



# Das Mirakel der Verfertigung

## Pastell und Aquarell im Werk von Sam Szafran

Julia Drost

Wenn etwas im Zentrum der Schöpfungen Sam Szafrans zu benennen wäre, was für die soghafte Wirkung der Bilder verantwortlich zu machen ist, dann ist es die Latenz des Geheimnisvollen. Unergründlich nicht nur im Sinne eigenwilliger, rätselhafter oder befremdlicher Motive, wie die der abgründigen Räume von Treppenhäusern, der Undurchdringlichkeit dschungelgleicher Gewächshäuser oder der Ansichten von Lithografiepressen und -steinen im Atelier, führen die Werke an die Grenzen des Definier- und Beherrschbaren heran. Aus dem Bereich des Alltäglichen, der unmittelbaren Erfahrung des Künstlers gegriffen, wird das Gewohnte, zur Lebenswirklichkeit Gehörige nur als Vorwand benutzt, um das, was hinter der vermeintlichen Realität der Dinge liegt, sichtbar zu machen, wie Georges Perec schreibt, „die Welt schräg zu betrachten und nicht ins Zentrum einer Sache zu schauen, sondern seitlich daran vorbei, wodurch alles in Schiefelage gerät. Erst dann offenbart sich die Welt in großer Klarheit.“<sup>1</sup>

Das eigentliche Geheimnis der Werke entdeckt sich mit einer Verzögerung, die der Künstler scheinbar bewusst herbeiführt. Denn nur im geduldigen Umgang mit den Bildern lässt sich etwas von der technisch virtuosens Meisterschaft erspüren, mit der er in oszillierender Schichtung das Auge dazu verführt, hinter den Oberflächen Unausgesprochenes zu vermuten.

Und dennoch, mit seinen über viele Jahre hinweg wiederholten, variierten und durchdeklinierten Ansichten von Ateliers, Treppen und wuchernden Vegetationen gibt uns der Künstler auch einen thematischen Hinweis auf das Eigentliche seiner Kunst. Es sind die selbst wiederum gemalten Farbskalen, die ins Unendliche der Gradationen führenden, das Licht in die Unüberschaubarkeit seiner Brechungen dividierenden Paletten der Pastellstifte, welche unser Augenmerk auf die Fabrikation der Bilder lenken.

Der Geheimrezepturen, die für die opaken, stumpfen, leuchtenden oder in der Mikrostruktur Farbräume eröffnenden Oberflächen der Bilder Szafrans eingesetzt werden, habhaft zu werden, ist ein aussichtsloses Unterfangen. Und doch kommt man nicht umhin, die unbegreifliche Wirkung des Technischen fassen, das Hintergründige des gemalten, nur auf den ersten Blick zweidimensionalen Bildplans begreifen zu wollen. Man könnte hierbei von einer Doppelung des Sehens sprechen. Der ikonografische „Sinn“ der Bilder, die Konstanz der gewählten Themen scheint fast vom Einsatz der Malmaterialien konterkariert. Die den Bildern eigene Darstellung des Abgeschlossenen insistiert auf die Oberflächen der Gemälde. Und es ist hier, wo sich die Weitung des Horizonts ereignet. Der genaue Blick entdeckt ein Panoptikum von Binnenstrukturen und sich endlos wiederholenden, man ist versucht zu sagen organischen Modulen. Auf diese stoßen wir, auch ganz wörtlich mit der Nase in der Kreide, allerorten.

In Sam Szafrans Bildern bleibt wenig dem Zufall überlassen. Die aufwendig vorbereiteten und minutiös kalkulierten Strukturen, die der Künstler in seine Bilder bringt, planen diese konstruierte Offenheit der Seherfahrung. Auch deshalb die Konstanz der „vordergründigen“ Bildthemen.

Und die gewählte, im Labor jahrelanger Erfahrung angepasste Technik selbst, die Pastellstifte entweder allein oder in kombinierter Technik mit dem Kohlestift oder dem Aquarell zu verwenden, stellt einen Verweis auf die Geschichte eines Mediums dar, dessen ästhetische Diskussion im 18. und 19. Jahrhundert helfen mag, Prozess und Wirkung der Bilder Szafrans etwas genauer zu begreifen.

Sam Szafran,  
*Lilette auf einer Bank*, 2007,  
Aquarell und Pastell auf  
Pauspapier, 81 x 73 cm,  
Privatsammlung

Erfahrung und Experiment – Sam Szafran und die Geschichte des Pastells

„Wir sollten vom Pastell nur das erwarten, was es geben kann,“ fordert Karl Robert in seinem 1896 erschienenen Pastelltraktat, „seine wahre Stärke lässt sich in zwei Worten zusammenfassen: Frische und Anmut.“<sup>2</sup> Das Flüchtige, Ephemere des nur locker haftenden Pigmentpuders, dessen Farbstaub wie kein anderes Malmedium zarte, feine Tonabstufungen zu setzen imstande ist, war gleichzeitig die Erklärung dafür, weshalb die Technik über

Abb. 1, 2: Nuancenmuster, Pastels Roché, Paris, 1938



lange Zeit hinweg als dem Ölgemälde nicht ebenbürtig behandelt wurde; es ist weniger haltbar und zu empfindlich, äußerst anfällig gegen Feuchtigkeit und ruckartige Erschütterungen, weshalb es sofort hinter Glas gerahmt werden muss. Die späte Erfindung des säurefreien Papiers im 20. Jahrhundert ist ein wahrer Segen für diese fragile Technik, die lange in dem Ruf steht, nicht konservierbar zu sein. So mokierte sich der Enzyklopädist Denis Diderot über den Maler Quentin de La Tour, als dieser sein heute im Louvre befindliches Porträt der Marquise de Pompadour im Salon präsentierte: „Vergiss nicht, dass Du aus Staub bist, Pastellist, und wieder zu Staub wirst.“<sup>3</sup> Und in eben diesem Sinne erleben die Symbolisten das Pastell als Offenbarung, als ideales, sensibelstes Ausdrucksmittel, das nicht Ausdrückliche auszudrücken, ein Unbestimmtes, Unsagbares nur zu suggerieren, oder, um es mit Jean Moréas zu formulieren, „eine Idee in eine sinnliche Form zu kleiden“.<sup>4</sup>

Etymologisch ist das Wort Pastell auf das italienische „pastello“, „pasta“ zurückzuführen. Es ist ein Malen mit Pigmenten, die gemörsert und dann mit Gips oder Ton und einem Bindemittel zu einer Paste, einer Art

Knetmasse verarbeitet werden, aus der sich zum Malen geeignete, kreideähnliche Stifte formen lassen. Denis Diderot bezeichnet die Pastelltechnik in der *Enzyklopädie* schlicht als „eine Malerei [...], in der die Stifte die Aufgabe des Pinsels übernehmen“.<sup>5</sup> Bereits Leonardo da Vinci beschreibt im Codex Atlanticus (fol. 247, Biblioteca Ambrosiana, Mailand) eine Maltechnik „trocken zu kolorieren“, die er noch vor 1500 in Frankreich bei Jean Perréal (Jean de Paris) gesehen habe. Leonardo selbst hat die Pastellkreide nur sparsam benutzt, meist für Höhungen seiner Zeichnungen. So etwa in dem berühmten, im Louvre aufbewahrten Porträt von 1499, welches vermutlich Isabella d'Este, die Erzherzogin von Mantua, darstellt. Hier sind nur die Höhungen in ockergelbem Pastell ausgeführt, das Bildnis selbst ist in schwarzer Kreide und Rötel gezeichnet.

Seine Hochzeit erlebte das Pastell im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Insbesondere die Porträtmalerei erkannte die Qualitäten des feinen Farbpulvers, das mit seinen Nuancen in unendlichen Abstufungen besser als jede Ölmalerei das Pfirsichfarbene der Haut oder die Pracht eines Seidenstoffes wiederzugeben wusste. Zwar war das Pastell als Technik bei Weitem nicht so angesehen wie die Ölmalerei, taugte es doch hauptsächlich zur Gestaltung von Porträts in kleineren bis mittleren Formaten. Diese aber erlangten mit Künstlern wie Rosalba Carriera, Quentin de La Tour, Jean-Marc Nattier, Jean-Étienne Liotard und anderen eine zuvor nicht gekannte Beliebtheit und Sammlerschaft, die sich auch mit der gesellschaftlichen und soziokulturellen Entwicklung ihrer Epoche erklären lässt: „Das Pastell war der ureigene Ausdruck einer Epoche, in der sich Falsches von Wahrem, Tiefgründiges von Oberflächlichem kaum unterschieden ließ.“<sup>6</sup>

Die Expressivität des Mediums schien so vor allem geeignet, dem menschlichen Antlitz im Porträt zu psychologischem Ausdruck zu verhelfen, was von Künstlern und Kritikern mit regelrechter physiognomischer Wissenschaft betrieben wurde.

Dass das Pastell im Zuge dieser Entwicklung zu einer autonomen, als eigenständig anerkannten Technik avanciert, lässt sich spätestens auch der von Charles Blanc verfassten und viel beachteten *Grammaire des arts du dessin* aus dem Jahr 1880 entnehmen, in der es heißt: „Aber das Pastell ist nicht nur ein Hilfsmittel: Einige Maler haben es in dieser Technik zu größter Exzellenz gebracht, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon selbst[sic!] die Venezianerin Rosalba und Madame Vigée Lebrun haben ihr einen Stellenwert verschafft und sie auf glückliche Weise im Porträt verwendet.“<sup>7</sup>

Bereits für die Künstler der Romantik, allen voran Eugène Delacroix, stellte das Pastell im 19. Jahrhundert aufgrund der Möglichkeiten, die seine Farbnuancen durch Neutralisierung oder Intensivierung der verwendeten Töne eröffneten, schließlich ein Medium künstlerischer Innovation dar. Mitte der 1840er-Jahre erschienen binnen weniger Jahre mehrere Traktate über das Pastell, deren Autoren bemerken, die Technik sei „stark in Mode“.<sup>8</sup> Und bereits der Salon Mitte der 1830er-Jahre hatte dem Pastell mit dem Aquarell einen ganzen Saal eingeräumt, der insbesondere den Porträtisten Sichtbarkeit verschaffte.<sup>9</sup> Doch vollzieht sich die Innovation des Pastells im 19. Jahrhundert in der Landschaftsmalerei. Das Pleinair wurde bei Boudin zu einem autonomen Genre. Millet schließlich führte den Beweis, dass das Pastell auch zur Darstellung des realen Lebens geeignet war. Von der virtuoson Beherrschung der Technik durch den späten Degas wird unten noch die Rede sein. Pastellmalerei galt nicht mehr länger als „art de boudoir“, sondern war eine von avantgardistischen Künstlern verwendete Technik.

