstehen?

D.Q.: Zum Problem Datierung: Ärger und Zweifel bezüglich der Datierung – so glaube ich mich zu erinnern – gab es schon in den 1980er Jahren ab und zu, die aber immer wieder in den Hintergrund traten, im Vergleich zu der Begeisterung und Anerkennung, die seine Werke beim Publikum auslösten. Auch schien mir Zangs äußerst sensibel, peinlich berührt und unwirsch zu reagieren, wenn jemand ihn auf irgendwelche Bedeutungen seiner Werke ansprechen wollte. Eine spannende persönliche Thematik dieses Künstlers! Was hattest Du noch herausgefunden ?

K.M.J.: Der klare Beweis für sogenannte „Antidatierung“ ergab sich 1972, als in einem Depot in einer Krefelder Schule, welches Zangs angelegt hatte, ein Objekt auftauchte, welches mit 53 datiert war, aber ein Stück Zeitung kollagenartig in der Arbeit integriert war, welche ein Datum von 1970 enthielt. Damit hatte sich der Künstler unglaublich gemacht, wie sein Freund und Kollege Siegfried Cremer in der Werkmonographie von Susannah Cremer-Bermbach (1996) schreibt. „Wenn ich mich so fühle wie 1953, dann datiere ich auch so“, hatte er sich in einem seiner Gespräche mit mir gesagt. So empfand er die künstlerische Freiheit, die jenseits von moralischer Einengung lag. Der bekannte Kunsthistoriker Horst Bredekamp hatte sich zu diesem Problem 2018 so geäußert: „Ich kenne keine Epoche, in der vorausgesetzt wird, dass einem bedeutenden Werk ein moralisch makelloser Künstler entsprechen müsste“. Im Gespräch mit Gerhard



„Erhöhung Kopf“, 1960, Acryl/Seidenpapier/Holz, 87x71 cm

Klüsener sagt Zangs in der Zeit zwischen 1993 und 2000 ziemlich aufgebracht: „Ich habe nur wenige Bilder antidiert und bin es satt, mich ewig wegen der Antidierterei rechtfertigen zu müssen. Es macht mich wütend, dass die Leute behaupten, dass alles antidiert sei. „Anti“ hat so etwas Avantgardistisch - Revolutionäres, was man einem Künstler eher verzeiht als glatten Betrug. Zangs war intelligent, aber nicht intellektuell gesteuert, eher emotional, bauernschlau und fanatisch, wenn es um seinen Erfolg und sein Werk ging. Zu den moralischen Grenzen einer allzu aktiven Phantasie ruft in humorvoller Weise der Satiriker Robert Walser (1878 – 1956) auf in seinem Büchlein „Walser für Müßiggänger“ mit dem Ausspruch „Menschen, die Phantasie haben und Gebrauch davon machen, gelten leicht als Spitzbuben“. Was sagt die Psychoanalytikerin dazu?

D.Q.: Herrlich, auch „der Spitzbube“ passt zum vielschichtigen Zangs. Die Satire, als sarkastische Kunstform, befasst sich mit dem Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal, oft mit hintergründig schwarzem Humor. Beim „Antidierten“ von Zangs dagegen geht es um seine Existenz, um Selbsterkenntnis, womit er auf dem Hintergrund seines persönlichen leidvollen Werdeganges für die Bedingungen seines Kunstschaffens im Rahmen seiner Authentizität und phantasievollen Kreativität um Selbstbestimmung kämpft. Könntest Du als Freund die Situation unseres Protagonisten schildern, wie er ab seinem 17. Lebensjahr in die Kriegstraumatisierung hineingeriet?

K.M.J.: Herbert Zangs hat mit mir öfter über seinen Kriegseinsatz gesprochen. Im Alter von 17 Jahren hatte er sich in Opposition zu seinen autoritären Vater, der seinem Freigeist keinen Raum gab, gegen dessen Willen, freiwillig an die Front zur Luftwaffe gemeldet. Das kam seinem Traum vom Segelfliegen entgegen. So wurde er 1943, als 19-jähriger Kampfflieger, über Norwegen abgeschossen und nach 3 Tagen in Fallschirmseide eingewickelt, halb erfroren und verhungert, gefunden und versorgt. Nach mehrmonatiger Behandlung einer schweren Lungenentzündung und anschließender Gefangenschaft kehrte er 1945 in seine Geburtsstadt Krefeld zurück (Klüsener 2018).

D.Q.: Insofern ist er der mutige risikobewusste „Kampfflieger“ seiner Jugendjahre geblieben, so auch im selbstschädigenden Umgang mit seinem späteren Diabetes. Immer trägt er selbst die Konsequenzen, nimmt alle Strapazen auf sich mit einem unglaublichen Überlebenswillen und mit einem ehernen Kampfgeist. Er zeigte sich ja auch lebensfroh, leichtsinnig, oder um mit Walser zu sprechen, als „Spitzbube“, geltungsbedürftig und gesellig. Sogar als Kranker und Beinamputierter zog er sich nicht zurück, zeigte, fast kokett, seine Beinstumpfe und erzielte das relativ hohe Alter von 79 Jahren. Kannst du zu diesen Charakterseiten noch etwas beitragen?

K.M.J.: Nach Kriegsende nahm er zunächst von 1945 - 49 sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie auf. Hier entstanden kollegiale Begegnungen, u.a. auch mit dem zwei Jahre älteren Josef Beuys, der ebenfalls als Kampfflieger im 2. Weltkrieg abgeschossen wurde. Beuys hatte sich recht prägnant über Zangs geäußert: „Diese vitale Persönlichkeit von geradezu strotzender Natur war von einer einzigen Frage eingenommen – seiner Bestimmung als Vollblutmaler“.



