Das Formelle in der informellen Malerei

Eine methodologische Untersuchung zur Malerei des deutschen Informel

Gutachter:
Prof. Dr. Christoph Zuschlag
Prof. Dr. Raphael Rosenberg

INAUGURAL – DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg

Vorgelegt von
Christine Baus
Neunkirchen/Saar
Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 2008

Vorwort

Mein Interesse an informeller Malerei begann bereits während meiner Schulzeit, ausgelöst durch einen im Kunst-Leistungskurs gezeigten Dokumentarfilm über Emil Schumacher. Fasziniert von der Künstlerpersönlichkeit und verwirrt ob der Wirkung dieser Bildwerke auf mich als Betrachter, eignete ich mir einiges Wissen über die informelle Kunst an. Allerdings blieb diese Beschäftigung über mehrere Jahre hinweg, auch über den größten Teil meines Studiums, reines Privatvergnügen. Dies lag nicht nur an dem Mangel an Seminaren und Vorlesungen zu diesem Thema, sondern auch an dem Unverständnis, auf das man stößt, wenn man sich unter anderem auch für das Informel interessiert. Eine erste Möglichkeit, das Infomel auch „offiziell“ zu behandeln, eröffnete sich mir dann in einem Seminar bei Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet mit dem Titel „Kunst der 60er Jahre“. Im Zuge dessen fand ich das Thema meiner Magisterarbeit, in der ich mich mit der Rezeption von Wols und seinem Werk auseinandergesetzt habe. Dabei stellte sich heraus, wie veraltet der Blick auf das Informel auch heute noch ist und mir wurde klar, dass ich unbedingt an diesem Thema weiter arbeiten wollte. Die Schriften von Prof. Dr. Christoph Zuschlag, mit den Ideen einer neuen Herangehensweise an das Informel, waren Ausgangspunkt und Anreiz für meine Arbeit. Für seine Hilfe und Unterstützung möchte ich mich an dieser Stelle recht herzlich bedanken. Mein weiterer Dank gilt auch Prof. Raphael Rosenberg dafür, dass er sich als Zweitgutachter zur Verfügung gestellt hat.

Des Weiteren bedanke ich mich bei denen, die mir ihre Zeit geopfert haben, um mir ihre Kenntnisse zur Verfügung zu stellen wie Katrin Baltes, Alexandra Broszeit, Susanne Mehrgardt, Dr. Dagmar Beate Müller und meine Mutter Margot Baus. Nicht zuletzt gilt mein größter Dank meiner Familie, die mich immer bedingungslos unterstützt hat. Ihr und insbesondere meinen Eltern und meinem Ehemann widme ich diese Arbeit.

Neunkirchen, 17. Januar 2007

Inhaltsverzeichnis

1.	**Einleitung**	**7**
2.	**Informel – eine rezeptionshistorische Skizze**	**13**
2.1	Informel – eine Begriffsannäherung	13
2.2	Die Beschäftigung mit dem Informel in den 1950er- und 1960er-Jahren	15
2.2.1	Das Informel als existentialistische Kunstform: Jean-Paul Sartres Auseinandersetzung mit informeller Kunst	19
2.2.2	Eine neue Form der Verbalisierung: Rolf Wedewers Theorie der Bildbegriffe	23
2.2.3	Interpretative Pluralität: Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks	27
2.3	Die Beschäftigung mit dem Informel in den 1970er- und 1980er-Jahren	38
2.3.1	Repräsentant ästhetischer Ausdrucksqualität: Gabriele Luegs Analyse des deutschen Informel	40
2.4	Die Beschäftigung mit dem Informel von den 1990er- Jahren bis heute	47
2.4.1	Befreite Malerei: der methodische Ansatz von Stephan Schmidt-Wulffen	48
2.4.2	Die informelle Malerei als Text: die Interpretationsmethode von Roswitha Heinze	49
2.4.3	Die Symbolfähigkeit informeller Kunstwerke: der Interpretationsansatz von Christoph Zuschlag	57
2.5	Resümee der Rezeption	63
3.	**Das Formelle in der informellen Malerei**	**66**
3.1	Vorbemerkung	69
3.2	Der Werkkatalog	71
3.3	Die Auswertung des Werkkatalogs	92
3.3.1	Die numerische Auswertung	92
3.3.2	Die inhaltliche Auswertung	93
3.3.3	Die temporelle Auswertung	97
3.3.4	Die Auswertung unter Berücksichtigung der künstlerischen Entwicklungen	101
3.3.5	Schlussfolgerungen	110

4. Verweisende Bildelemente als Mittel und Methode 111

4.1 Konkretes innerhalb informeller Bildwerke 111

4.2 Der Titel des informellen Bildwerks 113

4.2.1 Forschungsstand 113
4.2.2 Der informelle Bildtitel 118
4.2.3 Titelverwendung als Mittel und Methode 121

5. Formelle Verweise in informeller Malerei 123

5.1. Literarische Verweise informeller Malerei
anhand exemplarischer Werke von Karl Fred Dahmen 123

5.1.1 Karl Fred Dahmen: *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* 123
5.1.2 Karl Fred Dahmen: *Hommage an Hemingway* 129
5.1.3 Karl Fred Dahmen: *Tod des Matadors* 131

5.2 Religiöse Verweise informeller Malerei
anhand exemplarischer Werke von Hans Platschek und Gerhard Hoehme 135

5.2.1 Hans Platschek: *Höllensturz* 135
5.2.2 Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht* 137

5.3 Informelle Wortbilder
anhand exemplarischer Werke von Gerhard Hoehme und Hann Trier 140

5.3.1 Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht* 140
5.3.2 Hann Trier: *Wieso* 141

5.4 Beispiele kunsthistorischer Verweise informeller Malerei
anhand exemplarischer Werke von Hans Platschek und Hann Trier 145

5.4.1 Hans Platschek: *Höllensturz* 145
5.4.2 Hans Platschek: *Hélène Fourmento* 146
5.4.3 Hann Trier: *Les Demoiselles d'Avignon* 149

5.5 Historische Verweise informeller Malerei
anhand exemplarischer Werke von K.O. Götz und K.R.H. Sonderborg 153

5.5.1 Karl Otto Götz: *Jonction – 3.10.90* 153
5.5.2 K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy s Golf Club* 155
5.5.3 Resümee 159

5.7 Mythologische Verweise informeller Malerei
anhand von sechs Variationen des Ikarus-Themas 160

5.7.1 Otto Greis: *Ikarus* 161
5.7.2 K.O. Götz: *Ikarus' Grab* 162
5.7.3 Albert Fürst: *Ikaros* 164
5.7.4 Hann Trier: *Ikaros* 166
5.7.5 Bernard Schultze: *Ikarus* 167
5.7.6 Vergleichende Gegenüberstellung der Ikarus-Versionen 169
5.8 Resümee 170

6. Schlussbetrachtung 172

7. Literaturverzeichnis 180

8. Abbildungskatalog 190
8.1 Abbildungsverzeichnis mit Nachweis 190
8.2 Abbildungen 196

1. Einleitung

Die Suche nach dem Formellen in der informellen Malerei ist der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Die auf den ersten Blick widersprüchliche Aufgabenstellung weist auf die Diskrepanz zwischen der Begrifflichkeit auf der einen und der dieser Begrifflichkeit zugeordneten Kunst auf der anderen Seite hin. Nicht nur, dass der Informel-Begriff eine Homogenität suggeriert, die weder in einem formalen noch in einem inhaltlichen Sinn jemals bestand, bewertet er auch jedes als Informel benannte Kunstwerk als per se ungegenständlich. So wird der Deutungsweg in diese Richtung von vornherein abgeschnitten. Ursächlich verbunden mit dieser Diskrepanz ist die Informel-Rezeption. Bereits in ihren Anfängen entstehen Interpretationsansätze, die vorrangig die Autonomie des Kunstwerks in den Mittelpunkt der Informel-Betrachtung rücken und es von seiner abbildenden Funktion loslösen. Um dieser Kunst-an-sich einen geistigen Überbau zu geben, wird immer wieder auf die dahinter stehende Künstlerpersönlichkeit zurückgegriffen, die sich in dem informellen Kunstwerk ausdrücke. Diese Herangehensweise an das Informel ist vor dem Hintergrund der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte in Deutschland nachvollziehbar, in denen die Rechtfertigung dieser neuen Kunstform vorrangig betrieben wurde. Doch ist es erstaunlich, wie lange sich diese subjektive Informel-Sicht gehalten hat. Bis heute ist die Sicht auf informelle Kunst geprägt von der Vorstellung einer Kunstform, die mit dem Betrachter nur auf assoziativ-emotionaler Ebene durch Farbe, offene Formgestaltung und Materialität kommuniziert. Jeder Ansatz von gegenständlichen Andeutungen im Bild selbst wird ausgeblendet, weil – nach Christian Morgenstern – „nicht sein kann, was nicht sein darf“.[1] So herrscht in den Köpfen die Sicht auf das Informel als subjektive Darstellung der Künstlerpsyche oder als eine auf sich selbst verweisende Kunstform noch immer vor.

Betrachtet man jedoch (vor-)urteilsfrei die informellen Werke, wird deutlich, dass solche Verweise auf eine außerbildliche Wirklichkeit doch existent sind. Ziel dieser Untersuchung ist es, einerseits den Nachweis zu erbringen, dass es in der informellen Malerei derartige Verweise gibt, und andererseits diesen als Ausgangspunkt einer neuen Lesart der informellen Malerei zu nehmen. Unter den verweisenden Bildelementen werden sowohl eine angedeutete Gegenständlichkeit im Bild selbst verstanden als auch Verweise, die in informellen Bildtiteln transportiert werden. Im Zuge der Untersuchung stellte sich heraus, dass der Bildtitel in der informellen Malerei einen hohen Stellenwert besitzt, jedoch bisher in der Beschäftigung mit dem Informel kaum wahrgenommen wurde. Zu sehr hat man sich an die unbetitelten und nummerierten Werke des 20. Jahrhunderts gewöhnt, als dass man

[1] MORGENSTERN, Christian: Palmström, München 1985, S. 10.

einen inhaltlich, relevanten Titel noch erwarten würde. Führt ein Werk dann doch einen solchen Bildtitel, ignorierten ihn die Rezipienten bisher beharrlich. Jedoch gerade diesem verweisenden und bislang vernachlässigten Bildtitel des Informel wird im Folgenden verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt.

Am Beginn der Untersuchung steht eine Annäherung an den Begriff des Informel. Hier werden die Fakten zum Phänomen Informel zusammengetragen. Behandelt werden die Entwicklung des Begriffs ebenso wie die zeitliche Eingrenzung und die inhaltliche Annäherung. Dem folgt eine ausführliche Betrachtung der Informel-Rezeption von den 1950er-Jahren bis heute. Hierbei wird chronologisch die Entwicklung der Informel-Rezeption nachgezeichnet und hinterfragt. Dabei werden jeweils zwei Jahrzehnte innerhalb eines Kapitels behandelt. Einer allgemeinen Beschreibung der zeitgenössischen Haltung gegenüber dem Informel folgen Darstellungen herausragender Interpretationsansätze aus diesen Zeiträumen und eine kritische Auseinandersetzung. Begonnen wird die Einzelfallbetrachtung mit der in den 1950er-Jahren weitverbreiteten existentialistischen Interpretation der informellen Kunst, die vorrangig auf der Auslegung der Existenzphilosophie von Jean-Paul Sartre und dessen Äußerungen zur Kunst beruht.[2] In den 1960er-Jahren zählt zu den prägenden Ansätzen zur Deutung des Informel die Idee des offenen Kunstwerks von Umberto Eco, in der er das informelle Kunstwerk als Paradebeispiel seiner Theorie der interpretativen Pluralität ansieht.[3] In den gleichen Zeitraum fällt Rolf Wedewers Suche nach einer neuen Begrifflichkeit, um alle Kunst, also auch die informelle, angemessen in Worte fassen zu können.[4] In den 1980er-Jahren beginnt die Auseinandersetzung mit der informellen Malerei in wissenschaftlichen Arbeiten. Hier wird daher auch die für die Informel-Forschung Grundlagen schaffende Dissertation von Gabriele Lueg näher betrachtet.[5] In der Auseinandersetzung mit dem Informel von den 1990er-Jahren bis heute werden drei Deutungsansätze genauer besprochen. Hierzu gehört neben dem von Stephan Schmidt-Wulffen, der eine Kombination aus semiotischer und wedewerscher Interpretation anstrebt[6], auch die neue Lesart von Roswitha Heinze. Sie überträgt in ihrer Dissertation eine soziologische Analysemethode auf die Bildinterpretation und veranschaulicht ihre Theorie anhand eines informellen Bildwerks von Emil

[2] Vgl. SARTRE, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus (1946), S. 119, in: Jean-Paul Sartre – Gesammelte Werke, Hamburg 1994, Philosophische Schriften Bd. I/4: 1943–1948, S. 117–155; ders.: Finger und Nicht-Finger. In: Wols – Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1963; ders.: Das Sein und das Nichts, Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Hamburg 1952.
[3] Vgl. ECO, Umberto: Opera aperta, Mailand 1962.
[4] Vgl. WEDWER, Rolf: Bildbegriffe. Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei, Stuttgart 1963.
[5] Vgl. LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983.
[6] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan: Befreite Malerei. In: Winfred Gaul. Werkverzeichnis, Bd. 1, Düsseldorf 1991, S. 14–16.

Schumacher.[7] Dieses Kapitel abschließend folgt eine Untersuchung der verschiedenen Deutungsansätze von Christoph Zuschlag. Sie verlangen eine neue Sichtweise auf die informelle Kunst. So zeigt Zuschlag anhand einzelner Beispiele die Verwendung von Symbolen in der informellen Malerei und hinterfragt ein Gemälde von K.O. Götz nach seinen Eigenschaften als Historiengemälde.[8]

Anschließend werden dann die Arbeitsthese formuliert und Begriffe wie Allegorie und formell definiert. Dem folgt die Untersuchung der Arbeitsthese. Als Basis dient dabei ein 404 Werke umfassendes Corpus. In ihm sind Bilder der deutschen Informelmalerei aufgeführt, die werkimmanent und/oder in ihrem Bildtitel auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen.

Als Grundlage dieses Werkkataloges dienten, so weit vorhanden, die Werkverzeichnisse und Ausstellungskataloge von 15 Informel-Künstlern, die zum engsten Kreis des deutschen Informel zu zählen sind. Dabei ist zu beachten, dass nicht alle der ausgewählten Künstler sich dauerhaft der informellen Bildform verpflichtet fühlen. Es musste also bei der Betrachtung des einzelnen Künstlerœuvre der Anfangspunkt und gegebenenfalls der Endpunkt des informellen Schaffens gefunden werden. In diesem festgelegten Zeitrahmen konnte dann nach Werken gesucht werden, die den genannten Auswahlkriterien entsprechen.

Der Begriff Informel wird in diesem Arbeitsschritt negativ definiert durch die Abgrenzung zur vor- und nachinformellen Phase und positiv durch formale Bildkriterien. In ihren vorinformellen Phasen sind die meisten Künstler noch alten Bildvorstellungen verhaftet, die beispielsweise durch surrealistische oder expressionistische Tendenzen gekennzeichnet sein können. In vielen Fällen dominieren noch klar konturierte Formen. Beim Eintritt in die informelle Phase wächst die Bedeutung der Farbe, ihr Auftrag löst sich von der Form. Das Thema Farbe wird einerseits in seiner optischen Wirkung begriffen, aber auch als Material mit haptischen Eigenschaften verstanden. Parallel dazu gibt es eine Tendenz in der informellen Malerei, die den Malvorgang in seiner Schnelligkeit und seinem Verlauf in das

[7] Vgl. HEINZE, Roswitha: Lesarten des Informel. Die strukturale Methode der "objektiven Hermeneutik" als Interpretationsverfahren informeller Bilder, Diss., Dortmund 1992.
[8] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“– ein informelles Historienbild?, in: K.O. Götz – Impuls und Intention, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 79–84; vgl. ders.: Gestus als Symbol, zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Begegnung und Wandel, Dortmund 2002 (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band II), S. 74–83; vgl. ders.: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, in: LICHTENSTERN, Christa (Hg.): Symbole in der Kunst. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes, St. Ingbert 2002, S. 239–263; vgl. ders. u. a. (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen Strömungen Reaktionen, Heidelberg 1998.

Bild „einschreibt“. Hier wird die Geste in den Mittelpunkt gerückt und die Farbe nur zurückhaltend eingesetzt. Die nachinformelle Phase beginnt mit der künstlerischen Neuausrichtung. Diese reicht von entpersonalisiertem Farbauftrag über realistische Malerei bis zur Objektkunst. So wird für jeden Künstler die informelle Phase bestimmt.

Die Auswertung des so entstandenen Werkkataloges beginnt mit einer rein numerischen „Auszählung“, die aufzeigt, wie sich die 404 Bilder auf die 15 Künstler verteilen. Im Anschluss wird anhand dieses Werkkataloges nach Ursachen und Zusammenhängen gesucht, die das Vorkommen solcher Verweise begründen könnten. Unter anderem werden die Zugehörigkeit zu Künstlergruppen ebenso untersucht wie ein eventueller Zusammenhang zwischen dem Entstehungsdatum und der Verwendung von verweisenden Bildelementen. Darüber hinaus wird die künstlerische Entwicklung jedes der gelisteten Künstler dargestellt und zur Verwendung verweisender Bildelemente in Relation gesetzt.

Dieser Ursachenforschung schließt sich eine nähere Betrachtung der in der informellen Malerei verwendeten verweisenden Bildelemente an. Hierbei soll ihre Art und Beschaffenheit untersucht werden. Innerhalb dessen rückt der verweisende Bildtitel immer stärker in den Mittelpunkt und mit ihm auch seine Verwendung und seine Bedeutung in der informellen Malerei. Ihm widmet sich das darauf folgende Kapitel, in dem sich zunächst mit dem aktuellen Forschungsstand zum Thema Bildtitel auseinandergesetzt wird, bevor eine Untersuchung der Art und Verwendung des verweisenden Bildtitels im Informel folgt.

