

# Informelle Kunst – Zur Einführung

CHRISTOPH ZUSCHLAG

## 1. Eine Ausstellung in Schweinfurt und ihr Kontext

Die Ausstellung *Positionen des deutschen Informel* in der Kunsthalle Schweinfurt, anlässlich derer diese Publikation erscheint, ist die richtige Ausstellung zur richtigen Zeit am richtigen Ort.

Warum?

Zunächst zum Ort. Seit genau dreißig Jahren gibt es im Ausstellungsprogramm der Kunsthalle einen Schwerpunkt im Bereich der informellen Kunst. 1991/1992 fanden, organisiert vom damaligen Leiter Erich Schneider, Einzelausstellungen von Conrad Westpfahl und Fred Thieler statt. Seit dieser Zeit – und seit 2016 verantwortet von Andrea Brandl – wurden und werden in Schweinfurt Vertreterinnen und Vertreter der in den 1950er-Jahren wichtigen Künstlergruppen (wie etwa junger westen und ZEN 49) in monografischen Ausstellungen gezeigt. Parallel konnten mit Mitteln des Kunstvereins Schweinfurt, der Unterfränkischen Kulturstiftung und der Stadt Werke der informellen Künstler erworben werden. Andere Arbeiten gelangten als Schenkungen oder Leihgaben in die Sammlung, so dass heute fast alle Repräsentanten der Nachkriegsabstraktion in der Kunsthalle Schweinfurt vertreten sind. Gerade für ein regional verankertes städtisches Museum, wie es die Kunsthalle Schweinfurt ist, halte ich es für eine kluge Strategie, solche Schwerpunkte auszubilden, die sich dann auch überregional mit dem Ruf und dem Ansehen des Hauses verbinden.

Damit zum Zeitpunkt. Er ist deswegen gut gewählt, weil sich – endlich, wie ich meine – eine angemessene Würdigung der informellen Kunst abzuzeichnen beginnt. Denn obwohl das Informel unbestritten die zentrale künstlerische Innovation in der Kunst der 1950er-Jahre war und bis heute nachwirkt, hatte es lange Zeit gewissermaßen ein Imageproblem, spielte es im Kunstbetrieb wie auch an den Universitäten nur eine Nebenrolle. Natürlich gab und gibt es namhafte Galerien, die sich teilweise seit Jahrzehnten für diese Kunst engagieren (ich nenne stellvertretend die Galerie Maulberger in München), natürlich wurden wichtige Privatsammlungen aufgebaut, natürlich hat es immer wieder bedeutende Museumsausstellungen gegeben wie etwa 2010 *Le grand geste! – Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964* im museum kunst palast in Düsseldorf, 2017 *ersehnte freiheit – abstraktion in den 1950er jahren* im Museum Giersch der Goethe-Universität in Frankfurt am Main oder 2017/18 *Mut zur Freiheit – Informel aus der Sammlung Anna und Dieter Grässlin* im Mittelrhein-Museum Koblenz und in der Städtischen Galerie Karlsruhe. Aber den großen Durchbruch, zumal international, hat das deutsche Informel bis heute nicht erlebt. Anders gesagt und als pars pro toto: Ein Gerhard Richter hat im Hinblick auf die internationale Wahrnehmung in Öffentlichkeit und Fachwelt und ja, auch im Hinblick auf die Preise am Markt, seinen Lehrer Karl Otto Götz längst überflügelt. Aus kunsthistorischer Perspektive halte ich das nicht für gerechtfertigt, weswegen ich 2019 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn die Forschungsstelle

Informelle Kunst gegründet habe.<sup>1</sup> Anzeichen für eine kunsthistorische Neubewertung des Informel sind unter anderem aktuelle wie auch geplante Ausstellungen: Kürzlich präsentierte der Kunstpalast in Düsseldorf die Ausstellung *Barock/Modern*, in der barocke Werke informellen Arbeiten aus der Sammlung Kemp gegenübergestellt wurden. Das Museum Peter August Bockstiegel in Werther/Westfalen zeigt ab Januar 2022 informelle Werke aus einer Privatsammlung, das Museum Barberini Potsdam ab Juni 2022 die Ausstellung *Die Form der Freiheit – Internationale Abstraktion nach 1945*. Die Neue Galerie Kassel wird sich 2024 speziell den Künstlerinnen des Informel widmen. In Wiesbaden entsteht derzeit ein eigenes Museum für die Sammlung Reinhard Ernst, die ihren Schwerpunkt im Informel und der internationalen Abstraktion nach 1945 hat. Und am Tag der Vernissage in Schweinfurt, dem 23. September 2021, wurde in Duisburg der Erweiterungsbau des MKM Museum Küppersmühle eröffnet, das die Sammlung Ströher beherbergt – eine der wichtigsten und umfangreichsten Sammlungen deutscher Kunst nach 1945 mit herausragenden Beständen im Bereich des Informel.

Und warum ist es die richtige Ausstellung? Weil ihr ein originelles Konzept zugrunde liegt, weil sie im Informel wichtige Themen bearbeitet, weil sie das deutsche Informel in großer Breite, Dichte und Qualität vor Augen führt – und dies nicht nur mit den prominenten Namen (ich nenne Peter Brüning, K. O. Götz, Bernard Schultze, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg, Fred Thieler und Hann Trier), sondern auch mit etlichen weniger bekannten Künstlern und (Wieder-)Entdeckungen (darunter Hubert Berke, Alfred Eichhorn, Joseph Fassbender, Albert Fürst, Hans Kaiser und Heinrich Wildemann). Hinzu kommt die Untersuchung regionaler Aspekte, etwa der Verbindungen zwischen dem Rheinland – einem Zentrum der informellen Kunst in Deutschland – und Franken, die vor allem durch Auftragsarbeiten im öffentlichen und im sakralen Raum zustandekamen, oder die Zusammenarbeit der Nürnberger Gobelins-Manufaktur mit abstrakt-informellen Künstlern.

## **2. Informel und Abstrakter Expressionismus: Begriffe, Geschichte, Charakteristika**

Informel bedeutet wörtlich formlos.<sup>2</sup> Die Bezeichnung geht auf den französischen Kunstkritiker Michel Tapié (1909–1987) zurück, dem wichtigsten Förderer der informellen Kunst in Paris – und weit darüber hinaus. Im November 1951 organisierte Tapié in Paris die Ausstellung *Signifiants de l'Informel* (Bezeichnungen des Formlosen) mit Werken von Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle und Jaroslav Serpan. Bereits im März 1951 hatte Tapié in der Galerie Nina Dausset die Ausstellung *Véhérences confrontées* mit Werken von Camille Bryen, Giuseppe Capogrossi, Hans Hartung, Willem de Kooning, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Morgan Russel und Wols kuratiert. Zum ersten Mal, so war auf der Einladungskarte auf Englisch und Französisch zu lesen, würden hier die extremen Tendenzen der nicht-figurativen amerikanischen, italienischen und Pariser Malerei in Frankreich gezeigt. Zu den Besuchern der Ausstellung gehörten auch viele Künstler aus Deutschland und aller Welt. Ende 1952 veröffentlichte Tapié eine programmatische Schrift zum Informel mit dem Titel *Un art autre* (Eine andere Kunst).<sup>3</sup> Gegenüber den von anderen Kritikern oder den Künstlern selbst geprägten Benennungen Tachismus (abgeleitet von la tache = der Fleck) und Lyrische Abstraktion setzte sich im deutschen und im romanischen Sprachraum die Bezeichnung Informel, in den USA und im angelsächsischen Sprachraum Abstract Expressionism als Ober- und Sammelbegriff durch.