Graufaltung, 59, Acryl/Packpapier/Pigment/Seidenpapier/Leinwand, 81x65 cm
Antidatierung aus den 70er/80er Jahren, Foto: Trevor Lloyd

D.Q.: Du hast seine Persönlichkeit so lebendig geschildert, dass vor diesem Hintergrund ein paar psychodiagnostische Überlegungen nicht zu theoretisch klingen werden: Es geht bei Herbert Zangs um eine Psychodynamik, die neuzeitlich von Tilmann Paschke (2018) für Menschen mit derartigen Traumatisierungen herausgearbeitet wurde. Da sie in ihrer Todesangst oft vordergründig aggressiv auftreten, werden sie missverständlich als „Systemsprenger“ diffamiert und missverstanden, obwohl sie gleichzeitig unser tiefes Mitleid verdienen. Du hast die 2 Jahre andauernde Kriegs-Traumatisierung des jungen Kampffliegers Herbert Zangs eindrücklich beschrieben. Ich wiederhole in anderer Sprache: Mit dem Abschuss und dem 3 Tage langen reinen Überlebenskampf zerschellten zunächst alle Träume von Tatendrang, Abenteuerlust, Erlebnishunger, sowie Mut und Bewährung des kraftvollen jungen Herbert Zangs. Stattdessen entstand nochmals eine fast 2 Jahre lang andauernde und niemals ganz überwindbare innere Vereinsamung. Seine Persönlichkeit verwandelte sich in die auch symbolisch zu sehende Situation eines „Abgeschossenen“, der gerade noch dem Tode entronnen war und durch die heftige Erkrankung der schweren Lungenentzündung zum „Schwächling“ wurde. In dieser schutzbedürftigen Situation hatte er zudem im fremden Land den Status des ungeliebten „Feindes“, um dann mit der körperlichen Gesundheit in eine weitere seelische Drangsal als gedemütigter „Gefangener“ zu geraten. Durch den erfahrenen „maßlosen Mangel“ können solche Menschen in späteren Belastungssituationen in eine schwer zu bändigende „Maßlosigkeit“ (Paschke 2018) hineingeraten. So auch Zangs: Trotz seiner sich mehrenden Anerkennung als einer der großen Künstler seiner Epoche, war ihm das nie genug. In der Maßlosigkeit verhielt er sich nicht selten ängstlich, hektisch und selbstdestruktiv und blieb scheiternd und gedemütigt zurück.

Dafür könnte auch sprechen, dass seine Signaturen mit zunehmendem Alter, wohl gesteigert durch seine abnehmende Selbstkritik und zornige Selbstbehauptung, immer größer und betonter wurden. Man kann den Eindruck gewinnen, dass für ihn nicht mehr das Werk, sondern nur noch er selbst wichtig war, wie Du es formuliert hast.

Ein weiterer Gedanke wäre möglich, denke ich: In der Stunde der vitalen Gebrochenheit durch Krankheit und Alter, konnte er sein unsterbliches Werk und sein sterbendes Selbst nicht mehr voneinander unterscheiden. Einer der führenden Psychoanalytiker, der sich um das Spannungsfeld zwischen Leben und Überleben gekümmert hat, ist bekanntlich André Green mit seiner Arbeit „Le travail du négatif“ (1993). Im Leben und Werk von Herbert Zangs könnte man so eine „Arbeit des Negativen“, wie A. Green es darstellt, wahrnehmen. Sein „aufmüpfiges“ Wesen und seine eigenwillige Kunst beinhalten durchaus eine zerstörerische Seite, aber vielmehr auch eine gezielte Strukturbildung, die von Green als „negative capability“ bezeichnet wird. Zangs war teilweise ein von unglücklichen Leidenschaften Getriebener, womit er sich oft, wie ein tragischer Held, selbst sabotierte, weil er sich auf eine zerstörerische Weise Abfuhr verschaffen musste. Aber er war genauso auch ein Konstrukteur, der sich mit den Anforderungen des Lebens und im sozialen Verband kompatibel zeigen und vor allem sein unzerstörbares Talent und seine erfolgreiche künstlerische Schaffenskraft stets als sein stärkeres Ich verteidigen und schützen konnte. In der Theorie der Psychoanalyse von Green durchläuft die Triebaktivität eine Reihe von Negativierungen, vor allem durch Identifizierung und

Sublimation, als Negativ des Begehrens und des triebhaften Wollens. Tragischerweise konnte bei Zangs neben seinen Selbstheilungskräften am pathologischen Ende die Arbeit des Negativen auch in den Strudel psychischer Entleerung mittels Besetzungsabzug und unbewusster Feindschaft gegen die als „unbrauchbar“ empfundenen eigenen Anteile geraten: „Prozesse, mit denen sie sich selbst angreift, sich selbst amputiert, gleich wie ein Tier in der Falle sich den Fuß abbeißt, um zu überleben.“ Diese traurig-reduzierte Lebensqualität, als Beinamputierter, hatte Zangs selbst zu verantworten, aufgrund seines ignoranten und abwertenden Umgangs mit seiner Diabetes-Erkrankung. Im Rollstuhl, lebte und überlebte Zangs, mit immer erhaltener Wehrhaftigkeit, noch 10 Jahre bis zu seinem Tod mit 79 Jahren.



