

Christoph Zuschlag

## Gestus als Symbol

Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei

Der Titel dieses Forschungsbandes, »Informel – Begegnung und Wandel«, schließt neue Perspektiven, Annäherungsformen und Fragestellungen im Rahmen der wissenschaftlichen Bearbeitung des Phänomens Informel bewusst ein. Um einen solchen Versuch, das Augenmerk auf einen bislang vernachlässigten Aspekt zu richten und damit das Informel gewissermaßen gegen den Strich der bisherigen Interpretationen zu bürsten, geht es in diesem Beitrag.<sup>1</sup> Er versteht sich als ein erster Schritt in eine Richtung, die zu einer neuen, erweiterten Sicht auf das Informel führen könnte, dem nach wie vor das Klischee einer gänzlich amimetischen, inhaltsleeren, rein auf die Äußerung der psychischen Befindlichkeit und Emotionalität des Künstlers gerichteten Kunst anhängt.

Der Untertitel dieses Aufsatzes wirft einige Fragen auf, die ins Zentrum der Thematik führen. Zum einen könnte man sich an dem Ausdruck *symbolfähig* stören. Denn wenn als Ergebnis der Überlegungen die These formuliert würde, die Malerei des Informel sei nicht symbolfähig, dann könnte dies als Feststellung eines qualitativen Mangels, als Negativbeurteilung (miss)verstanden werden und wie ein später Nachhall der polemischen Debatten um Abstraktion versus Figuration in den 50er und 60er Jahren klingen. Zum anderen impliziert die Frage nach der Symbolfähigkeit der informellen Malerei, dass es eine symbolunfähige bzw. nichtsymbolische Kunst gibt oder zumindest geben könnte. Genau dies wird aber von der Philosophie, wie im Folgenden dargelegt werden wird, teilweise bestritten. Doch wie lässt sich das Symbolische nun in der Kunst des Informel festmachen, also einer Kunst, die sich nach allgemeinem Verständnis jeglicher Mimesis und Inhaltlichkeit verweigert? Informel und symbolischer Gehalt – ist das nicht geradezu ein Widerspruch? Müssten wir bei der Betrachtung des Informel nicht eigentlich die Warnung Samuel Becketts am Ende seines Romans »Watt« beherzigen: »Weh dem, der Symbole sieht!«<sup>2</sup> Diese Fragen sind es, denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Dabei werde ich zunächst den Begriff Symbol erläutern, dann das Phänomen Informel zu definieren und historisch zu bestimmen versuchen, um in einem dritten Schritt über einige Werkbeispiele aus dem deutschen Informel zu sprechen (einen Schwerpunkt wird dabei das Werk Emil Schumachers bilden). Am Ende werde ich die methodischen Konsequenzen diskutieren, die meine Überlegungen möglicherweise – sollte sich der Ansatz als tragfähig erweisen – für die kunsthistorische Deutung des Phäno-

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meines Beitrags *Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?*, in: Christa Lichtenstern (Hrsg.): *Symbole in der Kunst*, St. Ingbert 2002 (=Annales Universitatis Saraviensis, Bd. 20), 238–263.

<sup>2</sup> Beckett, Samuel: *Watt*, deutsch von Elmar Tophoven, Frankfurt/M. 1975<sup>2</sup>, 271.

mens Informel und für den Symbolbegriff in der Kunstgeschichte haben könnten. Als Ausgangspunkt sei die Hypothese formuliert, dass sowohl der in der Wissenschaft etablierte Informelbegriff als auch das Symbolverständnis in Bezug auf die Kunst erweitert werden müssen.

## Symbol — Symbolik — Symbolisch

Der Begriff »Symbol«, abgeleitet von »symballein« (zusammenfallen, zusammenwerfen), bezeichnet ganz allgemein ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das etwas nicht unmittelbar sinnlich Gegenwärtiges repräsentiert. »Symbolik« meint zum einen den durch Symbole dargestellten Sinngehalt, zum Zweiten die Art und Weise der Verwendung von Symbolen und zum Dritten die Wissenschaft von den Symbolen und ihrer Verwendung. »Symbolisch« lässt sich definieren als sinnbildlich, durch Symbole dargestellt. Die Abgrenzung des Symbols von der Allegorie ist schwierig und entsprechend uneinheitlich ist die Verwendung dieser beiden Begriffe in der Literatur.<sup>3</sup> Im Vergleich zur Allegorie ist das Symbol inhaltlich weniger eindeutig bestimmbar, seine Bedeutung stärker von Kontext und Interpretation abhängig. »Erst durch ihre Deutung werden Gegenstände und Ereignisse zu Symbolen. Die *symbolische Bedeutung* ist die *symbolische Deutung*. Das Symbol ist kein semiotisches, es ist ein hermeneutisches Phänomen.«<sup>4</sup> Die Bildung von Symbolen ist eine anthropologische Konstante, ein Grundbedürfnis des Menschen.<sup>5</sup>