Dabei geht auch die Bezeichnung Abstract Expressionism auf einen Kunstkritiker zurück. In seiner Rezension der Ausstellung von Hans Hofmann im März 1946 in der Mortimer Brandt Gallery in New York schrieb Robert M. Coates in der Zeitschrift *New Yorker* über den (aus Deutschland stammenden, seit 1932 in New York lebenden) Künstler: »Denn er ist sicher einer der kompromisslosesten Vertreter dessen, was einige als ›Klecks- und Sudelschule der Malerei‹ bezeichnen und was ich, auf freundlichere Weise, Abstrakten Expressionismus getauft habe.«<sup>4</sup> Eine Unterkategorie beziehungsweise Spielart des Abstrakten Expressionismus ist das sogenannte Action Painting (Aktionsmalerei). Der Kunstkritiker Harold Rosenberg machte diesen Begriff durch seinen Artikel *The American Action Painters* berühmt, der im Dezember 1952 in der Zeitschrift *ARTnews* erschien. Darin verbreitete Rosenberg die möglicherweise auf Jackson Pollock zurückgehende Metapher von der Leinwand als Arena, in der der Künstler agieren müsse.<sup>5</sup> Bisweilen wird der – neutralere, weil rein geografische – Begriff New York School im Zusammenhang mit dem Abstrakten Expressionismus verwendet. Eine Schule im engeren Sinne ist damit freilich nicht gemeint, eher eine lose Gruppierung von Künstlern, die sich im New York der 1940er- und 1950er-Jahre niederließen. »Die Künstlerinnen und Künstler selbst, die dem Abstrakten Expressionismus zugerechnet werden, verwahrten sich in ihren überlieferten Äußerungen und Schriften dagegen, dass ihre unterschiedlichen Kunstauffassungen und ästhetischen Produktionen mit einem Stilbegriff oder einer Gruppenbezeichnung stranguliert wurden.«<sup>6</sup>

Die Oberbegriffe Informel und Abstrakter Expressionismus bezeichnen verwandte künstlerische Phänomene, können aber nicht synonym verwendet werden. So wird dem Abstrakten Expressionismus nicht nur das einigen Strömungen des Informel verwandte Action Painting eines Jackson Pollock oder Willem de Kooning, sondern auch das Color Field Painting eines Barnett Newman oder Mark Rothko zugerechnet, Künstlern, die sich dezidiert vom Action Painting abgrenzten. Festzuhalten ist jedoch, dass all diese Begriffe die Phänomene im Grunde nur unzulänglich beziehungsweise sogar falsch umschreiben. Denn zum einen geht es im Informel nicht um Formlosigkeit, sondern um die Entwicklung neuer Modi der Formsetzung und um die Konstituierung eines neuen, offenen Bildbegriffs. Und zum anderen ist es eher irreführend, einen historischen Zusammenhang oder eine innere Verwandtschaft mit dem deutschen Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts zu suggerieren. Wenn ein Künstler Farbe expressiv einsetzt, so muss er deswegen noch lange kein Expressionist sein.

Der Abstrakte Expressionismus und das Informel entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg parallel in den USA und in Europa und waren die kunsthistorisch und wirkungsgeschichtlich zentralen Innovationen in der bildenden Kunst dieser Phase. Sie umfassen unterschiedlichste Ausprägungen, Strömungen, Handschriften und künstlerische Konzeptionen. Nicht minder vielfältig als die ästhetischen Erscheinungsformen sind die kunsthistorischen Quellen. Für die deutschen Informellen beispielsweise waren Künstler der Klassischen Moderne wie Wassily Kandinsky, Paul Klee<sup>7</sup> und Max Ernst ebenso prägend und vorbildhaft wie die in Frankreich arbeitenden deutschen Künstler Wols<sup>8</sup> und Hans Hartung sowie die bereits erwähnten Franzosen Jean Dubuffet<sup>9</sup> und Jean Fautrier<sup>10</sup>. Der Amerikaner Jackson Pollock (der seinerseits unter anderem Picasso und den Surrealismus verarbeitete) hatte großen Einfluss, desgleichen Willi Baumeister, Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay und Carl Buchheister – Künstler, die bereits vor 1945 abstrakte oder stark abstrahierende Positionen entwickelt hatten. Auch einige Künstler des 19. Jahrhunderts wie Claude Monet und William Turner sind hier zu nennen.

Sowohl für den Abstrakten Expressionismus als auch das Informel gilt: Es handelt sich um Spielarten der Abstraktion im Sinne einer ungegenständlichen, nicht mimetischen, also die Natur nicht abbildenden oder nachahmenden Kunst. Man kann jedoch nicht von Stilen spre-

chen etwa im Sinne des Impressionismus oder des Expressionismus. Das bedeutet, nicht bestimmte formale Eigenschaften bilden das verbindende Element, sondern eine verwandte künstlerische Haltung. Wodurch zeichnet sich diese aus? Künstlerinnen und Künstler beider Richtungen lehnen das klassische Form- und Kompositionsprinzip ab (die Informellen zudem die geometrisch-konstruktive Abstraktion) und streben eine offene und prozessuale Bildform an. Das heißt, das Bild ist, im Gegensatz zur klassischen Malerei, nicht die Realisierung eines zuvor gefassten Planes, sondern es bleibt im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen – dieser Offenheit des Schaffensprozesses entspricht auf der Rezipientenseite eine semantische Vieldeutbarkeit. Das Werk entsteht im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozess von Agieren und Reagieren. Der Malakt beziehungsweise 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.

Gottfried Boehm schreibt 2008 im Ausstellungskatalog *Action Painting* der Fondation Beyeler, der Begriff Informel bezeichne »jene Verfahren, die imstande sind, das nicht Geformte und niemals Formbare [...] in Gestaltungen neuer Art zu überführen.«<sup>11</sup> Zu diesen Verfahren gehört auch die unter anderem von Frankenthaler, Pollock, Götz und Thieler praktizierte sogenannte Flachmalerei, bei der der Bildträger nicht auf einer Staffelei steht, sondern flach auf dem Boden liegt. Experimentiert wird weiterhin mit Farbsubstanzen, mit Malmitteln, durch welche die Farben auf den Bildträger aufgebracht werden, sowie mit kunstfremden Materialien. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch das beidhändige Arbeiten von Hann Trier, der Einsatz der Rakel bei K. O. Götz, das *Dripping* (Tröpfeln) der Farbe bei Jackson Pollock oder auch die Gießtechnik von Helen Frankenthaler, Morris Louis und Fred Thieler. Zum Schaffensprozess gehören ebenso Momente der Zerstörung.<sup>12</sup> Einige der Künstler wie etwa Bernard Schultze und K. O. Götz knüpfen an das automatische Zeichnen (*écriture automatique*) des Surrealismus an, der zweifellos zu den zentralen Quellen des Informel ebenso wie des Abstrakten Expressionismus gehört. Spontaneität und die Einbeziehung des Zufalls spielen im Schaffensprozess eine Schlüsselrolle, ebenso der prozessuale Charakter der Bildentstehung, der sich auch im Begriff Action Painting spiegelt und performanceartige Malereiaktionen etwa von Georges Mathieu und der japanischen Gutai-Gruppe einschließt.