Nach dieser theoretischen Untersuchung der Arbeitsthese werden in einem weiteren Kapitel Bildbeispiele zum praktischen Nachweis der These herangezogen. Hier kann gezeigt werden, inwieweit sich diese These auf die Deutung der informellen Malerei auswirkt. Bei der Auswahl der Bildbeispiele wird versucht, das breite, in der informellen Malerei behandelte Themenspektrum abzudecken, und gleichzeitig sollen sich alle Ausprägungen der informellen Malerei wiederfinden. Ausgewählt werden Werke aus den unterschiedlichsten Themengebieten. So werden zwei Werke von Karl Fred Dahmen besprochen, in denen er sich mit dem amerikanischen Dichter Ezra Pound (Corpus Nr. 6) und dem Schriftsteller Ernest Hemingway (Nr. 3) auseinandersetzt. Anhand von Hans Platscheks Version des Höllensturzes (Nr. 178) wird gezeigt, wie in der informellen Malerei christlich-religiöse Themen verbildlicht werden und auf kunsthistorische Vorbilder Bezug genommen wird. Als weiteres Beispiel der Verwendung des in den verweisenden informellen Werken häufig vorkommenden kunsthistorischen Themas wird auch Hann Triers *Les Demoiselles d’ Avignon* (Nr. 339) besprochen. Gerhard Hoehmes Werk mit dem Titel *Jesus meine Zuversicht* (Nr. 98) wird ebenfalls unter zwei Aspekten betrachtet. Auf der

einen Seite wird der religiöse Inhalt thematisiert, der sich bereits im Bildtitel ankündigt. Auf der anderen Seite wird näher auf die Verwendung von Schrift als bildnerisches Mittel eingegangen. Zum Thema des Wortbildes in der informellen Malerei wird auch ein Bildbeispiel von Hann Trier zum Vergleich herangezogen. Als Beispiel von historischen Verweisen in der informellen Malerei werden das Werk *Jonction – 3.10.90* (Nr. 48) von K.O. Götz und eine Werkgruppe von K.R.H. Sonderborg mit dem Thema *President Kennedy' s Golf Club* (Nr. 283, 284, 286) angeführt.

Um die unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen und die bildnerischen Umsetzungen in der informellen Malerei besser veranschaulichen zu können, werden am Ende dieses Kapitels themengleiche Werke verschiedener Künstler miteinander verglichen. Als Beispiel wird das Ikarus-Thema ausgewählt. Sechs der in den Werkkatalog aufgenommenen Informel-Künstler setzen sich in ihrem Werk mit der klassischen Sage von *Dädalus und Ikarus* auseinander. So werden die Ikarus-Versionen von Otto Greis (Nr. 58), K.O. Götz (Nr. 42), Albert Fürst (Nr. 17, 18), Hann Trier (Nr. 358) und Bernard Schultze (Nr. 214) in chronologischer Reihenfolge analysiert und miteinander verglichen.

In einem abschließenden Kapitel werden die Erkenntnisse nochmals zusammengefasst und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen gezogen. Insbesondere kann dort die am Beginn der Untersuchung stehende Arbeitsthese unter Bezugnahme auf die gewonnenen Erkenntnisse zu einer Aussage umformuliert und eine Neudefinition des Informel unternommen werden. Allerdings wird mit dieser Arbeit nicht eine Verwerfung des Begriffes Informel und die Findung eines vermeintlich passenderen unternommen. Vielmehr soll am Ende dieser Untersuchung eine Neudefinition des Informel-Begriffs unter Berücksichtigung der gewonnenen Erkenntnisse stehen.

Die vorliegende Arbeit geht von einem stilkritischen Ansatz aus, indem sie die einheitliche bzw. vereinheitlichende Informel-Sicht anzweifelt und an die informelle Kunst mit neuen Fragemodellen herantritt.

Die Vorgehensweise ruht dabei auf zwei Grundpfeilern, auf denen sowohl die Erstellung des Werkcorpus als auch die Durchführung der Einzelwerkbetrachtungen basiert. Zum einen ist dies die Analyse der formalen Kriterien im Werk, die zum Erkennen der verweisenden Bildelemente unabdingbar ist und in Form einer Bildbeschreibung am Beginn jeder Werkinterpretation steht. Zum anderen ist dies die Fokussierung des Bildtitels als fester Bestandteil und als Bedeutungsträger informeller Kunstwerke.

Beide Momente, die Analyse der formalen Bildgestaltung und des Bildtitels, stehen zunächst unabhängig nebeneinander und sind Ausgangspunkt weiterer Untersuchungsebenen. Bei der Deutung der formalen Bildkriterien können Symbole im Sinne von Farb- oder Dingsymbolen ebenso erkannt werden wie Andeutungen von Gegenständlichem. Darüber hinaus können Assoziationen geweckt werden, die mit der Materialität des Werkes selbst oder dem Dargestellten verbunden sind. Parallel dazu eröffnet die weitere Beschäftigung mit dem Bildtitel ein Themenfeld, das sich durch Einbezug von Kontextinformationen verfestigen lässt. Die beiden Analysekomplexe sind nun zusammenzuführen und die Ergebnisse aufeinander abzustimmen. So ergeben sich eine oder mehrere schlüssige Bilddeutungen.

Das als Ausgangspunkt dienende Werkcorpus und seine Auswertung darf nicht verstanden werden als repräsentative, statistische Erhebung. Um den Ansprüchen einer korrekten Statistik zu genügen, müsste eine sogenannte Zufallsauswahl getroffen werden. Diese wiederum bedingte in diesem Zusammenhang ein vollständiges Werkverzeichnis für jeden der zu untersuchenden Künstler und darüber hinaus zu jedem aufgeführten Bild die gleichen Informationen. Da dies nicht gewährleistet werden kann, musste für den hier zugrunde gelegten Werkkatalog eine bewusste, nicht zufällige Auswahl getroffen werden. Sinn der Anfertigung dieses Corpus' war es nicht, eine repräsentative Statistik über die Art und Häufung formeller Elemente in informellen Bildwerken zu erhalten, vielmehr soll ein Eindruck davon vermittelt werden, dass es solche Elemente überhaupt gibt und wie sie eingesetzt werden. Dass solche Bilder in den meisten Künstlerœuvres nur einen kleinen Raum einnehmen, soll dabei nicht bestritten werden.

Methodisch lehnt sich diese Vorgehensweise in der Einschließung mannigfaltiger Operationsfelder an die kunstgeschichtliche Hermeneutik an, unter besonderer Berücksichtigung der Analyse der formalen Bildkriterien und der Einführung des Bildtitels als Bestandteil informeller Bildwerke. Diese Betonung des Bildtitels wurde von der literaturwissenschaftlichen Untersuchung der *Paratexte* von Gérard Genette abgeleitet, in der er das Beiwerk des Buches, darunter auch den Titel, in seine Analyse miteinbezieht.[9]

Auf diesen Grundlagen basierend soll eine neue Sichtweise auf die informelle Malerei aufgezeigt und auf eine wissenschaftliche Basis gestellt werden. So kann auch dazu beigetragen werden, dass die oft vernachlässigte Vielfalt innerhalb des Informel wahrgenommen wird.

[9] Vgl. GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main 1989.

2. Informel – eine rezeptionshistorische Skizze

2.1 Informel – eine Begriffsannäherung

Die Bezeichnung Informel ist eine von vielen, die zu Beginn der 1950er-Jahre für das neue Kunstphänomen gefunden wurden. Neben Begrifflichkeiten wie *Tachismus, Abstrakter Expressionismus, Abstrakter Impressionismus, Abstraction Lyrique, Art Autre* kann sich nur die des *Informel* dauerhaft durchsetzen.[10]

Der Begriff *Informel* wird erstmals 1951 von Michel Tapié für diese neue Kunst verwendet, als er die im Pariser Studio Facchetti stattfindende Ausstellung mit den Worten „Signifiants de l'Informel"[11] beschreibt. Zuvor wandte Tapié die Bezeichnung „informel" auf die Werke des in Paris lebenden und arbeitenden Wols an, nach 1951 wird der Begriff von ihm auch auf Künstler wie Dubuffet, Fautrier, Michaux, Mathieu etc. bezogen.[12] Heute ist Informel die gängige Bezeichnung für die gesamte europäische Bewegung, für die amerikanische Ausprägung setzt sich dagegen der Begriff des *Action Painting* durch.

Die historische Bedeutung des Wortes Informel als „Un-Form" bzw. „Nicht-Form" lässt sich zurückführen auf die Ungegenständlichkeit des Dargestellten und gleichzeitig wird durch diese Benennung auch eine deutliche Abgrenzung zur abstrakt-geometrischen Tendenz vorgenommen.

Zeitlich ist das Phänomen Informel schwierig einzugrenzen. Als Ausgangspunkt des deutschen Informel wird üblicherweise das Jahr 1952 angegeben.[13] In diesem Jahr findet die erste Ausstellung informeller deutscher Künstler statt. Unter der Bezeichnung *Neuexpressionisten* werden in Frankfurt Werke der Künstler Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze ausgestellt.[14] Als Endpunkt der Informel-Bewegung wird meist das Erstarken der nachfolgenden Künstlergruppe ZERO genannt. Dieser Theorie

[10] Vgl. LUEG: Studien zur Malerei des deutschen Informel, S. 15; eine Aufzählung aller gängigen Begriffe für informelle Kunst findet sich auf dem Einband des Ausstellungskataloges: Eine neue Richtung in der Malerei, Mannheim 1956.
[11] Deutsch: Bedeutsamkeit des Formlosen
[12] Vgl. LUEG: Studien zur Malerei des Deutschen Informel, S. 21.
[13] Vgl. u. a.: HOFER, Sigrid: Informel in Frankfurt. Frühes Zentrum internationaler Avantgarde, in: HOFER, Sigrid (Hg.): Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 2002, S. 9–22, S. 9; vgl. HOFMANN, Karl Ludwig: Als ob es so etwas wie eine Kunst gäbe!, in: ZUSCHLAG, Christoph/GERCKE, Hans/FRIESE, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen Strömungen Reaktionen, Heidelberg 1998, S. 158–165, S. 164; vgl. MOTTE, Manfred de la: Der besoffene Besen, in: DIE MALEREI DER INFORMELLEN HEUTE, Ausstellungskatalog/Symposion Informel, Saarbrücken 1983, S. 9–16, S. 10; LUEG: Studien zur Malerei des deutschen Informel, S. 10.
[14] Vgl. HOFER, Sigrid: Entfesselte Form, fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 2002, S. 9; vgl. GEIGER: Die Maler der Quadriga, S. 10.

folgend löst ZERO geradezu das Informel ab. Dies ist nicht der Fall. Dieser Eindruck entsteht lediglich, wenn man die öffentliche Wirksamkeit als Gradmesser der Existenz beider Richtungen verwendet. Tatsächlich ergeht es dem Informel wie allen Kunstrichtungen. Es wachsen neue Künstler mit neuen Ideen und Vorstellungen nach, denen sich dann ehemals informelle Künstler anpassen, andere behalten ihre Malweise in großen Teilen bei und eine dritte Gruppe entwickelt sich in eine gänzlich andere Richtung. So kommt es, dass die Jahrzehnte hindurch das Informel weiterlebt und so lange weiterleben wird wie seine Protagonisten.

Inhaltlich werden mit dem Begriff Informel in den 1950er-Jahren spektakuläre Neuerungen verbunden. Dabei steht der Begriff der Freiheit im Zentrum. Diese bezieht sich auf unterschiedliche Bereiche des Informel. Für den Kunstbetrachter dieser Zeit gilt die unkonventionelle Verwendung der Farbe auf dem Malgrund als Ausdruck dieser Freiheit. Neu ist es, die Farbe nicht als Mittler und Unterstützer von Form einzusetzen, sondern sie als autonome Größe im Bildraum zu betrachten. Darüber hinaus werden ihre Möglichkeiten über ihre rein optische Wirkung hinaus erweitert, indem sie auch als zu formendes, plastisches Material, insbesondere durch die Beimischung von anderen Substanzen, wahrgenommen und verwendet wird und somit verstärkt auch einen haptischen Reiz auf den Betrachter ausübt. Im Bereich der Komposition scheinen alle Vorgaben mit der Aufgabe des gegenständlichen Abbildens vergessen zu sein. Es existiert keine Einteilung des Raumes in Vorder-, Hintergrund und Zentrum, keine Orientierung durch das Festlegen eines Oben und Unten. Auch der Malvorgang als solcher ist anders. Meist liegen die Leinwände beim Bemalen auf dem Boden, der Malakt wird durch hohes Tempo automatisiert und die individuellen Gesten des Künstlers werden auf der Leinwand festgehalten. Diese revolutionären Neuerungen stehen im Mittelpunkt der Informel-Betrachtung in den 1950er-Jahren, sowohl bei den Befürwortern als auch bei den Gegnern der neuen Malerei. Dabei werden die Unterschiede zwischen den verschiedenen Informel-Künstlern zwar wahrgenommen, aber als nebensächlich empfunden. Erst mit der Gewöhnung der Augen an informelle Kunst beginnt man sich verstärkt mit den verschiedenen Ausprägungen des Informel zu befassen. Auch setzt zu diesem Zeitpunkt verstärkt die Suche nach Erklärungen und Interpretationen der Werke ein. Erste Schritte zur Ergründung und zum Verständnis des Informel setzen also erst ein, als die Schockwirkung des äußeren Erscheinungsbildes nachlässt.

Im Folgenden wird chronologisch die Entwicklung der Informel-Rezeption von den 1950er-Jahren bis in die heutige Zeit vorgestellt. Einer kurzen Einführung in die allgemeine Tendenz der Informel-Rezeption des Jahrzehnts folgt eine ausführliche Beschäftigung mit

Vertretern dieser Zeit. So werden sechs unterschiedliche Methoden der Interpretation informeller Kunst vorgestellt und einer kritischen Betrachtung unterzogen. Diese Methoden reichen von intensiven Untersuchungen, wie sie Umberto Eco[15] und Rolf Wedewer[16] auf theoretischer oder Gabriele Lueg[17] auf pragmatischer Ebene anstellen, über kurze Gedankenspiele, wie sie Stephan Schmidt-Wulffen[18] formuliert, bis zu der ungewöhnlichen Theorie von Roswitha Heinze[19] und neuen Ansätzen, wie sie Christoph Zuschlag[20] einbringt.

Die getroffene Auswahl basiert auf dem Kriterium, dass hinter den formulierten Thesen eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema stehen muss. Diese Auseinandersetzung fußt auf einer beweisbaren Argumentationskette. Die thematische Auslegung der Untersuchung auf das gesamte Informel ist ein weiteres Auswahlkriterium. Dabei können sich die Betrachtungen sowohl auf einzelne Bilder als auch auf Künstler beziehen, am Ende soll jedoch ein Bogen zum Informel in seiner Gesamtheit geschlagen werden.

2.2 Die Beschäftigung mit dem Informel in den 1950er- und 1960er-Jahren

Die Rezeption der 1950er- und der beginnenden 1960er-Jahre steht in der noch jungen Bundesrepublik unter dem Zeichen der Aufklärung über die informelle Malerei. Die Deutschen sind nach dem Kunstdiktat des Naziregimes in ihrem ästhetischen Empfinden erst wieder bei den Expressionisten angekommen.[21] Ausdruck dieses „Wissenstandes“ ist auch die erste documenta im Jahr 1955. Hier bezieht man sich schwerpunktmäßig auf die Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts: Expressionismus, Fauvismus, Futurismus, Kubismus etc.[22] Man konzentriert sich gerade auf die Kunst, die

[15] Vgl. ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main [8]1998.
[16] Vgl. WEDEWER, Rolf: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985.
[17] Vgl. LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983.
[18] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan: Befreite Malerei, in: Winfred Gaul. Werkverzeichnis, Bd. I, Düsseldorf 1991, S. 14–16.
[19] Vgl. HEINZE, Roswitha: Lesarten des Informel. Die strukturale Methode der *objektiven Hermeneutik* als Interpretationsverfahren informeller Bilder, Diss., Dortmund 1992.
[20] Vgl. u. a. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“ – ein informelles Historienbild?, in: K.O. Götz – Impuls und Intention, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 79-84; vgl. ders.: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, in: LICHTENSTERN, Christa (Hg.): Symbole in der Kunst, St. Ingbert 2002, S. 239-263.
[21] Dies wird auch deutlich in: THWAITES, John Anthony: Abstrakte Kunst und Gesellschaftsleben in Deutschland, in: GLOZER, Laszlo (Hg.): Westkunst, zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausstellungskatalog, Köln 1981, S. 223–224.
[22] Vgl. KIMPEL, Harald/STENGEL, Karin: Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 1995; vgl. GLASMEIER, Michael/STENGEL, Karin (Hg.): Archive

unter dem Naziregime als „entartet“ galt. Diese Konzentration kann einerseits als Wiedergutmachung angesehen, aber auch als Verdrängung der Naziherrschaft verstanden werden, da man nahtlos an die Kunst vor dem Zweiten Weltkrieg anzuschließen sucht. Auch vier Jahre später auf der documenta II wird kein repräsentatives Bild der Nachkriegskunst gezeigt, auch wenn der von Werner Haftmann gewählte Untertitel *Kunst nach 1945* darauf hindeutet. Im Bereich der Informellen richtet man die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die deutschen Vorläufer des Informel wie Willi Baumeister, Carl Buchheister und Wilhelm Nay, die bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs den Weg zum Informel ebneten. Daneben ist ein Ausstellungsschwerpunkt der *Abstrakte Expressionismus* aus den USA. Die auf der Ausstellung vertretenen deutschen Informellen, wie Götz, Hoehme, Schumacher, Thieler und Trier, werden zwar gezeigt, treten aber durch die „amerikanische Vormacht“ ins Hintertreffen.[23]

Der neuen Kunst steht die Mehrheit des deutschen Publikums, wenn nicht ablehnend, dann doch meist kritisch und verständnislos gegenüber. Sicherlich hat die Uneinheitlichkeit in der Namensgebung von – *Tachismus, Lyrischer Abstraktion bis Informel* – die Unsicherheit nicht geschmälert. Aufseiten der Informel-Vertreter wird nun begonnen, die Öffentlichkeit auf mehreren Ebenen von ihrer Kunstrichtung zu überzeugen. Das ist nicht als „Öffentlichkeitsarbeit“ im professionellen Sinne zu verstehen. Nur rückblickend erscheint diese multilaterale Vorgehensweise als ungewollt logisch. So entsteht eine Reihe von kleineren Ausstellungen durch das Engagement einzelner Interessierter und durch diverse Zusammenschlüsse von Informel-Künstlern überall in Deutschland.[24] Zu nennen sind, neben der legendär gewordenen Quadriga-Ausstellung in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt 1952[25], die Werkschauen in der Galerie 22 in Düsseldorf, die von Jean-Pierre Wilhelm und ab 1957 von Manfred de la Motte organisiert werden.[26]

Auf diese Weise verhilft man dem Informel, zumindest bei einem gegenüber der neuen Entwicklung offenen Publikum, zu einer gewissen Bekanntheit und hofft so auf eine sich verbreiternde Anerkennung. Durch Kontakte zwischen Künstlern und Galeristen in Frankreich und Deutschland werden grenzüberschreitende Projekte organisiert. So wird das deutsche Informel in einen internationalen Kontext gebracht und Künstler wie Karl Otto Götz

---

in motion, documenta-Handbuch, Göttingen 2005, darin allgmeine Informationen zur documenta 1955, S. 161–172, und BUERGEL, Roger M.: Der Ursprung, S. 173–180.