In der Kunstphilosophie nimmt die Diskussion des Symbols breiten Raum ein.<sup>6</sup> Schelling geht sogar so weit, Kunstwerk und Symbol gleichzusetzen, da im Kunstwerk Inhalt und Ausdruck zusammenfallen (symballein). Schelling kommt zu dem Schluss: »die Kunst ist symbolisch«<sup>7</sup>. Für Goethe repräsentiert das Symbol im Besonderen das Allgemeine, verkörpert sich in ihm das letztlich Unbegreifliche: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«<sup>8</sup> Im Anschluss an die Symbolkonzeption Goethes und Schillers hat Gadamer ausgeführt, dass das Symbolische nicht nur auf Bedeutung verweise, sondern sie in sich selber verkörpere, sie verbürge, sie gegenwärtig sein lasse:

»[Das Symbolische] repräsentiert Bedeutung. Bei dem Begriff »repräsentieren« hat man an den kirchenrechtlichen und staatsrechtlichen Begriff der Repräsentation zu denken. Repräsentation meint dort nicht, dass etwas stellvertretend oder uneigentlich und indirekt da ist, als ob es ein Substitut, ein Ersatz wäre. Das Repräsentierte ist vielmehr selber da und so, wie es überhaupt da sein kann. In der Anwendung auf Kunst wird etwas von diesem Dasein in Repräsentation festgehalten.«<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993<sup>1</sup>. Volp, Rainer: *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*, Gütersloh 1966, 15, schreibt, dass Metapher und Allegorie »auch als Symbole gesehen werden können«. Vgl. zum Symbolbegriff in der Kunstgeschichtswissenschaft: Dittmann, Lorenz: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967 (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 314), 88–108; Lurker, Manfred: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur*, Baden-Baden 1974<sup>2</sup>, 20–22.

<sup>4</sup> Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol* (s. Anm. 3), 80.

<sup>5</sup> Vgl. Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, übersetzt von Ada Löwith, Berlin 1965, 49.

<sup>6</sup> Einen Überblick über den Symbolbegriff in der Philosophie vermittelt der Eintrag *Symbol*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10: St-T, Darmstadt 1998, 710–739. Vgl. auch Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur* (Anm. 3), 84–87. Zu den neueren Theorien von Nelson Goodman, Arthur C. Danto und Richard Wollheim vgl. Esser, Andrea Marlen: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*, München 1997, 11–41.

<sup>7</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegebenen Ausgabe von 1859*, Darmstadt 1960, 55.

<sup>8</sup> Goethe: *Reflexion 752*, zitiert nach Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur* (s. Anm. 3), 85.

<sup>9</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1979, 46.

Kunst bringe, so Gadamer weiter, »etwas« zur Darstellung, »so dass es auf diese Weise in sinnlicher Fülle gegenwärtig ist«; Kunst leiste »symbolische Repräsentation«, die keiner bestimmten Abhängigkeit von vorgegebenen Dingen bedürfe. In diesem Zusammenhang erwähnt Gadamer auch die vieldiskutierte Frage, »ob gegenstandslose Malerei oder gegenständliche Malerei« die adäquatere Ausdrucksform sei, eine Frage, die er »für eine kurzschlüssige kultur- und kunstpolitische Mache« hält.<sup>10</sup>

Jedes Kunstwerk wäre demnach symbolisch, wie immer auch es beschaffen ist, ob sein Schöpfer das Symbolische will oder nicht, ob der Betrachter es wahrnimmt und deutet oder nicht. Neben dieser generellen Symbolik von Kunst kennt die Kunstgeschichte Symbole im engeren Sinne, nämlich Zeichensymbole wie Kreis und Schriftzeichen, Dingsymbole wie Krone und Totenkopf, Pflanzen- und Tiersymbole sowie eine Farb- und eine Materialsymbolik. Darüber hinaus kann auch der Ort innerhalb eines Bildes symbolische Bedeutung haben: »Rechts – links, oben – unten, hell – dunkel, innen – außen sind elementare symbolische Orientierungen.«<sup>11</sup> So kann etwa der obere Bildbereich auf Himmel und Paradies verweisen, der untere auf Erde und Hölle. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich all diese Kategorien auch in der informellen Malerei nachweisen. Bevor wir nun nach Symbolen und symbolischem Gehalt im Informel fragen, sei dieses historisch und phänomenologisch umrissen.