Seine Nobilitierung verdankt das Medium insbesondere seiner Fähigkeit, eine Bildwirkung zu erzielen, die dem Ölgemälde nicht nachsteht, zumindest aus der Distanz gesehen. Aus der Nähe betrachtet, entfaltet das Pastell seine Eigentümlichkeit: Das nur Andeutende, niemals Bestimmte, mit Nachdruck Ausgesprochene scheint in seinem Wesen zu liegen.

Ganz anders jedoch empfindet der Betrachter die Wirkung des Pastells vor den Kompositionen der Serien der zu Beginn der Siebzigerjahre entstandenen *Ateliers, rue de Crussol*, der *Ateliers Bellini* oder auch *Treppen* Sam Szafrans. Die *Ateliers* führen uns, wie auch die *Treppen* und die anderen bevorzugten Motive des Künstlers, in seine unmittelbare Umgebung. „Ich habe mich eines Themas bemächtigt“, erklärt Szafran, „wie ein Gauner ein Gebiet an sich reißt. Dabei ging ich von dem aus, was ich kannte: die Stadt, die Straße, die Treppen.“<sup>10</sup>

Sowohl die Serie *L'atelier, rue de Crussol* wie auch die *Imprimeries* und *Ateliers Bellini*, eine Druckerei für Kunstlithografien in der Rue du Faubourg Saint-Denis, die der Künstler in den frühen Siebzigerjahren einige Jahre betreibt und in der er auch ein eigenes Atelier unterhält, sind aus dem direkten Lebensumfeld des Künstlers gegriffen. Die Wahl des Ateliers, eines klassischen Motivs der Kunstgeschichte, reflektiert den Status des Künstlers, es zeigt den Ort des Schaffens. Doch geht es Sam Szafran nicht so sehr um den alten Topos. Es geht ihm um die konzentrierte Auseinandersetzung mit einem technischen Problem, die Beherrschung des Pastells, dessen Bedeutung für ihn essenziell wird.

### Das Atelier als Labor

In den elf, zwischen 1968 und 1972 entstandenen Pastellen mit dem Titel *L'atelier, rue de Crussol* herrscht meistens das Chaos. Dieses ehemalige Atelier des amerikanischen Malers Irving Petlin, im 11. Arrondissement, unweit des Cirque d'Hiver, benutzte Szafran von Februar bis Oktober 1968. Zwischen aus Böcken und Holzplatten gebauten Tischen mit aufgeschlagenen oder zu Stapeln gehäuften Büchern finden sich mehrere bestückte oder leere Staffeleien. In der Mitte des Ateliers thront ein gusseiserner Ofen. Er ist der einzige unbewegliche Gegenstand in diesem Ort des emsigen Operierens, des unermüdlichen Experimentierens. Die äußere, reale Welt existiert hier nicht, ebenso wenig wie sie im übrigen selbstreferenziellen Werk von Szafran eine Rolle spielt.

Auf einem Blatt der Serie (Kat. 23) sitzt der Künstler in einem Sessel, den Arm aufgestützt, nachdenklich und weltvergessen, den Blick über die vollen Tische ins Leere gerichtet. Über seinem Kopf ragt unvermittelt ein großes, metallenes Becken an einem der eisernen Querbalken befestigt in den Raum, eine Hommage an den *Tub* von Degas, der auch in anderen Kompositionen, teilweise seitenverkehrt, wiederkehrt. Die Staffelei am linken Bildrand ist leer, doch weisen die vielen Pastellkästen der rechten Bildhälfte auf die Technik hin, die Szafran verwendet. Eine Klaviatur von gemalten Pastellstiften zeugt von dem scheinbar unendlichen Farbenreichtum und den fast unmerklichen Nuancen der Pastellkreiden. Fast meint man, ihren farblichen Klang, ihre Crescendi und Decrescendi vernehmen zu können. Die unzähligen, zerknüllten und zerknitterten Papiere am Boden unterstreichen, dass man sich am Ort des experimentierenden, suchenden Schaffens befindet. In Szafrans Atelier betritt man ein Labor, den *Hortus conclusus* eines Chemikers der Farben, für den sein Experimentieren mit dem Malmaterial eine existenzielle Herausforderung bedeutet. Szafran selbst weist darauf hin: „Die Zustände unterschiedlicher Ordnung und Unordnung dieses Ateliers – allgemeiner Grundton, Tageslicht, nächtliches Licht, geordnete oder zerklüftete Kompositionen – zeugen von einer heftigen Gefühlspalette [...], von relativer Standicherheit, mitunter gar heiterer Ausgeglichenheit bis zu Wut und schlimmsten leidenschaftlichen Dramen.“<sup>11</sup>

So sehr sich die Motive ähneln, so stark divergieren die Kompositionen in Farbigkeit und Atmosphäre. Einige von ihnen wirken eher matt und sind in den Farben zurückhaltend (Kat. 25). Trotz der Verwendung der Komplementärfarben Blau (Wand) und Orangebraun für das Holz der Tische bleibt der farbliche Eklat aus, als ob zwischen den komplementären Polen die in den Pastellstiften gespeicherten Farbenergien auf ihre Entfaltung warten. Ganz anders ein weiteres Blatt der Serie (Kat. 24, Abb. 3). Hier scheint nicht nur die Unordnung gebannt: Die Pastellkästen sind ordentlich aufgereiht auf den aufgebockten Holzplatten nebeneinander angeordnet. Staffeleien und Leinwände sind in Reih und Glied zur Seite gestellt. Der Boden ist gefegt. Auf dem Sessel des Künstlers liegt ein Kleidungsstück, vielleicht auch eine Decke. Die große Schüssel hängt weiterhin im Raum. Ein Stuhl ist hinzugekommen. Ist er an den Stahlverstrebungen der Decke befestigt oder schwebt er im Raum? Den Fluchtpunkt der Komposition macht nun nicht mehr der gusseiserne Ofen aus. Über ihm ereignet sich eine ungewöhnliche Szenerie. Auf einem diagonal durch das Atelier gespannten Drahtseil hält ein Seiltänzer mit dem Rücken liegend die Balance auf dem Seil, ein Bein angewinkelt, das andere gerade nach unten gestreckt. Das Gleichgewicht gelingt ihm mithilfe der Stange. Erst hinter ihm machen wir den Künstler von der Seite aus. Er sitzt ganz hinten im Raum an einem Tisch und zeichnet sein Modell. Der Seiltänzer ist eine



Abb. 3: Sam Szafran,  
*Das Atelier, Rue de  
 Crussol, mit Seiltänzer und  
 Pastellkästen*,  
 Februar 1972, Pastell  
 117,5 x 78 cm  
 Privatsammlung

Referenz auf das eigene Werk. Kurz nach seiner Hochzeit mit Lilette Keller 1964 lernt Szafran den Seiltänzer Philippe Petit kennen, der 1970 durch seinen spektakulären Auftritt zwischen den beiden Türmen von Notre-Dame de Paris weltbekannt wird (Abb. 4). Die Proben für den Drahtseilakt hält er in Szafrans Atelier ab. Szafran hat ihn 1968 dabei gezeichnet (Abb. 5). Doch nicht der Seiltänzer ist das Thema der Darstellung. Man entdeckt ihn erst, wenn man sich in die Bildkomposition eingesehen hat. In den Bann ziehen die Farben der Pastellkrei-



Abb. 4: Philippe Petit beim Drahtseilakt zwischen den Türmen von Notre Dame, Paris, 1970, Foto: J. Pavlovsky-Rapho

den und der Nuancenmuster „A la Gerbe“, ihr Eklat, dessen famose Leuchtkraft so weit reicht, dass er sich im Licht der Glasstahlträger der Decke spiegelt und von den blauen Wänden abhebt.

Die Kleinteiligkeit der Darstellung und die fast schon collagierte, mit komplexer Materialtechnik allem Spontanen absagende Art ihrer Ausführung legen das Pastell keineswegs nahe. Man würde ein weniger offenes, präziseres Instrument erwarten, das der scharfen Linie und eindeutigen Zeichnung mehr entspricht. Denn: Die Eigentümlichkeit des Pastells besteht ja gerade darin, dass es „Linie und Farbe ist“,<sup>12</sup> dass der Zeichner mit der Farbe und der Maler mit den Stiften arbeitet. Das Pastell macht die Linie zum Farbträger und die Farbe zum Tatbestand der Linie, *disegno* und *colore* gehen eine symbiotische Verbindung ein.

### Eine Frage des Aggregatzustandes

Fast noch anschaulicher wird der Widerspruch zwischen Motiv und Technik in den sehr technischen Zeichnungen der *Imprimeries Bellini*. Sie entstehen in einer Lithografienwerkstatt, die Szafran zu Beginn der Siebzigerjahre übernimmt und die er nach dem italienischen Maler Giovanni Bellini benennt. Mit einem Freund mietet er eine alte Druckerei für Filmplakate in der Rue du Faubourg Saint-Denis an und kauft alte Maschinen ein. Dort stellt er Kunstlithografien und Gravuren für Künstler her. Unter anderem gehören die Mitglieder der Gruppe *Panique* zu den Kunden. Die Architektur der Werkstatt, die Maschinen, Druckplatten und Walzen der Lithografiedruckerei haben dem Künstler immer wieder als sich selbst genügende Voraussetzung des Bildermalens gedient. So ist das Glastach des Ateliers in verschiedenen Ansichten wiederholt in den Fokus seiner

Blicke gerückt. Kleinteilig, präzise und mit großer Genauigkeit werden Zahnräder der Druckstöcke, Schrauben, Platten und Geräte wiedergegeben. Diese chirurgisch-analytische Exactitude der Darstellung steht in kurioseem Widerspruch zu dem ephemeren, pulverigen, schwer zu beherrschenden Material, zur Tradition des Pastells, wie sie die Kunstgeschichte überliefert. Denkt man an die großen Meister des 18. Jahrhunderts, deren pastellene Porträts mit der Transparenz zarter Farbtöne spielten und auf dunklere Farben hellere auftrugen, um den Eindruck von Authentizität und Natürlichkeit zu erzielen, ist das Vorgehen Szafrans dieser, der Natur des Mittels scheinbar so entsprechenden, Verwendung des Malmaterials entgegengesetzt.

