

Christoph Zuschlag

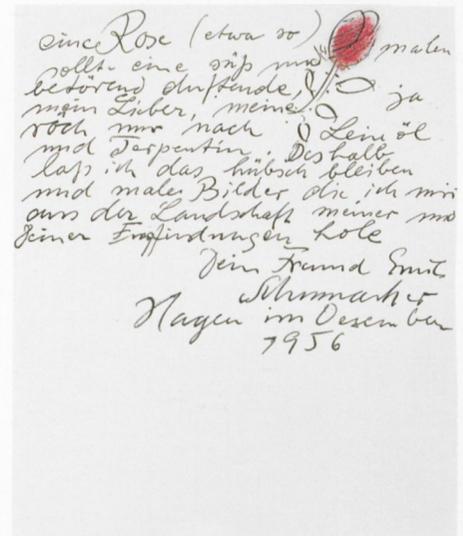
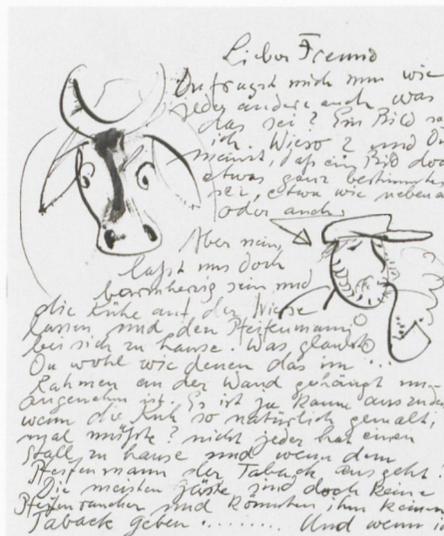
Undeutbar – und doch bedeutsam Überlegungen zur informellen Malerei

Im Dezember 1956, in der Anfangsphase seiner informellen Malerei, schrieb Emil Schumacher einen Brief an einen Freund und versah ihn mit drei Skizzen, die den Kopf einer Kuh, den Kopf eines bärtigen Mannes mit Pfeife sowie eine Rose darstellen. Das bislang unveröffentlichte Schreiben (Abb.) hat folgenden Wortlaut:

Lieber Freund,

Du fragst mich nun wie jeder andere auch, was das sei. Ein Bild, sag' ich. Wieso? Und Du meinst, daß ein Bild doch etwas ganz Bestimmtes sei, etwa wie nebenan [...]. Aber nein, laß uns doch barmherzig sein und die Kühe auf der Wiese lassen und den Pfeifenmann bei sich zu Hause. Was glaubst Du wohl, wie denen das im Rahmen an die Wand gehängt unangenehm ist. Es ist ja kaum auszudenken, wenn die Kuh, so natürlich gemalt, mal müßte. Nicht jeder hat einen Stall zu Hause; und wenn dem Pfeifenmann der Tabak ausgeht? Die meisten Gäste sind doch keine Pfeifenraucher und könnten ihm keinen Tabak geben...

Und wenn ich eine Rose malen sollte (etwa so), eine süße und betörend duftende, ja mein Lieber, meine röche nur nach Leinöl und Terpentin. Deshalb laß' ich das hübsch bleiben und male Bilder, die ich mir aus der Landschaft meiner und Deiner Empfindungen hole.¹



Brief von Emil Schumacher an einen Freund
Dezember 1956, Privatbesitz

In der Art eines fiktiven Dialoges vor einem seiner Bilder erläutert hier Emil Schumacher seine Kunst auf höchst anschauliche, dabei gleichermaßen humorvoll-ironische wie ernste Weise. Im Kern geht es um den autonomen Bildbegriff: Eine Kuh ist eine Kuh, und ein Bild ist ein Bild. Und weil eine gemalte Rose eben nicht süß duftet, sondern nach Leinöl und Terpentin riecht, weil die Kunst es also ohnehin nicht mit der Natur aufnehmen kann, versucht Schumacher es erst gar nicht, sondern holt sich statt dessen seine Bilder »aus der Landschaft meiner und Deiner Empfindungen«. Schumacher begründet damit seine ungegenständliche Kunst.