1995 Messe Art Cologne, Herbert Zangs vor seinem Bild mit Josephine Ochs

So müssen wir das Zangs'sche „Antidatieren“ tatsächlich als Teil seines traumatischen Schicksals und seiner Gesamtpersönlichkeit ansehen. Ich hoffe verdeutlicht zu haben, dass es entschieden zu kurz greifen würde, die Qualität dieses genialen Künstlers, der in der Kunstszene seiner Zeit zu den mutigsten und einfallsreichsten Vertretern gehörte,

aufgrund gewisser persönlicher und durchaus zugegebener Datierungsprobleme schmälern zu wollen. Könntest Du diesbezüglich noch etwas zu seinem weiteren künstlerischen Werdegang beitragen?

K.M.J.: Die Arbeiten von Zangs sind bis in die 1960er Jahre hinein auch gegenständlich, wobei er jedoch parallel dazu seit den 1950er Jahren auch ungegenständliche Bilder, Objekte, Ornamente, Gussreliefs etc. schuf. Er stand immer in Konkurrenz zu seinen großen Vorbildern wie etwa Jackson Pollock, Karl Otto Götz, George Mathieu und anderen, deren Ideen er gelegentlich strukturnahe übernahm, jedoch durchaus eine eigenständige Version fand. Er behauptete gern, dass ihm Maler, mit denen man ihn verglich, alles nachgemacht hätten. Die Versuchung, seine vorhandenen eigenständigen Ansätze der 1950er Jahre in den 1970ern fortzusetzen, zu modifizieren und in größerem Maße zurückzudatieren, war sicher groß, weil es hier um den Primat und um den Ruhm ging. Seine bedeutenden Zeitgenossen dieser frühen Nachkriegs- und Umbruchszeit des Informel in Europa und abstrakten Expressionismus in den USA kannte Zangs mit ihren Werken sehr genau, konnte sich aber weitgehend von ihnen abgrenzen. Diese Künstler konnten jedoch ihre markanten Spuren eindeutiger hinterlassen, die sie im Gegensatz zu Herbert Zangs anhand von Ausstellungs-Katalogen der frühen 1950er Jahre belegen konnten. Muss sein „Fehlverhalten“ des etwas willkürlichen Datierens praktisch ausschließlich mit seiner Kriegstraumatisierung in Zusammenhang gebracht werden oder dürften hier nicht auch primärcharakterliche Anlagen eine Rolle gespielt haben?

D.Q.: Mit dem Wort „Fehlverhalten“ würde sich Herbert Zangs sicherlich erneut missverstanden fühlen. Er hätte den Verdacht, dass die einzige verlässliche Säule seines Lebens und Überlebens, nämlich seine Kunst, durch ein paar läppische Datierungen in den Abgrund gestoßen werden könnte. Von einer Komplexität von Charakterzügen ist grundsätzlich auszugehen. Aber in diesem Fall geht es durch eine massive lebensbedrohliche Traumatisierung durch eine Gruppe im Inneren (D. Quasebarth 2008, W. Knaus 2005). Daher geht es immer um ein „Überleben“ oder den totalen Untergang. Solchen Individuen ist es eben nicht möglich, sich in angemessener Form der Konkurrenz zu stellen. Ein Künstler wie Zangs, der stets in eigenständiger Originalität sowohl „informelle“ als auch strukturierte Werke zu schaffen in der Lage war, befand sich gleichzeitig in einem lebenslangen Kampf mit seiner durch das Kriegstrauma bedingten irrationalen Angst, durch ebenfalls geniale Vorläufer und Mitläufer vom absoluten Untergang bedroht zu sein. Seine ausufernde Phantasie und Vitalität trieben ihn somit oft in die Flucht und ins Abenteuer von Ablenkung und Sensation. Dazu gehörte auch sein plötzliches Verschwinden und Verstecken seiner Werke, die er aufgrund von affektiven Überschussreaktionen nicht sofort sinnvoll beenden und unterbringen konnte. Dadurch war er sich selbst im Wege, seine Werke, seiner Fähigkeit und Genialität angemessen durch Galerien und Ausstellungen schützen und registrieren zu lassen. So war er teilweise äußerst schutzbedürftig, eine Seite, die ihm jedoch bezüglich seines Kunstschaffens kaum bewusst war, da er sich gerade darin auch sehr stark, unzerstörbar und eigenständig erleben konnte. So wehrte er sich oder



Aquarell/Kohle/Papier, ca. 1958, signiert, nicht datiert, 31x24 cm

demonstrierte praktisch emanzipatorisch allein, teilweise auch recht selbstbewusst gegen dieses, seiner individuellen Kunst feindliche, zu enge Muster. Als „Schnorrer“ konnte er diese bedürftige Seite bewusst ausleben, die er sich als Künstler zuschrieb. Günter Grass, mit dem er im Düsseldorfer Lokal „Csikos“ als Türsteher jobbte, hatte eine ambivalente Beziehung zu Zangs. Dennoch setzte er ihm in der Figur des Malers Lankes in seiner 1959 erschienenen „Blechtrommel“, ein unvergessliches, wenn auch teilweise ironisches Denkmal. In dieser Mischung aus Realität, Flucht, Kreativität und Phantasie brachte Zangs sich selbst ungewollt im Abenteuer der Ich-Behauptung und willkürlichen Korrektur der Außenbeurteilung immer wieder bis an die Grenze der Selbstvernichtung. Für mich ergibt sich jetzt eine Frage an den Kunsthistoriker. Stellt das Verhalten von Herbert Zangs eine singuläre Strategie in der Kunstgeschichte dar oder finden sich auch historische Belege für ein ähnliches Verhalten bei anderen Künstlern ?