Doch tatsächlich handelt es sich hier um die Frage des Aggregatzustandes, in welchen das Ausgangsmaterial in den Bildern versetzt wird. Der Künstler fixiert bei seinen Pastellen häufig jede Schicht. Fixiert man so die Pastellkreide, so fügen sich die Farbteilchen anders zueinander. Sie saugen sich voll, sinken zusammen und bilden bei längerer Einwirkung des Fixiermittels eine glattere Schicht. Dabei verändert sich die optische Wirkung in fundamentaler Weise. Die Farbschicht wird dunkler und verliert etwas von ihrem duftigen und leichten Charakter. Statt des Oberflächenlichtes tritt Tiefenlicht ein. Technisch besehen besteht das Pastell hier also aus mehreren, durch die Fixierung voneinander getrennten, kompakten Farbschichten. Der Effekt, der sich dabei einstellt, lässt Gegenstände – Stühle, Sessel, Becken, Tische, Maschinen, Platten – an materieller Konsistenz gewinnen. Ein Widerspruch in sich, das immaterielle Farbpuder in eine materielle Gestalt überführen zu wollen. Der mit Szafran befreundete libanesische Dichter Fouad El-Etr schreibt, der Künstler „suche diese Verdichtung von Empfindungen, Gefühlen und Eindrücken“.<sup>13</sup> Es ist, als wolle der Künstler den Blick hinter, fast in die Dinge hinein lenken, als versuche er, ihre Körperhaftigkeit mit den Augen zu tasten.

### Obsession des Materials

Die Besessenheit vom Malmaterial findet ihre Entsprechung in der Omnipräsenz im Werk. Besonders anschaulich wird dies in der Serie der Pastelle mit dem Titel *Escalier Bellini* (Kat. 26, 27). Die gewundene, schmale dunkle Treppe gibt unten den Blick auf die am Treppenabsatz angeordneten Pastellkästen frei. Immer wieder eröffnen die wechselnden, schiefen Perspektiven der Treppenschlucht den Blick auf die leuchtenden, bunten Pastellkreiden. Als Gravitationszentrum der kreisenden, mit Blicken erkundeten Treppenschluchten

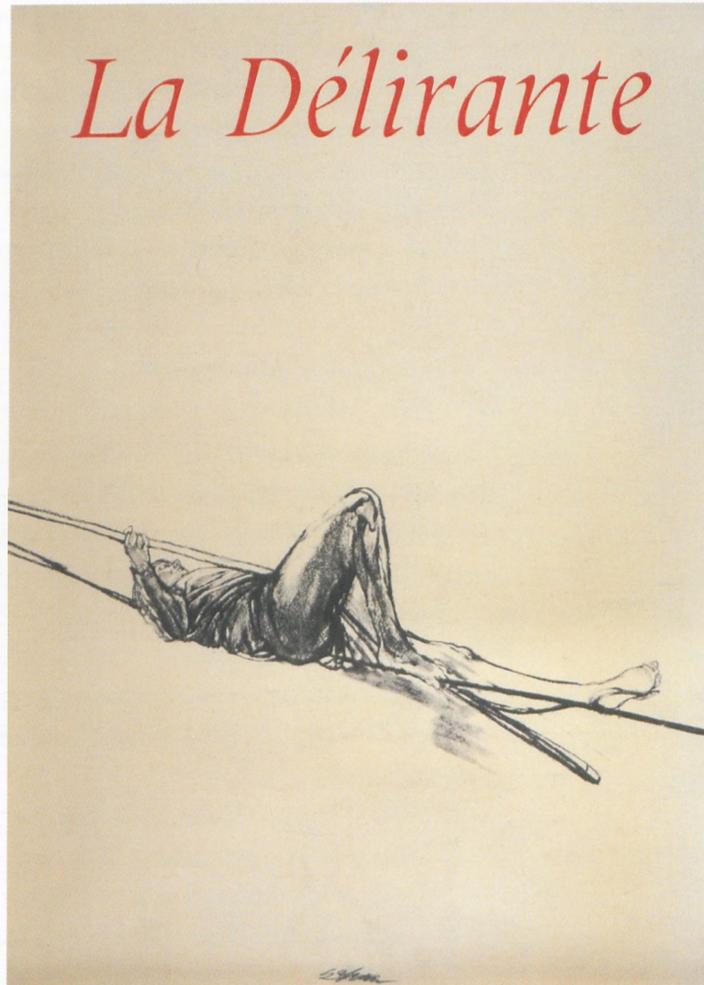


Abb. 5: Von Sam Szafran gestaltetes Cover der Revue *La Délirante* mit der Kohlezeichnung *Funambule* (1968)

scheinen sie auch hier wieder als das eigentliche Thema auf. Hier wirkt das den Bildplan nach außen beherrschende Schwarz – an lichtlose kosmische Räume erinnernd, auf der Farbskala als grenzenloser Nullpunkt zu definierend – als ein Raum, in dem sich das Entzünden, gar die Explosion und Auffaltung in das Spektrum der lichtvollen Vielfarbigkeit ereignet. Aus dieser (gemalten) Immaterialität heraus treten die Dinge mithilfe der lichthaltigen Teilchen des Pastells in ein Sein. Man glaubt, hieraus ein Stück weit die metaphysische Wirkmacht solcher Bilder ableiten zu können, eine Art Surrealität, die den Dingen anhaftet und die dem Blick auf diese eine Dimension hinzufügt, die uns hinter die Gegenstände zu schauen ermöglicht.

### Anfänge und erste Pastelle

Es ist Henri Goetz (1909–1989), der Szafran die Kreiden entdecken und probieren lässt, ein Maler, der diese veraltete Technik als einer der wenigen seiner Generation überhaupt benutzte. Szafran erzählt gern, wie sich seine Freunde Jean-Paul Riopelle, Joan Mitchell und andere zunächst über seine ersten Versuche in dieser *Boudoir*-Technik lustig machten. Bei Goetz studierte Szafran an der Académie de la Grande Chaumière.<sup>14</sup> Jener hatte dort mehr zufällig, wie Szafran erinnert, ein freies Atelier, gleichzeitig ließ er ihn bisweilen in sein privates Atelier in der Rue Notre Dame des Champs kommen.<sup>15</sup> In Hochzeiten der Abstraktion das Handwerk lernen zu wollen, betont Szafran, war fast ein Ding der Unmöglichkeit: „Es gab keinen Meister, der uns das Handwerk lehren konnte. Wir wissen nicht mehr, wie man früher malte. Das Pastelltraktat von Liotard ist uns heute kaum noch verständlich. [...] Wir wissen gar nichts mehr.“<sup>16</sup>



Abb. 6: Sam Szafran,  
Ohne Titel,  
1958, Collage,  
Privatsammlung

Doch Sam Szafran ist Autodidakt und beginnt gleich, sich autark mit dem neu entdeckten Medium zu beschäftigen: „Ich habe nie die Vorstellung eines Lehrers ertragen“, blickt er auf die Jahre seiner künstlerischen Anfänge zurück, die er als „totales Durcheinander“ erlebt. Nach seiner Rückkehr aus Australien zu Beginn der Fünfzigerjahre, vom anderen Ende der Welt, wohin er mit seiner Mutter und seiner jüngeren Schwester 1947 ausgewandert war, entdeckt Szafran das Pariser Quartier du Montparnasse. Dort sind die Künstler und Literaten in den Cafés anzutreffen. Szafran weiß wie kaum ein anderer von ihnen zu erzählen. Zu nennen sind unter anderen Alexander Calder, Henry Miller, Nicolas de Staël, Jean Ipoustéguy, schließlich Jean Arp und Yves Klein, für die er verschiedentlich Botengänge machte. Die Begegnung mit Alberto Giacometti wird für ihn wegweisend. Wir kommen darauf zurück. Die ihn umgebenden Einflüsse wollen sich zunächst nicht recht ordnen lassen: „Mit zwanzig Jahren musste ich alles auf einmal verarbeiten [...] Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Tachismus, die Amerikaner ... was für ein Durcheinander.“<sup>17</sup> Neugierig und wissensdurstig entdeckt er in der deutschen Buchhandlung Calligrammes in der Rue du Dragon die deutschen alten Meister und Künstler der Romantik und des Expressionismus, die Wiener Schule, Klimt und die Künstler der Secession sowie den belgischen und tschechischen Symbolismus. Kunsthandwerkliche Grundlagen erwirbt er unter anderem auch in den Cours d'artisanat der Stadt Paris.

Dem mittellosen Künstler wird die Kohlezeichnung zunächst zur meistpraktizierten Technik. In den ersten frühen erhaltenen Blättern, etwa *Der Tod* (1958) oder *Die gequälte Seele* (1958), machen sich unübersehbare Einflüsse des Symbolismus bemerkbar. Einige Blätter werden mit weißer Kreide gehöhnt. Zuvor hatte er auch abstrakte Kompositionen angefertigt, Collagen mit Holz, Papierresten, Fetzen von Eintrittskarten und anderen wertlosen Materialien, von denen der Künstler Schicht um Schicht auf seine Collagen auftrug. In einigen Fällen bearbeitet er die Collagen mit Feuer, um das Material auf diese Weise zu verdichten, einzudicken, zu kondensieren (Abb. 6). Szafran erzählt, dass es Kurt

Schwitters war, der ihn zu diesen Collagen inspiriert habe, dessen Werke habe er durch Raymond Hains kennengelernt. Das Prozessuale, dieses Verfahren von Schichtungen ist dem beschriebenen, späteren Umgang mit den Pastellkreiden, deren einzelne Schichten sich überlagern und die jeweils fixiert werden, im Grunde schon sehr verwandt. Jean Clair hat darauf hingewiesen: „Die ersten Collagen zeigen bereits, ganz in der Art von Schwitters, wie der instinktive Gestus des Künstlers das Werk eher wie ein Tablett sieht, auf dem er die Materialien verteilt, als eine Leinwand, auf der er die Materialien aufträgt. Das Gemälde gleicht eher Schlacke, Akkretion, war eher eine Anhäufung als Malerei.“<sup>18</sup>

Um 1958/59 beschließt Szafran, die abstrakten Materialcollagen aufzugeben: „Ich habe erkannt, dass die Wirklichkeit stärker als alles andere ist.“ Anlässlich einer seiner ersten Ausstellungen 1965 in der Pariser Galerie Jacques Kerchache schreibt Pierre Schneider: „Abgekehrt und wesentlich erscheint mir das Werk von Szafran. Das Wirkliche erhebt sich darin, bleich noch wie der Tod, in Bändchen verfangen, den Geruch des Jenseits mit sich ziehend. [...] Mit Szafran kehrt die Malerei wie aus weiter Ferne zurück.“<sup>19</sup>

### Vordergründige Gegenständlichkeit und das Abstrakte im Konkreten

Und doch entscheidet er sich nicht für das rein Gegenständliche. Szafrans Gegenständlichkeit, darin vielleicht auch Malern wie Balthus oder Francis Bacon vergleichbar, ist eine vordergründige. Sie verlegt das Abstrakte in das Konkrete, in die Darstellung des vordergründig Gegenständlichen, ausgestattet mit einer Makrostruktur, die zwischen Abstraktion und Körperhaftem oszilliert. Dies mag ein Blick auf die Serie der Rhinocerosse veranschaulichen, die er zwischen 1959 und 1961 in Öl auf Leinwand malt (Abb. 8). Die Anregung liefert ihm Albrecht Dürers Holzschnitt aus dem Jahre 1515, dessen Reproduktion er bei dem Händler Paul Prouté in der Rue de Seine entdeckt hat. Doch sind seine Nashörner Studien von Licht und Flächen, in denen das sich auf den Köpfen, Rücken, Muskeln etc. brechende Licht ungeachtet jeglicher physikalischer Gesetze die Hauptrolle spielt. Subtile, die Licht- und Schatteneffekte herausstellende Farbnuancierungen tendieren nicht zur Auflösung der Form, sondern zur Formgebung durch Farbe.

