

„Farbe und Form in Harmonie“

Erwin Filter und das Informel

Mit dieser Publikation wird ein der Öffentlichkeit bislang weitgehend unbekanntes künstlerisches Werk gewürdigt, das die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts um eine interessante Facette bereichert. Der entscheidende Schritt in Erwin Filters künstlerischer Entwicklung vollzog sich um die Mitte der 1950er Jahre, als er die spätimpressionistische Landschaftsmalerei hinter sich ließ und zu einer abstrakten Kunst gelangte, die dem Informel zugerechnet werden kann. Die nun einsetzende Werkphase, die Thema dieses Beitrags ist, kann als die eigenständigste und originellste im Œuvre des Malers bezeichnet werden. Wie kam es, daß Filter erst als etwa Fünfzigjähriger in der Kunst zu sich selber fand und eine unverwechselbare Formensprache entwickelte? Ohne Zweifel hatten die Zeitumstände einen wesentlichen Anteil daran. Erwin Filter gehört zur Generation der zwischen 1890 und 1910 geborenen Künstlerinnen und Künstler, welche als die verschollene Generation bezeichnet worden ist, deren Biographie durch zwei Weltkriege geprägt und die zudem von der Kunstgeschichte lange Zeit vernachlässigt wurde.¹ Neben der Unterbrechung der künstlerischen Entwicklung durch Krieg und Gefangenschaft spielte im Falle Filters gewiß auch der Umzug von Oderberg in der Mark Brandenburg in der sowjetisch besetzten Zone nach Wiesbaden im Jahre 1950 eine wichtige Rolle. Hier konnte Filter aus nächster Nähe die ersten Manifestationen der informellen Kunst erleben.

Bevor näher auf das Werk Erwin Filters eingegangen wird, seien der Begriff, die Geschichte und das Phänomen des Informel erläutert.² Die Bezeichnung geht auf den französischen Kunstkritiker Michel Tapié zurück, der im November 1951 in Paris die Ausstellung „Signifiants de l'Informel (Bedeutungen des Informel)“ mit Werken von Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle und Jaroslav Serpan organisierte. Ende 1952 veröffentlichte Tapié eine Programmschrift des Informel mit dem Titel „Un art autre (Eine andere Kunst)“. Gegenüber den anderen, aus polemischen Kritikeräußerungen oder Selbstdarstellungen der Künstler hervorgegangenen Benennungen Tachismus (abgeleitet von la tache = der Fleck), Lyrische Abstraktion, Action Painting und Abstrakter Expressionismus hat sich die Bezeichnung Informel im deutschen und im romanischen Sprachraum mittlerweile als Oberbegriff durchgesetzt.³ Im angelsächsischen Sprachraum ist hingegen meist von Abstract Expressionism die Rede. Doch beide Begriffe umschreiben das Phänomen im Grunde unzulänglich bzw. falsch. Zum einen geht es im Informel nicht um Formlosigkeit (was der Begriff wörtlich meint), sondern um die Auflösung des klassischen Formprinzips und die Konstituierung eines neuen Bildbegriffs. Zum anderen ist es irreführend, einen Zusammenhang oder eine Verwandtschaft mit dem Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts zu suggerieren.

Bald nach Ende des Zweiten Weltkriegs parallel in den USA und in Europa entstanden, umfaßt die dem Informel zugerechnete Malerei die unterschiedlichsten Ausprägungen und Handschriften. Nicht minder vielfältig sind die kunsthistorischen Quellen des Informel. Für die deutschen Informellen prägend und vorbildhaft waren Künstler der frühen Avantgarde wie Wassily Kandinsky, Paul Klee und Max Ernst ebenso wie die in Frankreich arbeitenden Maler Wols, Hartung, Dubuffet und Fautrier, der Amerikaner Pollock war es ebenso wie Baumeister, Winter, Nay und Buchheister. Auch Künstler des 19. Jahrhunderts wie Monet und Turner sind hier zu nennen.⁴ Das Informel war die kunsthistorisch und wirkungsgeschichtlich zentrale Innovation der Kunst der

¹Vgl. zu diesem Thema: Rainer Zimmermann, Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation, überarbeitete Neuauflage, München 1994. Werner Scheel/Kunibert Bering (Hg.), Umbrüche. Maler einer verschollenen Generation, Berlin 1998 (Arcus. Schriftenreihe des Forum Kunst und Wissenschaft Landau e. V.; 2). Ingrid von der Dollen, Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der »verschollenen Generation«. Geburtsjahrgänge 1890-1910, München 2000.