K.M.J.: Das Phänomen einer Rückdatierung ist in der Kunstgeschichte nicht ganz unbekannt. Es dürfte sich besonders vom 19. Jahrhundert an vermehrt ereignet haben als eine relativ schnelle Folge von „...ismen“ eintrat und die Künstler in die erste Reihe einer neuen Epoche gehören wollten. Neben einer sicher nicht zu unterschätzenden Grauzone sind einige spektakuläre Fälle bekannt.

An die Grenzen der Legalität ging Wassili Kandinsky, der seine ersten abstrakten Bilder auf 1910 rückdatierte, um den Primat zu bekommen. Dabei hatte 2 Jahre vor ihm schon der weniger bekannte tschechische Maler Frantisek Kupka abstrakte Bilder gemalt (Schneider 1976). Gleiches wird auch von dem Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner berichtet, der darüber hinaus auch noch unter dem Pseudonym Louis de Marsalle lobende Selbstkritiken schrieb (Schulz 2012). Von Interesse ist diesbezüglich auch die enge Verflechtung der ersten kubistischen Arbeiten von Georges Braque und Pablo Picasso, die um 1910 entstanden (Rubin 1990). Es ist nicht ausgeschlossen, dass der schnelle Picasso dem langsam und akademisch malenden Braque zuvorkommen wollte. Ein etwas aktuelleres Ereignis wird dem weniger bekannten spätexpressionistischen Soester Maler Heinrich Schlieff (1894-1971) zugeschrieben, der Bilder aus den 1930er Jahren auf die 1920er rückdatierte, um als Frühexpressionist gelten zu können (Hoeck 2013). Er sagte wörtlich: „Ein Bild ist so viel wert wie ein Narr dafür gibt“. Herbert Zangs war also nicht der erste Maler, der sich auf diese Weise seinen Ruhm sichern wollte.

D.Q.: Unser Gespräch erbrachte wichtige Einsichten: Nicht nur die psychodiagnostische, sondern auch die kunsthistorische Perspektive verdeutlichen, dass auch andere geniale Künstlerpersönlichkeiten sich gegen das „Korsett“ wehrten, in das sie sich durch einen allzu strengen Datierungszwang gesperrt fühlten (S. Freud 1930). Ungerechtfertigt wurden sie in ihrem subjektiven Wert verkannt und in eine quantitative Rivalität zu gleichrangigen oder gar weniger genialen Künstlerpersönlichkeiten gedrängt. Eindrücklich hast Du mir durch unser Gespräch verdeutlicht, dass ein Künstler vom Format eines Zangs Freiheit des Denkens benötigt, um aus seiner Natur und aus seinen wesentlichen Beziehungen heraus authentisch die Schöpferkraft für seine Werke zu ziehen (R. Heim 2018). Diese Eigenschaft, die ich als „Genialität“ benennen möchte,

steht im Dialog mit dem Zeitgeist und mit der Welt und benötigt, als unsterbliche Aussage für die Menschheit, individuelle Schaffens – und Entwicklungspausen. Gerade letztere widersprechen einer zwanghaft genauen Datierung, da die Werke ja auch zeitweilig aufgrund psychischer Krisen eine Unterbrechung und einen Aufschub benötigen. Hier gilt es, Respekt und Toleranz vor der individuellen Künstlerpersönlichkeit zu entwickeln. Darum hat Zangs gerungen, denn für seine durch die Kriegstraumatisierungen objektivierte Angeschlagenheit, die er ja im Zeitgeist mit anderen teilte, fand in seiner Kunst kraftvolle Aussagen. Das hat er stets verteidigt und wie gut, dass es in seinem lebenslangen Freundeskreis Menschen gab wie Du, der ihm aufmerksam zuhören konnte und wie Helgard Rottloff, die seine Kunst erkannte und ihm in ihrer Galerie immer wieder den seelischen Raum für seine Schaffenskraft gab, jenseits von kleinlicher, wenn auch prinzipiell notwendiger Datierung, die er im Wesentlichen mit ihrer Hilfe ja auch erfüllte. In diesem Rahmen ereignete sich ja auch die rein menschliche Freundschaft zwischen Euch, in der es nie um ein beschränktes Rollenverständnis ging, sondern immer um ein vertrauensvolles Interesse zweier durchaus seelenverwandter Männer aneinander. Die Künstler sind Heiler. Sie helfen uns heraus aus dem Elend des Menschseins, indem sie es durch ihre Darstellung relativieren und uns somit an ihrem eigenen Leid und dem kreativen Umgang mit Blockaden teilhaben lassen. Damit rufen sie uns ebenfalls zu einem kreativen Umgang damit auf und stehen uns bei.