Jahrzehnte zuvor hatte schon Franz Marc das Beispiel des Tieres und der Rose gewählt, um Anliegen und Ziel seiner Kunst zu verdeutlichen. In einem Manuskript aus den Jahren 1911/12 heißt es: »Das Wichtigste [...] ist das Prädikat. Subjekt ist seine Prämisse. [...] Ich kann ein Bild malen: das Reh. Pisanello hat solche gemalt. Ich kann aber auch ein Bild malen wollen: »das Reh fühlt«. Wie unendlich feinere Sinne muß ein Maler haben, das zu malen! [...] Oder die »Rose«. Manet hat sie gemalt. Die Rose »blüht«, wer hat das »Blühen« der Rose gemalt? [...] Das Prädikat.«² Während sich Marc in die Natur einfühlen, ja geradezu hineinversenken möchte, um das Fühlen des Rehs und das Blühen der Rose malen zu können, richtet Schumacher sein Interesse auf persönliche Empfindungen. Franz Marc scheint das Allgemeine, Emil Schumacher hingegen das Individuelle zu suchen. Dies führt in der zweiten Hälfte der 50er Jahre zur Entwicklung seiner unverwechselbaren informellen

¹ Schreibweise geringfügig geändert.

² Franz Marc, ohne Titel, dreiseitige maschinenschriftliche Aufzeichnungen, Winter 1911/12, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hier zit. nach dem Abdruck in: Klaus Lankheit (Hrsg.), Franz Marc. Schriften, Köln 1978, S. 99f.



Hann Trier, *Komposition in Oliv, Blau und Grau*, 1961

Pastell und Kreiden, Pinsel und Deckweiß

24,9 x 18 cm

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg

Inv. Nr. Z 4680

Hann Trier, *Komposition in Blau*, 1964

Pastell und schwarze Kreide, 24,9 x 18,1 cm

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg

Inv. Nr. Z 4679

Bildsprache, die in *Taras Bulba* aus dem Jahre 1959 (S. 113) bereits voll ausgeprägt ist. Der Begriff »Informel« meint keinen einheitlichen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion und statt dessen eine zwar ebenfalls gegenstandsfreie, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt. Hierdurch erklärt sich die Breite des Spektrums an individuellen künstlerischen Handschriften im Informel, das ganz unterschiedliche Phänomene umfaßt. Dennoch gibt es verbindende Elemente, die im folgenden skizziert werden sollen.³

Werkbegriff

In der klassischen Malerei führt der Maler ein Bild aus, dessen Thema und Komposition vor dem eigentlichen Malvorgang bereits festgelegt sind. Der Vorbereitung dienen Skizzen, Vor- und Unterzeichnungen. Das informelle Bild dagegen ist in aller Regel nicht die Realisierung eines zuvor gefaßten Planes, sondern im Hinblick auf das bildnerische Endresultat *offen*. Das Bild entsteht im kontinuierlichen Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozeß von Agieren und Reagieren. Der *Malakt* bzw. die *Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel* tritt an die Stelle des traditionellen Bildthemas. Damit wird ein Bildbegriff konstituiert, der an den autonomen Bildbegriff der frühen Moderne anknüpft, in seiner Radikalität aber darüber hinausgeht: Das Bild ist von der äußeren Wirklichkeit unabhängig, die Gestaltungsmittel sind autonom gesetzt, der vom Künstler gewählte Malvorgang mit seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten sowie die verwendeten Gestaltungsmittel bestimmen das Bild. So fällt auf, daß in den Titeln informeller Werke häufig Farben genannt und diese damit als eigentliches Bildthema hervorgehoben werden.⁴ Die im Prinzip ungegenständliche Gestaltungsweise schließt freilich nicht aus, daß in einzelnen Fällen gegenständliche Anklänge zu finden sind, wie die Gouache *Das Herz* von Gerhard Hoehme (S. 44) vor Augen führt.