[23] Vgl. DOCUMENTA 2, Kunst nach 1945, Kassel 11.7.–11.10.1959, Ausstellungskatalog, Köln 1959; vgl. allgemeine Informationen zur documenta 2 und GUTBROD, Philipp: Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2, in: Archive in motion, S. 181–200.

[24] Vgl. WILHELMI, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996.

[25] Vgl. HOFER: Entfesselte Form, S. 9; vgl. GEIGER: Die Maler der Quadriga, S. 10.

[26] Auszüge aus Ausstellungskatalogen dieser Zeit vgl. MOTTE, Manfred de la (Hg.): Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976.

erhalten z. B. in Paris die Möglichkeit, ihre Werke zu präsentieren, und gelangen so zu einer gewissen Bekanntheit, die ihnen dann über den internationalen Umweg auch in Deutschland zuteil wird.

Ziel der Künstler und der Ausstellungsmacher ist es, durch die Präsentation der informellen Werke und durch das Aufzeigen ihrer internationalen Vertreter die neue Kunst zu rechtfertigen und schließlich ein breites Publikum zu begeistern – und nicht zuletzt auch Kunstsammler zum Kauf anzuregen.

Auf der analytischen, kunsthistorischen Ebene wird versucht, auf die teilweise offene Ablehnung und Anfechtungen zu reagieren. Sinnbild für den Umgang der Öffentlichkeit und von Teilen der Fachwelt mit dem Informel in den 1950er-Jahren wurde das „Darmstädter Gespräch“ aus dem Jahr 1950. Hier stehen sich die Fürsprecher und Gegner der informellen Kunst gegenüber, um ihre Stellung darzulegen und diese in Streitgesprächen zu verteidigen. Die Gruppe der Informel-Kritiker wird vertreten durch den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr und ihm gegenüber, auf der Seite der Informel-Verteidiger, steht der Künstler und Professor an der Stuttgarter Kunstakademie Willi Baumeister.[27] Prädestiniert für eine direkte Gegenüberstellung sind diese beiden Personen vor allem durch ihre eindeutige Positionierung im Streit um die moderne Kunst. Sedlmayr manifestierte seine negative Meinung in seinem 1948 herausgegebenen Buch *Verlust der Mitte*[28] und Baumeister hatte seinerseits bereits 1947 in *Das Unbekannte in der Kunst*[29] seine positive Haltung gegenüber der Moderne festgehalten.

Problematisch für das deutsche Publikum ist nicht nur die Abstraktheit, sondern auch das Nicht-Formgebundene der informellen Kunst. Haben sie bei der geometrischen Abstraktion noch optische und vor allem auch verbalisierbare Anker, fehlen diese bei der neuen Kunst. Deshalb ist es für die Kunsthistoriker dieser Zeit notwendig, die Autonomie des Kunstwerks und dessen Loslösung von einer darstellenden Funktion zu verdeutlichen. Folge davon ist die völlige Abkehr von eventuellen gegenständlichen Assoziationen bei der Analyse informeller Kunstwerke. So schreibt Friedrich Bayl in seinem 1960 erschienenen Buch

[27] Vgl. EVERS, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild unserer Zeit – Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt o. J. (1950); vgl. HELD, Jutta: Adorno und die kunsthistorische Diskussion der Avantgarde vor 1968, in: BERNDT, Andreas (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 41–58; vgl. HERLEMANN, Falko: Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt, zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland in den 50er Jahren, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1989, S. 51–53.
[28] Vgl. SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte, Erstausgabe Salzburg 1948.
[29] Vgl. BAUMEISTER, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Erstausgabe Stuttgart 1947.

Bilder unserer Tage: „Die Linien und ihre Verknotungen sind kein Abbild und haben kein Vorbild. Sie stehen nicht für Dinge, ersetzen sie nicht durch Metaphern und Symbole.“[30]

Bei dem Unterfangen, informelle Bilder zu interpretieren, müssen sich die Kunsthistoriker nun in ihren selbst gesteckten Grenzen bewegen. Es entstehen zwei Hauptströmungen. Die eine erkennt in der informellen Kunst ein Niederschlag bzw. eine Beeinflussung der zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Entdeckungen.[31] Innerhalb der anderen Strömung rückt man den Künstler stärker in das Zentrum der Betrachtung, indem man in seinen Werken den Ausdruck seiner seelischen Befindlichkeit sieht. So schreibt Werner Haftmann bereits 1954: „Es geht um den Künstler [...] mit evokativem Charakter.“[32] Und die Reihe derer, die diesen Interpretationsansatz übernehmen, ist lang: Fischer und Drouin im Jahr 1956[33], Roh 1958[34], Baron Döry[35] und Bayl 1960[36], Apollonio und Seuphor 1962[37], Claus 1963[38], Stelzer 1964[39] u. a.[40] Arnold Gehlen schließt sich in seinem 1960 erschienenen Buch *Zeit-Bilder* dieser Meinung an. Darüber hinaus weist Gehlen aber darauf hin, dass sich die Kunst seit dem Kubismus in ihrer Subjektivität immer mehr gesteigert habe.[41] Daraus folgernd entwickelt er seine Hauptthese, die besagt, dass die moderne Malerei notwendig der Kommentierung bedürfe, um verstanden zu werden. Gehlen geht somit einen Schritt weiter als seine Zeitgenossen, die mit dem Schlagwort des „Subjektivismus“ die Interpretationen der informellen Kunstwerke bereits als abgeschlossen ansehen. Für Gehlen beginnt sie an diesem Punkt erst, mit der Suche nach den Bildreflexionen, bis hin zum fertigen Kommentar des jeweiligen Kunstwerks. Auch wenn Gehlen einen neuen Weg in der Werkinterpretation bestreitet, bleibt er in seiner

---

[30] BAYL, Friedrich: Bilder unserer Tage, Köln 1960, S. 10.
[31] Vgl. HORACEK, Martin: Naturwissenschaftliches Weltbild und abstrakte Malerei, in: KÖRNER, Hans (Hg.): »Flächenland«, die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen/Basel 1996, S. 149–178; vgl. BIHALJI-MERIN, Oto: Abenteuer der modernen Kunst. Von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst, Köln 1962, S. 93.
[32] HAFTMANN, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, Bd. 2, S. 325.
[33] Vgl. FISCHER, Klaus J.: Was ist Tachismus?, in: Das Kunstwerk, 5/IX (1956), S. 17–21; vgl. DROUIN, René: Der »Tachismus« ist nur ein Wort, in: Das Kunstwerk, 5/IX (1956), S. 27–28.
[34] Vgl. ROH, Franz: Geschichte der deutschen Kunst. Von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958.
[35] Vgl. DÖRY, Ludwig Baron: Zur Geschichte des Tachismus, in: MOTTE, Manfred de la (Hg.): Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976, S. 20–23.
[36] Vgl. BAYL, Friedrich: Bilder unserer Tage, Köln 1960.
[37] Vgl. APOLLONIO, Umberto: Zur Kritik des Informellen, in: Das Kunstwerk, 9 (1962), S. 12–14; SEUPHOR, Michel: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei, München 1962.
[38] Vgl. CLAUS, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, Hamburg 1963; ders.: Kunst heute: Personen, Analysen, Dokumente, Hamburg 1965.
[39] Vgl. STELZER, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964, S. 21–31.
[40] Vgl. WYSS, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegskunst, in: BREUER, Gerda (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main, S. 55–71, S. 71.
[41] Vgl. GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt am Main, 1960; dazu vgl. auch: LIESSMANN, Konrad: Philosophie der modernen Kunst, Wien ^{2}1994, S. 206.

Vorgehensweise alten Schemata verhaftet, indem er zunächst die informelle Malerei in einen historischen Kontext stellt. Auch er zeigt die informelle Kunst als logische Folge des davor praktizierten Kunstschaffens. Dieser Versuch der Rechtfertigung der neuen Malerei durch die Kunstgeschichte ist in dieser Zeit häufig zu beobachten, wie z. B. bei Tapié, der die informelle Malerei an das Ende einer historischen Entwicklungslinie stellt, die er bereits im 14. Jahrhundert beginnen lässt.[42]

2.2.1 Das Informel als existentialistische Kunstform: Jean-Paul Sartres Auseinandersetzung mit informeller Kunst

Die prägende Philosophie der ausgehenden 1940er-, aber vor allem der 1950er-Jahre ist die Existenzphilosophie von Jean-Paul Sartre und Albert Camus, der so genannte Existentialismus. Sein theoretisches Grundgerüst erarbeitet Sartre bereits in den 1930ern, aber erst mit dem umfassenden Werk *Das Sein und das Nichts*[43] wird der Existentialismus in den 1940ern zunächst in Frankreich zur modernen Weltsicht. Nach dem Zweiten Weltkrieg, als der Kulturaustausch zwischen Deutschland und dem Rest der Welt wieder möglich ist, kommt die Existenzphilosophie, die ehemals im Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg von Heidegger, Jaspers und anderen entwickelt worden ist, in überarbeiteter Form zurück nach Deutschland.[44] Seinen Vordenkern verhaftet, geht auch Sartre vom menschlichen Individuum aus, stellt aber dabei vor allem den persönlichen Willen und die Freiheit jedes Einzelnen in den Mittelpunkt seiner Betrachtung.[45]

Die Zeit der Wiederaufnahme der Existenzphilosophie nach dem Zweiten Weltkrieg ähnelt den gesellschaftlichen Umständen nach dem Ersten Weltkrieg, als die Existenzphilosophie begründet worden war. Sie spiegelt in beiden Situationen die tiefe Erschütterung der Menschen in ihrem Glauben an den Sinn des Lebens und an die verbindlichen Normen wider. Die in den Texten dominierenden Erfahrungen wie Angst, Sorgen, Tod und Scheitern haben beide Generationen im Krieg durchleben müssen. Mit seinem Hauptwerk *L'être et le néant,* das 1943 in Frankreich und nach dem Zweiten Weltkrieg in deutscher Übersetzung erscheint, trifft Sartre den Nerv der Zeit und erreicht vor allem die Jugend in ganz Europa. Durch Sartres vielfältige Tätigkeiten, sowohl als Autor von philosophischen Abhandlungen

---

[42] Vgl. TAPIE, Michel: Esthétique en devenir, Barcelona 1956.
[43] Vgl. SARTRE, Jean-Paul: L'être et le néant. Essai d' ontologie phénomènologique, Paris [1]1943, dt. Erstausgabe: Das Sein und das Nichts, Hamburg 1952.
[44] Vgl. GREVEN, Michael T.: Der einzelne als historisches Subjekt? Kritische Theorie und Sartrescher Existentialismus, in: BÄNSCH, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre, Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 184–208.
[45] Vgl. SEIBERT, Thomas: Existentialismus, Hamburg 2000, S. 21-23.

aber auch von Erzählungen, Romanen und Theaterstücken, finden seine Überlegungen Zugang zu einer breiten Öffentlichkeit. Der Existentialismus wird zur Modephilosophie, wie es Sartre selbst in *Der Existentialismus ist ein Humanismus* feststellt.[46]

Wie kommt man nun dazu, die neueste Philosophie mit der neuesten Kunst in Verbindung zu bringen? In der Informel-Rezeption werden erstmals in den 1960er-Jahren Informel-Werke als „existentialistisch" bezeichnet, so nimmt z. B. Umbro Apollonio in einem Artikel kritisch zum Informel Stellung: „Wenn man das Informelle mit der physikalischen Energie des Seins gegenüberstellt, so ist dieser Vergleich zutreffend. Auch das Sein ist Nicht-Form mit dramatischen Aspekten, ohne deutlich erkennbare Mitte, in der alles verharren könnte. Damit erhält die existentialistische Frage Gewicht, die sich durch die Feststellung der eines nicht unvermeidlichen Zustand der Inertie ausdrückt."[47] Dabei steht die Interpretation des Informel als existentialistische Kunst in einer untrennbaren Verbindung zur Sicht des Informel als subjektivem Ausdruck der Künstlerpsyche. Es wird nicht vorausgesetzt, dass sich der Informel-Künstler mit der existentialistischen Philosophie auseinandergesetzt hat. Vielmehr beschreibe die existentialistische Philosophie eine Stimmung in der Gesellschaft, die auch auf die Künstler einwirke. Beides, die existentialistische Philosophie und die informelle Kunst, ist Ausdruck des Zeitgeistes. Auf diese Weise erklärt auch Margit Rowell in *La peinture, la geste, l'action. L'Existentialisme en peinture* noch 1972 die Verbindung von Existentialismus und Informel.[48] Erstaunlicherweise hält sich die Sicht des Informel als existentialistische Kunstform, die so eng mit dem Zeitgeist der 1950er- und 1960er-Jahre verbunden ist, hartnäckig. Bis in die 1990er-Jahre taucht in Texten immer wieder die Konnotation von Informel und Existentialismus auf.[49] Die inhaltliche Parallelität zwischen Existentialismus und Informel, wie sie Guilio Carlo Argan erkennt, wird noch 1996 im Vorwort zum Ausstellungskatalog *Kunst des Westens* zitiert[50] und auch im Begleittext zur Ausstellung *Informelle Plastik* aus dem Jahr 1995 vertreten: „Im Sinne des Existentialismus zählt nicht die vorbedachte Gestaltform und Sinngebung, sondern die Echtheit und Überzeugung eines Gestalt werdenden Formgebildes, die ablesbare und direkte Übertragung des Seelenerlebnisses auf die gestaltenden Hände und das jeweilige Material."[51]

---

[46] Vgl. SARTRE, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus, S. 119, in: Jean-Paul Sartre – Gesammelte Werke, Philosophische Schriften Bd. I/4: 1943–1948, S. 117–155, S. 121.
[47] APOLLONIO, Umberto: Zur Kritik des Informellen, S. 12–14, S. 14.
[48] Vgl. ROWELL, Margit: La peinture, la geste, l'action. L'Existentialisme en peinture, Paris 1972, S. 143.
[49] Vgl. RUHRBERG, Bettina u. Karl: Im Zeichen der Abstraktion, zur westdeutschen Kunst 1945 bis 1960, in: ULRICH, Ferdinand (Hg.): Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960, Ausstellungskatalog Recklinghausen, Köln 1996, S. 19; GEIGER: Die Maler der Quadriga, S.12.
[50] Vgl. Vorwort in: ULRICH: Kunst des Westens, S. 5/6, S. 6.
[51] BROCKHAUS, Christoph (Hg.): Europäische Plastik des Informel 1945–1965, Ausstellungskatalog, Duisburg 1995, zitiert nach S. 8, vgl. S. 11–13.

Die Verbindung von Informel und Existentialismus ist jedoch nicht willkürlich gewählt. Vielmehr scheint Jean-Paul Sartre, der berühmteste Vertreter des Existentialismus, diese Sicht sogar gefördert und offenbar die Kunst des Informel für seine Zwecke instrumentalisiert zu haben. Begründet liegt diese Vermutung vor allem in dem von ihm 1963 veröffentlichten Katalogtext *Finger und Nicht-Finger* anlässlich einer Wols-Ausstellung in Berlin.[52] Darin beschäftigt sich Sartre intensiv mit der Künstlerpersönlichkeit Wols' und dessen Kunstschaffen. Sartre kannte Wols persönlich und unterstützte ihn auch finanziell. Sartre geht in seiner Betrachtung stark von Wols' Charakter, Psyche und Lebenswandel aus. Bereits bei der Beschreibung ihres Kennenlernens zu Beginn des Textes geht Sartre vorrangig auf Wols' Leben beziehungsweise auf sein Verhältnis zum Leben, im Sinne von Dasein, ein. Die Hauptfrage, die Sartre in seinem Text zu beantworten sucht, ist die nach der Ursache seiner Kunst. Dabei verwendet er im gesamten Text ein stark negatives Vokabular, um die Lebenssituation von Wols darzustellen: „Dieser Clochardfürst ging Tag und Nacht seinem fruchtbringenden Selbstmord nach."[53] Er beschreibt Wols als Fremdkörper in seiner Umwelt und schnell werden Parallelen zwischen Wols und einer Romanfigur Sartres deutlich. Es ist die Hauptfigur eines seiner Romane, Antoine Roquentin. Sicherlich fiel dies auch dem zeitgenössischen Leser auf, denn die Figur stammt aus dem sehr erfolgreichen und weitverbreiteten existentialistischen Roman Sartres *Der Ekel*.[54] Auch ihn beschreibt Sartre als Fremdkörper in seiner Umwelt, auch in *Der Ekel* verwendet er vermehrt negatives Vokabular.[55] Man kann bei der Lektüre von *Finger und Nicht-Finger* zu dem Schluss gelangen, dass Sartre die Person Wols' und dessen Werk so auslegt, dass sie ohne Probleme in sein existentialistisches Weltbild passt: Wols als Mensch, der das Dasein als endlich und das Leben als sinnentleert begriffen hat, und diese Erkenntnis spiegelt sich in seinen Werken wider. Dazu würde auch passen, dass sich Sartre zwei seiner Werke durch Wols illustrieren lässt: *Visages*[56] und *La Nausée*[57].

---

[52] Vgl. SARTRE, Jean Paul: Finger und Nicht-Finger, in: Wols – Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1963, S. 32–43, hier: SARTRE, Jean Paul: Finger und Nicht-Finger , in: SARTRE, Jean Paul: Die Suche nach dem Absoluten, Texte zur Kunst, Hamburg 1999, S. 72–98.

[53] SARTRE, Jean-Paul: Die Suche nach dem Absoluten, S. 73.

[54] Vgl. SARTRE, Jean-Paul: La Nausée, Paris 1938. Hier: SARTRE, Jean-Paul: Der Ekel, Hamburg 1981.

[55] Vgl. SARTRE: Der Ekel, S. 190: „Wenn ich jetzt »ich« sage, kommt es mir hohl vor. Es gelingt mir nicht mehr so recht, mich zu fühlen, so vergessen bin ich. Alles, was an Wirklichem in mir übrig bleibt, ist Existenz, die sich existieren fühlt. Ich gähne leise, lange. Niemand. Für niemanden existiert Antoine Roquentin." Vergleichbare Äußerungen: vgl. SARTRE: Der Ekel, S. 180, 144, 139 u.a.

[56] Vgl. SARTRE, Jean Paul: Visages, Paris 1948. Mit vier Druckgraphiken von Wols.

[57] Vgl. SARTRE, Jean Paul: La Nausée, Paris 1949, mit drei beiliegenden Kaltnadelradierungen von Wols.