Literatur

- Bredenkamp, H. (2018) in „Der Opportunismus der Moral“. FAZ 14.2.2018
- Cremer-Bermbach, S. (1996) *Herbert Zangs. Werkmonographie*. Klartext Verlag Essen
- Cremer-Bermbach, S. (2018) *Herbert Zangs – Infiltrationen. Zur Bedeutung der Farben Schwarz und Weiß – eine Revision* in: M. Broska (Hrsg.) *Jedem Künstler seine Farbe*, Adolf-Luther-Stiftung Krefeld, S. 59-108
- Freud, S. (1930) *Das Unbehagen in der Kultur*. Gesammelte Werke S. Fischer Verlag Frankfurt/M., Bd. 14
- Grass, G. (1996) *im Kapitel Zeitzeugen in Susannah Cremer-Bermbach. Herbert Zangs. Werkmonographie*. Klartext Verlag Essen, S.160-162
- Green, A. (1993) *Le travail du negative*. Paris: Les Éditions des Minuit
- Heim, R. (2018) **Starke Dichter* nach Freud, Melanie Klein, Jacques Lacan. Ein wissenschaftshistorisches Modell für die Psychoanalyse*, Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis, 33. Jahrgang, Heft 1, S. 9
- Hoeck H.J.: *Zum Soester Maler Heinrich Schlieff. Legenden und Wirklichkeit*. Soest 2013,
- Honnef, K. (1974) in *Katalog der Ausstellung Herbert Zangs im Westfälischen Kunstverein Münster*, S.126
- Klüsener, G., (2018) *Herbert Zangs im Gespräch*. Wienand Verlag Köln 2018
- Martelaere, E. (2018) *Herbert Zangs. Werkkatalog*. Paris 2018

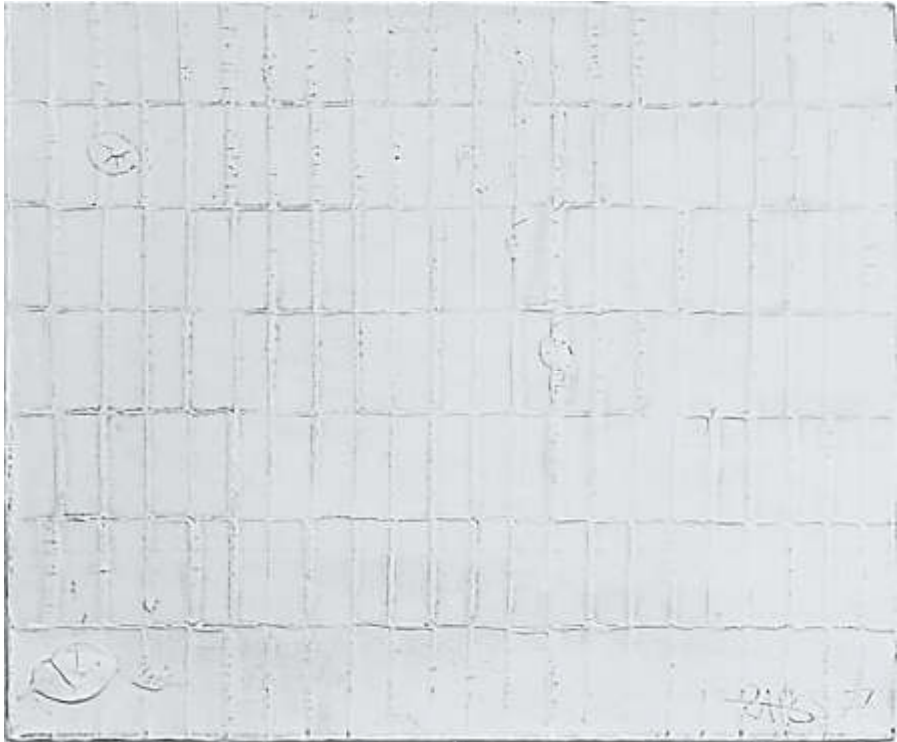
- Knauss, W. (2005) *Die Gruppe im Unbewussten – eine Brücke zwischen Individuum und Gesellschaft*. Jahrbuch für Gruppenanalyse, Band 11, Heidelberg, Springer-Verlag.
- Müller-Jensen, K. (2015) *Herbert Zangs ein „irres“ Genie der Malerei*. Katalog der Galerie Rottloff . Herbert Zangs. Arbeiten 1959-1983.
- Paschke, T. (2018) – *DPV – „Das Selbstverständliche beNeidenswert?*, Vortrag am Psychoanalytischen Institut Heidelberg am 20.02.2018
- Quasebarth, D. (2008) *Das Paar als Gruppe – Übertragungs- und Widerstandsphänomene* in Psychoanalytische Familientherapie, Zeitschr. für Paar-, Familien- und Sozialtherapie Nr. 17, 9. Jahrgang, Heft 2
- Rubin, W. (1990) *Picasso und Braque: Die Geburt des Kubismus*. Prestel Verlag.
- Schneider H. (1976). *Fläche durch Farbe in Bewegung. Frank Kupka war der erste abstrakte Maler*. Zeit Online 09
- Schulz, Bernhard (2012) *Jenseits der Brücke*. Der Tagesspiegel Kultur. 3.8.2012
- Tapié, M. (1952) *L'art Informel, un art autre, ou il s'agit de nouveaux Devidages du Réel*. Paris,
- Walser, R. (2009) *Robert Walser für Müßiggänger*. Suhrkamp Inselverlag, Taschenbuch.