Schaffensprozeß

Der Eigenwertigkeit von Malakt und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, *Malweise* und *Maltechniken* experimentell zu erweitern. Für einige Künstler gilt die – von Pollock praktizierte – »Flachmalerei«, bei der der Bildträger auf dem Boden liegt, andere bedienen sich der traditionellen Staffelei. Experimentiert wird weiterhin mit Farbsubstanzen, mit Malmitteln, durch die die Farben auf den Bildträger aufgebracht werden, sowie mit kunstfremden Materialien. Zum Schaffensprozeß gehören auch Momente der *Zerstörung*.⁵ All dies liegt nicht zuletzt darin begründet, daß viele informelle Künstler an den *psychischen Automatismus* (*écriture automatique*) des Surrealismus anknüpfen. Damit ist der Versuch gemeint, den aus dem Unbewußten strömenden psychischen Regungen möglichst unmittelbar, spontan, ungesteuert und ohne Kontrolle des Bewußtseins Ausdruck zu verleihen.⁶

3 Vgl. zum Folgenden: Gabriele Lueg, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss. masch., Aachen 1983, S. 49–291; Tayfun Belgin, *Was ist Informel? Eine Annäherung über Bildkategorien*, in: ders. (Hrsg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund/Kunsthalle in Emden/Neue Galerie der Stadt Linz 1997/98, Köln 1997, S. 32–41.

4 Vgl. die im Tafelteil abgebildeten Werke: Erwin Bechtold, *White Poster*; Hermann Glöckner, *Kreisende Linien auf Blau, Grüne Flecken und Spritzer*; Peter Herkenrath, *Aufgebrochenes Grau*; Jupp Lückeroth, *Bewegung in Rot*; Roswitha Lüder, *Fallendes Weiß*; Marie-Louise von Rogister, *Durchscheinendes Blau*; Heinrich Siepman, *B 1957 schwarz-weiß verschachtelt*; Rudolf Vombek, *Graue Strukturen im roten Feld*; Wilhelm Wessel, *Relikt in Weiß* und Irmgard Wessel-Zumloh, *Mit Rot*.

5 Hierzu äußert sich Götz wie folgt: »Zerstören und Zerkratzen und Verwischen gehören zum Informel. Ja, man kann sagen, das ganze Informel besteht aus Zerstörung und Umgestaltung. [...] es geht um eine neuartige Behandlung des Materials. [...] Die Kunst des Informel ist ein ständiger Prozeß des Zerstörens und Wiederaufbauens«, in: Michael Klant/Christoph Zuschlag (Hrsg.), *Karl Otto Götz im Gespräch*. »Abstrakt ist schöner!«, Stuttgart 1994, S. 60–64. Auch Reinhold Koehler setzte in seinen *Décollagen* »Prozesse positiver Zerstörung in Gang« (Max Bense, zitiert nach: Juliane Roh, *Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei/Collage/Op-Art/Graphik*, München 1971, S. 191), die in den *Contre-Collagen* ihre Fortführung fanden. Ebenso sind Johannes Schreiters *Brand-Collagen* und Emil Schumachers *Hammerbilder* in diesem Zusammenhang zu nennen. Vgl. Christoph Zuschlag, »Alle Malerei ist Zerstörung«. Anmerkungen zu einem Aspekt des Werks Emil Schumachers, in: *Kunstpresse*, August 1992, S. 30–33.

6 Zum Automatismus in Surrealismus und Informel vgl. Maria Linsmann, *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Witterschlick/Bonn 1991 (Beiträge zur Kunstgeschichte 6), S. 82–106. Aus restauratorischer Sicht äußert sich dazu: Heinz Althöfer, *Automatismus und Ent-Individualisierung. Nichts ist zufällig*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 56, 1995, S. 317–320.

Daraus folgt, daß *Spontaneität* und die Einbeziehung des *Zufalls* im informellen Schaffensprozeß eine wichtige Rolle spielen, allerdings immer – so paradox das klingen mag – im fruchtbaren Wechselspiel mit der Kontrolle durch den Künstler.⁷

Raum

Im Informel ist in zweifacher Hinsicht eine Tendenz zur Verräumlichung festzustellen: zum einen als »Raum im Bild«, zum anderen als »Bild im Raum«. Ersteres findet sich beispielsweise bei K. O. Götz (Abb.), in dessen Bildern sich die dunklen Farbspuren mit dem hellen Fond verbinden. Dadurch ergibt sich eine räumliche Wirkung, die im Kontrast zu der in Wirklichkeit ganz flachen Oberfläche steht. Vergleichbares läßt sich im Werk Peter Brünings (Abb.) feststellen. Lichte Farbräume öffnet Heinz Kreutz (S. 45), während Hann Trier (S. 39) den Eindruck räumlicher Tiefe durch die Kombination schwarzer Linienstrukturen mit sparsamen farblichen Akzenten hervorruft. Es handelt sich hierbei um neue Formen der Evokation einer räumlichen Wirkung, die sich von den traditionellen Mitteln der Raumillusion in der Malerei vor Cézanne deutlich unterscheiden.