## Informel

Die Bezeichnung Informel geht auf den französischen Kunstkritiker Michel Tapié zurück, der 1951 in Paris die Ausstellung »Signifiants de l'Informel« mit Werken von Fautrier, Dubuffet, Mathieu und anderen organisierte. 1952 veröffentlichte Tapié eine Art Programmschrift des Informel mit dem Titel »Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel« (Von einer Kunst, die anderswo liegt, wo es sich um neue Entzifferungen des Realen handelt<sup>12</sup>). Gegenüber den anderen, aus polemischen Kritikeräußerungen oder Selbstdarstellungen der Künstler hervorgegangenen Benennungen Tachismus, Lyrische Abstraktion, Actionpainting und Abstrakter Expressionismus hat sich Informel im deutschen Sprachraum mittlerweile als Oberbegriff durchgesetzt, obgleich auch er das Phänomen nur unzulänglich und einseitig umschreibt.<sup>13</sup> Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre parallel in den USA und in Europa entstanden, umfasst die dem Informel zugerechnete Malerei die unterschiedlichsten Ausprägungen, Handschriften und künstlerischen Konzepte. Für die Bundesrepublik sind in erster Linie die Künstler der Quadriga-Ausstellung vom Dezember 1952 (Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze) sowie Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Gerhard Hoehme,

<sup>10</sup> Ebd., 47f.

<sup>11</sup> Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol* (s. Anm. 3), 68.

<sup>12</sup> Titel der deutschen Übersetzung von Jan Lenthal, Paris 1952. Vgl. auch die Auszüge des Textes von Tapié auf Deutsch in Katalog: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Glozer, Lazlo (Hrsg.), Museum Ludwig, Köln 1981, 158–160.

<sup>13</sup> Vgl. zur Geschichte und Abgrenzung dieser Begriffe: Lueg, Gabriele: *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss. Aachen 1983, 15–24; Claus, Jürgen: *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, Frankfurt/Berlin 1986, 21–29; Geiger, Ursula: *Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel*. Otto Greis – Karl O. Götz – Bernard Schultze – Heinz Kreutz, Nürnberg 1987, 31–36.

Emil Schumacher, K.R.H.Sonderborg, Fred Thieler und Hann Trier zu nennen.<sup>14</sup> Eine große Anzahl nicht ganz so prominenter Künstlerinnen und Künstler kommt hinzu, zum Beispiel Hubert Berke, Albert Fürst, Thomas Grochowiak, Marie-Louise von Rogister und Hans Werdehausen. Nicht zu vergessen solche Künstler, die nur eine gewisse Zeit lang informell arbeiteten und schon bald in ihrer Kunst andere Wege einschlugen, etwa Erwin Bechtold, Winfred Gaul, Horst Egon Kalinowski und Hans Platschek. Für die deutschen Informellen prägend waren vor allem der frühe Kandinsky, Paul Klee und Max Ernst ebenso wie Wols, Dubuffet, Fautrier und Pollock, aber auch Willi Baumeister, Theodor Werner, Carl Buchheister und Ernst Wilhelm Nay sowie teilweise auch Künstler des 19. Jahrhunderts wie Monet<sup>15</sup> und Turner.

Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass das die Künstler des Informel verbindende Moment nicht auf stilistischer Ebene liegt. In der Tat handelt es sich beim Informel nicht um einen Stil.<sup>16</sup> Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, die die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und stattdessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das bedeutet, dass das informelle Bild, im Gegensatz zur klassischen Malerei, *idealerweise* nicht die Realisierung eines zuvor gefassten Planes ist, sondern im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen bleibt. Das Bild 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 (Beispiel: das beidhändige Arbeiten bei Trier). Während manche Künstler mit der traditionellen Staffelei arbeiten, praktizieren andere die – von Jackson Pollock bekannte – so genannte »Flachmalerei«, bei der 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 kunstfremden Materialien. Zum Schaffensprozess gehören auch Momente der Zerstörung.<sup>17</sup> Einige informelle Künstler, vor allem K.O. Götz, knüpfen an die »écriture automatique« des Surrealismus an. Spontaneität und die Einbeziehung des Zufalls spielen im informellen Schaffensprozess folglich eine wichtige Rolle.

## Symbole und Symbolisches im Informel

Wenn wir diesen Erläuterungen folgen, so muss die Suche nach Symbolen im Informel als sinnloses Unterfangen erscheinen. Doch glücklicherweise halten sich die Künstler nicht an die Definitionen der Kunsthistoriker! Und

<sup>14</sup> Vgl. zu den informellen Werken Güse, Ernst-Gerhard: *Meisterwerke des 20. Jahrhunderts Saarland Museum Saarbrücken, Ostfildern-Ruit 1999; Katalog: Von der Aktion zur Meditation, Saarland Museum, Moderne Galerie, Saarbrücken 1999.*

<sup>15</sup> Vgl. hierzu jüngst Posca, Claudia: *Monet und das deutsche Informel der 50er Jahre*, in: *Katalog: Claude Monet und die Moderne*, München 2001, 165–173.