²Vgl. Donata Bretschneider (Hg.) / Christoph Zuschlag (Bearb.), Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht - Tübingen, Heidelberg 2003.

³Vgl. zur Geschichte und Abgrenzung dieser Begriffe: Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Dissertation Aachen 1983, S. 15-24. Jürgen Claus, Kunst heute. Personen - Analysen - Dokumente, überarbeitete und ergänzte Neuauflage, Frankfurt/Berlin 1986, S. 21-29. Ursula Geiger, Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. Otto Greis - Karl O. Götz - Bernard Schultze - Heinz Kreutz, neue und überarbeitete Auflage, Nürnberg 1990, S. 31-36.

⁴Vgl. zu den Quellen des Informel: Annette Frese, Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: Christoph Zuschlag/Hans Gercke/Annette Frese (Hg.), Brennpunkt Informel. Quellen - Strömungen - Reaktionen, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998, S. 12-25.

1950er Jahre. Es löste Reaktionen und Gegenbewegungen aus – teilweise im Werk der informellen Künstler selbst –, die für die spätere Kunstentwicklung, bis in die jüngste Gegenwart hinein, wichtig werden sollten.

Beim Informel handelt es sich nicht um einen Stil. Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, welche die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und statt dessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das informelle Bild ist, im Gegensatz zur klassischen Malerei, idealiter nicht die Realisierung eines zuvor gefaßten Planes, sondern es bleibt im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen. Das Werk entsteht im 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 in der Kunstgeschichte neuartiger Bildbegriff konstituiert. Der Eigenwertigkeit von Malakt und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, Malweise und Maltechniken experimentell zu erweitern. Während manche Künstler mit der traditionellen Staffelei arbeiten, praktizieren andere die sogenannte Flachmalerei, bei welcher der Bildträger flach auf dem Boden oder auf dem Tisch liegt. Experimentiert wird weiterhin mit Farbsubstanzen, mit Malmitteln, durch die die Farben auf den Bildträger aufgebracht werden, sowie mit kunstoffremden Materialien. Zum Schaffensprozess gehören auch Momente der Zerstörung. Einige informelle Künstler wie Bernard Schultze und K. O. Götz knüpfen an das automatische Zeichnen (*écriture automatique*) des Surrealismus an. Spontaneität und die Einbeziehung des Zufalls spielen im informellen Schaffensprozess folglich eine wichtige Rolle. Die graphischen Künste erlebten im Informel eine Blüte.

Erwin Filters Durchbruch zum Informel folgte einer langen Phase, in der sich der Künstler hauptsächlich der Landschaftsmalerei gewidmet und vor allem von Corot, den französischen und deutschen Impressionisten und von Cézanne hatte inspirieren lassen (der Künstler hatte sich Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre einige Zeit in Paris aufgehalten). Filters erste Einzelausstellung fand 1937 in der renommierten Berliner Galerie von der Heyde statt. Über diese Ausstellung berichtete Karl Scheffler in der Frankfurter Zeitung vom 12. April 1937. Er machte nachdrücklich auf die hohe Begabung Filters aufmerksam: „Am unmittelbarsten überzeugen die Landschaften. Sie verraten gute Schule, ein lebhaft begabtes Auge, einen natürlichen, nicht artistisch überspitzten Geschmack, ein herzhaftes Naturgefühl und die Fähigkeit, es in Kunstform zu verwandeln. Die besten Landschaften bestätigen die Erfahrung, daß zwischen dem Richtigen und dem Klanghaften immer ein notwendiger Zusammenhang besteht. Die Ausstellung verdient besondere Aufmerksamkeit, weil Filters Arbeitsweise die Eigenschaft hat, von Grund auf gesund zu sein; der gewählte Weg ist richtig, gleichviel wohin das schöne Vertrauen zur Natur den jungen Maler führen mag“. Die Natur sollte für Filter zeitlebens Grundlage seiner Kunst sein – auch in der Zeit der Abstraktion. Vermutlich hätte Erwin Filter Paul Cézannes berühmter Formulierung zugestimmt: „Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur“.⁵

Ende der 1940er Jahre läßt sich in Erwin Filters Malerei eine Tendenz zur stärkeren Abstrahierung vom Gegenstand und zur Autonomisierung der Gestaltungsmittel beobachten, die vor allem in den Aquarellen greifbar wird. So etwa im Aquarell aus dem Jahr 1948 WF 34827 (Abb. S. 43 u.). Das Kolorit aus Grau-, Braun-, Grün-, Blau-, Ocker- und ganz hellen Tönen orientiert sich unverkennbar an der Natur, aber die Einzelformen lösen sich tendenziell auf, sind vereinfacht, die malerische Umsetzung ist flächig, frei und locker. Aus flächig nebeneinander gesetzten Farbflecken aufgebaut sind das „Oderberg“ betitelte Blatt WF 34930 (Abb. S. 46) sowie das titellose Aquarell WF 34936

⁵ Paul Cézanne, zitiert nach: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, durchgesehene und erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 24.