Das tatsächliche, physikalische Ausdehnen und Ausgreifen des Bildes in den Raum (der zugleich der des Betrachters ist) beginnt mit einem pastosen, materiebetonen, reliefartigen Farbauftrag, wie er im Informel häufig anzutreffen ist, etwa bei den frühen Werken Winfred Gauls (S. 45). Bei Bernard Schultze führen plastische Einklebungen in den Bildgrund über die *Migofs* (S. 43) hin zu raumfüllenden Environments, wie sie im Jahre 1964 auf der *documenta III* zu sehen waren. Hubert Berkes Nagelobjekte (S. 42), Emil Schumachers Tastobjekte,⁸ Gerhard Hoehmes Farbpfähle, Farbobjekte, *shaped canvases* und Schnurbilder⁹ sowie Karl Fred Dahmens Objektkästen sprengen ebenfalls die Grenzen des rechtwinkligen Tafelbildes.

Zeit

Die vierte Dimension spielt im Informel eine besondere Rolle. Der prozeßhafte Werkbegriff wurde bereits erwähnt. Bei den Künstlern, die der gestischen Spielart des Informel zuzurechnen sind – darunter Peter Brüning, K. O. Götz und K. R. H. Sonderborg –, kommen Bewegung, Schnelligkeit und Dynamik des Malvorgangs hinzu. Sie bestimmen die Bildgestalt. Die im Bild gleichsam konservierte Bewegung kann vom Betrachter nachvollzogen werden und macht auf diese Weise Zeit als eine dem Werk inhärente Qualität anschaulich.

Rezeption

Erfordert nun das Informel eine neuartige Form der Rezeption? Wie begegnet man als Betrachter einem informellen Werk? Eine der informellen Kunst adäquate Rezeption setzt zunächst voraus, daß man sich auf die gegenstandslosen Bildwelten einläßt und das Werk als autonome ästhetische Erscheinung wahrnimmt. Dies gilt im Prinzip auch für »nicht-informelle« Abstraktionsformen wie etwa die geometrisch-konstruktive Kunst. Stärker jedoch als diese aktiviert das informelle Werk die Sinne und die Phantasie des Betrachters, löst Emotionen und Assoziationen aus. Ein geometrisch organisiertes Bild wird, seinem Produktionsvorgang entsprechend, vom Betrachter in erster Linie kognitiv erschlossen, rational ergründet und analysiert (vgl. auch Kandinsky, S. 27); ein informelles dagegen wird im wesentlichen imaginativ (nach-)erlebt und »erfühlt«. Die Herausforderung für den Betrachter liegt darin, den Prozeß der Rezeption so offenzuhalten, wie der Künstler jenen der Produktion offenhielt.

Während das Informel auf kommende Künstlergenerationen in vielfältiger Hinsicht fruchtbar gewirkt und sowohl Gegenströmungen als auch – gerade in jüngster Zeit – Formen der Anknüpfung und Weiterführung hervorgerufen hat,¹⁰ tun sich Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der Einschätzung und Beurteilung des Informel bis heute schwer. Das zeigt sich unter anderem darin, daß die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses zentralen Phänomens der Kunstgeschichte nach 1945 erst am Anfang steht. Eine wesentliche Rolle dürfte dabei der Umstand spielen, daß sich die informelle Kunst nur sehr schwer beschreiben und klassifizieren läßt. So ist die Bezeichnung »Informel«, welche auf die von dem Kritiker Michel Tapié 1951 im Pariser Studio Paul Faccetti organisierte Ausstellung *Signifiants de l'Informel*¹¹ zurückgeht und sich mittlerweile als Sammelbegriff durchgesetzt hat, im Grunde ebenso unzulänglich wie die anderen, aus polemischen Kritikeräußerungen oder Selbstdarstellungen der Künstler hervorgegangenen Benennungen »Tachismus«, »Lyrische