<sup>16</sup> Vgl. zum Folgenden Zuschlag, Christoph: *Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei*, in: *Katalog: Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, Heidelberg 1998/99, 38–45. Vgl. zum Informel im Kontext der Malerei der 50er Jahre Zuschlag, Christoph: *Zwischen Tradition und Neuorientierung. Anmerkungen zur Malerei der 50er Jahre*, in: *Kunst und Kirche*, Nr. 4, 1998, 216–221.

<sup>17</sup> Vgl. Zuschlag, Christoph: *Das Aufbrechen der Materie. Zerstörung als bildnerisches Prinzip im Werk Emil Schumachers*, in: *Katalog: Emil Schumacher. Letzte Bilder 1997–1999*, Heidelberg 2000, 16–22.



Karl Otto Götz  
**U. D. Z. – Unter diesem  
 Zeichen**, 1958  
 Mischtechnik auf Lein-  
 wand, Galerie Neher,  
 Essen

sei, es sich in maltechnischer Hinsicht also nicht von seinen übrigen Werken unterscheidet. Zu der symbolischen Bedeutung des Kreuzzeichens kommen hier die der Farbe Rot mit den Konnotationen Fleisch/Blut und Feuer sowie die im Titel *Unter diesem Zeichen* enthaltene Anspielung auf die Kreuzesvision Konstantins (»In hoc signum« werde er siegen). Während das Kreuz bei Konstantin also Positives verheißt, erfährt es bei Götz eine Umwertung ins Negative. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, kommt den Werktiteln – so sie authentisch, also von den Künstlern selbst gegeben sind – im Informel immer wieder große Bedeutung zu.

Ebenfalls 1958 schuf Gerhard Hoehme (1920–1989) in zarten Rosa- und Violetttönen das Aquarell *Das Herz*. Darin begegnet uns die Herzform

tatsächlich finden sich in etlichen informellen Bildern Symbole im Sinne der obigen Definition.

1958 stellte Karl Otto Götz (geb. 1914) in der Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm in Düsseldorf ein Triptychon aus, dessen in Schwarz und Rot gehaltenes Mittelteil eine die gesamte Leinwand überspannende Kreuzform zeigt. Zu Anlass und Deutung des dreiteiligen Bildes bemerkte der Künstler einmal: »Es ist richtig, dass ich dieses Triptychon als Protest gegen die Aufrüstung von Raketen mit Atomsprenköpfen gemalt habe. [...] Das schmale Hochformat in der Mitte [...] ist zwar in meiner typischen Technik gemalt, es kann aber auch als Muskelfleisch gelesen werden, dem man die Haut abgezogen hat. Von unten scheinen Flammen nach oben zu züngeln. Die der Komposition zugrundeliegende Kreuzform ist natürlich eindeutig, ebenso wie der Titel: *U. D. Z. – Unter diesem Zeichen*. Das bedeutet, dass Atomwaffen unter christlichen Vorzeichen gebaut werden.«<sup>18</sup>

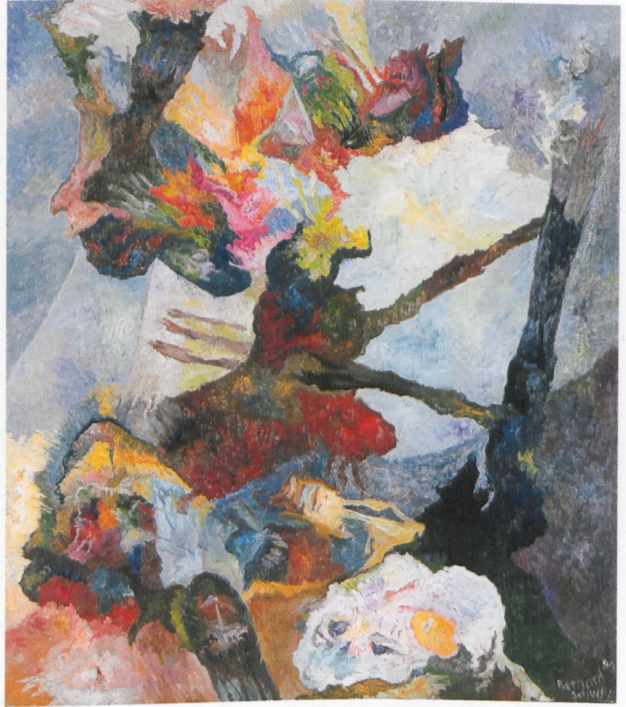
Wichtig erscheint mir die Feststellung des Künstlers, dass das Bild in seiner »typischen Technik gemalt«

als eindeutig lesbares Bildzeichen. Seit der Antike verweist das Herz symbolisch auf das Gewissen des Menschen, seine Seele und Gefühle, insbesondere die Liebe.