### 3. Informelle Plastik

Der Terminus informelle Plastik wurde 1974 von Eduard Trier in einer Vorlesung zur Bildhauerei des 20. Jahrhunderts eingeführt und hat sich seither in der Literatur etabliert, wenn auch weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass man ihn nur bedingt und mit Einschränkungen verwenden kann. Auf das grundsätzliche Problem machte schon Hans Wille 1966 in seiner Monografie über den Bildhauer Emil Cimiotti aufmerksam: »Wobei einschränkend zu sagen ist, daß sich die Bildhauerei schon aus äußeren Gründen nicht im gleichen Maße der informellen Methode und ihrer unkontrollierten Zufälle bedienen kann wie der Tachismus und das ›action painting‹. Man kann eine Zeichnung, auch wohl ein Gemälde, in schnellem spontanem Anlauf als Psychogramm auf die Fläche setzen und damit ein gutes Werk zustande bringen. Der Aufbau einer Skulptur braucht Zeit. Das Material ist eigenwillig, es bietet Widerstand und verhindert die allzu rasche Arbeit.«<sup>13</sup> Dennoch ist es durchaus berechtigt, von informeller Plastik zu sprechen. So entspricht der Auflösung des klassischen Formprinzips in der Plastik die Tendenz zur Auflösung des plastischen Kernvolumens und zur Durchdringung von plastischem Binnen- und Außenraum – am konsequentesten umgesetzt in den Werken von Hans Uhlmann

und Norbert Kricke. Vergleichbar ist weiterhin die »Handschriftlichkeit«, also die Stofflichkeit und reiche Texturierung, die sowohl die informelle Malerei etwa eines Emil Schumacher oder eines Gerhard Hoehme auszeichnen als auch die Plastiken eines Ernst Hermanns oder eines Emil Cimiotti. Eine weitere Verbindung liegt darin, dass der Schaffensprozess im Hinblick auf das bildnerische Ergebnis offen ist, die Form also spontan und intuitiv im Arbeitsprozess gefunden wird. Was selbstverständlich nicht bedeutet, dass die Ratio ausgeschlossen wäre.

#### 4. Informelle Musik

An dieser Stelle sei nur am Rande auf ein in der kunsthistorischen Informel-Forschung zumeist übersehenes Phänomen hingewiesen: In den Jahren um 1960 wurde in den musikästhetischen und musikwissenschaftlichen Diskursen intensiv über die Möglichkeiten einer informellen Musik debattiert. Einen wichtigen Impuls gab hier der Philosoph, Soziologe und Komponist Theodor W. Adorno, der 1961 auf den 16. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt einen programmatischen Vortrag in deutscher Sprache mit dem französischen Titel *Vers une musique informelle* über die Entwicklung der Neuen Musik hielt.<sup>14</sup> Darin entwirft er das Konzept einer zukünftigen informellen Musik. Analog zum Begriff Action Painting prägt Adorno jenen des »action composing« und formuliert: »Der Sinn des Kunstwerks ist ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; er ist, was er ist, einzig, indem er wird. Das ist das Moment von Aktion an informeller Musik.«<sup>15</sup>

#### 5. Abstraktion nach 1945: Ein globales Phänomen mit Zentrum Paris

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Paris die unangefochtene Metropole des internationalen Kunstgeschehens, bis Anfang der 1960er-Jahre New York der französischen Metropole diesen Rang ablief. Eine internationale Künstlerschar bildete die sogenannte (Nouvelle) École de Paris.<sup>16</sup> Die Bezeichnung ist im Grunde irreführend, weil es zu keiner Zeit eine regelrechte Pariser Schule oder auch nur eine homogene Bewegung oder Gruppierung gab. Der Begriff École de Paris wurde erstmals in den 1920er-Jahren von André Warnod verwendet, und zwar für eine Gruppe von überwiegend ausländischen Künstlern, die sich in Paris auf dem Montmartre und in Montparnasse zusammengefunden hatten, darunter Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Jules Pascin, Chaim Soutine und Maurice Utrillo. Schon damals waren aus der ganzen Welt Künstlerinnen und Künstler zu Gast in der französischen Hauptstadt: Aus Deutschland kam Theodor Werner in den Jahren 1909 bis 1914 jeweils im Winter zum Studium nach Paris, wo er von 1930 bis 1935 seinen Wohnsitz nahm. Ähnlich Conrad Westpfahl, der 1914 sein Studium begann und von 1931 bis 1933 sein Atelier in Paris hatte. Marie-Louise von Rogisters erste Reise nach Paris fand 1925 statt, 1929/30 kehrte sie zum Studium zurück. Max Ackermann und Otto Ritschl führten 1926 (erste) Reisen nach Paris, Ernst Wilhelm Nay kam 1928, Rudi Baerwind 1932, Heinz Trökes 1937. Wols lebte ab 1932 an der Seine, Hans Hartung ab 1935. Zum Studium kam ebenso der US-Amerikaner Adolph Gottlieb 1921/22, sein Landsmann Mark Tobey verbrachte die Jahre 1925 bis 1927 in Paris. Der Schweizer Gérard Schneider ließ sich 1922 endgültig in der französischen Hauptstadt nieder. Der Japaner Masanari Murai lebte dort von 1928 bis 1932, der Spanier Esteban Vicente von 1929 bis 1931. Der Russe Serge Poliakoff nahm 1937 dauerhaft seinen Wohnsitz in Paris<sup>17</sup>, der Amerikaner Robert Motherwell lebte in den Jahren 1938/39 dort.

Nach 1945 erfuhr der Begriff *École de Paris* eine Ausweitung. Als *Nouvelle École de Paris* bezeichnete man nun diejenigen Maler, die unter der deutschen Besatzung an einer Fortführung und Erneuerung der Kunst gearbeitet hatten: Jean Bazaine, Maurice Estève, Charles Lapicque, Alfred Manessier und Edouard Pignon. So hatte Jean Bazaine 1941 in der Galerie Braun, Paris, die Ausstellung *Vingt Jeunes Peintres de la Tradition Française* organisiert, an der viele der genannten Maler beteiligt waren. Ab 1945 stellten sie im *Salon de Mai* und ab 1946 im *Salon des Réalités Nouvelles* gemeinsam aus und beriefen sich auf die französische Tradition der klassischen Moderne, auf Bonnard, Delaunay, Léger, Matisse, Picasso, deren Erbe sie weiterführen wollten.