Kurze Zeit später folgen zahlreiche Variationen von Kohlköpfen, einem Gemüse seiner Kindheit. Der Künstler wächst in der Rue du Faubourg Saint-Martin auf. Der Geruch von verwesenden Kohlköpfen war ihm von seinen regelmäßigen Gängen zum Wochenmarkt mit dem Vater ebenso vertraut, wie dem jungen Malte Laurids Brigge in der Erzählung von Rainer Maria Rilke die Gerüche um das Krankenhaus Val de Grâce in Paris zur täglichen Wahrnehmung wurden.<sup>20</sup> Das nahrhafte und billige Nachkriegsgemüse wird 1961/62 zum bevorzugten Studienobjekt des jungen Malers. Szafran studiert das Pastell anhand der Kohlköpfe (siehe Dokumentation, S. 180): „Die Kohlköpfe wechselten mit der Langsamkeit eines Schaltjahres von einer Farbe (und von einem Geruch) zum anderen – Grüntöne wurden zu Blautönen; und von diesen Blautönen zu violett, zu malvenfarbig oder schwarz; Weiß wurden die Kohlköpfe im Zustand beträchtlich vorangeschrittener Verwesung. Niemals hat ein Stillleben die Bezeichnung besser verdient.“<sup>21</sup> Wieder kristallisiert sich das eigentliche Anliegen des Künstlers heraus, aus der vordergründigen Gegenständlichkeit der Dinge das Eigentliche, Prozessuale herauszuschälen. Was wäre hierfür besser geeignet als das verwesende, „blattschichtige“ Gemüse?

Eine weitere Erklärung der Faszination, die das Pastell als Malmaterial bei Szafran auslöst, liefert die Geschichte der Familie, die über Generationen ihren Lebensunterhalt mit dem Handel von Stoffen bestritten hatte. Der Reiz am taktilen Umgang mit dem Kreidepulver liegt geradezu auf der Hand. Szafran betont immer wieder, und dies ist für das Verständnis seiner Bilder von zentraler Bedeutung, wie sehr es gerade die Kompl-

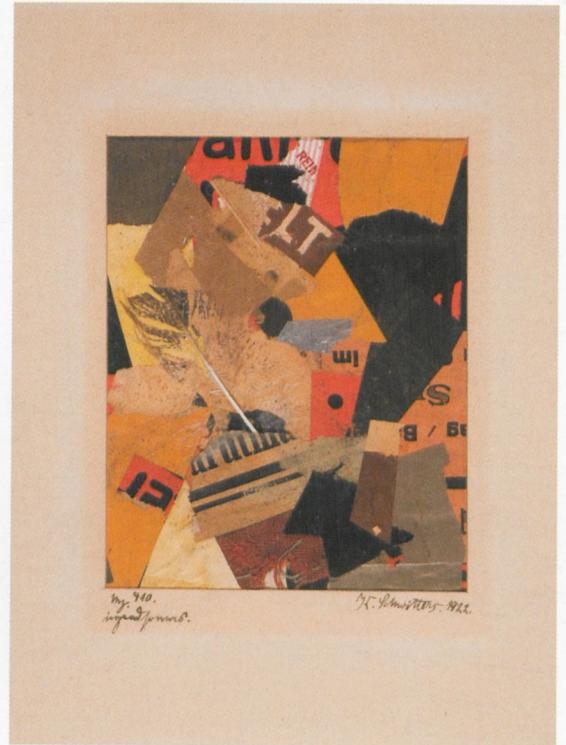


Abb. 7: Kurt Schwitters, Mz. 410. irgendsowas., 1922, Collage, Stoff, Papier und Feder auf Karton, Sprengel Museum Hannover



Abb. 8: Sam Szafran,  
*Die aus dem irdischen  
Paradies verjagte  
Dankbarkeit*,  
18. Juli 1960, Öl auf  
Leinwand, 114 x 146 cm,  
Privatsammlung, Paris

ziertheit des Materials war, die ihn antrieb. Das Auseinandernehmen, Zerlegen, Analysieren, Zusammenbauen, spricht: die Auseinandersetzung mit dem Material im Bild, macht den Umgang mit dem Auge vor dem Bild zu einer quasi taktilen Erfahrung der Gegenstände.

### Die Lehrstunde Giacomettis

Die Suche – der auf das Prozessuale gerichtete Blick des Künstlers, der seinen sich beständig erneuernden und wiederholenden Fokus auf Kohlköpfe oder andere leitmotivische Themen richtet – findet ihren Antrieb in der Infragestellung, der Auseinandersetzung mit der Erkundung der Wirklichkeit derselben. Schon an der Grande Chaumière, so Szafran, habe er sein Modell nicht in der Pose, sondern von allen Seiten und in der Bewegung studieren wollen.

Alberto Giacometti ist derjenige, der Szafran vormacht, bei dem gleichen Gegenstand zu verharren. Seine Einsicht, diesen einen Gegenstand aus vielen Perspektiven immer wieder zu erkunden, um sein eigentliches Sein herauszuschälen, seine eigentliche Wirklichkeit zu ergründen, ist wohl die Essenz dessen, was Szafran als „leçon de Giacometti“ bezeichnet. Giacomettis Suche nach der adäquaten Einstellung zur Wirklichkeit, seine Infragestellung alles vermeintlich Realen lassen sich auch auf Szafrans Fragen beziehen, mit denen er sich den Kohlköpfen nähert: „Aber hier besteht wiederum eine Unklarheit: Sucht man die Dinge, die man sieht, darzustellen oder etwas Gefühlsmäßiges? Oder ein gewisses Formgefühl, das man in sich hat und nach außen projiziert“.

zieren möchte? [...] Wenn man sich selbst zum Ausdruck bringen, von der äußeren Wirklichkeit absehen will, schafft man schließlich einen Gegenstand, der eine große Ähnlichkeit mit der äußeren Wirklichkeit aufweist. Wenn man hingegen zum Beispiel einen Kopf so genau wie möglich zu kopieren sucht, besitzt das Resultat für den Betrachter unter Umständen absolut keine Ähnlichkeit mit dem Kopf, den man abgebildet hat [...].“<sup>22</sup> Szafran berichtet in Entsprechung hierzu von der Entstehung seiner Kohlköpfe: Linie für Linie habe er sie mit den Pastellkreiden abgezeichnet, und wenn er dann zurücktrat, um seine Zeichnung und den Kohlkopf zu betrachten, hatte das eine mit dem anderen plötzlich nichts mehr zu tun.

Ist es Giacometti, der Szafran ermutigt hat, sich den einen Gegenstand, das eine Motiv immer wieder vorzunehmen? Fakt ist, dass beide Künstler ihrem Temperament gemäß ihren inneren Widerstand herausfordern, forcieren und bekämpfen: „Wenn etwas einfach ist, interessiert es mich nicht“, bekennt Szafran, der Giacometti, der doch niemals Schüler akzeptierte, als seinen eigentlichen *Maître* bezeichnet. Die Beziehung zwischen dem Künstler und seinem entstehenden Werk ist leidenschaftlich, Szafran selbst beschreibt es als „visuellen Leckerbissen“. Immer hat er mehrere Bilder gleichzeitig in Arbeit. Immer bleibt er zwischendurch stecken. Zwischen dem Beginn und der Fertigstellung eines Werks liegen bei Szafran mitunter Jahre: „Es ist das Bild, das mich ruft, nicht ich bin es, der es macht.“

## Treppen

Treppen sind Szafrans häufigstes Thema. Stets wieder kommt er auf die Treppen zurück, ein Motiv, welches das wiederholte, notwendige Auf- und Absteigen selbst schon in sich trägt. Doch, wie Jean Clair schreibt: „Das einzigartige Werk von Szafran wiederholt nichts, es setzt fort, insistiert, kehrt zurück, sucht, in einem zugleich verbindlichen wie auch wechselnden, lebendigen und bedrohten Prozess.“<sup>23</sup> Seine wiederholten Blicke in Treppenhäuser sind nicht aus der Perspektive des Ankommenden oder Herabsteigenden und das Haus Verlassenden zu verstehen (Abb. 9). Die schachtartig gewundenen Räume, die oft schwindelerregenden Treppenläufe lassen vielmehr an albatraumarartige Konstellationen denken. Sie suggerieren weniger die Bewegung, die sich mit dem Erklimmen der endlosen Stufen verbindet, als vielmehr den freien Fall. Das liegt nicht nur am Sog, den die Bilder über ihre Lichtregie, den Wechsel von düsterer Schattenwelt und scharfer Beleuchtung ausüben und den Szafran anhand unzähliger Polaroidaufnahmen gründlichst studiert hat (siehe Dokumentation, S. 181). Mehr noch ist es die alle Mathematik konstruktiver Architekturdarstellung vermeidende Art, in der Szafran den Raum bildet. Nur die, eine gewohnte Dreidimensionalität aufbrechende, Verbiegung des Raumes, die kurvenlineare Aufweichung der vertrauten geraden Linien und Fluchten, nur das wie durch ein Weitwinkelobjektiv verzerrte Gehäuse vermag diese magische, das unvermeidliche Herabstürzen anziehende Schlucht zu erreichen.

Die Stiegen und Treppenhäuser, eigentlich Mittlerraum und Verteiler zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen dem Innen des Appartements und dem Außen der Straße, scheinen bei Szafran nirgends hinzuführen. Trotz der immer wieder auftauchenden, geheimnisvoll verschlossenen Türen: Szafrans Treppen stehen für sich, durchmessen einen Vorstellungsraum, dessen Funktion kaum darin besteht, zu einem Aus- oder Eingang zu leiten. Es sind ausweglose Räume, die zu nichts führen. Und dennoch verweisen die Treppenhäuser auf Konkretes. Die erste Serie entsteht in der Rue de Seine 54, der Adresse seines Freundes, des libanesischen Dichters Fouad El-Etr, Gründer und Herausgeber der Revue und des gleichnamigen Verlags La Délirante (Kat. 42–46). Die zunächst gespenstisch leer erscheinenden Treppenhäuser werden entgegen dem ersten Eindruck von zahlreichen, in den Bildern meist vereinzelt Besuchern frequentiert. Der Galerist und Sammler Jacques Kerchache, der befreundete Künstler François Barbâtre, Martin Dieterle, Henri Cartier-Bresson, Sam Szafran selbst und einige andere tauchen in diesen Treppen-



Abb. 9: Sam Szafran,  
*Ohne Titel (Treppe)*,  
 1974, Pastell, 78 x 58,5 cm,  
 Sammlung Lilette Szafran,  
 Malakoff

Häuserfronten in steilen auf- und abfallenden, verwirrenden, instabilen Schluchten zusammengeführt werden. Die nun entstehenden Bilder, Aquarelle und Pastelle sind die reine Anschaubarkeit der Wirklichkeit hinterfragende Collagen, denn aus welchem Winkel wollte man Wirklichkeit in diesem perspektivischen Durcheinander noch erfassen?