Das Spätwerk Bernard Schultzes (geb. 1915) zeichnet sich durch großformatige, häufig mehrteilige Kompositionen von leuchtender, geradezu sprühender Farbigkeit aus.<sup>19</sup> Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das 1992 entstandene, in Öl auf Leinwand gemalte Bild *memento mori*. In der unteren rechten Ecke erkennt man eine auffallende, helle Form. Bezieht man den Titel des Bildes ein, so ist klar, dass hier nur ein Totenschädel gemeint sein kann, in der Kunst ein altes Symbol der Vergänglichkeit. Der Schädel ist dem unteren, auf die Erde – als dem Ort der Toten und der Gräber – verweisenden, chthonischen Bildbereich zugeordnet. Zu dem Dingsymbol Totenschädel kommt hier also als symbolische Ebene der Ort innerhalb des Bildes hinzu, an dem das Symbol platziert ist.

Diese Aussage trifft auch auf Hann Triers (1915–1999) Bild *herzen – köpfen* von 1992 zu. Das Gemälde zeigt im unteren Bereich einen Totenkopf, im oberen ein Herz. Die Symbole beziehen sich auf ein so genanntes »Wortgitter« des Schriftstellers Albrecht Fabri, in dem dieser Gegensatzpaare bildet. Eines dieser Gegensatzpaare, die Worte »herzen – köpfen«, ist als Inschrift motivisch in Triers Bildkomposition integriert, wobei der Totenschädel das »ö« von »köpfen« bildet. Dingsymbole, symbolischer Ort und Zeichensymbole in Form von Buchstaben und Worten bilden eine Einheit.

Schreibt man dem sprachlichen Zeichen mit Karl Bühler<sup>20</sup> gar generell Symbolfunktion zu, so lässt sich auch Emil Schumachers (1912–1999) Gouache aus dem Jahr 1959 symbolisch lesen. Das alleinige bildbeherrschende Motiv sind die beiden Sätze »die Mauern sind abgebröckelt jetzt ist es Zeit den neuen Geist zu erkennen«. Die Gouache ist im Œuvre Schumachers ebenso ungewöhnlich wie die Präzisierung der Datierung auf »Anfang 1959« (Schumacher gibt in der Regel nur die Jahreszahl an). Möglicherweise bezieht sich der Künstler, der 1958 eine Professur an der



Bernard Schultz  
**memento mori**, 1992  
Öl auf Leinwand,  
Privatbesitz

<sup>18</sup> Karl Otto Götz im Gespräch. »Abstrakt ist schöner!«, Klant, Michael; Zuschlag, Christoph (Hrsg.), Stuttgart 1994, 38. Ebda., 39, findet sich eine Farbabbildung des Bildes U. D. Z. — *Unter diesem Zeichen*. Vgl. zu diesem Werk jüngst Katalog: Kreuze. Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Hrsg.), Bamberger Dom 2002 (=Edition Villa Concordia, Bd. 7; Veröffentlichungen der HA Kunst und Kultur des Erzbischöflichen Ordinariates Bamberg, Bd. 11), 35.  
<sup>19</sup> Vgl. Katalog: Bernard Schultze, *Das große Format*. Evelyn Weiss (Hrsg.), Museum Ludwig, Köln 1994.

Hochschule für Bildende Künste in Hamburg angetreten hatte, damit auf die Ende der 50er Jahre einsetzende Anerkennung des Informel, die sich 1959 auch in der Teilnahme der informellen Künstler an der documenta II zeigen sollte.

In den 80er und 90er Jahren weist das Œuvre von Emil Schumacher verstärkt figurative Elemente auf.<sup>21</sup> Die ganz in Schwarzweiß gehaltene Gouache *GE-6/1991* zeigt einen Wagen oder eine Kutsche. Im oberen Bildbereich steht das Wort »Erl König«. Als Erlkönig wird ein noch geheimes Kraftfahrzeugmodell bezeichnet, das getarnt und in abgelegenen Gebieten erprobt wird. Die Benennung ist abgeleitet von Goethes Ballade »Erlkönig« von 1782, die von einem Vater handelt, der nächtens mit seinem sterbenden Sohn durch den Wald reitet (»Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?/Es ist der Vater mit seinem Kind; [...]«). Die düstere Farbigkeit der Gouache, der gänzliche Verzicht auf Buntfarben, verweisen auf die Todesthematik. Der explizite Verweis auf einen literarischen Stoff in Form einer Bildinschrift ist für Schumacher untypisch, wenn nicht einzigartig.