Häufig wird (Nouvelle) *École de Paris* aber auch ganz allgemein auf die Malerinnen und Maler bezogen, die etwa zwischen 1945 und 1965 in Paris lebten und überwiegend *non-figurativ* oder *semi-figurativ* arbeiteten. Ein Blick auf die Lebensläufe offenbart die überragende Bedeutung der französischen Hauptstadt als Dreh- und Angelpunkt der internationalen Kunstszene. Um hier nur die jungen deutschen Informellen aufzuführen: K. O. Götz fuhr seit 1950 ebenfalls regelmäßig nach Paris und pflegte dort Kontakte zu Malerkollegen wie Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Fautrier und Wols, aber auch zu den Surrealisten um deren Wortführer André Breton. Hann Triers erste Reise nach Paris fand ebenfalls 1950 statt. Irmgart Wessel-Zumloh und Wilhelm Wessel verbrachten ab 1950 regelmäßig Arbeits- und Studienaufenthalte in der französischen Hauptstadt. Heinz Kreutz hielt sich 1951 ein halbes Jahr in Paris auf, auch Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Otto Greis, Gerhard Hoehme, Emil Schumacher und Fred Thieler reisten 1951 beziehungsweise 1952 erstmals an die Seine, wo sie teilweise in den folgenden Jahren mehrere Monate verbrachten. So auch Bernard Schultze, den bei seiner ersten Paris-Reise 1951 besonders die Werke von Wols und dem Kanadier Jean-Paul Riopelle (der seit 1947 in Paris lebte) faszinierten. In diesem Jahr entstanden Schultzes erste informelle Bilder. K. R. H. Sonderborg führten ab 1953 regelmäßig Reisen nach Paris.

## 6. Künstlergruppen

Die Geschichte der Kunst des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts, sie lässt sich über weite Strecken als eine Geschichte von Künstlergruppen erzählen – sie sind geradezu ein Signum der Moderne.<sup>18</sup> Sinn und Zweck dieser Zusammenschlüsse und Interessensgemeinschaften gleichgesinnter Künstlerinnen und Künstler war es, Netzwerke zu bilden, Informationsaustausch zu pflegen, Orientierung und Rückhalt zu bieten, gemeinsame Ausstellungen und Publikationen zu organisieren, sich gegenseitig Impulse zu geben, in der Öffentlichkeit für sich zu werben, sich bisweilen auch kulturpolitisch zu engagieren. Obwohl viele dieser Gruppen oft nur wenige Jahre existierten, so waren sie doch speziell für junge Künstler am Anfang ihrer Karrieren sowie auch für die Entwicklung des Kunstgeschehens wichtig. In seiner dreibändigen Dokumentation, in welcher annähernd eintausend Künstlergruppen in Europa seit 1900 erfasst sind, schreibt Christoph Wilhelmi: »Ein durchgängiges Charakteristikum dabei ist die Initiative zu gemeinsamem Vorgehen. Selbstverständlich wurde auch konkurriert und polemisiert. Daß die neuen Tendenzen aber über Gruppen zustande kamen und sich nur durch das Zusammenwirken in dieser Breite in den vielen Nationalstaaten durchsetzen konnten«<sup>19</sup>, dies sei viel zu wenig bekannt. Künstlergruppen – Impulsgeber und Motor der künstlerischen Entwicklung.

Und dies in ganz besonderem Maße in Deutschland! Hier ist die Bedeutung der Künstlergruppen für den kulturellen Wiederaufbau und die Wiederbelebung eines freien künstlerischen Lebens nach dem kulturellen Kahlschlag während der NS-Diktatur und den Verwüstungen des

Zweiten Weltkriegs kaum zu überschätzen.<sup>20</sup> Bereits am 22. Juli 1945, also keine drei Monate nach der Kapitulation der deutschen Streitkräfte und dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wurde in München die Künstlergruppe Der Rote Reiter gegründet. Im November 1945 bildete sich in Dresden die Gemeinschaft Der Ruf, nach deren Auflösung 1948 einige Mitglieder der im März 1947 ebenfalls in Dresden gegründeten Gruppe Das Ufer beitraten.<sup>21</sup> Ab 1947 traf sich auf Schloss Alfter bei Bonn die Donnerstag-Gesellschaft, ein loser Zusammenschluss von Malern, Schriftstellern, Musikern, Politikern und kulturell interessierten Bürgern, zu Lesungen, Vorträgen, Diskussionen, Konzerten und Ausstellungen wie dem Tag der abstrakten Kunst am 20. Juli 1947, der wohl allerersten Ausstellung abstrakter Kunst nach 1945 in Deutschland.<sup>22</sup>

Ebenfalls 1947 fand sich in Amsterdam die Gruppe Vrije Beelden (Freie Bilder) zusammen und traf sich bei Füssen ein Kreis deutschsprachiger Schriftsteller, der als Gruppe 47 zwei Jahrzehnte westdeutscher Literaturgeschichte prägen sollte. 1948 wurden die Künstlervereinigungen junger westen in Recklinghausen und Nederlandse Experimentele Groep in Amsterdam gegründet. Letztere ging im selben Jahr in Paris in der Gruppe CoBrA auf. 1949 fanden sich westdeutsche Fotografen um Otto Steinert zur Gruppe fotoform zusammen. Im selben Jahr formierte sich in München die Gruppe der Gegenstandslosen, welche sich bald in ZEN 49 umbenennen sollte.

Keine Künstlergruppe, wiewohl in der Literatur häufig als solche bezeichnet, sondern eine einmalige, auf Initiative eines Galeristen zurückgehende Ausstellungsgemeinschaft war die Quadriga in Frankfurt am Main. In der Zimmergalerie von Klaus Franck im Frankfurter Westend waren im Dezember 1952 insgesamt dreizehn abstrakte Bilder von vier Malern zu sehen: K. O. Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze. Auf dem Plakat und der Einladungskarte waren sie als »neuexpressionisten« angekündigt. Doch noch am Eröffnungsabend verfasste der Dichter René Hinds ein hymnisches Gedicht, in dem er die vier Künstler zur Quadriga vereinte, und dieser Begriff setzte sich durch. Die Quadriga-Ausstellung war in Deutschland die erste Gruppenmanifestation der informellen Kunst. Bereits 1959 erinnerte Ludwig Baron Döry, damals Kustos am Historischen Museum in Frankfurt, mit seiner Ausstellung *Tachismus in Frankfurt: Quadriga 1952, Kreutz – Götz – Greis – Schultze* an die Quadriga. Diese Ausstellung ist ein früher, vielleicht der früheste Beleg für die Historisierung des deutschen Informel.

Um, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, einige weitere Künstlergruppen aufzuführen: Die Künstlergruppe Niederrhein 1953 e. V. wurde 1953 in Düsseldorf gebildet und 1955 in Gruppe 53 umbenannt. Zu ihr gehörten die Maler Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Albert Fürst, Winfred Gaul und Gerhard Hoehme sowie der Bildhauer Norbert Kricke. Die Gruppe 53 war »eine der Keimzellen des Informel in Deutschland« und verfolgte das Ziel, einer »neuen bildnerischen Sprache [...] Geltung zu verschaffen, das Informel als künstlerische Haltung durchzusetzen.«<sup>23</sup> In Stuttgart gründeten Studenten der Kunstakademie, darunter Günther C. Kirchberger und Georg Karl Pfahler, 1956 (oder bereits 1954/55) die Gruppe 11, die bis 1959 bestand. In England wäre die Crypt Group St Ives zu nennen (1946 mitbegründet von Bryan Wynter), in Spanien die Gruppen Dau al Set (1948 mitbegründet von Antoni Tàpies) und El Paso (1957 gegründet von Antonio Saura)<sup>24</sup>, in Italien die Gruppo degli Otto (unter den Gründungsmitgliedern 1952 Renato Birilli, Mattia Moreni, Giuseppe Santomaso und Emilio Vedova)<sup>25</sup> und in Japan die Gutai-Gruppe (1954 gegründet von Jirō Yoshihara). Dabei ist anzumerken, dass die einzelnen Gruppen künstlerisch durchaus unterschiedlich ausgerichtet und auch in sich stilistisch divergent waren. Hinzu kommt, dass einige Gruppen – wie etwa CoBrA – ausgesprochen international, andere – wie etwa der junge westen – eher regional verankert und orientiert waren.