Ein Blick auf Kurt Schwitters bietet sich an. Szafran hatte sicherlich nicht versäumt, die im Winter 1994/95 im Pariser Centre Pompidou organisierte, große Schwitters-Retrospektive zu besichtigen, zählt doch der Hannoveraner zu den von ihm am meisten geschätzten Künstlern, dem er so vieles zu verdanken meint.<sup>24</sup> In der Art ihrer Zusammenfügung fühlt man sich bei Szafrans Treppen- und Häuserschluchten an die Materialcollagen von Kurt Schwitters erinnert, die ja auch das Prinzip seiner architektonischen Realisierungen in den *Merzbauten* bestimmen (Abb. 11, 12). Die erhaltenen, im Centre Pompidou ausgestellten Fotografien des *Merzbaus* von 1933 zeigen die Auflösung beziehungsweise Vervielfältigung der Perspektiven und möglichen Sichtachsen. Eine Orientierung im Sinne von vorne und hinten, gerade, ungerade scheint in diesem Durcheinander von aus Holz- und Gipselementen geformten Wänden, Kanten, Ecken, Flächen und Spitzen nicht mehr möglich. Aufgebrochen in Winkel, Achsen und ihre einzelne Perspektiven, scheint die Welt in die Vielfalt ihrer möglichen Ansichten zerlegt. Man muss sich vergegenwärtigen, dass die Wände des ersten *Merzbaus* im hannoveranischen Atelier noch „flächendeckend mit Plakaten und Zeitungsfragmenten beklebt und mit Bildern behängt waren. [...] In das bereits mit gestapeltem Pa-

häusern auf, in diesen merkwürdig verzerrten Zwischenwelten, irgendwo zwischen drinnen und draußen.

Die im Raum der sichtverstellenden Ebenen versteckten Figuren sind mit ihrer Auf- oder Abwärtsbewegung immer nur angeschnitten sichtbar. Mal sieht man Beine, mal den Oberkörper, dann wieder einen Arm, der sich am Handlauf der Treppe orientiert, einem durch die Jahrzehnte glänzend gewordenen Holz, das sich als sichtbare und im nächsten Augenblick als gedachte Linie durch das Treppenhaus schlängelt. Es ist dieses die Raumcharakteristik der gewundenen Stiegen wie eine Linie nachzeichnende Element, das uns mit aller haptischen Erinnerung nachfühlen lässt. Es markiert die haltgebende Grenze von Treppe und Treppenschacht und windet sich zugleich schwindelerregend durch den Raum. Wie als Kondensat taucht diese Linie, quasi von ihrem Gegenstand abstrahiert, in den aquarellierten Serien der bisweilen kalligrafisch anmutenden, aquarellierten Zeichnungen wieder auf, die zu Beginn der Neunzigerjahre entstehen (Kat. 33, Abb. 10). Die spiraligen, dann mit anderer Perspektive verzerrt sich streckenden und in scharfen Kurven biegender Linien markieren weniger Anfang und Ende einer Bewegung, sondern sind Raumgefühl beschreibende, dynamische Vektoren. Auch hier kein Anfang und kein Ende, als ob es sich um einen die Dinge über Distanzen hinweg verbindenden Strom handeln würde.

Der virtuose Umgang mit Perspektiven, Winkeln und Flächen führt Ende der Neunzigerjahre von der formalen Reduktion und Zerlegung ihrer Elemente zu einem neuen Bildaufbau, auf dem Treppen, Schatten, Flächen und



Abb. 10: Sam Szafran,  
Ohne Titel (Treppen und  
Geländer), 1997/98, Aquarell  
auf Seide, 68,5 x 85,3 cm,  
Privatsammlung, London

pier vom Müll, mit Bildern und Plastiken vollgestellte Atelier baute Kurt Schwitters eine Konstruktion alter Holzlatten, die er scheinbar wahllos mit allerlei Materialien bekleidete.<sup>425</sup> Erst in den Dreißigerjahren weißte er die Wände, so wie sie uns auf den Fotografien überliefert sind.

In der Selbstbezüglichkeit auf das eigene Werk liegt die andere, wichtige gemeinsame Grundlage beider Künstler. Ebenso wie Schwitters jegliche, außerhalb des Werks anzusiedelnde Fragestellungen ausklammert und sich die Welt spielerisch in Fetzen und Fragmenten handhabbar und manipulierbar macht, geht auch Sam Szafran mit der Wirklichkeit zerlegend um. Gemalte Bruchstücke und Ansichten seiner Welt werden in den Werken der Serie collagiert, die Dächer und Innenhöfe der Häuser des Boulevard du Montparnasse, die Dächer und Treppenhäuser in der Rue de Seine und in Malakoff. Wie eine Reminiszenz an Schwitters erscheint so auch der gemalte Luftpostbriefumschlag, der im Zentrum der *Paysage à la manière d'Hokusai* (1999; Kat. 50), einmalig im Werk von Szafran, Teil der Komposition ist.

### Temporalität des Œuvre

Wie in den Pflanzenbildern, die den Raum mehr verstellen, um Dahinterliegendes freizugeben, scheint auch hier das Figurative, das vordergründige Motiv nur Stimulans zu einem Thema, das jenseits des Gegenständlichen anklingt. Treppenhäuser, Vegetationen in Atelierräumen und Gewächshäusern – immer geht es um den traumhaften, in der unvermeidlichen Wiederholung gleichen und im Detail doch neuen Blick in bereits bekannte, vertraute und fremd bleibende Räume. Die Bilder sind insistierende Wiedergänger, die uns nicht mehr entlassen, sondern in wiederholter, immer leicht neu justierter Perspektive zur Anschauung verführen, des Immergleichen, das niemals dasselbe ist. Die damit angesprochene Temporalität des Szafran'schen Œuvre hat zwei Aspekte zu berücksichtigen. Geht es einerseits um die Stabilität dieser Leitmotive über ganze

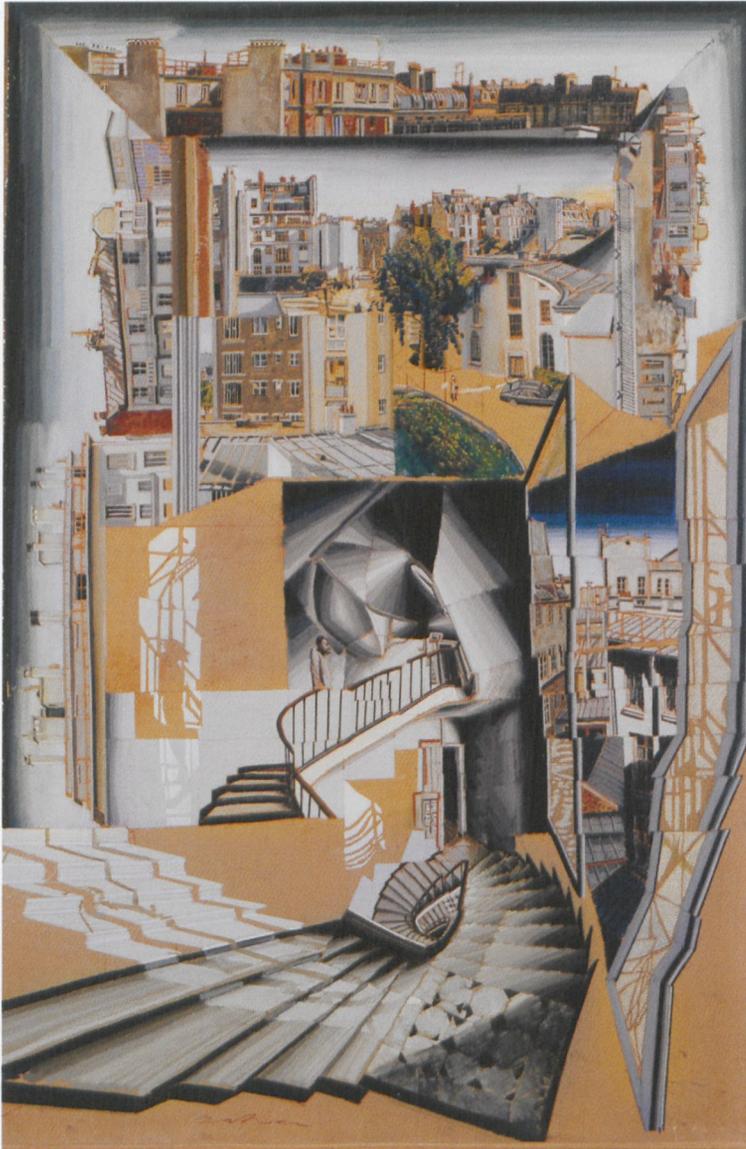


Abb. 11: Sam Szafran,  
Ohne Titel, 2004, Pastell,  
124 x 83 cm, Privatsammlung

lichkeit einschleust, sei es mit der Lesbarkeit des Fabrikationsprozesses oder mit der Unschärfe der Strukturen, die die Schichten und Lagen der Bilder dem Betrachter zur Entdeckung aufgeben und die sich mit jedem weiteren Blick zu modifizieren scheinen. Man denkt unwillkürlich an die Bilder als Aggregatzustände des an sich gleichen Objekts, an die den Dingen innewohnende Materie, die einem Wandel unterworfen ist. Nur mit den Mitteln der Figuration, mit dem Verweis auf Materielles, uns mehr oder minder Vertraut-Gegenständliches ist eine solche Wirkung zu erreichen. Denn wie sollten solcherlei Kurzschlüsse in der reinen Abstraktion stattfinden und zu sichtbarem Ausdruck gelangen können?