Allerdings greift diese Schlussfolgerung zu kurz. Vielmehr muss der Artikel *Finger und Nicht-Finger,* den Sartre zu Wols verfasst, im Kontext von Sartres anderen Essays zur Kunst gesehen werden. Hintergrund dieser Beschäftigung ist Sartres Bestreben, ein umfassendes Werk zur systematischen Ästhetik zu verfassen. Ausgangspunkt dieser Idee ist seine intensive Auseinandersetzung mit der Literatur. Es ist ihm bewusst, dass er bei der Beschränkung auf die Literatur eine allumfassende, d. h. allen Gattungen entsprechende Ästhetik nicht erarbeiten könne. Während sich Sartre deshalb auch mit Malerei, Plastik und Musik auseinandersetzt, entwickelt er eine Systematik in seinem Vorgehen: Er beginnt stets mit der Analyse des Individuums, um dann in einem weiteren Schritt zur Analyse des Kunstwerks vorzuschreiten, um von dort aus wieder Rückschlüsse auf den Künstler selbst zu ziehen. Zur Methode arbeitet Sartre dieses Vorgehen erst 1976 in den *Questions de méthode*[58] aus und bezeichnet es als progressiv-regressive Methode.[59]

In seiner Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten beschäftigt sich Sartre mit den unterschiedlichsten Künstlern, wie Giacometti, Masson, Calder, aber auch mit Tintoretto. Laut Sartre ist die Gemeinsamkeit aller Künstler, mit denen er sich auseinandersetzt, der Bruch mit den Konventionen, der revolutionäre Umgang mit dem Material, das Durchsetzen neuer Sehgewohnheiten.[60]

Wols ist also bei Weitem nicht der einzige Künstler, mit dem Sartre sich auseinandersetzt. Hier wird auch deutlich, dass es keine direkte Verbindung zwischen der Philosophie des Existentialismus und dem Informel gibt, auch wenn sich der Hauptvertreter dieser philosophischen Richtung mit einem der Urväter des Informel beschäftigt. Daraus ist kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen beidem abzuleiten. Dass Sartre sich für das Phänomen Informel im Allgemeinen interessiert hat, ist nicht erwiesen. Sein Interesse galt viel mehr der einzelnen Künstlerpersönlichkeit als einer Kunstströmung. Auch ist der Vorwurf, Sartre habe Wols für seine Zwecke instrumentalisiert, nur insofern richtig, als Wols Sartre als eine Fallstudie für seine angestrebte neue systematische Ästhetik dient. Stellt man Sartres Interpretation, aus welchen Gründen auch immer er diese vorgenommen hat, in den Rezeptionszusammenhang der Zeit, wird deutlich, dass er durch seine Konzentration auf den Künstler sowie dessen Persönlichkeit und Lebenswandel zur Psychologisierung informeller Kunst mit beigetragen hat.

---

[58] Vgl. SARTRE, Jean-Paul: Questions de méthode, Paris 1976.
[59] Vgl. WROBLEWSKY, Vincent von: Gelegenheitstexte als Bausteine zur Ästhetik, in: SARTRE: Die Suche nach dem Absoluten, S. 144–182.
[60] Vgl. WITTMANN, Heiner: Sartre und die Kunst, die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert, Tübingen 1996, S.11.

Um die Beschäftigung mit der informellen Malerei in den 1950er- und 1960er-Jahren noch einmal verkürzt zusammenzufassen: Ausgangspunkt bzw. Anreiz ist die Missionierung dieser neuen Bildform, die zuerst gerechtfertigt und dann analysiert wird. Auf die Rezipienten der 1950er-Jahre ist die Schaffung des Dogmas zurückzuführen, welches der informellen Kunst bis heute anhaftet, das Dogma der Formlosigkeit und subjektiven Sinngebung. Die im Anschluss vorzustellenden Theorien von Rolf Wedewer und Umberto Eco stellen in diesem Zeitabschnitt nur insoweit eine Ausnahme dar, als sie versuchen, ihre Thesen mit einem wissenschaftlich einwandfreien Fundament zu versehen. Dass beide Ansätze nicht unumstritten bleiben können, wird zu zeigen sein.

2.2.2 Eine neue Form der Verbalisierung: Rolf Wedewers Theorie der Bildbegriffe

Rolf Wedewer hat durch die Jahrzehnte hindurch eine Reihe von Texten zum Informel verfasst und herausgegeben.[61] Sein komplexestes Werk zum Thema ist das 1963 erschienene Buch *Bildbegriffe – Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei.*[62]

Ziel seiner Untersuchung ist es, zunächst eine korrekte – im Sinne einer methodisch einwandfreien – Begrifflichkeit zu erarbeiten und daraus wiederum eine Analysemethode zu entwickeln, die universell auf alle Stile und Epochen anwendbar ist. So will Wedewer den bisherigen Missverständnissen und der Pluralität der Interpretationen begegnen, die seiner Meinung nach ihre Hauptursache in der Schwierigkeit der Verbalisierung informeller Kunst haben, die ihrerseits einer nachvollziehbaren Interpretation im Wege stehe.[63]

Wedewer sieht als Ursache dieser Informel-Problematik einen Strukturwandel in der Kunst, der sich durch die Entwicklung der Ausdrucksmöglichkeiten hin zur völligen Autonomie vollziehe. Besagte der Strukturbegriff eines Sedlmayrs[64] noch, dass bei den Elementen eines Bildes ein System von Über- und Unterordnung existiere, stoße dieser bereits in der vorinformellen Phase an seine Grenzen.[65] Nach Wedewer beginne der Strukturwandel

---

[61] Vgl. WEDEWER, Rolf: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985; vgl. ders.: Stichworte zum Informel, in: 1945–1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Dieter Honisch, Berlin 1985, S. 120–131; vgl. ders.: Bild und Titel, in: Jahresring 1967/68, S. 267–280. Hinzu eine Reihe von Veröffentlichungen aus seiner Tätigkeit als Leiter des Museums Morsbroich in Leverkusen 1965–1995.

[62] Vgl. WEDEWER, Rolf: Bildbegriffe. Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei, Stuttgart 1963. Im Februar 2007 soll ein neues Werk zum Thema von Rolf Wedewer veröffentlicht werden mit dem Titel: Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung.

[63] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 8.

[64] Vgl. SEDLMAYR, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958.

[65] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 48.

bereits mit der Reduzierung der Mittel auf Farbe und Form bei Kandinsky. Im Informel werde die Veränderung in der Struktur durch eine weitere Reduktion auf einfache und ursprüngliche Bildelemente fortgesetzt. Dieser zweite Schritt bringe dann die Schwierigkeiten der Verbalisierung mit sich.[66]

Wedewer will mit seiner Analysemethode die Gleichwertigkeit der Behandlung von formalen Bildelementen und Interpretation wiederherstellen.[67] Mit der Gleichstellung der formalen und inhaltlich-interpretativen Aspekten will er dem schwierigen In-Worte-Fassen der informellen Werke entgegenwirken, das, so Wedewer, allzu oft zu rhetorischen Phrasen und psychologisierender Überinterpretation führe, die ihrerseits nur in seltenen Einzelfällen nachweisbar seien und deshalb keinerlei Allgemeingültigkeit besäßen.[68] Deshalb beginnt Wedewer die Erarbeitung seiner Analysemethode mit der Untersuchung der formalen Bildelemente der informellen Malerei. Er teilt sie in zwei große Gruppen: in Gestik und Reliefmalerei. Im Bereich der Gestik erkennt Wedewer zwei gängige immer wiederkehrende Schemata. Er bezeichnet sie als Winkel- oder Kreuzschema und als Kreisschema. Darüber hinaus würde nur noch mit Farbkontrasten gearbeitet. Innerhalb dieser Gruppen gäbe es noch Abweichler, die mit der Aufhellung des Bildgrundes arbeiteten, wie z. B. Hans Hartung. In dem Bereich, den Wedewer als Reliefmalerei bezeichnet, gibt es keine Kompositionsschemata wie im Bereich der Gestik, einziges Merkmal ist hier das Arbeiten mit und aus der Farbe heraus. Innerhalb dieser Gruppe informeller Maler stellt er Karl Fred Dahmen und Emil Schumacher gegenüber. Dahmen modelliere die Farbmasse über die gesamte Bildfläche in erdigen Tönen. Im Gegensatz dazu stehe Schumacher, der seine Bilder zentristisch aufbaue und mit kontrastierenden Farbtönen und -akzenten arbeite.[69]

Wedewer beschreibt sein Vorgehen in einer allgemeinen Formulierung: Man solle zunächst das Material analysieren, dann den Gestaltwert der Farben und ihre formbildende Kraft untersuchen. So könne man die Struktur des Bildes erkennen. Bei der Farbanalyse bestehe immer die Gefahr, dass gegenstandsbezogene Assoziationen verwendet werden.[70] Um diese Schwierigkeit zu umgehen, hat Wedewer eine Funktionstabelle zur Farbanalyse erstellt. Diese ist universell auf alle Kunststile und Epochen anwendbar. Sie besteht aus zehn Begriffspaaren, wobei sich die erste Bezeichnung auf die angestrebte „Ausdrucksqualität“[71] der Farbe bezieht und die zweite auf die formale Stellung der Farbe und ihre Bedeutung im Bild:

---

[66] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 49.
[67] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 64/65.
[68] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 57.
[69] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 61–65.
[70] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, Kapitel „Die Partitur der Farben“, S. 100–119.
[71] WEDEWER: Bildbegriffe, S. 107.

„1. a) emotional – konkordant
b) emotional – diskordant
2. a) realisierend – konkordant
b) formal – realisierend
3. a) magisch – formal
b) magisch – diskordant
c) kreativ – formal
d) emotional – formal
4. a) autonom – immanent
b) autonom – tonal“[72]

Wedewer nimmt in der Folge Stellung zu den verschiedenen Interpretationsansätzen informeller Malerei. Er beginnt mit dem Schlagwort des Automatismus, der im Infomel, in der Tradition der surrealistischen „écriture automatique“, zur Anwendung komme. Wedewer hält von dieser These nichts. Für ihn spiele vielmehr der Zufall in einer kontrollierten Form eine Rolle. Wedewer bezeichnet es als „kontrolliertes Chaos“[73], da der Künstler jederzeit aktiv die Malerei verändern, abbrechen oder gar wieder zerstören könne. Ebenso abweisend steht Wedewer dem biografischen Interpretationsansatz gegenüber. Nach seiner Meinung gäbe es bei allen Künstlerpersönlichkeiten die gleiche „Erregung“ in der Persönlichkeit, die er als Grundvoraussetzung des Kunstschaffens sieht. Diese als Basis der Interpretation heranzuziehen, sei aus seiner Sicht sinnlos.[74] Wedewer trennt jedoch diesen biografischen Ansatz von dem des Subjektivismus. Für ihn ist der Subjektivismus eng mit dem Informel verbunden.[75] Beide stehen für Wedewer am Ende einer Entwicklung in der Kunst von der Dingwelt, wie sie auch noch in der abstrakten Kunst eines Klee oder Kandinsky thematisiert würde, hin zur Menschwelt.[76] Die Ursache hierfür sieht Wedewer in der steigenden Komplexität der Wirklichkeitswahrnehmung. Der Künstler stellt in dem Subjektivismus einer wedewerschen Prägung seine subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit dar. Subjektivismus wird bei Wedewer also nicht verstanden als Einbringung der psychischen Künstlerverfassung in das Kunstwerk.[77] Den Grund für die Veränderung des Verhältnisses Mensch und Wirklichkeit sieht er in den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen z. B. von Planck, Einstein, Heisenberg etc.[78]

[72] WEDEWER: Bildbegriffe, S. 108.
[73] WEDEWER: Bildbegriffe, S. 79/80.
[74] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 96–98.
[75] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 86.
[76] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 92.
[77] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 85.
[78] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 26, 46, 85–87.

Fasst man Wedwers Analysemethode zusammen, erhält man folgende Vorgehensweise. Zunächst wird das Material des Bildes und seine Verwendung im Bild untersucht. Im Zuge dessen erfolgt die Zuordnung des vorliegenden Werkes zu einer der beiden großen Informel-Kategorien Reliefmalerei oder Gestik. Die sich anschließende Farbanalyse soll am Ende auf einen Begriff oder ein Begriffspaar der Tabelle zulaufen. Nach der Klärung der formalen Bildkriterien soll das Weltbild des Künstlers anhand des Werkes herausgearbeitet werden. Besteht die Möglichkeit, das gesamte Œuvre des Künstlers zu untersuchen, könne man auch mögliche Veränderungen im Weltbild erkennen.

Das wirklich Neue und auch für spätere Zeiten Wegweisende in der wedewerschen Auseinandersetzung mit dem Thema Informel ist sein Zurückkehren zu einer Analyse der formalen Bildkriterien. Das Beschreiben und Untersuchen der Materialien, das Differenzieren zwischen verschiedenen Malvorgängen des Informel wurde so in den Jahren zuvor nicht unternommen. Wie Wedewer auch in seinem Buch schreibt, führe die Bildanalyse, die nicht auf der Untersuchung der formalen Bildkriterien basiert, leichter zu assoziativen, psychisch motivierten und so meist nicht nachvollziehbaren Interpretationen. Dies will er vermeiden.

Wedewers Vorgehensweise passt sich, trotz seiner neuen Ansätze, insoweit nahtlos in die Informel Rezeption der 1950er- und 1960er-Jahre an, als er der kunsthistorischen Rechtfertigung des Informel noch sehr viel Raum einräumt. So zeigt er die stringente und logische Entwicklung von der Kunst des 18. bis zur infomellen Kunst des 20. Jahrhunderts.[79] Eventuell fußt hierauf auch der Anspruch Wedewers, eine Analysemethode zu erarbeiten, die universell auf alle Epochen und Stile anwendbar ist. Somit würde die informelle Kunst wie andere Kunstrichtungen behandelt und ihnen gleichgestellt. Dem Anspruch der universellen Gültigkeit kann Wedewer allerdings nicht genügen. Dies zeigt beispielsweise seine neue Methode der Farbanalyse mithilfe einer Begriffstabelle. Hier muss er speziell für die informelle Kunst neue Begriffe finden, weil die der anderen Stile nicht auf das Informel anwendbar sind. Solche Ausnahmen zeigen die Unvereinbarkeit und die Sonderstellung des Informel. Darüber hinaus muss auch erwähnt werden, dass Wedewer durchweg informelle Beispiele zur Veranschaulichung seines Vorgehens wählt und er dadurch auch keinen praktischen Nachweis der Universalität erbringt.

Irritierend an seiner Vorgehensweise ist auch die Reduktion künstlerischer Neuerungen auf einen einzelnen Künstler, wenn er davon spricht, dass beispielsweise mit Pollock der Zufall

[79] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 13–25.

in die Malerei eingeführt wurde[80] oder dass Kandinsky mit der Reduzierung des Materials auf Farbe und Form begann. Diese undifferenzierte Darstellung erinnert an die frühe Kunstgeschichtsschreibung, in der teilweise einzelne Personen als Begründer ganzer Epochen benannt wurden. Wedewers Thesen geben Anlass zu weiteren kritischen Anmerkungen. So behauptet er u. a., dass es einen Strukturwandel in der Kunst gäbe. Eine Struktur im Sinne eines Ordnungssystems innerhalb des Bildes gäbe es nicht mehr.[81] Später arbeitet er aber mit Strukturen im informellen Bild, wenn er durch die verschiedene Gewichtung der Bildelemente Rückschlüsse auf das im Werk vermittelte Wirklichkeitsbild zieht.[82]

Eben dieses Wirklichkeitsbild, das nach Wedewer am Ende jeder Bildanalyse stehen sollte, führt die anfangs durch formale Bildkriterien fundierte Bildanalyse auf unsicheres und unklares Terrain. Wedewer stellt die These auf, dass alle Informel-Werke in ihrer Bildstruktur eine Aussage über die Wirklichkeit träfen. Diese These bleibt Behauptung und muss dies auch bleiben, weil sie nicht belegt wird und vielleicht auch nicht zu belegen ist. Seine Deutung der verschiedenen Bildelemente als Verweis auf bestimmte Wirklichkeitskonzepte sind nachvollziehbar. Doch er schafft es nicht, den Nachweis seiner These zu erbringen. Er müsste entweder beweisen, dass der Künstler dieses Thema bewusst gewählt hat oder dass das im Bild dargestellte Konzept mit dem des Künstlers übereinstimmt. Dabei stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln diese Erkenntnisse zu erlangen wären. Er müsste sich eventuell mit den Biografien oder Aussagen der Künstler auseinandersetzen, um Erklärungen zu finden. Diesen biografischen Ansatz lehnt er allerdings bereits im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Informel-Rezeption ab.[83] Schlussendlich bleibt Wedewer den Nachweis seiner These schuldig. Sein methodisch fundierter Ansatz verwässert im Laufe der Untersuchung.

2.2.3 Interpretative Pluralität: Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks

Umberto Eco veröffentlicht 1962 das Buch mit dem Titel *Opera aperta*. Die deutsche Übersetzung erscheint 1977 unter dem Titel *Das offene Kunstwerk.* In ihm stellt Eco mehrere Aufsätze und Essays zusammen, die er anlässlich des XII. Internationalen Philosophiekongresses 1958 verfasst hatte. Im Zentrum seiner Untersuchung steht die Idee einer neuen Kulturtheorie, die er anhand musikalischer, literarischer und künstlerischer

[80] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 85.
[81] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 48.
[82] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 64, S. 90.
[83] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 96–98.

Phänomene aufzuzeigen versucht.[84] In der folgenden Betrachtung wird insbesondere Bezug genommen auf die Essays *Die Poetik des Offenen Kunstwerkes*[85]*, Das Offene Kunstwerk in den visuellen Künsten*[86] und auf Ecos Vorwort zur zweiten Auflage von *Das Offene Kunstwerk*[87]*.*

Eco entwickelt ein theoretisches Konstrukt, das Kunstwerke neu kategorisiert und gleichzeitig eine neue Art der Kunstinterpretation darstellt.[88] Grundlage für seine Theorie ist die Definition von Kunstwerk, die es grundsätzlich als eine „mehrdeutige Botschaft versteht, als Mehrheit von Signifikaten (= Bedeutungen), die in einem einzelnen Signifikanten (= Bedeutungsträger) enthalten sind".[89] Eco geht also von einer Mehrdeutigkeit aller Kunstwerke aus, die er als Offenheit tituliert. Dabei unterscheidet Eco zwei „Offenheitsgrade"[90]: Eine begrenzte Offenheit, die dem Betrachter den letzten und endgültigen Sinn vorgebe.[91] Eco verweist in diesem Zusammenhang auf die mittelalterliche Bibelexegese, die dem Betrachter verschiedene Lesarten anbiete, hinter denen aber doch nur ein Sinn stehe.[92] Die zweite Art von Offenheit lasse dem Betrachter Freiraum in seiner Interpretation, nur eingeschränkt durch die Strukturen im Werk selbst.[93] Eco konzentriert sich in seiner weiteren Betrachtung auf die Werke des zweiten „Offenheitsgrades". Auf diese Gruppe wendet er eine weitere Kategorisierung an, die er als „Kunstwerke in Bewegung"[94] bezeichnet. Darunter fasst Eco die Kunstwerke zusammen, die sich nicht nur durch Mehrdeutigkeit, sondern auch durch „Beweglichkeit der Form und Unbestimmtheit" [95] auszeichnen.