In anderen Werken Schumachers aus der Spätzeit sind Räder das alleinige Bildmotiv, so beispielsweise in *Helios* aus dem Jahr 1988. Bereits in vorchristlicher Zeit ist das Rad ein Symbol für die Sonne oder für den Wagen, der die Sonne am Himmel entlangzieht. Auf diese Bedeutung spielt Schumacher im Bildtitel *Helios* an. Dieser Titel stellt einen Zusammenhang mit der griechischen Mythologie her, nämlich mit dem Sonnengott Helios, der sich morgens von seinem Palast am Ostrand der Erde erhebt, um mit seinem von vier Rössern gezogenen Wagen über den Himmel in das dunkle Land der Hesperiden am Westrand der Erde zu ziehen (dargestellt unter anderem am großen Fries des Pergamonaltars in Berlin). Helios galt als Gott des Lichtes, was Schumacher in seinem Bild durch das helle, gelb-ockerfarbene Kolorit zum Ausdruck bringt. Das Rad ist nicht die einzige figürliche Chiffre mit symbolischer Bedeutung beim späten Schumacher. Ebenso tauchen Haus, Leiter sowie Mensch- und Tierabbildungen immer wieder auf. Die Leiter kommt in der christlichen Ikonografie unter anderem bei Jakobs Traum von der Himmelsleiter vor (1. Buch Mose 28, 12–15).

Bislang habe ich im Informel vorwiegend nach Symbolen im oben definierten Sinn von gegenständlichen Zeichen, von Sinnbildern gefahndet. Von großer Bedeutung ist im Informel zudem die Farb- und die Materialsymbolik. Auch wenn die Farbsymbolik keinesfalls so festgelegt ist wie die der mittelalterlichen Malerei, so schwingen doch symbolische Konnotationen in der Farbgebung immer mit, wie exemplarisch bei Schumachers Erlkönig-Gouache und bei seinem Bild *Helios* aufgezeigt wurde. Auch

<sup>20</sup> Vgl. Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, ungekürzter Nachdruck der Ausgabe von 1934, Stuttgart/New York 1982, Kap. I.2.

<sup>21</sup> Vgl. Riedl, Peter Anselm: *Zu den letzten Bildern von Emil Schumacher*, in: *Katalog: Schumacher, Letzte Bilder* (s. Anm. 17), 9–15.

Sodom ist in diesem Zusammenhang von Interesse. Das Bild stammt aus der frühen informellen Zeit Schumachers. In die pastos aufgetragene Farbmaterie hat der Künstler geritzt und geschabt. Die Oberfläche ist von unregelmäßigen Farbschollen bedeckt und von Rissen durchzogen, sie erscheint wie eine zerklüftete Landschaft. Assoziationen an geologische Prozesse stellen sich ein. Das die Bildwirkung dominierende Rot lässt an Lava, Feuer oder Glut denken – oder auch an Blut. Zwölf



Emil Schumacher  
**Sodom**, 1957  
 Öl auf Leinwand,  
 Karl Ernst Osthaus-  
 Museum Hagen

Jahre nach Kriegsende entstanden, wurde das Bild in der zeitgenössischen Kritik mit den kriegszerstörten Landschaften und den Kriegsoffern in Verbindung gebracht. So spricht Werner Haftmann im Katalog zur documenta II von der »Versehrung« des Bildmaterials; mit »Versehrung« werden eigentlich Kriegsverletzungen des menschlichen Körpers bezeichnet.<sup>22</sup> Schumacher selbst weist der Interpretation diese Richtung, benennt er doch das Bild nach der biblischen Stadt *Sodom*, die gemeinsam mit der Stadt Gomorra das Schicksal ereilte, wegen der Sünden- und Lasterhaftigkeit ihrer Bewohner von Gott zerstört zu werden: »Da ließ der Herr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war« (1. Buch Mose 19, 24–26). Hier wird nochmals deutlich, welche Faktoren die symbolische Deutung eines Bildes beeinflussen: einerseits der Titel, der eine Rezeptionsvorgabe seitens des Künstlers darstellt, indem er einer bestimmten Interpretation den Weg weist; andererseits der zeithistorische Kontext, der den Rezeptionsvorgang des Betrachters prägt, indem er ein bestimmtes Assoziationsfeld öffnet.