### Gelehrte Kunst

„Ich habe das Pastell als Ausdrucksmittel gewählt, weil es mir als ein Mittel extremer Strenge erschien, um mit meinen Phantasmen zu ringen“, erkennt und benennt Szafran 1970 die nachhaltige, lebenslange Wirkung, die die Entdeckung der Kreiden auf ihn ausgeübt hat.<sup>27</sup>

Die Pastellkreiden und die Werke der großen Meister dieser Technik geraten ihm zum langfristigen Studienobjekt. Szafran betreibt diese Auseinandersetzung voraussetzungslos geradezu mit Wissenschaft. Er

Lebensspannen hinweg, um das jahrzehntelange Repetieren des einmal gefundenen Gegenstandes, so führt die Wiederholung ein weiteres Zeitmoment ein, das in größtmöglichem Kontrast auf die Flüchtigkeit von Sekundenbruchteilen verweist. Nicht von ungefähr erinnern die Bilder an den Film, als wären sie in ihrer Folge Variationen der gleichen Einstellung, Bilder, die vor der bewegten Leinwand kaum von Auge und Geist zu trennen sind. Szafran selbst führt seine visuelle Imagination, seine pikurale Raumvorstellung auf das Denken in bewegten Bildern zurück. Seine Generation habe das Sehen auf der Leinwand gelernt. Georges Perec hat sie in *Les Choses* porträtiert, wo es über die jungen Helden Jérôme und Sophie heißt: „Da war vor allem das Kino. Und das war zweifellos der einzige Bereich, in dem sie ihre Wahrnehmung geschult hatten. Nichts war dort irgendwelchen Vorbildern geschuldet. Sie gehörten, alters- und bildungsmäßig, zu dieser ersten Generation, für die das Kino, mehr als eine Kunst, eher eine Selbstverständlichkeit war.“<sup>26</sup>

Würde er beim Film arbeiten, so Szafran, wäre er nicht Regisseur, sondern Cutter oder Monteur geworden. Doch sind Szafrans Treppen alles andere als Filmstills, die den Strom von Handlung und Bewegung einfrieren. Man gewinnt den Eindruck, als ob die jeweiligen Bilder selbst auf Bewegung, auf Variation und fortwährende Veränderung hindeuten. Die Zeit ist hier enthalten, so wie es Edmund Husserl mit dem Begriff der Prolepsis zum Ausdruck gebracht hat, eine Art prospektives Sehen, das im Vorgefundenen auf das Zukünftige vorausweist. Jedes begonnene Werk macht im Handeln Sam Szafrans das Folgebild als Fortsetzung zwingend. Hier ist es besonders die Technik des Pastells, die Spuren der Zeit-

studiert in Bibliotheken die Abhandlungen von Liotard und den Pastelltraktat von Karl Robert, schult sich vor Werken in Sammlungen und Museen und lässt sich im Cabinet des dessins des Louvre Pastelle der alten Meister zeigen.<sup>28</sup> Zeichnungen von Watteau versucht er dort „aux trois crayons“ zu kopieren: sanguine, pierre noire, craie blanche. Man fühlt sich bei Szafran an das erinnert, was Paul Valéry 1938 über Edgar Degas notierte: „Kunst – darunter verstand er Probleme mit einer gewissen Mathematik, die noch subtiler ist als die gewöhnliche und die bis jetzt niemand zu formulieren vermocht hat, ja von deren Vorhandensein nur die wenigsten etwas ahnen können. Er gebrauchte gern den Ausdruck ‚gelehrte Kunst‘; er pflegte zu sagen, ein Gemälde sei das Ergebnis einer Reihe rechnerischer Operationen [...]“.<sup>29</sup>

Eine Beschreibung, wie sie auch auf Sam Szafrans raffinierte Verfahren zutrifft. Und schließlich ist es Denis Rouarts 1945 erstmals publizierte Studie über *Degas à la recherche de sa technique*, die Szafran 1968 von einem Freund geschenkt bekam und von der er sagt, seine Pastelle haben ihr das meiste zu verdanken.<sup>30</sup>

Edgar Degas gilt als der Meister der pastellenen Virtuosität im 19. Jahrhundert, wenngleich schon dieser Künstler, wie die Ausstellung des Musée d’Orsay im Jahre 2008 gezeigt hat, bei der auch Sam Szafran mit zwei Werken vertreten war, am Ende einer Reihe sehr freier und experimentierfreudiger Künstler im Umgang mit dem Medium stand.<sup>31</sup> So wissen wir beispielsweise, dass schon Millet sich erstaunlich frei im Umgang mit der Technik zeigte. Er malte nicht gleich mit der Pastellkreide, sondern trug die farbige Kreide auf seine Zeichnung aus schwarzem Kohlestift auf. Der „trait noir“ ist so charakteristisch für seine Pastelle, die er im Prinzip wie Buntstifte benutzte, weshalb er auch kein gerautes, für Pastell besonders geeignetes Papier (papier pumicif) verwendete.<sup>32</sup> Edouard Manet wiederum brachte seine Pastelle ohne Vorzeichnungen direkt auf die weiße, aufgespannte Leinwand, nur sehr selten auf Papier. Aufgrund seiner unaufwendigen Bearbeitung, die weder große Vorarbeiten noch Trocknungszeiten erforderte, schien ihm das Pastell in besonderer Weise geeignet: „Ein Künstler muss spontan sein. Das ist es. Aber um spontan zu sein, muss man seine Kunst beherrschen. [...] Man muss übersetzen, was man fühlt, aber augenblicklich, sozusagen.“<sup>33</sup>

Von 1895 an arbeitet Degas fast ausschließlich in Pastell.<sup>34</sup> Die meisten seiner späten Pastelle sind auf Pauspapier ausgeführt, dessen Transparenz Übernahmen, seitenverkehrt oder auch identisch, erlaubt. Zwar scheint dieses Papier eigentlich ungeeignet zu sein, da es keine große Haftkraft besitzt. Doch hat sein Händler Ambroise Vollard Degas’ Vorliebe erkannt und treffend als Hilfs- und Korrekturmittel beschrieben: „Er hoffte immer, es noch besser machen zu können. Und dieses unaufhörliche Suchen war die Ursache für die vielen Pausen, die Degas von seinen Zeichnungen machte, und zu dem Gerede des Publikums: ‚Degas wiederholt sich.‘ Das Pauspapier diente dem Maler nur als Mittel, um Neues zu versuchen. Diese Versuche machte Degas, indem er seine Zeichnungen außerhalb des ersten Konturs anfang. So konnte es vorkommen, dass mit immer neuen Versuchen ein Akt, der ursprünglich nicht größer als ein Handteller war, schließlich lebensgroß wurde, um zu guter Letzt ganz verworfen zu werden.“<sup>35</sup>



Abb. 12: Kurt Schwitters, *Merzbau* (Teilansicht), 1933, Foto: Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover

Degas war immer auf der Suche nach neuen technischen Kniffen und Handgriffen. Er arbeitete auf zugeschnittenen Pauspapierbögen, manchmal reichte der Platz nicht aus, und er musste einen zweiten nehmen, weil sich die Bildidee anders entwickelte als gedacht. Anschließend hat er einen Rahmenbauer, Sosthène Lézin, beauftragt, die Bögen auf weißes Papier aufzuziehen, um Glanz oder natürliches Vergilben zu vermeiden. Die Technik des Arbeitens mit Pauspapier hatte Degas bei seinem Freund, dem italienischen Maler und Architekturzeichner Luigi Chialiva (1842–1914), beobachtet und daraus Rückschlüsse für seine eigenen Verfahren gezogen. Der Italiener fixierte auch die Pastelle des Künstlers mit einer – heute nicht mehr erhaltenen – Geheimrezeptur, von der man aber annimmt, dass sie auf Kasein beruhte. Diese Substanz schwächt die Oberfläche des Pastells weniger als die handelsüblichen Fixative, die entweder glänzten oder die Farben ermatten ließen. Szafran schreibt diese Qualitäten dem heute von ihm verwendeten, in Holland hergestellten Fixiermittel zu.

### Systematik und Regelverstoß

Von Degas lernt und übernimmt Szafran das Arbeiten mit Pauspapier, mit Degas teilt er insbesondere dessen leidenschaftliches, suchendes Temperament. Damit die Farbteilchen an dem eigentlich zu glatten Papier besser haften, muss es zuvor präpariert werden. Wie Degas beginnt Szafran dank des Pauspapiers mit einer systematischen Bearbeitung seiner Themen und Motive, insbesondere Pflanzenbildern, einer virtuoson Erkundung der Farb- und Lichteffekte der Pastellkreiden, die je nach Fixierung mehr oder weniger von ihrem Oberflächenlicht verlieren. Er fertigt Schablonen aus hauchdünnem Zinkblech an. Durch die Systematisierung des Durchpausens schafft Szafran ein für ihn bald charakteristisch gewordenes Verfahren, nämlich die Auflösung des Identischen bei Bewahrung der Ähnlichkeit. Das vordergründig Gleiche ist hintergründig und immer anders. Die Regel führt mithin selbst ihre Abweichung schon vor.

Aber nicht nur im Durchpausen erhält er von Degas entscheidende Anstöße. Denn, wie Szafran, fixiert auch Degas mehrere Schichten, die den Werken durch ihren unterschiedlichen Auftrag ein in zahlreichen Nuancen variiertes Tiefenlicht verleihen. Einer seiner Sammler, Étienne Moreau-Nélaton, berichtet, dass man Degas' Pastelle mit dem Finger reiben konnte, ohne dass man sie verwischte oder gar zerstörte.<sup>36</sup>

### Die Geschichte des Malmaterials als Geschichte der Kunst

„Abgesehen von den Bedingungen, die ihm seine Umwelt und der Ort, an dem er sich befindet, stellen,“ notiert Odilon Redon 1913 in seinem Tagebuch, „muss sich der Künstler bis zu einem bestimmten Grad den Möglichkeiten und Grenzen der von ihm angewandten Technik unterwerfen, Bleistift, Kohle, Pastell, Ölfarbe, die Schwärzen der Druckgrafik, Marmor, Bronze, Ton oder Holz: Sie alle sind seine Gefährten und Mitarbeiter, und auch sie haben ein Wort mitzureden bei dem Fantasieprodukt, das er im Begriff ist zu schaffen. Das Malmaterial kann Geheimnisse verraten, es besitzt eine eigene Seele. Durch das Material hindurch spricht das Orakel.“<sup>37</sup>

Die Geschichte der Kunst ist so auch immer die des Malmaterials, beide sind – seit dem Beginn der technischen Industrialisierung stärker denn je – aufs Engste miteinander verflochten. Eine herausragende Rolle spielt dabei die Geschichte der Herstellung von Pastellen selbst.

Eine wichtige, sein Werk prägende Begegnung widerfährt Szafran, der die Pastellkreiden von Sennelier benutzte, als ihn eines Tages, in den frühen Sechzigerjahren, der Farbenhändler Lefèvre-Foinet mit in die Rue Rambuteau nimmt. Es war kurz vor seinem Eintritt in die Galerie Claude Bernard, bei der er 1964 zum ersten Mal ausstellte. In der Rue Rambuteau verkaufen die Schwestern Roché seit Jahrzehnten ihre nach eigenem Rezept hergestellten Pastelle. Für Szafran erschließt sich mit diesem Besuch ein neues Universum.