Ecos Charakterisierung der Kunstwerke zielt nicht auf eine zeitliche oder ideologische Abgrenzung der Kunstwerke, sondern auf eine Epochen übergreifende Differenzierung. Dabei fußt seine Einteilung in Offenheitsgrade zunächst nur auf der Beziehung zwischen

---

[84] Vgl. ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main [8]1998, S. 7.
[85] Vgl. ECO, Umberto:Die Poetik des offenen Kunstwerks, in ECO: Das offene Kunstwerk, S. 27-59.
[86] Vgl. ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten, in ECO: Das offene Kunstwerk, S. 154-185.
[87] Vgl. ECO, Umberto:Vorwort zur zweiten Auflage, in: ECO: Das offene Kunstwerk, S. 7-24.
[88] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 15. Die Bilateralität des Zeichens basiert auf der Sprachtheorie von Ferdinand de Saussures (1857–1913), dazu vgl. NÖRTH, Winfried: Handbuch der Semiotik, Stuttgart/Weimar [2]2000, S. 71–74.
[89] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 8.
[90] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 88/89.
[91] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 12. Eco verwendet Panofskys Formulierung aus: PANOFSKY, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln [2]1996.
[92] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 33/NÖRTH: Semiotik, S. 418/419.
[93] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 138/139.
[94] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 42.
[95] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 42; hierzu vgl. auch: SCHALK, Helge: Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik, Würzburg 2000, S. 27.

Kunstwerk und Betrachter, ungeachtet der Verschiedenheit der formalen Umsetzung oder des Entstehungskontextes.

Eco sieht in der Wahrnehmung von Kunst einen dialektischen Vorgang zwischen dem offenen Kunstwerk auf der einen und dem Betrachter auf der anderen Seite. Diese Möglichkeit des wechselseitigen Kommunizierens bezeichnet er als „epistemologische Metapher“[96]. Für Eco macht das Kunstwerk durch seine Strukturen deutlich, in welchem allgemeinen Kontext es entstanden ist, ob in politischer, wissenschaftlicher oder sonstiger Hinsicht, oder es vermittelt die persönliche Sichtweise des Künstlers, bezogen auf einen bestimmten Sachverhalt.[97] Träger dieser Bildinformation sei die Struktur des Bildes. Eco fasst unter dem Begriff der Struktur keinen konkreten Gegenstand, sondern ein „System von Relationen“ im Bild zusammen.[98] Der Information ist dabei keine direkte Vermittlung von Bedeutung, keine klare Aussage zugedacht, sondern vielmehr die Vermittlung einer diffusen Vorstellung, einer Tendenz. Im Gegenzug interpretiere auch der Betrachter immer kontextabhängig, d. h. beeinflusst durch seine Kultur, Gesellschaft und Erfahrung.[99] Eco geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass sich nicht nur Kunstwerk und Betrachter wechselseitig beeinflussen, sondern dass sich dies auch auf eine größere Dimension, auf Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen, übertragen lasse. Für Eco entwickelten sich beispielsweise neue Kunstsichten durch die dialektische Bezugnahme von Kunst und Gesellschaft. In letzter Konsequenz sieht er auch einen Zusammenhang zwischen ästhetischen Diskursen und gesellschaftlicher Wirklichkeit.[100]

Der Kernbegriff in Ecos Untersuchung ist „Offenheit“. Seine Theorie basiert einerseits auf einem als offen betitelten Bereich der Kunst und auf der als offen bezeichneten Herangehensweise des Betrachters. Eco geht davon aus, dass der moderne Künstler mit dieser Offenheit als intendiertem Mittel seiner Kunst arbeitet. Diese Verwendung von Offenheit als Gestaltungsprinzip in der Kunst vergleicht Eco mit dem Begriff der Offenheit in den Methodologien anderer Wissenschaften. Um eine Verbindung zwischen beiden Herangehensweisen herauszuarbeiten, zeigt er nun auf, in welchen Bereichen der Wissenschaften der Begriff Offenheit, direkt oder zumindest inhaltlich, ebenfalls bereits Verwendung gefunden hat.[101]

---

[96] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 46, 160–168.
[97] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 17, 20, 160.
[98] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 14.
[99] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, 160.
[100] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 153.
[101] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 90.

In diesem Zusammenhang erläutert Eco ausführlich in einem mehrseitigen Abschnitt die Vorgehensweise der Informationstheorie.[102] Hauptgesichtspunkt dabei ist die in der Informationstheorie angewandte Unterscheidung zwischen Bedeutung und Information. "Unter Information wird die Möglichkeit zu informieren verstanden"[103] und nicht die Vermittlung einer klaren Bedeutung. Eco sieht Ähnlichkeiten in der informationstheoretischen Definition von Information und seinem Begriff der Signifikaten.[104] Für Eco lässt sich der informationstheoretische Begriff der Information auch auf die offenen Kunstwerke anwenden, die mehrere Möglichkeiten der Information im Sinne von Interpretation anbieten. Nach diesem Schema funktioniere auch die moderne Kunst, die verschiedene Möglichkeiten der Interpretation anbiete.[105]

Neben der Informationstheorie findet Eco auch in der Phänomenologie ähnliche Herangehensweisen. So verweist er immer wieder auf das Interpretationskonzept von Luigi Pareyson.[106] Pareyson erarbeitet 1954 in *Estetica. Teoria della formativa* eine Phänomenologie der Interpretation, die, wie Ecos Theorie, von einer Pluralität der Meinungen ausgeht. Pareyson stellt jedoch die Existenz einer universalen Wahrheit nicht infrage. Diese sollte jedoch nicht die individuellen Sichtweisen verdrängen, sondern eine Kommunikation zwischen den verschiedenen Positionen soll dieser universalen Wahrheit nahe kommen. Pareyson versucht eine Parallelität aus Universalitätsanspruch und individuellen Sichtweisen möglich zu machen. Wie Eco vertritt auch er die Meinung, dass Interpretation im Bereich der Kunst ebenso wie im Bereich der Wissenschaften nach denselben Voraussetzungen funktioniere.[107]

Neben Pareysons Phänomenologie greift Eco auch auf die Phänomenologien von Edmund Husserl[108] und Maurice Merleau-Ponty[109] zurück. Husserl wendet den Begriff der Offenheit im Kontext seiner allgemeinen Wahrnehmungstheorie an. Darin geht Husserl von einer doppelten Wahrnehmungsstruktur aus, die er in „Noesis“ und „Noema“ aufteilt.[110] Sie entsprächen dem sachlichen und dem wertenden Wahrnehmen. Husserl stellt fest, dass

[102] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 90–121.
[103] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 168.
[104] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 112–119.
[105] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 168.
[106] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 24, S. 57/58; vgl. ECO: Lector in fabula, S. 5; vgl. ECO: Die Grenzen der Interpretation, S. 24.
[107] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 24, S. 57/58; vgl. SCHALK, S. 46/47; vgl. PAREYSON, Luigi: Estetica. Teoria della formativa, Mailand 1954.
[108] *1859 †1939, Begründer der *reinen Phänomenologie*, vgl. NÖRTH: Semiotik, S. 37–39.
[109] *1908 †1961, vgl. NÖRTH: Semiotik, S. 39–41.
[110] Vgl. PRECHTL, Peter:Edmund Husserl. Zur Einführung, Hamburg ^{3}2002, S. 74.

diese beiden Elemente der Doppelstruktur der Wahrnehmung nicht voneinander trennbar sind.[111]

Merleau-Ponty geht in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung von einer Offenheit der Welt aus. So schreibt er: „Die Welt ist das, was ich wahrnehme“[112], und meint damit, dass alle wahrgenommenen Gegenstände ihr Wahrgenommen-Werden nicht vollständig bestimmen, vielmehr sei die Wahrnehmung des Subjekts prägend. Auch Ecos strikte Ablehnung eines strengen Strukturalismus in der Kunstanalyse, der nur „signifikante Formen analysieren will, ohne auf die wechselseitigen Signifikate“[113] zu achten, baut auf der Phänomenologie von Merleau-Ponty auf.

Ebenso verweist Eco auf Jean-Paul Sartres *Das Sein und das Nichts,* welches den Untertitel *Versuch einer phänomenologischen Ontologie* trägt. Sartre seinerseits beziehe sich darin ebenfalls auf Husserl und stelle heraus, dass das Objekt nicht auf das rein Seiende reduziert werden könne, da es immer von einem Subjekt wahrgenommen werde. Darüber hinaus formuliere Sartre die Einteilung des Objekts in Sein und Erscheinen oder Noesis und Noema um in Endliches und Unendliches.[114] Darüber hinaus führt Eco den Offenheitsbegriff der Psychologie an, der die Wahrnehmung eng mit der Erfahrung des Wahrnehmenden koppelt.[115]

Eco verdeutlicht und untermauert mit den Erkenntnissen namhafter Wissenschaftler seine These, die besagt, dass jedes Subjekt das wahrgenommene Objekt durch seine ihm eigene Wahrnehmung erfasse. Überträgt man dies auf die informellen Kunstwerke, bestärkt dies Ecos Theorie des offenen Kunstwerks, die unter anderem besagt, dass der Betrachter das informelle Bild unter Einbezug seiner Erfahrung ansehe und vollende.

Eco stellt im Laufe seiner Untersuchung immer wieder die informelle Kunst als Bestätigung seiner Theorie des offenen Kunstwerks dar.[116] Für ihn sind die Werke der informellen Kunst das klassische Beispiel für seine Definition der „Kunstwerke in Bewegung“.[117] Darunter

---

[111] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 50; vgl. HUSSERL: Ideen zu einer reinen Phänomenologie, Husserliana, Bd. III, hrsg. v. Walter Biemel, darin: Noesis u. Noema, S. 216–218, Intentionalität S. 187/188.
[112] MERLEAU-PONTY: Das Primat der Wahrnehmung, S. 117.
[113] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 51/52; hierzu vgl. auch SCHALK, S. 39.
[114] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 50/51; vgl. SARTRE: Das Sein und das Nichts, S. 14/15.
[115] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 134/135.
[116] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 88: über die Mehrwertigkeit der informellen Malerei, vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, 154–156: Informelle Kunst als offenes Kunstwerk; vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 179–182: Ausarbeitung des Offenheitsbegriffs am Beispiel der informellen Malerei, ausgehend von der Kunst Jean Dubuffets, u. a.
[117] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 154.

versteht Eco nicht eine Bewegung des Bildes selbst oder eine notwendige Verstärkung der Mobilität des Betrachters, sondern die Dynamik im Bild, die rein durch die Offenheit seiner Zeichenrelationen, das Nicht-Festlegen von Perspektiven und Verbindungen, geschaffen werde.[118]

Das informelle Werk gäbe eine Reihe von möglichen Sichtweisen vor, aus denen der Rezipient wählen könne.[119] Hier geschehe eine vom Künstler intendierte Aufwertung des Betrachters. Er bleibe nicht der passive, nur aufnehmende Part, sondern er solle aktiv seine Wahrnehmung des Bildes wählen. Erst durch seine Wahl der Relationen und Perspektiven vollende der Betrachter das Werk. Eco sieht vor allem deshalb im informellen Werk eine geeignete Projektionsfläche seiner Theorie, weil hier der einzige Ansatzpunkt der Analyse, die Beziehung zwischen Betrachter und Werk sein könne.

Zu klären ist nun, wie die Verständigung zwischen Werk und Betrachter funktioniert. Für Eco sind die Strukturen der Malerei Informationsträger im phänomenologischen Sinn, also keine Übermittlung festgelegter Deutung, sondern Übermittlung von Tendenzen und Stimmungen. Die Problematik bestehe darin, dass in einer Vielzahl von Strukturen auch eine Vielzahl von Informationen enthalten seien, die transportiert, werden und dass das menschliche Auge keinen Hinweis mehr auf eine Ordnung finde und somit keine Orientierung erhalte.[120]

Für Eco gibt es allerdings zwei sich ergänzende Faktoren, die dem Betrachter eine Richtung in seiner Sichtweise vorgeben. Einerseits ist dies der künstlerische Akt und andererseits die Erfahrung, der Kontext, mit dem der Betrachter auf das Bild trifft. Der erste Ansatzpunkt, der besonders in der informellen Malerei mit ihrer häufig betont gestischen Malerei zu beobachten ist, beziehe sich auf das Nacherleben des künstlerischen Entstehungsaktes.[121] Für Eco setzt also die Analyse eines informellen Kunstwerks beim Nachvollziehen des Entstehungsaktes an.[122] Dabei tritt ein weiteres Problem auf: Wie lässt sich durch den malerischen Akt bzw. durch die daraus resultierende abgebildete Geste kommunizieren? Hierbei spielt der zweite Faktor eine bedeutende Rolle. Der Betrachter interpretiert ein Bild auf der Basis seines gesellschaftlichen, politischen und persönlichen Hintergrundes. In diesem Sinn geschehe das Nachvollziehen des künstlerischen Aktes auf der Basis von Erfahrung des Betrachters, wie Eco es bezeichnet.[123] Am Ende dieses

[118] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 158.
[119] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 13.
[120] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 159.
[121] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 181–183.
[122] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 178, 185.
[123] Vgl. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 178.

Prozesses stehe dann eine Rückkontrolle der Interpretation am Werk selbst, zum Beispiel anhand der im Werk sichtbar werdenden Strukturen.[124]

Durch die starke Einbindung der persönlichen Betrachtererfahrungen entstünde so eine Vielzahl von Interpretationsansätzen. Für Eco ist diese Konsequenz aus seinem Lösungsansatz kein Nachteil. Er geht davon aus, dass der Künstler diese Mehrdeutigkeit gewollt und sie somit in seine künstlerische Intention mit einbezogen habe.[125] Eco schreibt dazu: "Es ist das Bild, das ehe es ein Feld von ‚zu treffender Wahlen' wird, schon ein Feld ‚getroffener Wahlen' ist."[126] Das informelle Kunstwerk schaffe eine neue Rezeptionsbedingung. Dem Rezipienten komme eine neue Rolle, eine werkimmanente Rolle zu, indem er das künstlerische Werk erst durch seine Interpretation komplettiere.[127]

Diese in der informellen Kunst so charakteristische Unbestimmtheit stellt für Eco die Eindeutigkeit in Frage und gibt auch den in der Naturwissenschaft so wichtig gewordenen Unbestimmtheitsfaktor wider.[128] Eco verweist in diesem Zusammenhang auf thematische Äußerungen informeller Künstler, die verstärkt naturwissenschaftliche Termini verwenden. Namentlich bezieht Eco sich auf George Mathieus Abhandlung aus dem Jahr 1959 *D'Aristode à l'abstraction lyrique.*[129] Darin stellt der Künstler ausführlich die Parallelität der Formenentwicklung in der Kunst und der Begriffsentwicklung in den Wissenschaften dar. Für Eco zeigt das informelle Bild als offenes Kunstwerk die "Diskontinuität"[130] der Welt, wie sie die Wissenschaft präsentiere. Nur hier würden die abstrakten Kategorien abgewandelt zu Sinnlichkeit.[131] Eco sieht darin auch einen Grund für die oftmals stark subjektiv geprägten Beschreibungen früherer Interpreten informeller Malerei.[132]

Eco selbst schreibt in seinem Vorwort zur zweiten Auflage von *Das offene Kunstwerk,* dass sein theoretisches Konstrukt keinen Anspruch auf praktische Umsetzung erhebe.[133] Vielmehr sei sein Modell eine Ansammlung von Ansätzen zur Entwicklung einer neuen Interpretationsmethodik für alle kulturellen Bereiche und keine fertige

---

[124] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 178.
[125] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 7.
[126] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 180.
[127] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 29, 55.
[128] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 53, 160–165.
[129] Vgl. MATHIEUS, George: D'Aristode à l'abstraction lyrique, in: L'Œil, April 1959.
[130] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 164.
[131] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 165. Eco nennt als Beispiele: J. FITZSIMMENS in: Jean Dubuffet, Brüssel 1956. S. 43; BERNE-JOFFROY, A.: Les Objets de J. Fautrier, in: NRF, Mai 1955; ARGAN, G. C.: Da Bergson à Fautrier, in: Aut Aut, Januar 1960; BARILLI, R.: J. Dubuffet, Materiologies, Mailand 1961.
[132] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 165/166.
[133] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 17.

Interpretationsanleitung.[134] Auch in den Einleitungen von *Lector in fabula* und *Grenzen der Interpretation* relativiert er seine Theorie des offenen Kunstwerks als noch unfertiges Modell, dem es an einer theoretischen und begrifflichen Fundierung mangele.[135] Dennoch sollen im Folgenden die durch Eco eingeführten Neuerungen aufgezeigt und kritisch untersucht werden.

Eco nimmt eine Vorreiterrolle in der Übertragung von semiotischen Erkenntnissen auf alle künstlerischen Bereiche ein.[136] Neben der Literatur als Ausgangspunkt der semiotischen Kulturbetrachtung versucht Eco insbesondere die Zeichentheorien von Charles Sanders Peirce[137] und Charles W. Morris[138] auch auf Musik und die bildenden Künste anzuwenden. Aus Ecos Tradition erwächst in den späten 1960er- und 1970er-Jahren eine Semiotik der Malerei, die sich im Laufe ihrer Entwicklung in den unterschiedlichsten Ausprägungen zeigt: Beispielsweise entwickelt 1980 Stiebing[139] eine Typologie der Malerei nach Gesichtspunkten der Semiotik von Peirce, im Jahr 1997 versucht u. a. Wiesing[140] nach dem Modell der Zeichentheorie von Charles Morris[141] eine Semiotik der abstrakten Malerei zu erstellen,[142] und Thürlemann[143] erläutert 1990 eine semiotische Kunstwissenschaft auf Basis von Ferdinand de Saussure.[144]

Neben dieser Erweiterung des semiotischen Bezugsfeldes zeichnet sich Ecos Theorie des offenen Kunstwerks durch drei grundsätzliche Neuerungen aus:

1. Eine neue Kategorisierung durch den Begriff der Offenheit
2. Vergleich der wissenschaftlichen Methodologien und künstlerischer Vorgehensweise

---

[134] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 8.
[135] Vgl. ECO: Lector in fabula, S. 5; ECO: Grenzen der Interpretation, S. 33.
[136] Vgl. NÖRTH, S. 125.
[137] Charles Sander Peirce (1839–1914), Begründer der allg. Semiotik, vgl. NÖRTH, S. 59–71.
[138] Charles William Morris (1901–1974) entwickelt in den 1930er-Jahren eine allgemeine Zeichentheorie, deren Ziel es ist, eine Einheitswissenschaft mit semiotischem Fundament zu schaffen. Vgl. NÖRTH, S. 88–94.
[139] Vgl. STIEBING, Hans Michael: Zusammenfassungs- und Klassifikationsschemata von Wissenschaften und Theorien auf semiotischer und fundamentalkategorialer Basis, Diss., Stuttgart 1978.
[140] Vgl. WIESING, Lambert (Hg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997.
[141] Vgl. Anm. 138; vgl. NÖRTH, S. 88-94; vgl. MORRIS, Charles William: Grundlagen der Zeichentheorie, in: Enzyklopädie der Einheitswissenschaft, hrsg. v. NEURATH, Otto u. a., Gravenhage 1938.
[142] Vgl. NÖRTH zur Semiotik der Malerei, S.439–443.
[143] Vgl. THÜRLEMANN, Felix: Vom Bild zum Raum, Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.
[144] Ferdinand de Saussure (1857–1913), Begründer der strukturellen Linguistik, vgl. NÖRTH, 70-74; zum Thema semiotische Kunstanalyse vgl. auch: GERLACH, Peter: Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft, in: POSNER, Roland/REINECKE, Hans-Peter (Hg.): Zeichenprozesse, Wiesbaden 1977, S. 262–292.