In Deutschland war es ein vorrangiges Ziel der Künstlergruppen, den durch die NS-Kunstpoltik, insbesondere durch die Ausgrenzung der modernen Kunst als »entartet«, verlorenen Anschluss an die internationale Entwicklung wiederherzustellen. Ein weiteres war die Durchsetzung der abstrakten Kunst. Diese war das erklärte Ziel mehrerer Gruppen – allen voran von ZEN 49, deren (innerhalb der Gruppe umstrittener) Name sich vom Zen-Buddhismus ableitete. Gründungsmitglieder waren die Maler Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel und Fritz Winter sowie die Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff. Als weitere Mitglieder oder Gäste nahmen an den jährlichen Ausstellungen Künstler aus dem In- und Ausland teil, darunter Max Ackermann, Hubert Berke, K. O. Götz, Hans Hartung, Norbert Kricke, Ernst Wilhelm Nay, Gérard Schneider, Bernard Schultze, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg, Pierre Soulages, Fred Thieler, Hann Trier, Hans Uhlmann, Theodor Werner und Conrad Westpfahl. Initiator der Gruppe war der britische Konsul und spätere Kunstkritiker John Anthony Thwaites. Die ZEN-49-Mitglieder beriefen sich explizit auf die Münchner Tradition des Blauen Reiters. Auf dieser fußend, heißt es in einem Schriftstück im Archiv des Künstlers Rupprecht Geiger, »hatte diese Gruppe die Aufgabe, die abstrakte Kunst durch Bild und Wort zu verbreiten, so daß sie Allgemeingut wird, d. h., daß sie die bestimmende Aussageform unserer Zeit wird. Im Sinn dieser Aufgabe soll daher diese Gruppe nicht nur Maler und Bildhauer umfassen, sondern Menschen aus den verschiedensten Berufen, die bereit sind, aktiv für die abstrakte Kunst einzutreten. [...] Unter ›abstrakt‹ wird die gesamte moderne Kunstentwicklung angesehen, die mit Kandinsky, Klee und Marc begonnen hat. Damit ist eine weite Deutung des Begriffes abstrakt erlaubt.«<sup>26</sup> Ähnliches formuliert der Maler Gerhard Fietz in einem Brief an seinen Kollegen Theodor Werner vom 25. Juli 1949, in welchem Werner die Mitgliedschaft in der Gruppe ZEN 49 angetragen wird. Darin heißt es: »Die augenblickliche Situation in der Oeffentlichkeit und im Kunstleben drängt nach einem Zusammenschluss der abstrakt arbeitenden Maler, um eine geistige Front zu bilden und der abstrakten Kunst durch gemeinsame Ausstellungen stärkeren Widerhall zu verschaffen.«<sup>27</sup>

Auch der junge westen in Recklinghausen stand im Zeichen abstrakter oder abstrahierender Formensprachen, was sich in der künstlerischen Entwicklung ihrer sechs Gründungsmitglieder Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Ernst Hermanns, Emil Schumacher, Heinrich Siepman und Hans Werdehausen ebenso zeigt wie in der Auswahl der Gäste für ihre Ausstellungen. Zu den teilweise regelmäßig zu den Gruppenausstellungen des jungen westens eingeladenen Künstlerfreunden gehören ZEN-49-Gründungsmitglied Fritz Winter sowie Hubert Berke und Hann Trier, ebenfalls Mitglieder von ZEN 49, weiterhin Hans Kaiser, Emil Kies, Georg Meistermann und Marie-Louise von Rogister. Umgekehrt stellten die Künstler des jungen westens als Gäste mit anderen Gruppen aus, Emil Schumacher etwa 1955 und 1956/57 mit ZEN 49 sowie 1957 mit der Gruppe 53. Ein eindrucksvolles Beispiel für den regen künstlerischen Austausch und die Netzbildung in dieser Zeit ist K. O. Götz: Als Gast stellte er 1945 mit der Münchner Künstlergruppe Der Rote Reiter in Traunstein, 1948 mit den Gruppen Der Ruf in Dresden und junger westen in Recklinghausen, 1949 mit der CoBrA-Gruppe in Amsterdam (deren einziges deutsches Mitglied er im selben Jahr wurde), 1954 mit der Ausstellungsgemeinschaft Phases in Paris und 1955 mit ZEN 49 in München, Hamburg und Köln aus. Im Dezember 1952 war Götz an der legendären Quadriga-Ausstellung in Frankfurt beteiligt. Insgesamt gab es also einen produktiven Austausch zwischen den Gruppen, zugleich – und dies schließt sich keineswegs aus – standen sie im Wettbewerb und in Konkurrenz zueinander. Und selbstredend strebten die einzelnen Künstlerinnen und Künstler jede(r) für sich nach individuellem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung. Es waren diese individuellen künstlerischen Ziele und divergierenden stilistischen Entwicklungen, die in der Regel wesentliche Gründe für das Auseinanderfallen der Künstlergruppen waren, hinzu kamen die sich verändernden Rahmenbedingungen.

Der Name von ZEN-49-Gründungsmitglied Willi Baumeister ist schon zweimal gefallen. Baumeister spielte im Kunstgeschehen der Nachkriegszeit eine Schlüsselrolle. Der Schüler Adolf Hölzels hatte sich 1919/20 mit den *Mauerbildern* einer geometrisch-konstruktiven Abstraktion zugewandt – auch Max Ackermann hatte in Stuttgart durch Hölzel zur Abstraktion gefunden – und später verschiedene ungegenständliche Bildsprachen entwickelt. Baumeister war von den Nationalsozialisten seines Lehramtes an der Frankfurter Städelschule enthoben und als »entartet« diskriminiert worden. 1946 wurde er Professor an der Stuttgarter Kunstakademie; zu seinen Studenten gehörten Peter Brüning und Winfred Gaul. Baumeister war Hauptprotagonist in der zentralen kunsttheoretischen Debatte der Nachkriegszeit, die um die Frage Abstraktion oder Figuration kreiste.<sup>28</sup> In seinem 1947 erschienenen Buch *Das Unbekannte in der Kunst*, das in der Nachfolge von Wassily Kandinskys programmatischer Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1911 gesehen werden kann, plädiert Baumeister für eine ethisch motivierte, gegenstandsfreie Kunst, die zum Unbekannten vorstößt: »Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.«<sup>29</sup>