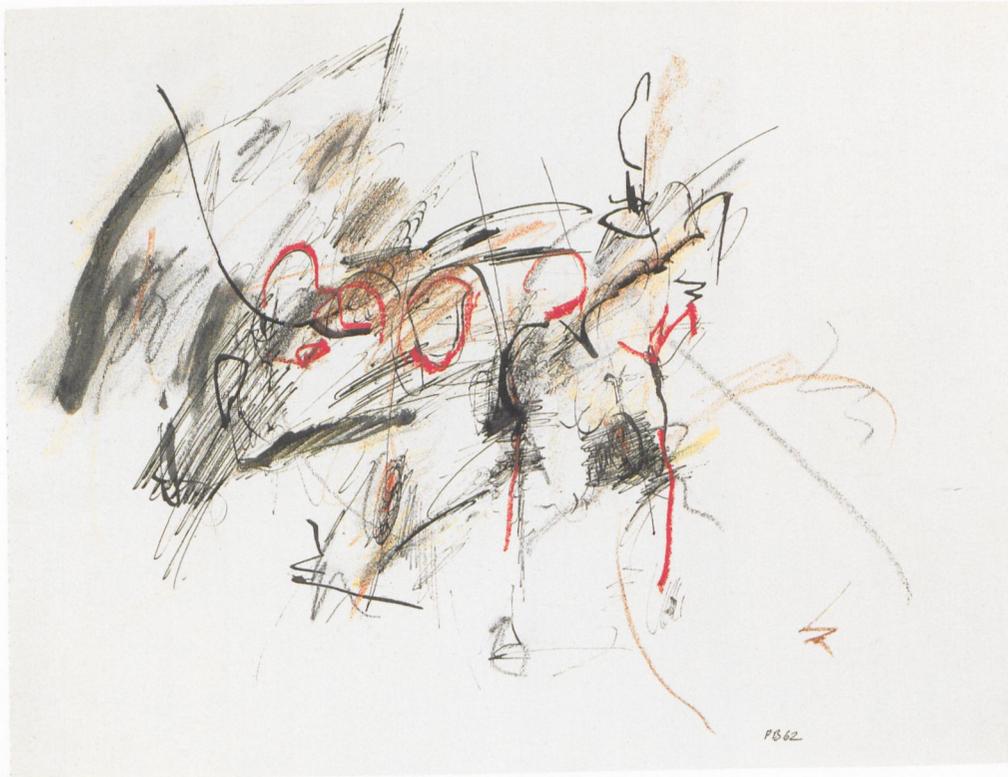
7 Vgl. Georg-W. Költzsch, Willkür des Unbewußten? Kritische Anmerkungen zur Bedeutung des deutschen Informel, in: Karl Otto Götz, Ausst.-Kat. Galerie Orangerie-Reinz, Köln 1990, S. 4–10.

8 Vgl. Michael Klant/Christoph Zuschlag (Hrsg.), Emil Schumacher im Gespräch. »Der Erde näher als den Sternen«, Stuttgart 1992, S. 8 und Abb. S. 23.

9 Vgl. Gerhard Hoehmes Text *Vom Raum in der Malerei* auf der Einladung der Galerie 22, Düsseldorf 1957; darin heißt es: »Meine Sehnsucht war der weite Raum, der dritte, vierte, fünfte – nach oben, zur Seite, nach vorn, ja sogar nach hinten, aber ohne illusionistische Tiefe.« Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Belgien 1997 (wie Anmerkung 3), S. 259f., hier S. 259.

10 Zur künstlerischen Rezeption des Informel vgl. den Beitrag von Hans Gercke.

11 Beteiligt waren Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle und Jaroslav Serpan. Tapié veröffentlichte 1952 die Programmschrift des Informel unter dem Titel *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (vgl. die Abb. des Umschlags auf S. 139).



Peter Brüning, *Farbzeichnung*, 1962
Tusche, Aquarellfarbe, Pastell
30 x 40 cm
Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg
Inv. Nr. Z 4633