## Pastels Roché

Im 18. Jahrhundert fertigten die Künstler ihre Pastelle auf Vélin an, hauchdünner Haut vom jungen Kalb, von dem die Legende will, dass es tot geboren sei. Das Material des Pergaments als Bildträger zu nutzen, das seit dem Mittelalter die Kostbarkeit der Psalter und Evangeliare unterstrich, diente nicht allein dazu, dem Bildwerk eine materielle Wertigkeit zu unterlegen. Auf diesem „lebendigen“ Untergrund haften die Pigmentteilchen ohne Schwierigkeiten, etwa vergleichbar der Haftung von Puder und Schminke auf der



menschlichen Haut. Die Möglichkeiten der Nuancierung der Pastellstifte waren im 18. Jahrhundert noch weit weniger ausgeprägt. So standen den Künstlern etwa 100 verschiedene Farbnuancen der Kreiden zur Verfügung. Erst die technische Revolution im 19. Jahrhundert brachte weitreichende Veränderungen. Die Zahl der Nuancen vermehrte sich rapide.

Die zentrale Einrichtung der Pastellfabrikation war die 1720 gegründete Maison Macle. Zu diesem Zeitpunkt sind die Pariser Pastelle von Rosalba Carriera und Quentin de La Tour in ganz Europa bekannt und berühmt. In den ersten Jahren verkaufte Macle, vergleichbar dem heute noch existierenden, 1887 gegründeten Haus Sennelier, Künstlerbedarf. Dazu gehören auch handwerklich hergestellte Pastelle. Der Pharmazeut Henri Roché (1837–1924), ausgebildeter Chemiker und Biologe und Schüler des Physikers Louis Pasteur, des späteren Begründers des Pariser Institut Pasteur, wird durch diesen auf das Haus aufmerksam gemacht. Roché gibt seine bisherige Tätigkeit auf, um sich fortan mit Leidenschaft der Herstellung und beständigen Verbesserung der Pastelle zu widmen. 1878 gründet er die Maison du Pastel. Als Roché das Haus übernimmt, findet er etwa 100 Farbnuancen vor. Zu seinen Kunden zählen Legros und Whistler in London, Chéret, Degas und zahlreiche andere. 1887 sind es bereits etwa 500, und vor dem Ersten Weltkrieg werden über 1000 verschiedene Nuancen zum Verkauf angeboten (Abb. 13–15). Der Chemiker verfügt über mehrere Labore und Ateliers sowie einen Laden in der Pariser Rue Grenier Saint Lazare. Von 1912 an arbeitet Henri Roché eng mit seinem Sohn, dem Arzt Henri Roché (1868–1948), zusammen, der die Pastellfabrikation neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Mediziner betreibt (Abb. 16). Gemeinsam verlegen sie die Ateliers, Labore und Verkaufsstätten in die Rue Rambuteau 20. Der Erste Weltkrieg legt das Haus lahm. Als Henri Roché der Ältere im Jahr 1924 stirbt, übernimmt sein Sohn das Geschäft und ver-

Abb. 13: Seite aus dem Musterbuch der Maison du Pastel mit 335 Nuancen, Paris, 1872, Sammlung La Maison du Pastel, Paris

Abb. 14: Seite aus dem Musterbuch der Maison du Pastel mit 1166 Nuancen, Paris, 1910, Sammlung La Maison du Pastel, Paris

Abb. 15: Umschlag des Musterbuchs der Maison du Pastel mit 335 Nuancen, Paris, 1872, Sammlung La Maison du Pastel, Paris

Abb. 16: Der Arzt Henri Roché, Rue Grenier Saint Lazare, Paris, um 1905



legt die Produktionsstätten 1930 nach Saint-Martin-de-Bréthencourt, in die Nähe von Rambouillet. In der Rue Rambuteau verbleibt lediglich ein kleiner Laden im Hinterhof, der noch heute jeden Donnerstag von 14 bis 18 Uhr geöffnet ist. Durch kontinuierliche Recherche und Betriebsamkeit bietet Roché bald etwa 1650 Nuancen an. Zu seinen Kunden zählen vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die Künstler Vuillard, K.X. Roussel, Gernez, Paul Elie Dubois, Flandrin, Brisgand, Guirand de Scevola und andere. Im Zweiten Weltkrieg muss die Familie fliehen, nimmt aber nach dem Krieg ihre Tätigkeit wieder auf. Madame Roché und ihre drei Töchter Huberte, Gisèle und Denise bauen die von den deutschen Besatzern geplünderten und anschließend von den Alliierten zerstörten Werkstätten und Labore wieder auf. Sie übernehmen die Firma nach dem Tod von Henri Roché 1948, und die drei Töchter betreiben die Pastellfabrikation nach Familienrezept bis zum Tode der ältesten Tochter Huberte 1999, bevor sie es an ihre junge Cousine Isabelle Roché weitergeben, die ihren Kunden heute etwa 800 Nuancen anbietet.

### Les bleus

Mit dem Blau Nr. 7261 der Pastels Roché malt Szafran seine blauen Vegetationen. Auch dieses leitmotivische Thema seines Werks findet der Künstler in seiner engsten Umgebung. Selbst mittellos, war er jahrelang auf Freunde angewiesen, die ihm ihre Ateliers zur Verfügung stellten. Erst 1974 bezieht er nach dem Atelier Bellini ein eigenes Atelier in Malakoff, Rue Vincent-Moris, wo er heute lebt und arbeitet. Die Faszination für Vegetationen entdeckt sich ihm, als er im Sommer 1966 durch die Vermittlung seines Freundes Riopelle für einige Monate das Atelier des chinesischen Malers Zao Wou-Ki benutzen kann: „Ich war fasziniert von einem herrlichen Philodendron – zu der Zeit eine Seltenheit in Wohnhäusern –, der seine ganze Pracht unter einem Glasdach entfaltet und den ich schier nicht zeichnen konnte, erzählt Szafran. Dieses Unvermögen war für ihn zur Obsession geworden.“<sup>38</sup>

Im Wintergarten von La Besnardière, dem Landhaus von Claude Bernard in der Touraine, entstehen wenig später und dann aus der Erinnerung bis in die Jahre 2000 hinein die ersten großen Kompositionen, auf denen

das blaue Pigmentpulver die mit Kohle gezeichneten Blätter zu verschlingen scheint. Die Überblendung, das Hinterfangen der Unüberschaubarkeit der Pflanzen mit diesem Fond einer blauen Farbfläche verstört. Nichts hat das halluzinatorisch scheinende Blau, das an Ferne und Himmelsblau denken lässt, mit dem vegetabilen Grün zu tun, das man von den Philodendren und Aralien in Szafrans Atelier kennt (Abb. 17).

Die abstrahierende Umrisslinie der Kohlezeichnung definiert das Organische der Pflanzenwelt, das in serieller Vervielfachung die prinzipielle Endlosigkeit ihres Wachstums suggeriert. Zu ihr gesellt sich das flächig verteilte Pigment. Hier verweist die Materialität der aufgetragenen Farbe, deuten Pigment und Malmaterial auf den organischen Ursprung der Farbe. Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass der Begriff Pastell eine doppelte etymologische Wurzel hat. Von der Bedeutung, die auf das italienische „pasta“ zurückgeht, war eingangs bereits die Rede. Die zweite Bedeutung geht auf eine Färbepflanze, den Färberwaid, zurück, die benutzt wurde, um indigoblaue Stoffe zu färben. Nach dem Mittelalter wurde die Pflanze durch die Einfuhr von echtem Indigo aus dem tropischen Schmetterlingsblütler *Indigofera tinctoria* zurückgedrängt.<sup>39</sup>

Doch lässt sich die Wirkung dieses Blaus nicht einfach so erklären. Sie ist gekoppelt mit einem metaphysischen Effekt, der nicht zuletzt auf die Kostbarkeit anspielt, die sich im Wechsel der Renaissance von Goldgrund zum Lapislazuliblau

von Weltenlandschaft und Heiligenbild erhalten hat. Diese, in Szafrans Bildern damit eingeführte, transzendente Weite wird in der Koppelung von blauem Tiefenraum und noch handgreiflicher, unmittelbar vor Augen liegender Bemalung zum Paradoxon einer enthobenen, in der Traumwelt angesiedelten Erfahrung. Die mitunter mathematisch anmutende Rekonstruktion der den Raum verstellenden Blattformen von Palmen und Philodendren findet ihr ontologisches Pendant im reinen Farbraum, der auf jegliche Mathematik verzichtet und ganz aus der Wirkung des Materiellen hervorgeht. Hier, mit diesem Kontrast, ist dann nichts mehr definitiv, ein Zustand anhaltender Wandlung und Transformation, wie sie Traumgebilden und Abläufen eigen ist, deren Ende nicht stattfindet und deren Auflösung nur außerhalb des Vorstellungsraumes vermutet werden kann.



Abb. 17: Sam Szafran, *Atelier mit Lilette*, 1974, Pastell, 120 x 80 cm, Privatsammlung

## Vegetationen virtuoser Technik

Weit zahlreicher als Szafrans Bleus sind seine Vegetationen in Aquarell. Das Faszinosum dieser Technik offenbart sich ihm zunächst, als er seine ersten, 1976 bei Piero Crommelynck entstandenen Lithografien, wie Degas seine Monotypien, mit Aquarell höhen wollte. Das Aquarell scheint ihm bald in besonderer Weise für die Wiedergabe seiner Vegetationen im großen Format geeignet: „Meine Besessenheit von Pflanzen fand dort seit 15 Jahren ihre größte Entsprechung. Diese großen Aquarelle sind das Negativ des Positivs der blauen Pflanzen der Siebzigerjahre. Sie sind aus seiner Kettenreaktion hervorgegangen, die unendliche Devianzen erzeugt.“<sup>40</sup> Erneut erweist sich Szafran als unermüdlicher Ausprobierer und Entdecker. Geradezu wissenschaftlich unterzieht er das Aquarell systematischen Versuchen, bis er die gewünschte Wirkung erreicht. Er verwendet es fast trocken und immer gemischt mit wenigen Tropfen Rindergalle, *fiel de bœuf*. Je nach Anteil fallen die Irisierungen unterschiedlich aus. Der chinesische Freund, der ihm beim Arbeiten zusah, habe zu ihm gesagt, er habe ohne sein Wissen die alte chinesische Aquarellmalerei wiedereingeführt. In China, wo er nie gewesen ist, ist Szafran ein berühmter Mann. 1994 wird er als Gastprofessor an die China National Academy of Fine Arts eingeladen, und die chinesische *Société Savante du Pastel* in Schanghai möchte ihn zum Ehrenpräsidenten ihrer Gesellschaft machen. Doch auch in diesem Punkt gleichen sich Szafran und Degas, über den Valéry notierte, niemand habe „Ehrungen, Vorteile und Glücksgüter gründlicher verachtet“ als er.<sup>41</sup>

Chinesische Seide wird Szafrans bevorzugter Malgrund. Der chinesische Maler Lap Sze-to, den ihm Cartier-Bresson vorstellt, schenkt ihm zu Beginn der Neunzigerjahre eine Probe davon. Zwar ist die 500 Jahre alte Bambusfaser in der Präparierung aufwendig – sie wird auf Karton aufgezogen oder mit Seidenpapier *doubliert* und dann mit *colle de riz* grundiert, damit sie nicht zu viel Farbe trinkt –, doch ist sie gleichermaßen als Untergrund für Pastell und Aquarell geeignet.