Schumachers Bildmaterialien und -titel sind voller mythologischer und christlicher Anspielungen. In *Petros* aus dem Jahr 1976 sind Steine auf der Bildoberfläche angebracht. Der Titel spielt auf das griechische »*pétros*« (Fels) an, wonach der Apostel Petrus benannt wurde. *Palmarum* von 1991

<sup>22</sup> Vgl. Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 44.



ist ein großformatiges, in Öl auf Holz gemaltes und vom farbigen Zweiklang Gelb-Schwarz bestimmtes Bild. *Palmarum* (lat. Tag der Palmen) ist der Name des Palmsonntags, also des Sonntags vor Ostern, an dem die Karwoche beginnt. An ihm wird an den Einzug Jesu in Jerusalem erinnert, bei dem die Bewohner Jerusalems Zweige auf den Weg streuten (Matthäus 21, 1–11). Schumacher fügt nun echte Palmenzweige als Collageelemente in sein Bild ein. Materialsymbolik wird so buchstäblich greifbar.

Das Vorhandensein von Symbolen im Sinne von Zeichen, die Farb- und Materialsymbolik sowie die symbolische Funktion des Bildortes verbinden das Informel mit älterer Kunst. Im Informel kommt indes eine in der Kunstgeschichte meines Erachtens neuartige Symbolqualität noch hinzu: Der Malvorgang selbst, der für den Betrachter visuell nachvollziehbare Entstehungsprozess der Bilder, wird zum Symbol, das Malen zum Symbol des Malens. Dies bedeutet eine Steigerung der Selbstreflexivität der Kunst, wie sie für das 20. Jahrhundert generell charakteristisch ist. In diesem Zusammenhang sei auf Goethes Symbolbegriff zurückgekommen. In seinem Nachwort zu Goethes »Naturwissenschaftlichen Schriften« im Band 13 der Hamburger Ausgabe erläutert Carl Friedrich von Weizsäcker Goethes Symbolverständnis, dem zufolge das Symbol im Besonderen das Allgemeine repräsentiert: »Wenn die Idee erscheinen kann, so kann ein einzelnes Erscheinendes für die Idee eintreten. Verwandtes kann Verwandtes stellvertretend darstellen.«<sup>23</sup> Sodann kommt von Weizsäcker auf die symbolische Funktion der Gebärde zu sprechen:

»Jeder Mensch versteht menschliche Gebärden. In der Gebärde ist genau das, was wir soeben sagten, tägliche Gegenwart: ein einfacher sinnlich wahrnehmbarer Vorgang ist zugleich Träger einer Bedeutung; ja diese Bedeutung ist sein Wesen, denn ohne sie fände er gar nicht statt. In, mit und unter dem sinnlich Wahrnehmbaren nehmen wir das wahr, was als das Unsinnliche gilt. In der Gebärde spricht die Seele; die Gebärde ist erscheinende Seele.«<sup>24</sup>

Nun spielt im Informel die »Gebärde« des Künstlers, das Gestische, die Bewegung von Körper und Hand, die sich in das Bild einschreibt, dort gleichsam konserviert wird und vom Betrachter nachvollzogen werden kann, eine zentrale Rolle. Malerei als Vorgang, als Prozess gestaltenden Tuns wird sinnlich wahrnehmbar: Malerei verweist auf sich selbst, Malerei symbolisiert sich selbst.

## Resümee

In meinem Aufsatz habe ich nach der Symbolfähigkeit der Malerei des Informel gefragt und damit für eine Erweiterung des interpretatorischen Rahmens dieser Kunst plädiert. Dabei sind meine Überlegungen nicht

<sup>23</sup> Weizsäcker, Carl Friedrich von: *Nachwort*, in: *Goethes Werke*, Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften*, Hamburg 1955, 537–554, hier 551.

<sup>24</sup> Ebd., 552.

<sup>25</sup> Eine übergreifende Untersuchung der Werktitel im 20. Jahrhundert ist ein Desiderat der Forschung. Einen Anfang macht Wedewer, Rolf: *Bild und Titel*, in: *Jahresring 1967/68*, 267–280. Nicht zuletzt gilt es, die Symbolkraft der häufig sprechenden Bildtitel zu entschlüsseln. So fällt die Aufbruchs- und Erweckungs-metaphorik in vielen Bildtiteln vor allem der frühen 50er Jahre auf; vgl. etwa Otto Greis, *Blauer Aufbruch*, 1952, Harzfarbe und Eitempera auf Leinwand, 130 x 115 cm, Privatbesitz; Gerhard Hoehme, *Erwachen*, 1953, Öl auf Masonit, 73 x 102 cm, Saarland Museum Saarbrücken. Vgl. zum zeitgeschichtlichen Kontext Lichtenstern, Christa: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption – Surrealistische Ästhetik – Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, 295–387.