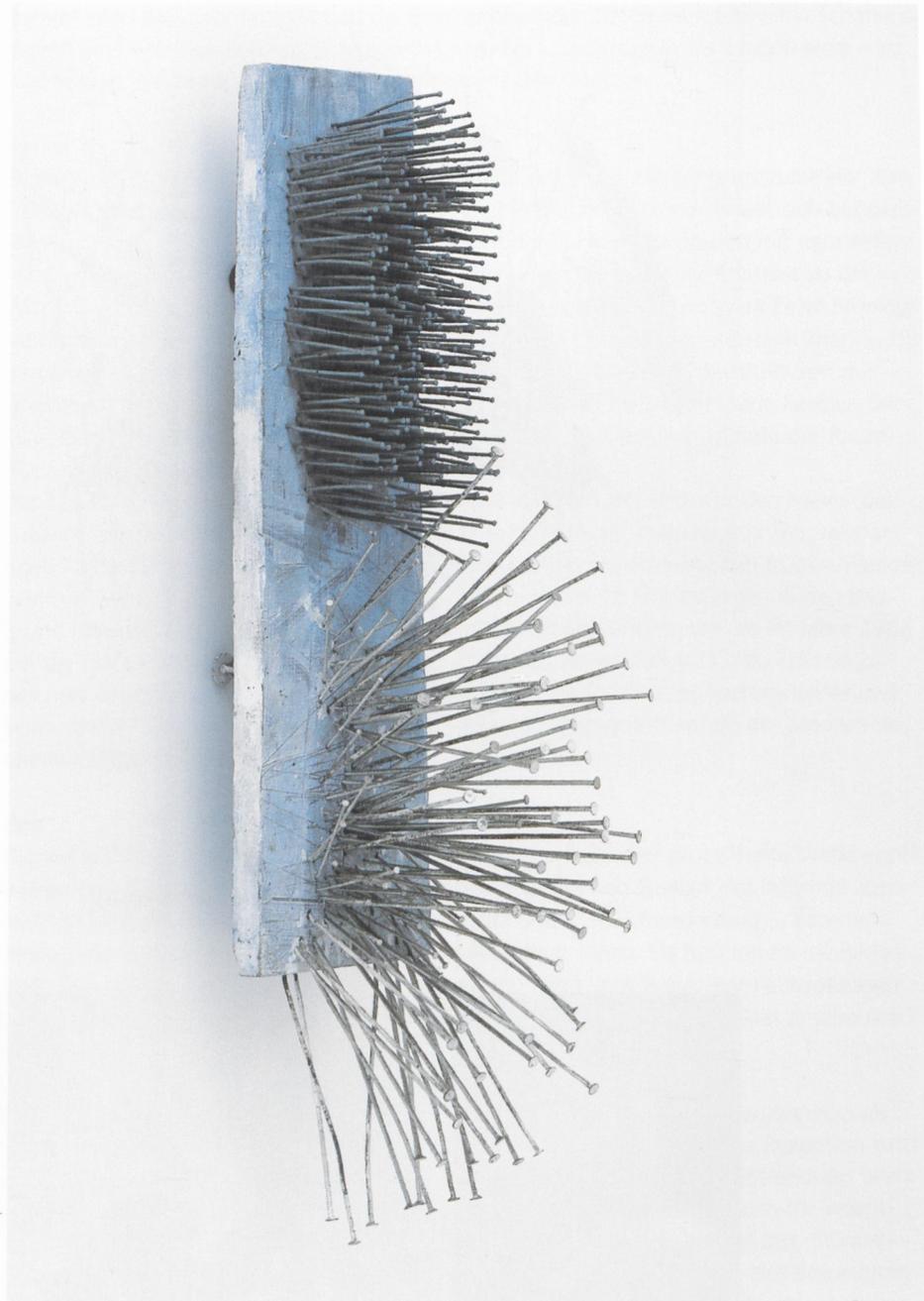


K. O. Götz, *Ohne Titel*, 9.9.1954
Mischtechnik auf Leinwand, 122 x 152 cm
Privatbesitz

Hubert Berke, *Coelin*, 1957

Verschieden bemalte Nägel auf bemalter Holzplatte,
72 x 20 x 26 cm

Kunsthalle zu Kiel, Inv. Nr. PL 212



12 Vgl. zur Geschichte und Abgrenzung dieser Begriffe: Lueg 1983 (wie Anmerkung 3), S. 15–24; Jürgen Claus, *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, überarb. u. erg. Neuausg., Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 21–29; Ursula Geiger, *Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel*. Otto Greis – Karl O. Götz – Bernard Schultze – Heinz Kreuzt, Nürnberg 1987, S. 31–36.