Gestattet das Aquarell ihm zunächst, durch seine durchgepausten Vorzeichnungen zu immer größeren Formaten zu gelangen, beschäftigt es ihn in jüngster Zeit, beide Techniken, Pastell und Aquarell, mitunter monumental wie in *Hommage à Jean Clair pour son exposition „Cosmos“*, zusammenzuführen (Kat. 55). Ein Blatt (Kat. 11) aus dem Jahr 1980 zeigt bereits eine Kombination beider Verfahren, wobei die Bildbereiche aber getrennt bleiben. Nun durchdringen sie sich. Das transparente, hauchdünn gepinselte Aquarell tritt in direkte Berührung mit dem pulvrigen, deckenden Pigment, das den Hintergrund der grün aquarellierten Blätter weißt. Doch auch hier kein Ende der Virtuosität: Außer Pastell und Aquarell greift Szafran auf weitere Techniken zurück – Bleistifte, Buntstifte, Pastellkreiden anderer Fabrikanten. Haptische und optische Leichtigkeit finden sich in einer Synthese, die scheinbar Gegensätzliches metaphorisch auflöst.

Ein Kontrapunkt erscheint in fast jeder vegetabilen Komposition. Lilette im Kimono oder im Ikat, auf dem Stuhl von Thonet oder der Bank von Gaudí, die Pastellkästen, die geschwungene, eiserne Wendeltreppe in der Mitte des Ateliers oder der schwere gusseiserne Ofen, auf den jüngsten Werken ein Kupferrohr oder ähnliches Gerät setzen den Maßstab für die wuchernden Gewächse und erinnern den Betrachter daran, dass er sich nicht in freier, fantastischer Natur befindet, sondern im Atelier des Künstlers. Die Linie, wie sie sich schon beim Thema der Treppenhäuser aufdrängte, verbindet so als kurvige, isolierte Form die unterschiedlichen Werkgruppen allesamt miteinander.

Lillettes kleine Erscheinung auf den bisweilen monumentalen Bildern erinnert an eine Unterhaltung, die Szafran im Juni 1964 mit Giacometti auf der Terrasse des Dôme am Montparnasse führte. Giacometti wies auf eine Frau, die gerade die Straße überquerte, mit den Worten: „Schau, je näher sie kommt, desto unschärfer wird alles.“ Es ist diese Art zu sehen, die Szafran beeindruckte. Und vielleicht ist es genau dies Sehen, dieses Ergründen, das ihn an der Technik des Pastells reizte.

Führten die Pastellkreiden des 18. Jahrhunderts in der Nahsicht zur Auflösung, zur Entdeckung und Lesbarkeit der Technik – die im Vergleich zur Perfektion der Fernwirkung als Virtuosität und Meister-

schaft in der Beherrschung der Mittel dem Sehen nachvollziehbar wurde –, so verbleibt die Technik Szafrans mit ihren verschleiernenden Schichtungen, den kaum mehr nachvollziehbaren Verzahnungen der „Modellzeichnungen“ im vergeblichen Bemühen, dem Sehen Klarheit zu verschaffen. Das ist es, was das Mirakel der Verfertigung dauerhaft erhält. Die Details dieser Fabrikation lassen sich eben nicht begreifen: keine Auflösung des Rätsels, kein Ende der Illusion.

- 1 Georges Perec, „LXXXIV“, in: ders., *Entretiens et conférences II, 1979–1981*, Mayenne 2003, S. 328. Übersetzungen der französischen Originalzitate ins Deutsche von Julia Drost und Ursula Wagner, sofern nicht anders angegeben.
- 2 Karl Robert, *Le pastel. Traité pratique et complet*, Paris 1896, S. 21 f. Vgl. auch „Am Pastell gefällt uns sein Leuchten und das Samtene, das von Schmetterlingsflügeln entnommen und nur dazu erfunden scheint, heitere Bilder von Frauen und Blumen zu erschaffen.“ Frédéric Auguste Antoine Goupil, *Le pastel simplifié et perfectionné*, Paris 1858, Neuauf. 1971, S. 9.
- 3 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Bd. 12, Paris 1974, S. 376.
- 4 Jean Moréas, „Le symbolisme“, in: *Le Figaro*, 18. September 1886, zit. n. Jean-David Jumeau-Lafond, „Symbolismes“, in: *Le Mystère et l'éclat. Les pastels du Musée d'Orsay*, Ausst.-Kat., Musée d'Orsay, Paris, Paris 2008, S. 128–131, S. 128.
- 5 „Pastell“, in: Denis Diderot (Hrsg.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, 36 Bde., Paris 1751–1780, Bd. 12, Reprint, Stuttgart 1967, S. 153.
- 6 Claude Arnaud, „Poussières d'étoile“, in: Paris 2008 (wie Anm. 4), S. 11–22, S. 15.
- 7 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, Paris 1880, S. 587.
- 8 S. Jozan, *Du Pastel, traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture*, Paris 1847, S. 5; siehe auch Frédéric Auguste Antoine Goupil, *Le Pastel simplifié et perfectionné*, Paris 1858. Der französische Landschaftsmaler Camille Flers schreibt 1846: „Die Pastellmalerei ist nach einer gewissen Blütezeit dank einiger berühmter Porträtmaler in Vergessenheit geraten. [...] Heute nun erlebt sie eine Renaissance und erobert sich wieder ihren Platz in unseren Ausstellungen.“ Zit. n. Jean Clair, „Neuf Notes sur la peintures au pastel augmentées de quelques parenthèses“, in: *Le Pastel*, Ausst.-Kat., Château d'Ancy-le-Franc, Ancy-le-Franc 1980, o. S.
- 9 Stéphane Guégan, „Retour en grâce“, in: Paris 2008 (wie Anm. 4).
- 10 Michel Le Bris, „Sam Szafran. L'Atelier dans l'atelier“, in: *Sam Szafran*, Ausst.-Kat., Musée de la vie romantique, Paris, Paris 2000, S. 9.
- 11 Sam Szafran, vgl. den Beitrag von Daniel Marchesseau in dieser Publikation, S. 169.
- 12 „Le pastel est, à la fois, la ligne et la couleur.“ Geneviève Monnier, *Le pastel*, Genf 1992, S. 5.
- 13 Brief von Fouad El-Etr an Sam Szafran, 13. Oktober 1974, in: *Sam Szafran, Pastels*, Ausst.-Kat., Galerie Artel, Genf, 1974, o. S.
- 14 Zur Académie de la Grande Chaumière siehe Peter Kropmanns und Carina Schäfer, „Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende“, in: *Die große Inspiration. Deutsche Künstler in der Akademie Matisse*, Teil 3, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Ahlen, Ahlen 2004, S. 25–38.
- 15 Dort arbeitet Goetz mit seiner Frau, der Malerin Christine Boumeester.
- 16 „Sam Szafran se confie à Jean Clair“, in: *Beaux-Arts*, Nr. 34, April 1986, S. 36.
- 17 Ebd.
- 18 Jean Clair, *Sam Szafran*, Paris 1996, S. 41.
- 19 Pierre Schneider, in: *Sam Szafran*, Ausst.-Kat., Galerie Jacques Kerchache Paris, Paris 1965, o. S.
- 20 „Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch [...] nach Jodoform, nach Fett von Pommes Frites [...]“ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910, Frankfurt am Main 2000, S. 9.
- 21 Fouad El-Etr, „Esquisse d'un traité du pastel“, in: Genf 1974 (wie Anm. 13), o. S.
- 22 Alberto Giacometti, *Was ich suche*, ins Deutsche übers. von Katrin Reinhart, Zürich 1973, S. 14 f.
- 23 Clair 1996 (wie Anm. 18), S. 69.
- 24 *Kurt Schwitters*, Ausst.-Kat., Centre Georges Pompidou, Paris, Paris 1994.
- 25 Dietmar Elger, „Der Merzbau“, in: *Kurt Schwitters, 1887–1948*, Ausst.-Kat., Sprengel Museum Hannover, Hannover 1986, S. 248–254.
- 26 Georges Perec, *Les choses. Une histoire des années 60*, Paris 1965, S. 52.
- 27 Sam Szafran, 1970, abgedr. in: *1960–1972. Douze ans d'art contemporain en France*, Ausst.-Kat., Grand Palais, Paris, Paris 1972, S. 338.
- 28 Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, 1781, Neuausg., Genf 2007.
- 29 Paul Valéry, *Erinnerungen an Degas*, übertragen von Walter Zemp, Zürich 1940, S. 8.
- 30 Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris 1945.
- 31 Vgl. die Abbildungen in: Paris 2008 (wie Anm. 4), S. 10 f.
- 32 Vgl. Marie-Pierre Salé, „Jean-François Millet. Le renouveau du pastel au milieu du XIXe siècle“, in: Paris 2008 (wie Anm. 4), S. 40–42, S. 42.
- 33 Antonin Proust, „Edouard Manet. Souvenirs“, in: *La Revue Blanche*, Mai 1897, S. 427, zit. n. Isabelle Cahn, „Edouard Manet et son entourage“, in: Paris 2008 (wie Anm. 4), S. 50–53, S. 51.
- 34 Vgl. Anne Roquebert, „Edgar Degas réinvente le pastel“, in: Paris 2008 (wie Anm. 4), S. 64–69, S. 67.
- 35 Ambroise Vollard, *Degas (1834–1917)*, Paris 1924, S. 68.
- 36 Roquebert 2008 (wie Anm. 34), S. 68.
- 37 Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1867–1915). Notes sur la vie, L'art et les artistes*, Paris 1979, S. 128.
- 38 Sam Szafran, vgl. den Beitrag von Daniel Marchesseau in dieser Publikation, S. 182.
- 39 Vgl. Geneviève Monnier, „Le pastel, technique d'hier et d'aujourd'hui“, in: Monnier 1992 (wie Anm. 12), S. 109–111.
- 40 Vgl. den Beitrag von Daniel Marchesseau in dieser Publikation, S. 182.
- 41 Valéry 1940 (wie Anm. 29), S. 9.