Knüpfung, 1958, Acryl/Holzplatte/Leinwand, 80 x 60 cm
Antidatierung 60er/70er Jahr



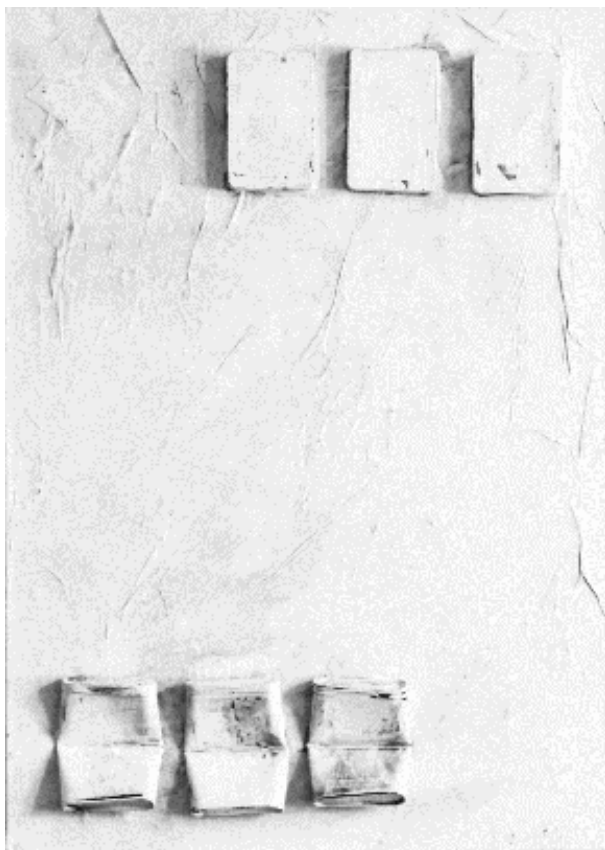
Objekt Verweißung, Schublade mit Holzbuchstaben, 1970er Jahre, 86 x 32 cm



Reihung, 1979, Acryl/Leinwand, 50 x 60 cm



O.T., 1976, Faltung, Acryl/Stoff, 95x78 cm

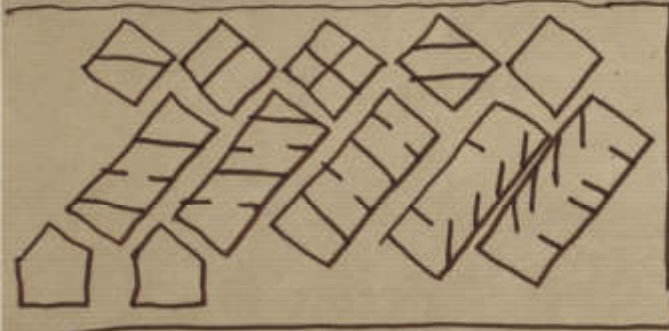


6 Dosen, 70er/80er Jahre, Acryl/Dosen/Seidenpapier/Leinwand, 70 x 50 cm
Antidatierung 53

Liebe Helgard

Paris

Ich habe einige Zeichnungen vielleicht
kommen wir eine neue sehr machen



ich habe das
in Ke an
alten Arbeit
gefunden
und gefasst

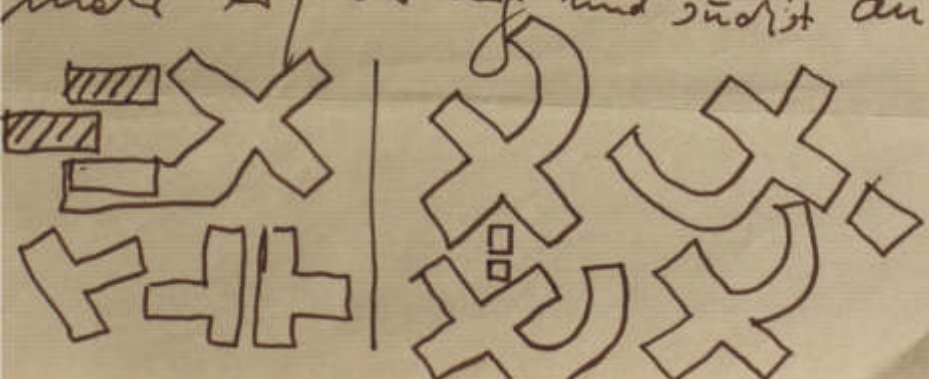
man dürfte es ausschneiden und
tief drücken nachher einen

Deckel machen mit
was ich habe noch
etwas aber du hast
mehr erfahrung und

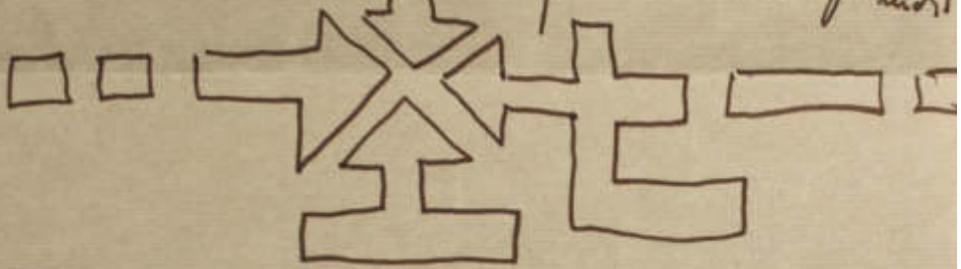


so =

sticht aus



sind weiter ja ich gehe kommen wieder
wenn ich meine Kraft habe so geht es auch



geht es bitte wenn Du zeit hast
versuche ein modell zu drücken
dann nach meiner Rückkehr
kümmer ich mich sofort und
komme nach D. land. Hoffentlich
wird die Zeit mich nach Mystischer Bar-
barischer + Calangewitter / grüß dein
meine Kraft in der Herbst