## 7. Anerkennung, Kritik, Nachwirkung

Nach anfänglicher weitgehender Ablehnung durch Kunstkritik und Öffentlichkeit erfuhr das Informel in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre im In- und Ausland wachsende Anerkennung.<sup>30</sup> So nahmen etliche deutsche Künstler des Informel an der 29. Biennale 1958 in Venedig und an der II. documenta 1959 in Kassel teil. Erste Museumsausstellungen widmeten sich der neuen Richtung: etwa *Couleur vivante – lebendige Farbe* 1957 im damaligen Städtischen Museum in Wiesbaden und *Eine neue Richtung in der Malerei* 1957/58 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Ein weiteres Indiz sind Berufungen an staatliche Kunstakademien: Hans Uhlmann etwa wurde bereits 1950 zum Professor an die Hochschule für bildende Künste Berlin berufen, 1957 folgten Gerhard Fietz und Hann Trier, 1959 Fred Thieler. Ab 1958 lehrte Emil Schumacher in Hamburg (er wechselte 1966 nach Karlsruhe), ab 1959 K. O. Götz in Düsseldorf und Marie-Louise von Rogister in Kassel. Dieser Trend setzte sich in den 1960er-Jahren fort: Gerhard Hoehme folgte 1960 einem Ruf an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, ebenso Norbert Kricke 1964 und Peter Brüning 1969. Hubert Berke lehrte ab 1960 an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, Peter Herkenrath ab 1962 in Karlsruhe, Emil Cimiotti ab 1963 in Braunschweig, K. R. H. Sonderborg ab 1965 in Stuttgart und Karl Fred Dahmen ab 1967 in München. Zu erwähnen ist weiterhin, dass Gustav Deppe, Gründungsmitglied der Gruppe junger westen, viele Jahre in Dortmund unterrichtete, ab 1953 zunächst an der Werkkunstschule, ab 1973 an der Fachhochschule. Und last but not least ging der aus Witten gebürtige Maler und Zeichner Günter Drebusch ab 1965 einer Lehrtätigkeit an der Werkkunstschule Münster nach.

Ende der 1950er-Jahre war die informelle Kunst die vorherrschende Kunstrichtung, sie wurde regelrecht Mode, galt als modern und als zeitgemäßer Ausdruck der freiheitlich-demokratischen Gesellschaft. Doch gleichzeitig wurde die Kritik immer lauter: Elitär und subjektivistisch, unverbindlich und apolitisch sei das Informel, so die Vorwürfe, es weiche den drängenden gesellschafts- und sozialpolitischen Fragen aus, verliere sich im Pathos der Geste und des Materials. 1959 konstatierte der Maler Hans Platschek, der bis dahin selbst zum Informel gehört hatte, die Vulgarisierung und Banalisierung des Informel und forderte – so der Titel seines Buches – *Neue Figurationen*. In der Tat entstanden ab Mitte der 50er-Jahre und dann vor allem seit den 60er-Jahren als Gegenbewegungen zum Informel neue Spielarten gegenstandsbezogener, figurativer Kunst. In diesem Zusammenhang ist etwa die 1958 in München gegründete Künstlergruppe Spur zu nennen. Zu ihr gehörten unter anderem die Maler

Heimrad Prem, Helmut Sturm und Hans Peter Zimmer sowie der Bildhauer Lothar Fischer. In ihrem Manifest heißt es, die abstrakte Malerei sei ein »leerer Ästhetizismus geworden, ein Tummelplatz für Denkfäule« und ein »hundertfach abgelutschter Kaugummi, der unter der Tischkante klebt«.<sup>31</sup> Die Spur-Künstler wollten die dem Informel unterstellte Unverbindlichkeit überwinden durch die Verbindung einer formal ungebundenen Malerei mit einer neuen Figuration und Inhaltlichkeit. Die Gruppe war stark von der oben erwähnten internationalen Künstlergruppe CoBrA beeinflusst, insbesondere von dem dänischen Künstler Asger Jorn, und Teil der Situationistischen Internationale, die die künstlerische Aktivität im Hinblick auf eine revolutionäre Veränderung der Gesellschaft erweitern wollte. Die politischen, gesellschaftskritischen Aktionen der Spur-Gruppe stießen im damaligen konservativen Klima Deutschlands auf großen Widerstand.

Eine Abkehr vom Informel und einen »Pathetischen Realismus« propagierten Eugen Schönebeck und Georg Baselitz, die sich an der Hochschule für bildende Künste in Berlin kennengelernt hatten und in den Jahren 1957 bis 1962 zusammenarbeiteten, in ihren beiden *Pandämonischen Manifesten* 1961 und 1962. Georg Baselitz (eigentlich Georg Kern) wurde 1938 im sächsischen Deutschbaselitz geboren. Er studierte zunächst an der Kunsthochschule in Ost-Berlin, nach seiner Übersiedlung in den Westen dann bei Hann Trier. Bei Trier studierte auch Elvira Bach, die als Repräsentantin der *Neuen Wilden* eine neo-figurative Malerei entwickelte. Dies trifft zum Beispiel auch auf die Künstler FRANEK und Peter Sorge zu, die in die Klasse von Fred Thieler gingen. Im Zusammenhang mit »Neuen Figurationen« ist ferner die Sonderborg-Schülerin Tremezza von Brentano zu nennen. Auch im Rheinland wurde die neue figurative Malerei nicht zuletzt von Schülern informeller Künstler getragen: So hoben Sigmar Polke, Gerhard Richter und Konrad Fischer-Lueg, allesamt Studenten der Düsseldorfer Kunstakademie bei K. O. Götz (Polke studierte bei Götz und Hoehme), im Mai 1963 den »Kapitalistischen Realismus« aus der Taufe, der häufig als deutsche Variante der Pop-Art bezeichnet wird. Eine ganz eigene Variante gegenstandsbezogener Malerei unter Einbeziehung formaler Errungenschaften des Informel entwickelte die Götz-Schülerin Rissa.

Ebenfalls als (Gegen-)Reaktion auf das Informel formierte sich 1958 in Düsseldorf die Zero-Gruppe, die dem Subjektivismus des Informel eine objektive (abstrakte) Kunst entgegenzusetzen wollte und neue Gestaltungsmittel wie Licht und Bewegung einbezog. Neue Formen der Abstraktion wurden auch in den malerischen Positionen entwickelt, die als elementar, analytisch oder essentiell beschrieben werden. Gemeint ist eine Malerei, die sich auf die elementaren formalen und materiellen Grundlagen der Malerei wie Farbe, Bildträger, Komposition und Struktur konzentriert und die zum Beispiel Farbrhythmen, Farbräumlichkeit und Farbwahrnehmung erkundet. Dazu gehören die beiden Götz-Schüler Kuno Gonschior und Gotthard Graubner. Zu den in der jüngeren Kunst prominenten Schülern informeller Künstler zählt auch der Maler, Bildhauer und Fotokünstler Günther Förg, der bei Dahmen in München studierte.

Die künstlerischen Reaktionen auf das Informel beschränken sich keineswegs auf das Auslösen expliziter Gegenpositionen. Vielmehr findet sich in den post-informellen Richtungen eine Ambivalenz von Überwindung und Weiterführung, eine Dialektik von Loslösung und Anknüpfung. So wurde der »Ausstieg aus dem Bild« (Laszlo Glozer), ein Hauptthema der Kunst der 1960er-Jahre, bereits in den Nagelreliefs von Hubert Berke, den Tastobjekten von Emil Schumacher, den Migofs von Bernard Schultze und den shaped canvases sowie den Struktur- und Objektbildern von Gerhard Hoehme vorbereitet bzw. praktiziert. Die Körper- und Aktionskunst knüpfte an die gestischen und prozessualen Elemente des Informel (erwähnt seien auch die Malperformances von Georges Mathieu) an. Der Bildhauer Franz Erhard

Walther, der mit seinem Anfang der 60er-Jahre entwickelten Benutzungsprinzip, demzufolge erst die »Werkhandlung« des Rezipienten das Werk vollendet, den Plastikbegriff erweiterte und neu definierte, hatte bei K. O. Götz studiert.