mehr als ein Anfang in eine Richtung, die mir aber viel versprechend erscheint, weil sie zu einer neuen Sicht auf das Informel beitragen könnte, dem nach wie vor das Klischee einer amimetischen und inhaltsleeren Kunst anhängt. Bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Informel sind bislang eine ganze Reihe von Aspekten weitgehend vernachlässigt worden: erstens die Werktitel, die vielfach inhaltliche Zusammenhänge offenbaren oder eigene symbolische Verweise enthalten;<sup>25</sup> zweitens die mythologischen und christlichen, historischen und zeitgeschichtlichen Bezüge in vielen Werken;<sup>26</sup> drittens die Illustrationen und Bearbeitungen literarischer und philosophischer Texte durch Künstler des Informel;<sup>27</sup> viertens die enge Verbundenheit mit der kunstgeschichtlichen Tradition, die sich sowohl in zahlreichen Hommagen an Künstler der Vergangenheit oder Gegenwart als auch in Zitaten und Paraphrasen kunstgeschichtlicher Vorbilder äußert;<sup>28</sup> und schließlich fünftens der im vorangehenden dargelegte Symbolgehalt der informellen Bilder.

Damit bestätigt sich die eingangs formulierte Hypothese, wonach sowohl der in der Kunstwissenschaft etablierte Informelbegriff als auch das Symbolverständnis im Hinblick auf die Kunst erweitert werden müssen. So sollte sich die künftige Informel-Forschung den oben erwähnten Aspekten öffnen, um zu einem weniger einseitigen Bild dieser Kunstrichtung zu gelangen. Die Beschäftigung mit dem Symbolgehalt im Informel könnte hierbei eine wichtige Rolle spielen. Dies wiederum würde den Symbolbegriff in der Kunstgeschichtswissenschaft dahingehend ausweiten, dass Malerei Symbol ihrer selbst werden kann. Natürlich kann streng genommen nichts sich selbst symbolisieren, wenn man obiger Definition folgt, wonach ein Symbol ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen ist, das etwas nicht unmittelbar sinnlich Gegenwärtiges repräsentiert. Dennoch lautet meine These, dass im Informel in einer in der Kunstgeschichte neuartigen Weise der Malvorgang selbst »Thema« ist und somit das Malen ganz generell auf sich selbst verweist.

Ein Einwand könnte nun lauten, dass die in diesem Aufsatz vorgestellten Werke gar nicht dem Informel zuzurechnen seien. Das aber wäre ein Beispiel dafür, wie die Kunstgeschichte Definitionen für bestimmte Phänomene liefert und damit nur bestimmte Interpretationen dieser Phänomene zulässt, während sie andere von vornherein ausschließt. In diesem Sinne kann der Umgang mit dem Informel durchaus auch als Lehrstück für die Kunstgeschichtswissenschaft dienen.

<sup>26</sup> Vgl. etwa Otto Greis, *Ikarus*, 1953, Harzfarbe und Eitempera auf Leinwand, 120 x 180 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim; Heinz Kreutz, *Odysseus*, 1957, Öl auf Leinwand, 160 x 100 cm, Privatbesitz.

<sup>27</sup> Wols illustrierte beispielsweise 1948/49 Schriften von Artaud, Kafka, Paulhan und Sartre (vgl. Katalog: *Wols. Radierungen*, Kunstmuseum Bonn 1996/97). Der *Sonnengesang* des Franz von Assisi inspirierte Heinz Kreutz 1957/58 zu einem Triptychon und 1993–1995 zu drei Werkzyklen (vgl. Lichtenstern, Christa; Heinz Kreutz, *Sonnengesänge*, München 1997). K. O. Götz legte 1995 ein Mappenwerk mit sechs Lithografien zu Cervantes' *Don Quijote* vor (vgl. Karl Otto Götz: *Werkverzeichnis der Original-Lithographien. Ergänzungsband 1994–1995*, Hügelow, Manfred (Hrsg.), Offenbach/Main 1995, Nr. 150 I–VI).

<sup>28</sup> So rekurrierte etwa, um nur drei Beispiele zu nennen, K. R. H. Sonderborg 1957 auf Albrecht Altdorfers so genannte *Alexanderschlacht*, Hann Trier 1991 in einer dreiteilige Bildsequenz auf das berühmte Pastell *Schokoladenmädchen* von Jean-Etienne Liotard und Heinz Kreutz 1993 in einem vierteiligen Werkzyklus auf Rubens' Gemälde *Musizierende Engel*. Vgl. zu Sonderborg: Zuschlag, Christoph: *Vom Kunstzitat zur Metakunst – Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert*, in: Katalog: *Malerei und Skulptur im Wettstreit. Von Dürer bis Daumier*, Haus der Kunst München, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud Köln 2002, 171–189, hier 174f.; zu Trier: Wagner, Christoph: *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999, 8–13; zu Heinz Kreutz: Lichtenstern: *Heinz Kreutz* (s. Anm. 27).