3. Aufwertung des Rezipienten

Der von Eco verwendete Begriff der Offenheit wurde in der Kunstgeschichte bereits durch Heinrich Wölfflin eingeführt; jedoch mit einer völlig anderen Intention. Wölfflin wollte mit den Kategorien „Offenheit und Geschlossenheit“ die Formgebung in der Kunst benennen, speziell als Unterscheidungsmerkmal zwischen der geschlossenen Kunst der Renaissance und der offenen Kunst des Barock.[145] Eco verwendet dagegen den Begriff der Offenheit auf zwei verschiedene Arten. Einerseits als Klassifizierung einer bestimmten Gruppe von Kunstobjekten und andererseits beschreibt er damit eine neue Art der Informationsübermittlung vom Bild zum Betrachter und umgekehrt.

Mit seinem Offenheitsbegriff als Kategorie will Eco eine Einteilung erreichen, die es ihm möglich macht, seine Überlegungen nicht nur auf die Kunst einer bestimmten Epoche, sondern auf die gesamte Kunstgeschichte anzuwenden. Dies lässt sich nicht umsetzen. Denn er beschränkt sich in seiner Betrachtung auf die offenen Kunstwerke bzw. Kunstwerke in Bewegung. Dies bedeutet zwar keine temporäre, aber doch eine klassifizierende Zäsur. Somit schließt er allein durch sein Kriterium der Offenheit einen großen Teil der Kunst aus. Bereits durch seine Erkenntnis, dass offene Werke nur in einem offenen Kulturkreis entstehen können, grenzt er aus. Letztendlich kann der durch ihn definierte zweite Offenheitsgrad nur auf die Kunst der so genannten Avantgarde beschränkt bleiben.

Die Unmöglichkeit seines Universalitätsanspruches ignoriert Eco und geht trotzdem von einer allgemeinen Gültigkeit seiner Theorie aus. Denn ohne gültiges Interpretationsmodell der Kunst ließe sich keine These der Ähnlichkeit der Analysemethoden von Kunst und Wissenschaften untersuchen.

Betrachtet man Ecos Unternehmung, sein Interpretationsmodell des offenen Kunstwerks mit anderen Analysemethoden zu vergleichen, erkennt man, dass Eco einen solchen Vergleich tatsächlich nicht vollzieht. Vielmehr instrumentalisiert er Theorien anderer Wissenschaften, um darzustellen, dass auch dort der Begriff der Offenheit eine zentrale Rolle spielt, wie die Phänomenologien von Husserl, Merleau-Ponty und Sartre. Eco versucht durch die Nennung angesehener Wissenschaftler und Philosophen zu erreichen, dass seine Theorie auf der gleichen Ebene wahrgenommen und somit auf eine breite wissenschaftliche Basis gestellt wird. Diese geistige Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft überträgt er dann auch auf die informelle Malerei, die in seinen Augen

[145] Vgl. WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel [19] 2004 (1915).

wissenschaftliche Neuerungen oder ihre Auswirkungen bildnerisch vermittelt. Als Begründung führt er Äußerungen von Künstlern an, die mit wissenschaftlichen Termini gespickt sind. Das Vorgehen, diese vereinzelten Beispiele auf die Gesamtheit aller Informel-Künstler zu übertragen, hält einer genaueren Betrachtung nicht stand. Es gibt unter den Informel-Malern zwar solche, die terminologische Anspielungen verwenden, doch stellen diese nicht die Mehrheit dar. Der von Eco angeführte George Mathieu ist kein typisches Beispiel für einen Künstler des Informel. Seine manifestartige Ausformulierung einer informellen Theorie stellt eine Ausnahme dar, wie sie in ähnlicher Ausprägung nur noch bei Willi Baumeister zu finden ist.[146]

Auch sein Unternehmen, die Offenheit der informellen Malerei mit dem Begriff der Unbestimmtheit in der Naturwissenschaft zu vergleichen, hat nichts mit einem Vergleich der Analysemethoden zu tun, sondern muss, angesichts der Breite des dargelegten Fächerspektrums, Ergebnis einer oberflächlichen Betrachtung bleiben.

Die dritte von Eco eingeführte Neuerung ist für die weitere Beschäftigung mit der informellen Malerei die prägendste. Er wertet die Rolle des Rezipienten auf.[147] Für Eco wird das Kunstwerk erst durch den Betrachter und dessen Interpretation zum Kunstwerk. Der Rezipient ist für ihn unlösbar in das Verhältnis von Künstler und Kunstwerk eingebunden. Somit setzt er voraus, dass der Künstler selbst den Betrachter in sein Schaffen von vornherein mit einschließt. Nach Ecos Theorie kommt es insbesondere bei der informellen Malerei zu einem interpretativen Dialog zwischen Werk und Betrachter, der die latenten Werkstrukturen ergänze und so das Kunstwerk vervollständige.[148] Aus diesem stark subjektiv geprägten Vorgang entwickelte sich eine Vielzahl von unterschiedlichsten Interpretationsmöglichkeiten, was Eco zum Prinzip erhebt. Die Pluralität der Interpretationen basiert auf der Mehrdeutigkeit des Kunstwerks, die er später auch als „Idiolekt“ oder auch als „intentio operis“ bezeichnet.[149] Eco sieht seine Theorie nicht als Plädoyer für die Beliebigkeit von Interpretation, sondern erkennt die notwendige Begrenzung des Interpretationsprozesses in den formalen Strukturen und betont deshalb die notwendige

---

[146] Vgl. BAUMEISTER, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Erstausgabe Stuttgart 1947, Köln ^{2}1988; vgl. ders.: Magie der Form, Baden-Baden 1954.

[147] Eco ist damit Kind seiner Zeit, denn auch Hans Georg Gadamer berücksichtigt die Rolle des Betrachters, wenn er auch zu gänzlich anderen Schlüssen kommt und vor allem auch den Subjektivismus der Kunst, wie er von Kant in dessen *Kritik der Urteilskraft* verstanden wird, ablehnt; vgl. GADAMER, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, S. 50, 66; 81, 87, 91/92. Verweis auch bei: STIERLE, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1996, S. 30–32; allerdings forderte bereits Conrad FIEDLER 1896, dass man damit beginnen solle, die Wirkungen der Kunst zu untersuchen, die sie auf den einzelnen Menschen habe. Vgl. FIEDLER, Conrad: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: ders.: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein, Köln ^{2}1996.

[148] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 29, 55.

[149] Vgl. SCHALK, Helge: Umberto Eco und das Problem der Interpretation, S. 51.

Orientierung an den Strukturen des Kunstobjekts als Rückversicherung der aufgestellten Interpretation.

Verwunderlich ist allerdings Ecos Kritik an den frühen Interpretationen, die er als zu emotional und als zu ausschweifend beschreibt.[150] Für ihn sind diese Äußerungen freie Assoziationen, die keinen Anhaltspunkt mehr im Kunstwerk haben. Obwohl diese Analysen als offen im ecoschen Sinn und in einem als offen beschreibbaren Kulturkreis verfasst wurden und sich auf informelle, also offene Kunstwerke beziehen, zeigen sie die größte Schwäche von Ecos Theorie in der praktischen Umsetzung: Das Erkennen und Deuten der Bildstruktur als Richtungsweiser der Interpretation lässt sich nicht vermitteln. Das Bild wird freie Projektionsfläche für das, was Eco Erfahrung nennt. Das Mittel gegen „freies Brainstorming“ sieht Eco in der Wahrnehmung selbst, so schreibt er: „Die Übertragung einer Folge von Signalen mit geringer Redundanz und hoher Unwahrscheinlichkeit erfordert hingegen, dass bei der Analyse die Einstellungen und geistigen Strukturen in Betracht gezogen werden, von denen her der Empfänger die Botschaft selektioniert und eine Wahrscheinlichkeit in sie einführt, die gleich vielen anderen in Wirklichkeit als Wahlfreiheit darin enthalten sind.“[151]

Wissend um die mangelhafte Praxisnähe seiner Methode stellt er, wie bereits erwähnt, im Vorwort der zweiten Auflage von *Das Offene Kunstwerk* klar, dass die Offenheit einerseits keine kritische Kategorie darstelle und dass seine Theorie andererseits nicht für die strenge praktische Umsetzung geeignet sei.[152] Die Frage bleibt, wie sinnvoll eine Theorie ist, die zwar wertvolle neue Anregungen beinhaltet, aber fernab von jedem Praxisbezug erdacht ist. Dieter Henrich schreibt in der Einleitung zu den gesammelten Theorien der Kunst: "Sie [sc. die Theorien] etablieren also eine Distanz zu den Realitäten, mit denen wir in unserem Leben umgehen, und gehen zugleich darauf aus, diese Realitäten am Ende auf ihrem eigenen Weg wieder zu erreichen, [...]"[153] Eben diesen Weg zurück zur Realität beschreitet Eco nicht.

Ecos Theorie, mangelt es ihr auch an Praxisnähe, beschreitet mit ihrem Schwerpunkt auf dem Rezipienten, einen neuen Weg der Kunstinterpretation. Auch das Einbetten der Kunst und ihres Betrachters in eine bzw. in ihre Umwelt, in einen gesellschaftlichen oder persönlichen Kontext verschafft der Kunst eine neue Stellung im Leben. Ecos Theorie kann

[150] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 165–168.
[151] ECO: Das offene Kunstwerk, S. 133.
[152] Vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 11/12, 17.
[153] HENRICH, Dieter/ISER, Wolfgang (Hg.): Theorien der Kunst, Frankfurt am Main ^{4}1992, S. 11.

weniger als Theorie der Kunst bezeichnet werden denn als Theorie der semiotischen Erfahrungsprozesse, die am Beispiel von Kunstwerken erläutert wird.

2.3 Die Beschäftigung mit dem Informel in den 1970er- und 1980er-Jahren

Nachdem die informelle Kunst bereits ab Mitte der 1960er-Jahre aus dem Zentrum der aktuellen Kunst verdrängt wird und ihre offizielle „Laufzeit“ in den meisten Veröffentlichungen mit dem Jahr 1962 endet, gibt es erstaunlich viele Felder, auf denen sich noch mit dem Thema Informel auseinandergesetzt wird. Sicherlich ist in den 1970er- und 1980er-Jahren das Informel längst nicht mehr Repräsentant des Zeitgeistes. Denn bereits das Erstarken der ZERO-Künstler drängt das Informel in eine abseitige Position, zumal die neue künstlerische Bewegung in Deutschland sich klar von ihrem Vorgänger abgrenzt und jeden Subjektivismusverdacht von sich weist. Andere aufkommende Kunstströmungen wenden sich wieder verstärkt dem Figürlichen zu, wie die Pop-Art und die unterschiedlichen Realismus-Strömungen, vom Foto- oder Hyperrealismus über figurativen bis zum symbolischen Realismus. Für die informelle Bildgestaltung scheint auf diesem Kunstmarkt kein Platz mehr zu sein. Betrachtet man dazu die Preise informeller Kunstwerke auf dem Kunstmarkt dieser Zeit, spiegelt sich dies dort wider.[154]

Im Gegensatz dazu stehen allerdings die Zahl der Veröffentlichungen auf dem Buchmarkt und die Häufung der Ausstellungen zum Thema Informel in diesen Jahren. Hier lässt sich das Bild des nicht mehr existierenden und nicht mehr gewünschten Informel nicht aufrecht erhalten. Anhand einer Auflistung aller über den KVK-Server recherchierbaren Publikationen in Deutschland ergibt sich folgendes Bild[155]: In den 1970er-Jahren werden zum Informel mindestens 38 Gruppen- oder Themenausstellungen veranstaltet, allerdings nur acht Einzelausstellungen informeller Künstler. In den 1980er-Jahren steigt die Anzahl der Einzelausstellungen um über 100% auf 74. Im Gegenzug sinkt die Zahl der Gruppenausstellungen auf 13. Auch die Anzahl der monografischen Publikationen zu informellen Künstlern ist in den 1980er-Jahren mit 12 Veröffentlichungen höher als je zuvor. Ebenso rasant steigt die Zahl der Werkverzeichnisse. In den beiden Jahrzehnten erscheinen mindestens zehn. Die wissenschaftliche Bearbeitung des Themas Informel beginnt in den 1980er-Jahren mit den drei ersten Dissertationen. 1989 schließt Soon-Bho

[154] Vgl. KÖLTZSCH, Georg-W.: Informel in Deutschland, oder: Was uns heute bewegen könnte, darüber zu sprechen, in: ANNA, Susanne (Hg.): Die Informellen – von Pollock bis Schumacher, The Informel Artists – from Pollock to Schumacher, Ausstellungskatalog, Leverkusen 1998, S. 23–26. Költzsch nennt u. a. den Verkauspreis eines Schumacher-Gemäldes in den 1970er-Jahren. Er lag bei circa 30.000 DM. Ende der 1980er-Jahre stieg sein Verkaufspreis auf circa 300.000 DM.
[155] Karlsruher Virtueller Katalog, www.ubka.uni-Karlsruhe.de/kvk.html.

Park seine Dissertation mit dem Thema *Die Analyse der mit Zen vergleichbaren Elemente in der modernen Kunst mit besonderer Berücksichtigung der Absoluten Kunst, des Informel und des Happenings* ab.[156] Zwei Jahre zuvor veröffentlicht Ursula Geiger ihre Doktorarbeit unter dem Titel *Die Maler der Quadriga Otto Greis, Karl Otto Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel*[157]. Die 1983 von Gabriele Lueg verfasste Dissertation mit dem Titel *Studien zur Malerei des deutschen Informel*[158] soll unter 2.2.1 genauer untersucht werden. Sie ist insofern herausragend, weil Lueg in ihr erstmals den Versuch unternimmt, das deutsche Informel in seiner Komplexität zu charakterisieren.

Zunächst soll aber eine sehr ungewöhnliche Veröffentlichung aus dem Jahr 1976 erwähnt werden: *Dokumente zum deutschen Informel,* die von Manfred de la Motte herausgegeben wurde.[159] Es handelt sich dabei um eine Art Quellensammlung zum deutschen Informel, in der verschiedenste Texte zum Thema veröffentlicht wurden, seien es Zeitungsartikel, Interviews mit Künstlern oder Katalogtexte, aber auch vielfältige Fotografien aus den informellen Künstlerkreisen. De la Motte erkennt bereits frühzeitig, dass eine Bewahrung dieser Zeugnisse notwendig ist, und zeigt somit seine Überzeugung, dass früher oder später die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Informel folgen muss. Im Anschluss sollen nun drei weitere Publikationen aus den 1970er- und 1980er-Jahre erwähnt werden, die die Sichtweise dieser beiden Jahrzehnte auf das Informel verdeutlichen. So rückt das 1974 veröffentlichte Buch *Europäische Avantgarde nach 1945* von Enrico Crispolti, den Malprozess in das Zentrum der informellen Malerei. Das Malen als Prozess sei Ursprung und Sinn dieser Kunst. „Sie soll gleichsam den Menschen als ein völlig spontan sich äußerndes Wesen »porträtieren«.“[160] Auch Anton Ehrenzweig äußert sich im gleichen Jahr ähnlich, indem er den Nachvollzug des Kunstwerks durch den Betrachter fordert. Allerdings bezieht er den Aspekt Zufall als Ausdrucksmittel der Künstlerpersönlichkeit mit ein.[161] Auch Matthias Bleyl, der in seiner Veröffentlichung aus dem Jahre 1988 die informelle Malerei unter seinen weitgefassten Begriff der *Essentiellen Malerei* fasst, betont zunächst die Farbe als Funktionsträger der informellen Malerei. Von diesem objektiven Ansatz ausgehend, zielt Bleyls Untersuchung dennoch auf eine subjektive, Künstler-zentrische und auch tendenziell existentialistische Deutung ab.[162]

---

[156] Vgl. PARK, Soon-Bho: Die Analyse der modernen Kunst mit besonderer Berücksichtigung der Absoluten Kunst, des Informel und des Happenings, Diss., Wuppertal 1989.
[157] Vgl. GEIGER, Ursula: Die Maler der Quadriga Otto Greis, Karl Otto Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel, Diss., Frankfurt am Main, 1987.
[158] Vgl. LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983.
[159] Vgl. MOTTE, Manfred de la: Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976.
[160] CRISPOLTI, Enrico: Europäische Avantgarde nach 1945, München 1974, S. 10.
[161] Vgl. EHRENZWEIG, Anton: Ordnung im Chaos, das Unbewusste in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zu Verständnis der modernen Kunst, München 1974.
[162] Vgl. BLEYL, Matthias: Essentielle Malerei in Deutschland, Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988, S. 15.

Charakteristisch für die Herangehensweise an informelle Kunst in den 1970er- und 1980er-Jahren ist es, sich zunächst auf den Malvorgang zu konzentrieren.[163] Hauptanliegen dabei ist es, aus objektiv Erfahrbarem eine Grundlage für eine beweisbare Interpretation informeller Bildwerke zu schaffen. Es lässt sich dabei auch das krampfhafte Streben der Autoren nachvollziehen, nicht in die „Subjektivitätsfalle“ der 1950er- und 1960er- Jahre zu geraten. Hierzu gehört auch die Dissertation von Gabriele Lueg, die die Interpretation des Informel auf formaler Bildanalyse und auf Künstleräußerungen basieren lässt. Ausführlich soll nun im anschließenden Kapitel ihre Beschäftigung mit dem Informel vorgestellt und kritisch betrachtet werden.