## 8. Forschungsperspektiven

Die sich nach 1945 inter- und transnational manifestierende abstrakte Kunst ist noch keineswegs erschöpfend und im Hinblick auf alle Regionen Europas und der Welt untersucht. Dass beispielsweise informelle Malerei abseits der offiziellen Kunstdoktrin auch in der DDR entstand, hat Sigrid Hofer bereits 2006 am Beispiel Dresdens aufgezeigt.<sup>32</sup> Seit Ende des Kalten Kriegs und Wegfall des Eisernen Vorhangs 1989 ist es möglich, eine neue gesamteuropäische, differenziertere Perspektive auf die Kunst zu entwickeln, welche die alten Narrative von West- und Ostkunst (mit den zugehörigen Konnotationen wie Freiheit und Propaganda) überwindet und die Neo-Avantgarden aus Osteuropa und Westeuropa parallel in den Blick nimmt, wie es 2016 in der umfassenden Wanderausstellung *Facing the Future – Art in Europe 1945-1968* der Fall war.<sup>33</sup> »Nicht zuletzt im Hinblick auf die informelle Malerei in Deutschland ergeben sich neue Perspektiven, wenn nach zeitgleichen Entwicklungen in Russland und Osteuropa gefragt wird. Aufgrund des reichen, bislang wenig bekannten Materials aus den Moskauer Institutionen wird deutlich, dass [...] auch in Osteuropa informelle Tendenzen in jeweils nationalen Spielarten die abstrakte Kunst der Nachkriegszeit dominierten. Neben K. O. Götz oder Emil Schumacher treten nun Jerzy Nowosielski aus Polen oder Gyarmathy Tibamér aus Ungarn.«<sup>34</sup> Ebenfalls 2016 fand in München die Ausstellung *Postwar – Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965* statt, die einen noch weiteren Rahmen eröffnete und versuchte, die Nachkriegskunst als globales Phänomen zu kartografieren.<sup>35</sup> Hier waren neben bekannten westlichen und japanischen Künstlerinnen und Künstlern auch abstrakte Werke von zum Beispiel Shafic Abboud (gebürtig aus dem Libanon), Rasheed Araeen (gebürtig aus Indien), Vladimír Boudník (Tschechoslowakische Republik), Ahmed Cherkaoui (Marokko), Jeram Patel (Indien), Ramsès Younane (geboren ebenfalls im Osmanischen Reich, studierte in Kairo) und Fahrelnissa Zeid (geboren im Osmanischen Reich, studierte in Istanbul) zu sehen, die teilweise verblüffende formale Gemeinsamkeiten zu informellen und abstrakt-expressionistischen Werken aufweisen.

Im Hinblick auf die Erforschung von globalen Erscheinungsformen und Zusammenhängen der Abstraktion, von internationalen Kunstbeziehungen und Verflechtungsgeschichten (*entangled histories, histoire croisée*), von wechselseitigen künstlerischen Einflüssen, von Künstlermigration und Künstlernetzwerken, von der Bedeutung der Kriegs- und Fluchterfahrung für einzelne Künstler (Hans Platschek etwa emigrierte 1939 mit seiner Familie nach Südamerika, weil seine Mutter Jüdin war) wie auch generell für die Ausprägung der Abstraktion sowie im Hinblick auf die Erforschung der Rolle der Künstlerinnen und vieler weiterer Aspekte mehr tun sich hier interessante Forschungsfelder für die Zukunft auf.

- 1 Vgl. <https://www.forschungsstelle-informelle-kunst.uni-bonn.de/> (7.10.21).
- 2 Im Folgenden zitiere ich zum Teil aus meinem Beitrag: Europa, Japan, USA – Facetten der abstrakten Malerei nach 1945, in: *Faszination Farbe. Abstrakte Malerei. Die Sammlung Reinhard Ernst*, München 2019 (hrsg. von der Reinhard & Sonja Ernst-Stiftung, bearb. von Christoph Zuschlag und Kirsten Maria Limberg), S. 10-27 (dort weitere Literatur). Vgl. zudem: Nicola Carola Heuwinkel, *Entgrenzte Malerei. Art Informel in Deutschland*, Heidelberg 2010. Christoph Zuschlag, *Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei*, in: ders. / Hans Gercke / Annette Frese (Hg.), *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998, S. 38-45. Ders. (Bearb.), *Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht*, Tübingen, Heidelberg 2003. Ders., *Zur Kunst des Informel*, in: Hans-Jürgen Schwalm / Ellen Schwinzer / Dirk Steimann (Hg.), *Informel. Zeichnung – Plastik – Malerei*, Ausstellungskatalog Recklinghausen / Witten / Hamm, Bönen 2010, S. 9-17. Ders., *Formlos – und doch Form. Zur Kunst des Informel*, in: *Informel. Das Prinzip der Formlosigkeit*, Ausstellungskatalog der Galerie Bernd Bentler, Bonn 2020, S. 23-25. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf das Themenheft *Nachkriegskunst diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs der Zeitschrift Kunstchronik*, 71. Jg., Heft 7, Juli 2018. Darin findet sich u. a. der Beitrag von Sabine Fastert, *Informelle Malerei im Nachkriegsdeutschland. Der heutige Stand der Forschung*, S. 372-379.
- 3 In der Schriftenreihe der Forschungsstelle Informelle Kunst wird 2022 ein Faksimile dieses Buches zusammen mit einer deutschen Erstübersetzung von Dominik Eckel, Promotionsstipendiat der Forschungsstelle, erscheinen.
- 4 Zit. nach Barbara Hess, *Abstrakter Expressionismus*, Köln 2005, S. 6. Aus der umfangreichen Literatur zum Abstrakten Expressionismus sei der folgende Katalog genannt: Ann Temkin, *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art. Selections from the Collection*, New York 2010.
- 5 Vgl. Ulf Küster, *Action Painting. Mythos und Realität*, in: Delia Ciuha / Raphaël Bouvier (Red.), *Action Painting*, Ausstellungskatalog Riehen / Basel, Ostfildern 2008, S. 12-19, hier S. 14.
- 6 Hess 2005 (wie Anm. 4), S. 6. Vgl. Luca Massimo Barbero / Sileno Salvagnini, *Action Painting. La Scuola di New York 1943-1959*, in: *Art e Dossier* 250, 2008. Marika Herskovic (Hg.), *New York School. Abstract Expressionists. Artists' Choice by Artists. A Complete Documentation of the New York Painting and Sculpture Annuals: 1951-1957*, Franklin Lakes 2000. Francesco Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Mailand 2004.
- 7 Vgl. Fabienne Eggelhöfer / Elsa Smithgall, *Ten Americans. After Paul Klee*, Ausstellungskatalog Bern / Washington, München 2017.
- 8 Vgl. Robert Fleck, »Nach Wols müssen alle Zeichen neu geschaffen werden«. *Die Rezeption in Deutschland, Frankreich und den USA*, in: Alexander Klar (Hg.), *Wols. Das große Mysterium*, Ausstellungskatalog Wiesbaden / Quedlinburg / Appenzell 2013/14, Köln 2013, S. 117-133. Dorothee Gerkens, »Der geheimnisumwitterte Star der Szene«. *Wols, das Informel und die deutschen Künstler der 1950er-Jahre*, in: Dies. / Christiane Lukatis / Gisela Bungarten (Red.), *Wols. Aufbruch nach 1945*, Ausstellungskatalog Kassel, Petersberg 2014, S. 10-25.
- 9 Vgl. Luca Massimo Barbero, *Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970*, Ausstellungskatalog Modena 2005/06, Verona 2005.
- 10 Vgl. Renato Barilli, *Jean Fautrier e l'Informale in Europa*, Ausstellungskatalog Parma, Mailand 2002. Vgl. ferner Sophie Duplaix / Sylvie Lecoq-Ramond, *Abstractions. France 1940-1965. Peintures et dessins des collections du Musée national d'art moderne*, Ausstellungskatalog Colmar 1997/98, Colmar 1997. Shimbata Yasuhide, *Postwar Abstract Painting in France and Art Informel*, Ausstellungskatalog [Tokio] 2011.
- 11 Gottfried Boehm, *Die Form des Formlosen. Abstrakter Expressionismus und Informel*, in: Ciuha / Bouvier 2008 (wie Anm. 5), S. 38-46, hier S. 40.
- 12 Vgl. hierzu Christoph Zuschlag, »den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form«. *Zerstörung und Neuschöpfung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart*, in: Birgit Ulrike Münch (u. a. Hg.), *BilderGewalt. Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung*, Petersberg 2018, S. 122-128 (Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 5).
- 13 Hans Wille, *Emil Cimiotti*, Göttingen u. a. 1966, S. 21 (Niedersächsische Künstler der Gegenwart, Bd. 8).
- 14 Vgl. Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle [1961]*, in: ders., *Gesammelte Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1978, S. 493-540 (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 16). Vgl. hierzu Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1). Zu den beiden Themen informelle Musik sowie Adorno und das Informel befinden sich eigene Beiträge in Vorbereitung.
- 15 Adorno [1961] 1978 (wie Anm. 14), S. 535.
- 16 Vgl. zum Folgenden Christoph Zuschlag, Hans Reichel und die École de Paris, in: Wolfgang Büche (Red.), *Ordnung und Chaos. Hans Reichel im Kraftfeld von Bauhaus und École de Paris*, Ausstellungskatalog Halle an der Saale / Würzburg, Calbe 2005, S. 119-122. Dort weitere Literatur. Vgl. ferner Richard W. Gassen, *Paris – Zentrum der 2. Moderne*, in: Ders. (Hg.), *Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959*, Ausstellungskatalog Ludwigshafen 1998/99, Ostfildern-Ruit 1998, S. 15-20.