(Abb. S. 40), beide von 1949. Bereits vollständig abstrakt ist das nur zwei Jahre später, 1951, entstandene titellose Ölbild mit der WF 15141 (Abb. S. 57): eine flächige Komposition aus geometrischen, vor allem vier- und dreieckigen, und geschwungenen Formen, die allenfalls noch im Detail Erinnerungen an Natur- und Architekturelemente spürbar werden lassen. In dieser Zeit muß sich Filter mit dem Kubismus eines Picasso und eines Braque, aber auch mit Künstlern wie Klee und Miró beschäftigt haben. Während in diesem Bild die einzelnen Formen klar definiert, deutlich voneinander abgegrenzt und in einen tektonischen Bildaufbau eingefügt sind, ist in dem Gemälde „Wasserbeet“ von 1953 (Abb. S. 59) der Schritt zum Informel vollzogen: die Farbflächen und -flecken gehen ohne feste Konturen ineinander über, sind ineinander verwoben, bilden einen reinen, dynamischen, lichten Farbraum. Solche Farbverwehungen mit bizarren, an gerissene Tuchfetzen erinnernden Formen finden wir in den nächsten Jahren in zahlreichen Bildern; wie etwa WF 15679 (Abb. S. 69) und WF 15787 (Abb. S. 68). Parallel entstehen Bilder, die sich durch klar umrissene Formen und ein festes Bildgefüge auszeichnen, WF 15573 (Abb. S. 63) und WF 15576 (Abb. S. 62). In diesen Jahren zieht Filter das Arbeiten in Mischtechnik, Kreide oder Tusche auf Papier der langsameren, zäheren Ölmalerei vor.

Wie erwähnt, ließ sich Erwin Filter 1950 in Wiesbaden nieder. Nur unweit, in Hofheim/Taunus, lebte und arbeitete bis 1951 der nur zwei Jahre ältere Ernst Wilhelm Nay. Dieser war in den 1950er Jahren einer der einflußreichsten Künstler in Westdeutschland und – zusammen mit Willi Baumeister, Fritz Winter, Theodor Werner und Carl Buchheister – einer der Wegbereiter und Anreger des Informel. In seinem 1955 erschienenen theoretischen Hauptwerk „Vom Gestaltwert der Farbe“ hat Nay Fläche, Gestaltfarbe und Rhythmus als die drei Hauptfaktoren seiner Kunst beschrieben. Filter hat sich mit Nay intensiv befaßt. Dies belegen nicht nur seine Werke, sondern ebenso ein im Nachlaß befindlicher Katalog einer Nay-Ausstellung im Berliner Haus am Waldsee von 1952, die Filter offensichtlich besucht hat. Zu einer persönlichen Begegnung der beiden Maler scheint es indes nicht gekommen zu sein. Filter war ein zurückgezogen lebender Einzelgänger, den Austausch mit Kollegen suchte er nicht.

In den 1950er Jahren fanden im Rhein-Main-Raum eine Reihe von Ausstellungen der jungen informellen Kunst statt, die Erwin Filter höchstwahrscheinlich gesehen hat. Den Auftakt bildete im Dezember 1952 die kleine Ausstellung in der Zimmergalerie Franck im Frankfurter Westend, die als »Quadrige« in die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit einging.⁶ Sie vereinigte 13 Bilder von Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze. Die „Quadrige“ war keine Künstlergruppe, es gab kein Manifest, kein gemeinsames ästhetisches Programm. Aber es war in Deutschland die erste Manifestation der informellen Kunst. Und sie erregte Aufsehen. Doris Schmidt schloß ihre Ausstellungsrezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17. Dezember 1952 mit den Worten: „Jedenfalls sollte man an dieser Ausstellung nicht vorbeigehen.“ Zu erwähnen ist auch die Ausstellung „Lebendige Farbe – Couleur vivante“, die 1957 im Städtischen Museum Wiesbaden stattfand. Sie war von Museumsleiter Clemens Weiler in Zusammenarbeit mit dem Pariser Galeristen René Drouin zusammengestellt worden und versammelte Werke von acht französischen und acht deutschen Malern, darunter Camille Bryen, Jean Degottex, Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, Jaroslav Serpan, K. R. H. Sonderborg und Fred Thieler. Einige dieser Maler waren zudem wenig später, um den Jahreswechsel 1957/58, in der Ausstellung „Eine neue Richtung in der Malerei“ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim zu sehen. An die „Quadrige“-Ausstellung von 1952 erinnerte bereits 1959 Ludwig Baron Döry, Kustos am Historischen Museum in Frankfurt, mit seiner Ausstellung „Tachismus in Frankfurt:

⁶ Vgl. Geiger 1990 (wie Anm. 3). Andrea Firmenich, »Quadrige« - Legende oder Historie?, in: Tayfun Belgin (Hg.), Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Ausstellungskatalog Dortmund/Emden/Linz 1997/98, Köln 1997, S. 42-49. Sigrid Hofer (Hg.), Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadrige, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2002/03, Frankfurt am Main/Basel 2002.

Quadrige 1952, Kreuz – Götz – Greis – Schultze“. Die 1955 von dem schon erwähnten Wiesbadener Museumsleiter Clemens Weiler organisierte Ausstellung „Glanz und Gestalt – Ungegenständliche deutsche Kunst“ muß besonders hervorgehoben werden, weil in ihr Erwin Filter zusammen mit den Protagonisten der Avantgarde, darunter auch der Wiesbadener Maler Otto Ritschl, präsentiert wurde. Die Anerkennung, die aus dieser Ausstellungsbeteiligung spricht, dürfte der 51jährige Filter als Bestätigung seines künstlerischen Weges in die Abstraktion empfunden haben. Diese sollte sein Œuvre fortan bestimmen, bis sich Erwin Filter in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre erneut der Landschaftsmalerei zuwandte – eine überraschende, für den Betrachter nicht leicht nachvollziehbare (Rück-)Wendung.

Das Hauptmerkmal der abstrakten Arbeiten Erwin Filters ist die aus ihnen sprechende „Faszination Farbe“, hinter der die Linie als Gestaltungsmittel zurücktritt. Ausgesprochen buntfarbige Arbeiten stehen neben solchen mit reduzierter Palette, Arbeiten in leuchtenden klaren Farben neben solchen mit dunklen, gedämpften Tönen. Bisweilen strukturieren braune, graue oder schwarze Farbbahnen die Bildoberfläche, WF 25826 (Abb. S. 86), oder wuchern schwarze Lineamente gespinnartig durch die Farbäume. Ebenso vielfältig und vielgestaltig sind die Bildgründe, vor und in denen die Form- und Farbelemente schweben. Manche Bilder haben einen monochromen bzw. auf einen Farbklang reduzierten Fond, wie etwa „Freude an der Farbe“ WF 15360 (Abb. S. 56), WF 15576 (Abb. S. 62), WF 2579 (Abb. S. 101), andere einen polychromen Bildfond, WF 25935 (Abb. S. 103). Die Bandbreite an bildnerischen Lösungen, die sich Erwin Filter in den 1950er und 1960er Jahren erarbeitet, ist schier unerschöpflich. Bestimmte Kompositionselemente tauchen dabei immer wieder auf, etwa eine geschwungene, an einen Bumerang erinnernde Form WF 25820, WF 25935 (Abb. S. 103) oder eine vertikale Achse am rechten Bildrand WF 25819, WF 26565 (Abb. S. 115). Filters Tuschmalereien erinnern an ostasiatische Kalligraphie sowie auch an Werke des – durch diese beeinflussten – Julius Bissier.

Ungeachtet ihrer abstrakten Bildsprache erwecken die informellen Bildwelten Erwin Filters den Eindruck des Biomorphen, Naturhaften und Organischen, was die Bedeutung der Natur als Grundlage von Filters Leben und Kunst nochmals unterstreicht. Nach seinem künstlerischen Programm, dem Ziel seiner Kunst befragt, betonte Erwin Filter stets: „Farbe und Form in Harmonie“.⁷

⁷ Mündliche Mitteilung der Tochter Erwin Filters, Katharina v. Bismarck, vom 3. April 2004.

Christoph Zuschlag

>
Ohne Titel, 1957
Mischtechnik auf Papier, 38 x 53,5 cm (WF 2579)