2.3.1 Repräsentant ästhetischer Ausdrucksqualität: Gabriele Luegs Analyse des deutschen Informel

1983 veröffentlicht Gabriele Lueg ihre Dissertation zur deutschen Informelmalerei.[164] Damit ist sie die Erste, die den Versuch unternimmt, das „Phänomen Informel“ wissenschaftlich zu untersuchen. Im Gegensatz zu den anderen in dieser Arbeit vorgestellten Abhandlungen ist es bei ihr nicht das Ziel, eine Analysemethode oder einen neuen methodischen Ansatz zu erarbeiten, sondern eine Charakterisierung des Informel, speziell des deutschen Informel, zu erreichen.

Aufgrund der anders gelagerten Intention unterscheidet sich Luegs Herangehensweise von den bereits vorgestellten Ansätzen. Ihre Überlegungen sind weniger an der Theorie als an der Praxis orientiert. Deutlich wird dies an ihrer pragmatischen Vorgehensweise, die im Folgenden mit ihren erarbeiteten Ergebnisse dargestellt werden soll.

Im ersten Kapitel sammelt Lueg alle Fakten zur informellen Bewegung in Deutschland. Darin erörtert sie die Namensgebung dieser Bewegung, ihren historischen Kontext und erläutert die Entwicklung und Aktivitäten der deutschen Künstlergruppen dieser Zeit.[165] Bei ihrer Untersuchung der Ursprünge informeller Malerei kommt Lueg zu dem Schluss, dass sowohl Wols als auch Pollock als Wegbereiter des Informel zu bezeichnen sind. Nach Luegs Ansicht haben beide Künstler den Schritt von ihren surrealistischen Anfängen zur Entwicklung des Informel als Erste vollzogen, wobei beide den surrealistischen

[163] Auch zu sehen bei: HOFMANN, Werner: Grundlagen der Modernen Kunst, eine Einführung in ihre symbolische Formen, Stuttgart 1978, S. 437–440.
[164] Vgl. LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983.
[165] Vgl. LUEG, Künstlergruppen: S. 4–8, hist. Kontext: S. 9–14, Begrifflichkeit: S. 15–23.

Automatismus beibehalten hätten.[166] Grundsätzlich stellt Lueg eine Rückbesinnung auf sich selbst, eine steigende Individualisierung in der deutschen Nachkriegszeit fest.[167] Dies sei nicht nur in der informellen Kunst festzumachen, sondern auch in der Literatur, der Philosophie und der Musik.[168]

In dem zweiten Kapitel beschäftigt sich Lueg mit der Rezeptionsproblematik des Informel. Sie sieht die Ursache für den problembehafteten Umgang mit informellen Kunstwerken in ihrer mangelnden sprachlichen Umsetzung, wie es bereits auch Rolf Wedewer erkannte.[169] Dies sei vorrangig bedingt durch die Autonomie des Bildes, das nicht auf etwas Externes verweise.[170] Lueg benennt diesen Umstand als Kommentarbedürftigkeit der informellen Kunst und greift somit die Überlegungen Gehlens aus dem Jahr 1960 wieder auf.[171] So propagiert sie einen offenen Begleittext als Hilfestellung für den Betrachter.[172] Als Anhaltspunkt für die Analyse informeller Werke verweist sie einerseits auf Aussagen der Künstler zu Malakt und Technik, andererseits auch auf Äußerungen zeitgenössischer Kritik.[173]

In ihrer Beschäftigung mit der Rezeption informeller Kunst befasst Lueg sich auch mit der Rolle des Betrachters.[174] In diesem Zusammenhang verweist sie auf Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks. Lueg befürwortet, zumindest teilweise, Ecos These der Offenheit. Sie bezieht diese Offenheit im ecoschen Sinn insbesondere auf die Interpretationsfreiheit des Betrachters.[175] Lueg sieht darin einen richtigen Ansatz für den Umgang mit informeller Kunst. Sie fordert darüber hinaus eine offene Herangehensweise an informelle Werke, indem man alle Begrifflichkeiten hinter sich lasse und ohne Vorbelastung an die Kunst herantrete. Dabei solle man sich auf die bildnerischen Mittel konzentrieren und sich von den informellen Bildstrukturen leiten lassen. Lueg bezeichnet dies als „Lesen“ des informellen Bildes.[176] Eine Erhebung des Betrachters zum gleichwertigen Partner des Künstlers selbst, wie es eine andere These Ecos vertritt[177], hält Lueg für unhaltbar, da das Vollenden des informellen Kunstwerks durch den Betrachter das Unvollendet-Sein des informellen

[166] Vgl. LUEG, S. 9/10.
[167] Vgl. LUEG, S. 12/13.
[168] Vgl. LUEG, S. 13, als Beispiele führt sie für Literatur an: GUARDINI: Ende der Neuzeit, KAFKA, BECKETT, u. a.; für Musik: Jazz und für Philosophie: die Existenzphilosophie.
[169] Vgl. WEDEWER: Bildbegriffe, S. 8.
[170] Vgl. LUEG, S. 26.
[171] Vgl. GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt am Main 1960.
[172] LUEG, S. 30. Die Formulierung „offen“ bezieht Lueg von Ecos Theorie des offenen Kunstwerks.
[173] Vgl. LUEG, S. 27 und 29.
[174] Vgl. LUEG, S. 44–48.
[175] Vgl. Kapitel 2.2.3 Interpretative Pluralität: Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks; vgl. ECO: Das offene Kunstwerk, S. 88/89.
[176] Vgl. LUEG, S. 45/46.
[177] Vgl. Kapitel 2.2.3; ECO: Das offene Kunstwerk, S. 29, 55.

Kunstwerks voraussetze.[178] Lueg wendet sich auch gegen die Theorie, die den Nachvollzug des Malvorgangs als Schlüssel für die Analyse sieht.[179] Sie hält es für unmöglich, den Malvorgang vollständig nachvollziehen zu können. Ihr Einwand bezieht sich dabei auf die emotionale Ausgangslage des Künstlers selbst, die nicht nachempfunden werden könne. Darüber hinaus sei es falsch, informelle Malerei auf das Ergebnis eines Malvorgangs zu reduzieren.[180]

Im Zuge ihres Appells, sich auf die bildnerischen Mittel der informellen Kunst zu konzentrieren, um durch diese zu einer Interpretation zu gelangen, analysiert Lueg in dem dritten Kapitel die Bildfaktoren der informellen Kunst. Um dem breiten Spektrum des deutschen Informel gerecht zu werden, hat Lueg neun informelle Künstler aus Deutschland gewählt, deren Arbeitsweise sie im Folgenden unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht und vergleichend gegenüberstellt.[181] Ihre Wahl fiel auf folgende Künstler: Karl Otto Götz, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler, Peter Brüning, Otto Greis, Gerhard Hoehme, Karl Fred Dahmen, Emil Schumacher und Bernard Schultze. Hilfreiche Anregungen und Informationen entnimmt Lueg für diese Analyse der Interviewreihe, die am Ende der Arbeit abgedruckt ist. Lueg hatte die Möglichkeit, vier der in ihrer Arbeit besprochenen Künstler zu befragen: Gerhard Hoehme, Bernard Schultze, Karl Fred Dahmen und Karl Otto Götz. Lueg konzentriert sich in diesen Interviews nicht nur auf die individuellen Maltechniken der Künstler, sondern bittet sie auch um Stellungnahmen zu Themen wie: Informel versus Tachismus, Untergruppierungen des Informel, Kommentarbedürftigkeit des Informel und die Frage nach einer informellen Kunsttheorie.[182]

Luegs Analysen der Bildfaktoren vollziehen sich immer nach dem gleichen Konzept. Zunächst erarbeitet sie Thesen auf theoretischer Basis, um diese dann im Anschluss durch Bildbeispiele und Künstlerzitate zu belegen und zu verdeutlichen. Lueg beginnt ihre Untersuchung der Bildfaktoren mit der Darstellung der informellen Maltechniken. [183] Dabei folgt sie Wedewers Einteilung und unterscheidet grob zwischen Aktionsmalern, die die Bewegung bzw. die Geschwindigkeit in den Mittelpunkt ihrer Malerei stellen, und Farb- bzw. Materialmalern, die die Farbe in ihrer Materialität beschäftigt.[184] Im Anschluss daran untersucht sie die Bildfaktoren: Farbe, Form und Fläche. Die Farbe sei in der informellen

[178] Vgl. LUEG, S. 44.
[179] Nachvollzug des Malvorgangs als Analysemethode ist in vielen Texten zur informellen Kunst, insbesondere in den frühen, gängige Praxis, u. a. vgl.: MOTTE, Manfred de la: Bemerkungen zur aktuellen Kunst, Düsseldorf 1960; vgl. ROH, Juliane: Wie sie zeichnen, Das Kunstwerk, 12, 1963, S. 3.
[180] Vgl. LUEG, S. 44.
[181] Vgl. LUEG, S. 49–291.
[182] Vgl. LUEG, S. 292–363.
[183] Vgl. LUEG, Kapitel 1: Technik, S. 49–77.
[184] Vgl. LUEG, S. 49–77.

Kunst das wichtigste Gestaltungsmittel. Die Form werde hier negativ definiert im Sinne von aufgesprengter Form, die die informellen Künstler als Basis neuer Bildorganisation begreifen. Die Farbe sei das Mittel für die neue Formbehandlung.[185] Die Fläche bezeichnet Lueg als „Begehungsfeld“[186] von Künstler und Betrachter. Die Fläche sei in der informellen Malerei nicht mehr Mittel zur Darstellung einer außerbildlichen Wirklichkeit, sondern zeige vielmehr eine autonome Wirklichkeit.[187] Unter dem Begriff der Raumbehandlung stellt Lueg, wie bereits bei der Untersuchung der Fläche fest, dass im Informel keine Wirklichkeit dargestellt werde, sondern aus der Farbe Illusionsräume geschaffen werden, die durch ihre Plastizität vom Betrachter nicht nur visuell, sondern auch haptisch wahrgenommen werden könnten.[188] Lueg stellt an das Ende dieser Betrachtung eine erste Definition des Informel: “Fest gefügte Formen, die immer zugleich auch Flächen umschreiben, werden aufgelöst; Flächen sind zu Räumen modifiziert; Farben werden materialisiert, wodurch die Oberflächen Plastizität gewinnen. Zumindest einer dieser Faktoren ist bei jedem informellen Bild nachweisbar.“[189] In einem ersten Resümee untersucht Lueg die strukturellen Zusammenhänge zwischen den bereits behandelten Bildfaktoren. Sie stellt eine Gleichwertigkeit der Faktoren heraus, die sich gegenseitig bedingen. Im informellen Kunstwerk existiere keine strukturelle Hierarchie.[190]

Nach der Untersuchung der bildimmanenten Faktoren geht Lueg über zur Analyse der bildtranszendenten Faktoren. Unter dem ersten Gesichtspunkt erörtert sie den Aspekt „Subjektivität – Spontaneität“. Für Lueg ist der Begriff der Subjektivität für jede Kunst zutreffend, nicht nur für das Informel.[191] Jedoch zeige die Konzentration des Künstlers auf den Malvorgang und die Reduktion des Malvorgangs auf Materialien das starke Einwirken der Psyche des Künstlers auf den Malvorgang und somit auf das Ergebnis.[192] Die surrealistische Tradition des Automatismus kann Lueg nur in Ansätzen für die gestische Informelmalerei erkennen. Grundsätzlich trennt sie zwischen dem gegenstandsgebundenen und zielgerichteten Automatismus des Surrealismus und dem nicht gegenstandsgebundenen oder nicht inhaltsgebundenen Automatismus des Informel.[193]

Die Rolle des Titels in der informellen Malerei ist Thema des nächsten Unterkapitels. Lueg arbeitet eine Inhomogenität des Informel heraus und verweist auf die verschiedenen Arten

[185] Vgl. LUEG, S. 78–131.
[186] LUEG, S. 182.
[187] Vgl. LUEG, S. 182.
[188] Vgl. LUEG, S. 185–188.
[189] LUEG, S. 182.
[190] Vgl. LUEG, S. 189–196.
[191] Vgl. LUEG, S. 198.
[192] Vgl. LUEG, S. 199.
[193] Vgl. LUEG, S. 201.

von Titeln. So gäbe es die neutralen Titel, die keinerlei narrative Ausgabe machen oder den Betrachter zum Fantasieren anregten, wie die Bezeichnungen *Ohne Tit*el oder die Durchnummerierung der Werke etc. Nach einer anderen Methode betitele der Künstler sein Werk im Nachhinein nach seinem Aussehen, wie *Dynamisches Rot/Schwarz* oder *Borkenbilder*.[194] Ende der 1950er-Jahren würden die Titel wieder fantasievoller. Lueg sieht dahinter allerdings rein praktische Gründe, da sich diese Titel besser einprägten. Bei diesen Titeln handele es sich auch meist um Wortneuschöpfungen, die keinen direkten Inhalt vermitteln, allerdings lautmalerisch wirkten.[195] Andere Informel-Maler wählen ihre Titel in inhaltlicher Verbindung zum Werk aus, wie Dahmens *Bild der dunklen Stadt* oder Otto Greis' *Herz der Steinblume*. Diese Titel gäben dem Betrachter einen gewissen Leitfaden vor, der jedoch nicht als Einschränkung, sondern vielmehr als Hilfe interpretiert werden sollte. Der Titel eines Informel-Werkes sei in seltenen Fällen als Analysehilfe anzusehen. Jedoch sei allen informell arbeitenden Künstlern gemein, dass sie dem Werk erst nach seiner Vollendung einen Titel geben. Diese Praxis ist unabhängig von der Art des Titels.[196]

Der folgende Aspekt der „Bildwelten" bezieht sich erneut auf die Problematik der informellen Welt, kein Abbild von Gegenständlichem zu sein. Es wird die Frage behandelt, inwieweit das Dargestellte im Informel dem Betrachter Inhalte vermitteln könne. Lueg lehnt die These ab, die besagt, dass sich die Malerei im Informel ihrem Ballast entledigt hätte und nun reine Malerei sei.[197] Für sie steht fest, dass informelle Kunstwerke nichts abbilden wollten, sondern ihre Intention rein in der „Repräsentanz ästhetischer Ausdrucksqualität" läge.[198] Gleichzeitig sieht sie jedoch auch die Möglichkeit des Informel, Unbekanntes sichtbar zu machen, ohne die Filterung des rationalen Denkens.[199] In diesem Zusammenhang vergleicht Lueg informelle Malerei mit der meditativen Zen-Kalligrafie und belegt diesen Vergleich mit Kritiker- und Künstlerzitaten.[200]

Im Anschluss daran untersucht sie die Bildwelten der beiden Hauptströmungen des Informel, beginnend mit der gestischen Informelmalerei. Sie betont, dass die namengebende Gestik nur als Mittel dient, um die Dynamik in die Zeichenstruktur zu übertragen. Das Ergebnis sei das Ziel, nicht der Malakt selbst. Auch hier belegt sie ihre These mit Zitaten, Beschreibung der Maltechniken und Bildbeispielen von Götz,

[194] Vgl. LUEG, S: 207.
[195] Vgl. LUEG, S. 208.
[196] Vgl. LUEG, S. 209.
[197] Vgl. LUEG, S. 210. Vertreter dieser These waren v.a. zeitgenössische Kritiker, u. a. Franz Roh, z. B. in: ders., Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei, München 1962.
[198] LUEG, S. 211.
[199] Vgl. LUEG, S. 211.
[200] Vgl. LUEG, S. 211–213.

Sonderborg, Thieler und Brüning. Gleichwohl betont sie die Bewegung als zentrales Moment in der informellen Malerei.[201] Sie sei die gemeinsame Basis der gestischen Informel-Malerei und stehe in engem Zusammenhang mit der Geschwindigkeit des Malprozesses und der Parallelität von Idee und Ausführung. Lueg ordnet den Künstlern der gestischen Informel-Malerei die Rolle eines Mediums zu, eines Mittlers zwischen Bewegung und Leinwand.[202]

Ebenso wie bei den gestischen Informel-Malern erarbeitet sie auch gemeinsame Charakteristika der informellen Materialmalerei. Im Zentrum dieser Variante des Informel sieht sie die Stofflichkeit der Farbe. Als ihre deutschen Vertreter nennt Lueg Emil Schumacher, Karl Fred Dahmen, Gerhard Hoehme und Bernard Schultze. Deren individuellen Herangehensweisen untersucht Lueg ausführlich und häufig mit angeführten Künstlerzitaten im Anschluss.[203]

Nach den Einzeluntersuchungen der beiden Spielarten des Informel, formuliert Lueg im Folgenden die Gemeinsamkeit des gesamten Phänomens Informel und bezeichnet diese als „metamorphe Struktur".[204] Die Ursache für die letztlich ähnliche Optik der beiden verschiedenen Herangehensweisen sieht Lueg im Realitätsbezug der Künstler. Wobei sich die gestischen Maler mehr an der Technik und dem modernen Zeitgeist und die Materialmaler mehr an der Natur und an Landschaften orientierten. Doch hätten beide Wege zu vergleichbaren Bildformen geführt.[205]

Lueg betreibt mit ihrer Dissertation Grundlagenforschung. So untersucht sie die künstlerische Entwicklung des deutschen Informel ebenso wie die historischen und kulturellen Hintergründe. Zu diesem Zweck versucht Lueg eine Art Definition für die verschiedenen Informel Ausprägungen zu finden, um das inhomogene Informel besser fassbar zu machen. Die mit dieser Praxis einhergehende Verallgemeinerung, nimmt sie bewusst in Kauf.[206] Jedoch sind ihre Vorgehensweisen kritisch zu hinterfragen. So zum Beispiel ihre starke Fixierung auf Künstlerzitate, die sie unreflektiert als Beweismittel anführt. Dabei sind solche Zitate schwierig einzuordnen. Oftmals existieren widersprüchliche Aussagen eines Künstlers zu einem Thema oder die Ansichten des Künstlers ändern sich mit seiner künstlerischen Entwicklung. Wichtig beim Zitieren des Künstlers ist deshalb die Nennung des zeitlichen und inhaltlichen Kontextes, um die

[201] Vgl. LUEG, S. 215.
[202] Vgl. LUEG, S. 227.
[203] Vgl. LUEG, S. 229–287.
[204] LUEG, S. 287.
[205] Vgl. LUEG, S. 287.
[206] Vgl. LUEG, S. 213/214.