- 17 Vgl. Wladimir S. Turchin, Russische Künstler der Zweiten Pariser Schule, in: Beate Reifenscheid (Hg.), *Treffpunkt Paris! Russlands Künstler zwischen Cézannismus und Lyrischer Abstraktion*, Ausstellungskatalog Koblenz 2003, S. 54-59.
- 18 Vgl. zum Thema allgemein die Handbücher von Christoph Wilhelm, *Künstlergruppen*, 3 Bände, Stuttgart 1996/2001/2006. Für den Zeitraum nach 1945 vgl. Christoph Zuschlag, »Zen-Gruppe ist gut, Ankauf Hannover noch besser.« Die Künstlergruppe »ZEN 49« und ihre Stellung im Kunstgeschehen der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren, in: Birgit Sander / Christian Spies (Hg.): *Ersehnte Freiheit – Abstraktion in den 1950er Jahren*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Petersberg 2017, S. 70-85. Christoph Zuschlag, *Künstlergruppen nach 1945 in Deutschland*, in: Ferdinand Ullrich / Hans-Jürgen Schwalm (Hg.), *Junger Westen. Auf dem Weg zur Avantgarde*, Ausstellungskatalog Recklinghausen, Dortmund 2017, S. 50-55. Dort weitere Literaturhinweise zu einzelnen Gruppen.
- 19 Wilhelmi 2006 (wie Anm. 18), S. VII.
- 20 Vgl. zur künstlerischen Situation um bzw. kurz nach 1945: Carina Plath (Hg.), *Die frühen Jahre. Britische und deutsche Kunst nach 1945*, Ausstellungskatalog Hannover, Köln 2014. Beate Reese (Hg.), *Befreite Moderne. Kunst in Deutschland 1945 bis 1949*, Ausstellungskatalog Mülheim an der Ruhr / Hofheim am Taunus 2015/16, Berlin / München 2015. Lynette Roth, *Inventur. Art in Germany, 1943-55*, Ausstellungskatalog Cambridge, Mass. 2018.
- 21 Vgl. Petra Jacoby, *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe*, Bielefeld 2007.
- 22 Vgl. *Die Donnerstag-Gesellschaft Alfter 1947-1950. Eine Dokumentation* von Frank-R. Hildebrandt und Jens Scholz, Düsseldorf 1997. Daniela Wilmes, *Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandelns in Köln nach 1945*, Berlin 2012, S. 149-158 (Schriften zur Modernen Kunsthistoriographie, Bd. 2).
- 23 Rolf-Gunter Dienst, *Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960*, in: Ferdinand Ullrich (Hg.), *Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-1960*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Recklinghausen, Köln 1996, S. 135-138, hier S. 136.
- 24 Vgl. Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona 1983 (palabra plástica, Bd. 3). Dies., *El grupo »Dau al Set«*, Madrid 1986. Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid 2000.
- 25 Vgl. Luca Massimo Barbero, *Spazialismo. Arte Astratta. Venezia 1950-1960*, Ausstellungskatalog Vicenza 1996/97. Venedig 1996. Renato Barilli, *Dal Gruppo degli Otto all'Informale*, Ausstellungskatalog Mailand 1989. Renato Barilli / Franco Solmi, *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, Ausstellungskatalog Bologna, Mailand 1983. Roberto Pasini (Hg.), *L'Informale Italiano. Pittura di segno e di materia negli anni cinquanta*, Ausstellungskatalog Parma 1997/98, Parma 1997.
- 26 Zit. nach dem Abdruck des Dokuments in: Jochen Poetter (Hg.), *ZEN 49. Die ersten zehn Jahre – Orientierungen*, Ausstellungskatalog Baden-Baden 1986/87, Stuttgart-Bad Cannstatt 1986, S. 343.
- 27 Zit. nach dem Abdruck des Briefes in: ebd., S. 342.
- 28 Vgl. Christoph Zuschlag, *Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit*, in: Julia Friedrich / Andreas Prinzing (Hg.), »So fing man einfach an, ohne viele Worte«. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013, S. 18-25.
- 29 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947, S. 155.
- 30 Im Folgenden zitiere ich zum Teil aus meinem Beitrag *Zur Kunst des Informel* (wie Anm. 2).
- 31 Vgl. <http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/1565> (7.10.21).
- 32 Vgl. Sigrid Hofer (Hg.), *Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, Ausstellungskatalog Marburg / Halle an der Saale / Dresden 2006/07, Frankfurt am Main / Basel 2006.
- 33 Vgl. *Facing the Future. Art in Europe 1945-1968*, Ausstellungskatalog Brüssel / Karlsruhe / Moskau 2016/17, Tielt 2016.
- 34 *Fastert 2018* (wie Anm. 2), S. 378.
- 35 Vgl. Okwui Enwezor / Katy Siegel / Ulrich Wilmes (Hg.), *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*, Ausstellungskatalog München 2016/17, München / London / New York 2016.