13 Gert Ueding im Klappentext zu: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1990. In seiner 1968 in italienischer und 1972 in deutscher Sprache erschienenen *Einführung in die Semiotik* entwickelt Eco seine Thesen weiter; im Abschnitt »Vom Informellen zu den neuen Figurationen« geht er auch auf die Gegenbewegungen zum Informel ein. Er schreibt: »Die verschiedenen post-informellen Richtungen, von der neuen Figuration bis zur Assemblage, die Pop Art und ihr verwandte Ausdrucksarten, arbeiten wieder auf dem Hintergrund von genau bestimmten konventionellen Codes«, in: Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, 6., unveränderte Aufl., München 1988, S. 265.

Abstraktion« (im Gegensatz zu »Geometrische Abstraktion«), »Action Painting« und »Abstrakter Expressionismus«.¹²

Einige Versuche, das Informel zu interpretieren, sind dennoch unternommen worden. Die Ansätze von Umberto Eco, Roswitha Heinze und Stephan Schmidt-Wulffen seien kurz vorgestellt.

Umberto Eco veröffentlichte 1962 die Untersuchung *Opera aperta* (Das offene Kunstwerk), die, wie er im Vorwort zur zweiten Auflage ausführt, durch die Beschäftigung mit der neuen Musik ausgelöst worden war. Darin entwickelt der Semiotiker und Schriftsteller das hypothetische Modell eines Kunstwerks mit mehrdeutiger Struktur und nicht festgelegter Interpretation, das er als ein Signifikans versteht, dem eine Vielzahl verschiedener Signifikate zugeordnet werden können. »Die moderne Kunst hat seit der Romantik – so Ecos These – Unabgeschlossenheit, das Fragment, das offene Kunstwerk zum Programm erhoben. Gewisse Tendenzen in der Kunst der Gegenwart [...] verwirklichen auf besonders radikale Weise die Ästhetik oder Poetik des offenen Kunstwerks.«¹³ Dazu zählt Eco insbesondere das Informel: »Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ›Feldes‹ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ›Lektüren‹ veranlaßt wird;



Bernard Schultze, *Migof*, 1964
 Kunststoff, Leinen, Farbe, Draht/Holzplatte
 300 x 200 x 80 cm
 Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, Sammlung
 Olbricht, Essen, Inv. Nr. L 94

Struktur schließlich als ›Konstellation‹ von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können. In diesem Sinne steht das Informelle der Malerei an der Seite der offenen musikalischen Strukturen der nachwebernschen Musik und jener ›neuesten‹ Dichtung, die in den Äußerungen ihrer Vertreter die Bezeichnung informell schon für sich anerkannt hat.«¹⁴ Ecos Erklärung des Informel spiegelt die in jener Zeit weitverbreitete Ansicht wider, es handle sich um eine Reaktion auf das durch die modernen Naturwissenschaften veränderte Weltbild (so verglich die Zeitschrift *Magnum* im Juni 1959 die Photographie eines Atompilzes mit einem Wols-Gemälde, die Luftaufnahme eines überfüllten Badestrandes mit einem Pollock-Gemälde und die Photographie eines Raketenstarts mit einem Kandinsky-Aquarell¹⁵). Eco schreibt: »Wenn wir in der informellen Malerei wie in der Dichtung, im Film wie im Theater das Sichdurchsetzen offener Kunstwerke mit mehrdeutiger Struktur und nicht festgelegter Interpretation beobachten, so kommt das daher, daß die Formen sich auf diese Weise einer ganz neuen Anschauung der physischen Welt und der psychologischen Beziehungen, wie die moderne Wissenschaft sie vor uns stellt, angleichen; es macht darauf aufmerksam, daß man von dieser Welt nicht mehr in den formalen Termini sprechen kann, durch die der geordnete Kosmos, der nicht mehr der unsere ist, sich darstellen ließ.«¹⁶

¹⁴ Eco 1990 (wie Anmerkung 13), S. 154f.

¹⁵ Vgl. die Reproduktionen der betreffenden Doppelseiten in: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, hrsg. von Laszlo Glozer, Köln 1981, S. 217.

¹⁶ Eco 1990 (wie Anmerkung 13), S. 266–268.