Materialanalyse

Kurz vor der Drucklegung dieses Buches erreichte mich noch das Ergebnis einer Material-Untersuchung des renommierten Mikroanalytischen Labor Dr. Jägers GbR des Bildes „Stürzender Engel“, aus dem Jahr 1957. Zu diesem Bild liegt eine Expertise von Frau E.d.M. vor, die die Entstehung des Werkes in den späten 80er Jahren sehen möchte. Die Analyse hat jedoch ergeben, dass es sich bei den verwendeten Materialien sämtlich um welche handelt, die zur von Zangs datierten Entstehungszeit 1957 verfügbar waren und keinerlei Materialien verwendet wurden, die den Schluss nahelegen könnten, die Arbeit sei aus den späten 80er Jahren. Auch Recherchen von Susannah Cremer-Bermbach haben eine nachvollziehbare Existenz der Arbeit bis in die 70er Jahre ergeben. Leider kommt es immer wieder Fehleinschätzungen durch Frau E.D.M., die zum Teil entstehen durch fehlende materialtechnische Untersuchungen und leider auch, weil sie einen sehr einseitigen und eingeschränkten Austausch mit marktorientierten deutschen Sammlern pflegt. Leider lässt sie die Bereitschaft fehlen sich mit einem größeren deutschen Sammlerkreis zu beraten, oder mit fachlichen Experten, wie Frau Susannah Cremer-Bermbach., oder mit Zeitzeugen, wie meiner Person, die den Künstler und sein Werk seit den 1950er Jahren kennen und begleitet haben. Diese mangelnde Bereitschaft wirft leider ein dunkles Licht auf Ihre Kompetenz und Einschätzung der Werke Herbert Zangs.

Dies zeigt nun, dass es durch eine Analyse möglich ist das Alter einer Arbeit festzustellen, so dass man sich tatsächlich überlegen sollte, bevor man eine Arbeit datiert 53 erwirbt, diese analysieren zu lassen oder von den Auktionshäusern oder Galeristen eine entsprechende Analyse zu verlangen.

Durch das reine Betrachten des Bildes kann ein Laie kaum das Alter feststellen, außer man ist so erfahren wie Prof. Peter Weibel, Künstler und Direktor des ZKM Karlsruhe, dem sofort nach Ansehen der aus Paris gelieferten Zangs Werke angeblich aus den frühen 50er Jahren so starke Zweifel an der Echtheit der Datierung kamen, dass er 3 Wochen vor der Eröffnung diese Ausstellung absagte und die Bilder nach Paris zurückschickte, ein einmaliger Vorgang in der Ausstellungsgeschichte.



„Stürzender Engel“
Scheibenwischer Reihung, 1957, signiert und datiert, Acryl/Ölkreide/Leinwand, 109x78,5 cm



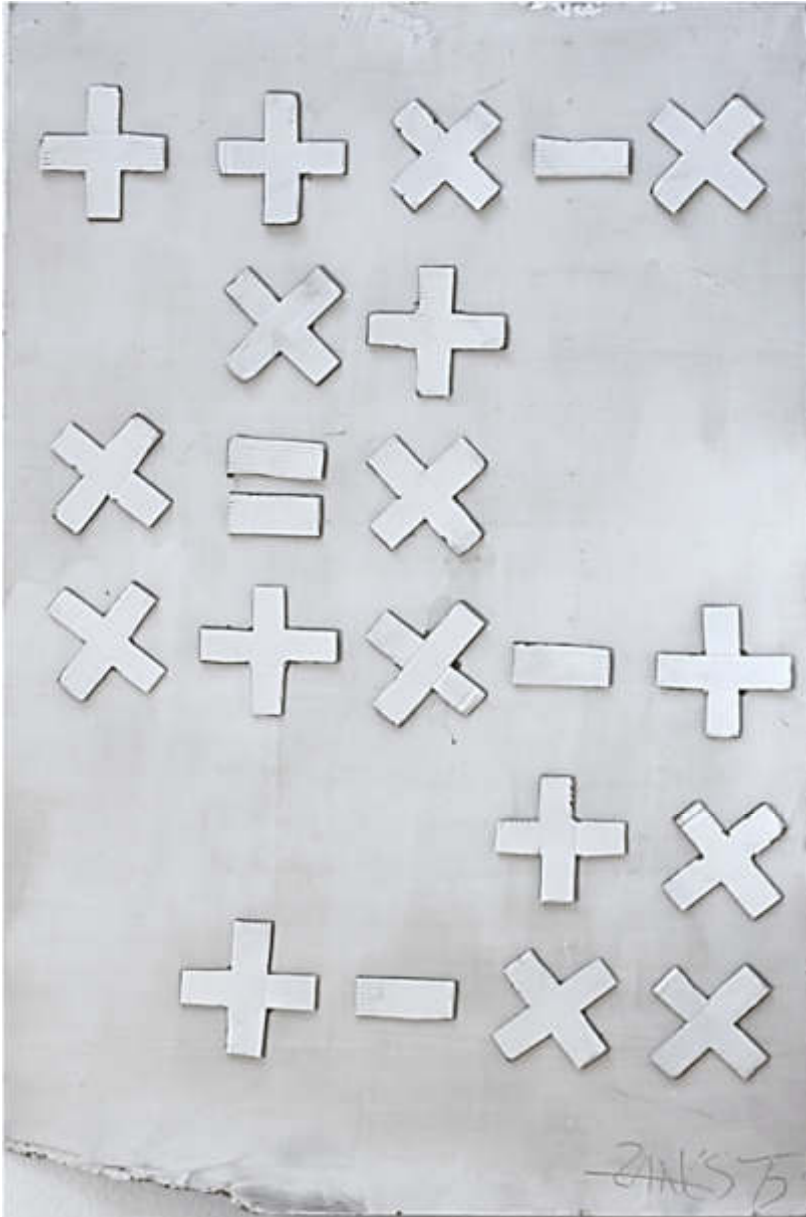
Reihung 53, Acryl/Leinwand, 30x25,5 cm
Antidatierung 70/80er Jahre