Gerhard Hoehme, *Das Herz*, 1958
Aquarell auf Japanpapier, 54,5 x 33,5 cm
Privatbesitz

Roswitha Heinze wendet die »objektive Hermeneutik« von Ulrich Oevermann, ein in ein strukturtheoretisches Paradigma eingebettetes methodisches Verfahren der Textinterpretation, auf das *Große rote Bild* von Emil Schumacher¹⁷ an: »Die »objektive Hermeneutik« gibt mit ihrer Sequenz- und Feinanalyse ein methodisches Instrument an, das geeignet scheint, die hinter den subjektiven Bedeutungen stehenden objektiven Sinnstrukturen eines Kunstwerks zu erschließen.«¹⁸ Dabei setzt Heinze voraus, »daß Werke der informell-gestischen Malerei begrifflich faßbar, wenn auch nicht in ihrem Erfahrungsgehalt völlig explizierbar sind«. Im Widerspruch zu dieser Aussage schreibt sie allerdings an anderer Stelle: »Dem entsprechend ist in informellen Bildern nichts wiedererkennbar, sie sind begrifflich nicht faßbar. Zu ihnen gibt es keinen rationalen Zugang, vielmehr wollen sie ein affektives Potential hervorrufen.«¹⁹

Stephan Schmidt-Wulffen schließlich beschreibt das Informel als »kritische Denkform« gegenüber tradierten Betrachtungsweisen, die Bilder immer nur als Verweise auf einen ihnen eingeschriebenen Sinn lesen. Demnach sei das Informel genauso wie die konkrete Kunst eine Strategie, »die Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung einzuebnet. [...] Auch die Spuren informeller Malerei schneiden einen Bezug auf Inhalte, auf Vorstellungen ab. Sie sind nicht Zeichen eines verborgenen Sinns, sondern Relikte einer Aktion. Deshalb können diese Handlungsverweise, in denen Ausdruck und Inhalt zusammenfallen, auch als Spuren betrachtet werden. [...] Die Bedeutung des Bildes ist völlig sichtbar, ist in der reinen Handlung eingeschlossen und entwickelt sich im Prozeß des Malens.«²⁰

Das Informel ist für die Kunstgeschichtsschreibung eine Herausforderung. Es stellt sie nämlich vor Probleme, die bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst generell auftreten, im Informel aber noch eine besondere Zuspitzung erfahren: Inwieweit kann ein Kunstwerk sprachlich erfaßt und vermittelt werden? Läßt sich Kunst, die rein anschaulich ist, überhaupt begrifflich fassen? Vielleicht ist das Informel, um eine Formulierung des Heidelberger Philosophen Hans-Georg Gadamer über absolute Musik aufzugreifen, letztlich undeutbar – und doch bedeutsam.²¹

17 Emil Schumacher, *Großes rotes Bild*, 1965, Mischtechnik auf Leinwand, 150 x 270 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

18 Roswitha Heinze, *Lesarten des Informel. Die strukturelle Methode der »Objektiven Hermeneutik« als Interpretationsverfahren informeller Bilder*, Diss. masch., Dortmund 1992, S. 5.

19 Heinze 1992 (wie Anmerkung 18), S. 5 und S. 134.

20 Stephan Schmidt-Wulffen, *Befreite Malerei*, in: Winfried Gaul, *Werkverzeichnis*. Bd. I: 1949–1961. *Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Düsseldorf 1991, S. 14–16, hier S. 14f.

21 Gadamer schreibt: »Der Schritt zur absoluten Musik hat den Wandel der Kunsterfahrung [...] in gewissem Sinne antizipiert. Ähnlich hat sich im Felde der sprachlichen Künste die symbolistische Lyrik im Begriff der »poésie pure« diesem Ideal angenähert, indem sie die Grenzen und Regeln der Grammatik wie der Rhetorik gesprengt hat und in der Vieldeutigkeit ihrer Wort- und Klangbezüge fast etwas wie absolute Musik zum Vorbild nimmt, undeutbar und bedeutsam wie diese selbst«, in: Hans-Georg Gadamer, *Der Kunstbegriff im Wandel*, in: D. Guderian (Hrsg.), *Technik und Kunst*, Düsseldorf 1994, hier zitiert nach dem Abdruck in: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 88–104, hier S. 97.



Winfred Gaul, *Ohne Titel*, 1955
Öl und Dispersionsfarbe auf Hartfaser
60 x 92 cm
Sammlung Sylvia und Ulrich Ströher, Darmstadt



Heinz Kreutz, *Wichtige Begebenheit*, 1954
Öl auf Leinwand, 85 x 130 cm
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.
Inv. Nr. SG 1150