Knüpfung, 70/80er Jahre, Acryl/Seidenpapier/Pappscheiben/Leinwand, 81x64 cm



Collage Bierdeckel, 53, Acryl/Bierdeckel/Hartfaserplatte, 76x94 cm
Antidatierung 1970er Jahre



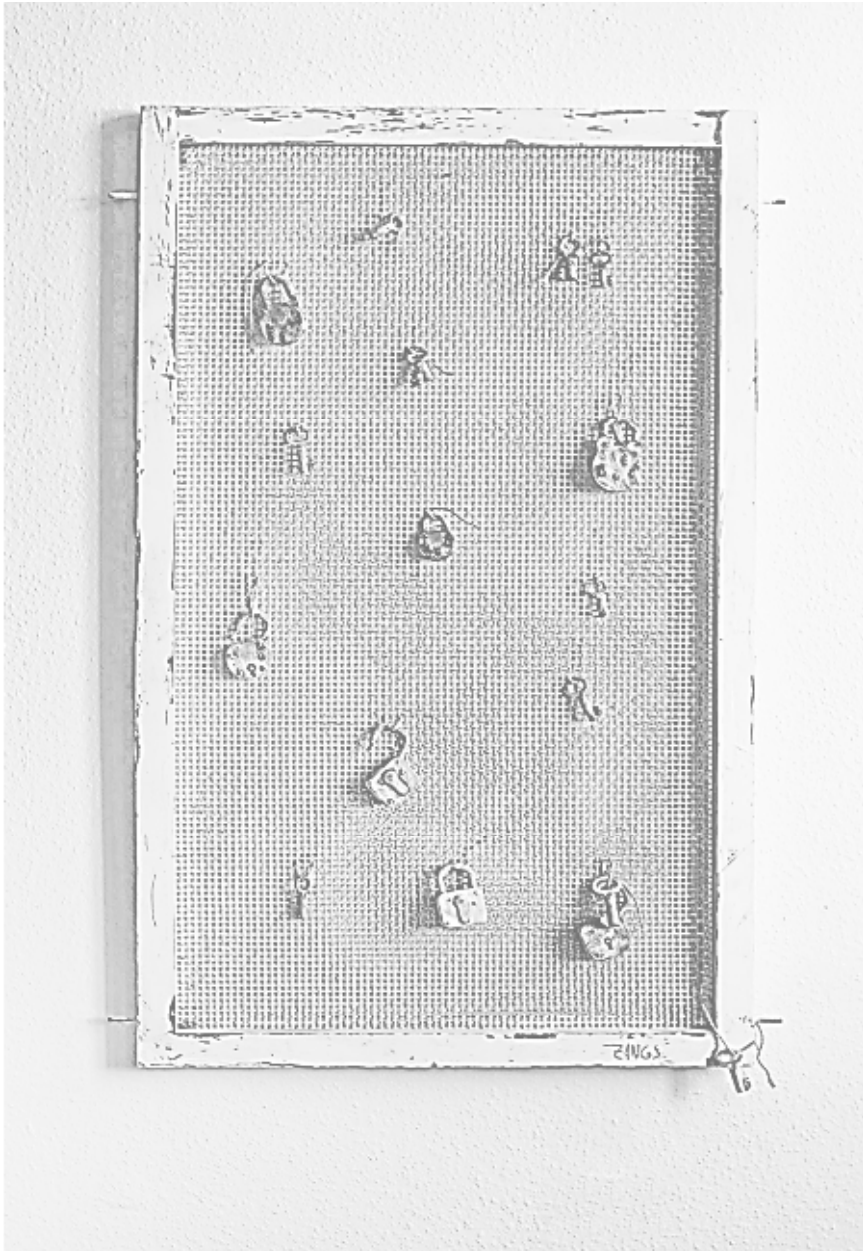
Rechenstück, 1975, Acryl/Wellpappkarton/Sperrholz, 139x92 cm



Blasenbild, 1983, Acryl/Karton, 52x65 cm



Knüpfung mit 20 Korken, 1979, Acryl/Korken/Bettuch, 113x82 cm



Schlösser, nicht datiert, Acryl/Fliegengitter/Schlösser/Schlüssel, 111x67 cm



Sternbild, 1977, Acryl/Basaltsteine/Sperrholz, 47,5x54,5 cm



Reihung mit Dreiecken, 55, Acryl/Hartfaserplatte, 42x45 cm
Antidatierung, 70/80er Jahre



Knüpfung Schranktür, 1976, Acryl/Korken/Stoff/Schranktür, 75 x 68 cm



Komposition 1990er Jahre, Acryl/Leinwand, 80x100 cm

„Ich habe mein Leben gelebt und
daraus ist Kunst geworden“

Herbert Zangs
zitiert aus dem Buch: Gerhard Klüsener, Herbert Zangs im Gespräch,
2018, Wienand Verlag Köln,

ISBN 978-3-00-063804-6

ZANGS