Aussage besser gewichten zu können. Diese Informationen fehlen allerdings. Auch muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass der Künstler gezielt Aussagen macht, die sein Gegenüber irritieren oder seiner Vorstellung entsprechen sollen. Die Aussagen von Künstlern sind als Hinweise für oder gegen eine These verwendbar, jedoch sind sie als beweiskräftige Argumente, wie Lueg sie einsetzt, kritisch zu sehen.

Problematisch ist auch die ambivalente Stellungnahme Luegs zur Interpretation informeller Kunstwerke. Sie vertritt verschiedene Thesen, die sich widersprechen. Den gängigen Interpretationsmodellen informeller Kunst, welches den Nachvollzug des Malvorgangs in den Mittelpunkt stellt, steht Lueg kritisch gegenüber. Für sie ist informelle Kunst nicht nur Ergebnis eines Malvorgangs.[207] Dieser Haltung widerspricht jedoch ihre eigene Vorgehensweise, denn sie legt großen Wert auf die Beschreibung der informellen Techniken. Andererseits verdeutlicht sie ihre Negativthese nicht. Zudem geht sie nur in wenigen Worten auf alternative Interpretationsmöglichkeiten ein. So beschreibt sie nur kurz die Nähe des Informel zur asiatischen Kalligrafie[208] und an anderer Stelle betont sie den Realitätsbezug des Informel mit den Worten: “Sie [die informellen Bildwelten] repräsentieren eine realistische Tendenz, indem sie die von den modernen Naturwissenschaften erkannte Veränderlichkeit und Instabilität der Zustandsformen malerisch spiegeln.“[209] Dementsprechend lehnt Lueg die Auffassung ab, die informelle Malerei habe sich ihres Ballasts entledigt und sei nun reine Malerei.[210] Gleichzeitig stellt Lueg an anderer Stelle fest, dass informelle Kunstwerke nichts abbilden wollten, sondern ihre Intention rein in der „Repräsentanz ästhetischer Ausdrucksqualität“[211] läge. Dabei wird nicht ersichtlich, worin der Unterschied zwischen diesen beiden Positionen besteht. Am Ende ihrer Arbeit unternimmt sie eine Gratwanderung zwischen den Polen ecoscher Offenheit und dem Subjektivismus der 1960er-Jahre, indem sie das informelle Bild als Möglichkeitsfeld verschiedener Assoziationen ansieht. Zu berücksichtigen seien dabei die starken äußeren Einflüsse, die die Entstehung des Werkes beeinflussen.[212]

Luegs Art, an informelle Malerei in einer Verknüpfung von Betrachtung des Entstehungskontextes, Maltechnik und Äußerungen des Künstlers heranzugehen, ist zum Leitbild für die direkte Auseinandersetzung mit informeller Kunst geworden, auch wenn sie eine klarstrukturierte Interpretationshilfe für informelle Kunst schuldig bleibt.

---

[207] Vgl. LUEG, S. 44.
[208] Vgl. LUEG, S. 211–213.
[209] LUEG, S. 289.
[210] Vgl. LUEG, S. 210/211.
[211] LUEG, S. 211.
[212] Vgl. LUEG, S. 226.

2.4 Die Beschäftigung mit dem Informel von den 1990er- Jahren bis heute

Auch in den 1990er-Jahren lässt das Interesse an informeller Kunst nicht nach, vielmehr steigt die Zahl der Einzelausstellungen auf einen bisherigen Höchststand.[213] Ebenso sieht es bei den einschlägigen Veröffentlichungen und den wissenschaftlichen Arbeiten aus, insbesondere werden in größerem Umfang Werkverzeichnisse erarbeitet und publiziert. In der Hälfte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts gibt es Anzeichen dafür, dass die Maximalwerte der 1990er-Jahre vor allem bei der Anzahl der Einzelausstellungen und der veröffentlichten Werkverzeichnisse nicht mehr erreicht werden können. Herausragend ist eine Reihe zum Thema Informel, die 1999 vom Ostwall Museum in Dortmund initiiert und herausgegeben wurde und bis heute vier Bände umfasst, in denen monografische Abhandlungen neben Interviews mit Informel-Künstlern und historische Betrachtungen neben Betrachtungen des gesamten Phänomens Informel stehen.[214] In dem Umgang mit der informellen Kunst bleibt man in den 1990er-Jahren weitestgehend den Errungenschaften der 1970er-Jahre treu und konzentriert sich auf den Malvorgang und auf die formalen Bildkriterien.[215] Allerdings finden sich noch immer Texte, in denen der Begriff des Subjektivismus oder aber auch das Adjektiv „existentialistisch“ für informelle Kunst verwendet werden. Daneben stehen weiterhin auch Aussagen über den Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlichen Entdeckungen und der Kunst.[216] Charakteristisch für diese Zeit ist die Offenheit mit der man an die Kunst herangeht. Es werden die starren Einteilungen der Kunstgeschichte aufgebrochen und neuen Ideen wird Raum gegeben. Drei dieser neuen Ansätze im Umgang mit der informellen Malerei sollen im Folgenden dargestellt und kritisch hinterfragt werden.

---

[213] Auf dem KVK-Server sind in den 1990er-Jahren über 100 Ausstellungskataloge zu Einzelausstellungen informeller Künstler recherchierbar, vgl. Anm. 155.

[214] Vgl. ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Material und Technik, Dortmund 2004; ders. (Hg.): Informel. Die Plastik – Gestus und Raum, Dortmund 2003; ders. (Hg.): Informel. Begegnung und Wandel, Dortmund 2002; ders. (Hg.): Informel. Der Anfang nach dem Ende, Dortmund 1999, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall, Bde. I–IV).

[215] Vgl. z. B. in: BELGIN, Tayfun (Hg.): Kunst des Informel, Malerei und Skulptur nach 1952, Köln 1997.

[216] Vgl. WYSS, Beat: Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text, in: Jahresring, Bd. 40, 1993, S. 8–14, S. 10.

2.4.1 Befreite Malerei: der methodische Ansatz von Stephan Schmidt-Wulffen

Stephan Schmidt-Wulffen veröffentlicht in dem 1991 herausgegebenen Werkverzeichnis des Künstlers Winfred Gaul seinen Aufsatz mit dem Titel *Befreite Malerei*. In diesem kurzen Essay geht Schmidt-Wulffen auf die Besonderheiten des Malers Winfred Gaul ein und stellt diese in den Gesamtzusammenhang der Informel-Bewegung.[217]

Ähnlich wie Gabriele Lueg erkennt auch Schmidt-Wulffen grundsätzliche Unterschiede zwischen den verschiedenen Informel-Malern. So unterscheidet er subjektiv arbeitende Informel-Maler, wie Sonderborg und Götz, von den materialbezogenen Informel-Malern, zu denen er auch Winfred Gaul zählt.[218] Unter den materialbezogenen Malern versteht Schmidt-Wulffen solche mit einem besonderen Interesse an der Stofflichkeit der Malerei, fernab von theoretischen Inhalten. Jedoch fasst er im Gegensatz zu Lueg, die Betonung der malerischen Geste in seine Definition von Materialmalerei mit ein.[219]

Im Informel fände, so Schmidt-Wulffen, ein Bruch mit der kunsthistorischen Tradition statt, die im Bild dargestellte Zeichen als Verweise auf einen zu transportierenden Sinngehalt verstehe. In der informellen Malerei seien vielmehr die im Bild festgehaltenen Zeichen als Spuren zu sehen, als Relikte einer Aktion, die keinen dezidierten Sinn beschreiben.[220] Auf diese Weise könne ein direktes Übersetzen des Zeichens in einen dem Zeichen durch normative Festlegung verbundenen Sinngehalt nicht geschehen. Es existiere keine festgelegte Regelung zwischen Maler und Rezipient. Die Zeichen- und Bedeutungsebenen fallen in der „Spur“[221], wie Schmidt-Wulffen es nennt, zusammen. Für ihn ist dieser Aspekt als Kritik der informellen Kunst an dem gesellschaftlichen Prinzip der Trennung von „Intelligiblem und Sinnlichem, Subjekt und Objekt, Geist und Körper“ [222] zu verstehen. Ähnlichkeiten findet Schmidt-Wulffen auch in der kritischen Haltung anderer abstrakter Kunstrichtungen und in der Philosophie. Für Schmidt-Wulffen ist die Kulmination im Informel der Malakt. Der formale künstlerische Entwicklungsprozess finde parallel zur Sinngebung statt.[223]

---

[217] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan: Befreite Malerei, in: WINFRED GAUL. Werkverzeichnis, Bd. I, Düsseldorf 1991. S. 14–16.
[218] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 15.
[219] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 14.
[220] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 14.
[221] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 14.
[222] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 14.
[223] Vgl. SCHMIDT-WULFFEN, S. 16.

Trotz seiner Kürze von nur drei Seiten, kommt im Aufsatz von Schmidt-Wulffen ein neuer Aspekt hinsichtlich der informellen Malerei zutage. Obwohl seine methodische Vorgehensweise zwei bekannte Ansätze kombiniert, gelangt er doch zu einem neuen Ergebnis. Er geht, ähnlich wie Gabriele Lueg 1983 in ihrer Dissertation und Rolf Wedewer 1963, zunächst von der Maltechnik aus. Dabei gelangt auch er zu technischen Merkmalen, aufgrund derer er zwei Gruppen von Informel-Malern voneinander unterscheidet. Diese bezeichnet er als subjektive Informel-Maler und Materialmaler. Um inhaltlich das Informel besser fassen zu können, wählt er einen semiotischen Zugang: Funktioniert informelle Malerei als Zeichen? Gibt es eine Verständigungsbasis für Maler und Betrachter? Somit begibt Schmidt-Wulffen sich auf die Ebene, die Eco mit seiner neuen Kulturtheorie betreten hat. Doch Schmidt-Wulffen gelangt zu einem anderen Ergebnis: Informelle Malerei funktioniere nicht als Zeichen, sondern sei als Spur zu verstehen. In dieser vereinen sich Material und Sinn, Objekt und Subjekt. Für Schmidt-Wulffen drückt das Informel eine Kritik an dem kulturhistorisch manifestierten Prinzip der Trennung von Geistlichem und Weltlichem in allen Lebensbereichen aus.

2.4.2 Die informelle Malerei als Text: die Interpretationsmethode von Roswitha Heinze

Roswitha Heinze veröffentlicht 1992 ihre Dissertation mit dem Titel *Lesarten des Informel. Die strukturale Methode der „objektiven Hermeneutik“ als Interpretationsverfahren informeller Bilder*. Darin stellt sie die sozialwissenschaftliche Methode der objektiven Hermeneutik vor und formt sie zu einer kunstwissenschaftlichen Methode um. Diese wendet sie dann an einem informellen Bild von Emil Schumacher praktisch an. In einem letzten Schritt vergleicht sie die Methode der objektiven Hermeneutik als kunstwissenschaftliche Methode mit anderen.[224]

Das Konzept der objektiven Hermeneutik wurde von Ulrich Oevermann und seiner Forschungsgruppe in den 1970er-Jahren als sozialwissenschaftliche Methode entwickelt.[225] Jedoch ist sie definitionsgemäß nicht auf dieses Fach beschränkt, vielmehr könne sie zur Analyse aller Objekte der „Gegenstandsbereiche der sinnstrukturierten Welt“ [226] angewandt werden. Dabei geht es nicht um die Analyse eines subjektiven Sinns, sondern um die Ausfilterung einer objektiven Sinnstruktur aus einem Text. Als Text werden nicht nur literarische Werke verstanden, sondern auch „jede Art von Handlung, die sprachlich fassbar

[224] Vgl. HEINZE, Roswitha: Lesarten des Informel. Die strukturale Methode der OBJEKTIVEN HERMENEUTIK als Interpretationsverfahren informeller Bilder, Diss., Dortmund 1992.
[225] Vgl. HEINZE, S. 8.
[226] HEINZE, S. 12.

ist“ [227], neben allen Formen der Interaktionen und Ereignisse, auch Musik und Bilder. Die objektive Hermeneutik beziehe sich demnach nicht auf die formalen Strukturen des Textes, sondern auf die als Tiefenstrukturen bezeichneten Elemente.[228]

Die objektive Hermeneutik geht von einer Entwicklung aller Subjekte aus, die geprägt ist durch sozial-genetische Einflüsse. Dieser Grundsatz basiere auf der Theorie der generativen Linguistik von Noam Chomsky, der genetischen Erkenntnistheorie von Jean Piaget, der psychoanalytischen Theorie von Sigmund Freud und der Theorie der objektiven Bedeutung sozialen Handelns von George Herbert Mead.[229] Der Begriff der Sinnstruktur fasse Regeln, nach denen das Subjekt agiere. Diese Sinnstrukturen seien von der Gesellschaft geprägt und vorgegeben.[230] Oevermann teilt diese in zwei Realitätskomplexe: Zum einen in die Realität der mentalen, intentionalen Repräsentanzen, d. h. die Sinnstrukturen, die das Subjekt bewusst vollzieht. Zum anderen in die Realität der latenten Sinnstrukturen, die dem Subjekt nicht bewusst sein müssen, aber bewusst sein können. Die objektive Hermeneutik versucht zunächst, die latent vorhandenen Sinnstrukturen im Text zu selektieren, um so Rückschlüsse auf den sozialen Kontext ziehen zu können. Erst in einem nächsten Schritt wird dann die Bewusstseinslage herausgearbeitet.[231] Basis für die Methodik der objektiven Hermeneutik ist das Alltagshandeln, dessen Prinzipien im alltäglichen Umgang funktionieren und hier zur Methodik erhoben wird.[232]

Um methodisch mit diesen Sinnstrukturen zu arbeiten, müssen für sie feste Regeln bestehen. Oevermann unterscheide mehrere Regeltypen. Die universellen Regeln übernimmt er von Chomsky, der von einer universalgrammatischen Regel des menschlichen Sprachapparates ausgeht. Oevermann überträgt diese auf das Sozialverhalten des Menschen. Diese Regeln seien nicht infrage zu stellen, weil dadurch die menschliche Fähigkeit der sozialen Verständigung infrage gestellt würde. Die universell geltenden ethischen Normen jedoch seien kulturell unterschiedlich und könnten diskutiert

---

[227] HEINZE, S. 12.
[228] Vgl. HEINZE, S. 13; SIELOFF, Ulrike: Das Verfahren der objektiven Hermeneutik nach Ulrich Oevermann, Saarbrücken 1992 (= Arbeiten der Fachrichtung Psychologie, Universität des Saarlandes), S. 13.; Vgl. OEVERMANN, Ulrich u. a.: Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: SOEFFNER, H.-G. (Hg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979, S. 352–434, S. 369, S. 378/379.
[229] Vgl. HEINZE, S. 14–21. Mehr über diese Theorien bei: WAGNER, Hans-Josef: Objektive Hermeneutik und Bildung des Subjekts, Göttingen 2001, S. 14–46.
[230] Vgl. HEINZE, S. 22/23.
[231] Vgl. HEINZE, S. 24.
[232] Vgl. HEINZE, 42.

werden. Beide Regeltypen hätten den größten Geltungsbereich. Sie seien vom historischen Kontext geprägt.[233]

Bei der praktischen Umsetzung sind verschiedene Prinzipien zu beachten. Zunächst sollte jedes Element des Textes als motiviert angenommen werden, nicht als zufälliges Produkt. Daneben müssten drei Faktoren beachtet werden: 1. Das Subjekt muss seinen Sozialisationsprozess abgeschlossen haben. 2. Die Interpretation sollte in einer Gruppe erfolgen. 3. Alle Lesarten, seien sie noch so abwegig, sollen erfasst werden.[234]

Als Anleitung für die praktische Durchführung entwickelt Oevermann zwei Analysesysteme, die Sequenzanalyse[235] und die Feinanalyse[236]. Beide Verfahren basieren auf dem Grundsatz, dass bereits ein Teil, also eine Sequenz des Textes, sein Strukturganzes enthält. Bei der Sequenzanalyse werden nacheinander die verschiedenen Textsequenzen analysiert. Dabei ist zu beachten, dass die Lesarten der Sequenzen auch auf das Textganze übertragen werden können. Begonnen wird mit einer Aufnahme aller Lesarten. Diese sollen dann am Text nachgewiesen werden. Lesarten, die sich nicht halten lassen, werden aussortiert. Die Sequenzanalyse soll so lange durchgeführt werden, bis eine sinnvolle Erschließung des Textes herausgefiltert ist. Diese Sinnstruktur ist dann erneut am Text zu überprüfen. Der Text selbst wird als Korrekturinstanz verwendet.[237]

Die von Oevermann konzipierte Feinanalyse ist ausführlicher beschrieben, allerdings warnt er vor einer rezeptartigen Verwendung seiner Methode. Die Feinanalyse gibt ein aus acht Ebenen bestehendes System vor, nach dem die einzelnen Textsequenzen analysiert werden. Auf der Ebene null machen die Akteure der Interpretationsgruppe Aussagen zum Kontext des zu betrachtenden Subjekts. Auf der nächsten Ebene nehmen die Teilnehmer gegenseitig Stellung und diskutieren die getroffenen Aussagen. Oevermann bezeichnet diesen Vorgang als „Paraphrasierung“[238]. Auf der zweiten Ebene soll nun von der Gruppe durch Spekulation herausgefunden werden, was das Subjekt bewusst und unbewusst zur Herstellung des Textes bewogen haben könnte, um so den subjektiven Sinn zu ermitteln. Die dritte Ebene erschließt die objektiven Motive und Konsequenzen. Dabei könnten die Teilnehmer Kontextwissen aus anderen Quellen zurate ziehen. Die vierte Ebene ist eine Art Selbstreflexion der Gruppe, um ein mögliches Ungleichgewicht in der Gruppe zu beseitigen. Hier soll herausgefunden werden, ob ein Akteur die Gruppe und somit auch die

[233] Vgl. HEINZE, S. 24–30.
[234] Vgl. HEINZE, S. 34–35.
[235] Vgl. HEINZE, S. 36/37.; vgl. SIELOFF, S. 13.
[236] Vgl. HEINZE, S. 38–42.
[237] Vgl. HEINZE, S. 36/37.
[238] HEINZE, S. 39.

Interpretation mit seinen Aussagen dominiert. Im nächsten Schritt werden die sprachlichen Merkmale des Textes näher untersucht und eventuelle Rückschlüsse sprachsoziologischer Art gezogen. Auf der Ebene sechs bezieht man nun die Erkenntnisse, die aufgrund einer Sequenz herausgefunden wurden, auf den gesamten Text. An diesem Punkt ist die Herausarbeitung der objektiv-latenten Sinnstruktur möglich. Die siebte Ebene deckt dann die allgemeinen sozialisationstheoretischen Zusammenhänge auf und somit wird das konkrete Beispiel verlassen.[239]

Heinze muss als Voraussetzung des Funktionierens ihrer Theorie zunächst beweisen, dass Kunstwerke ebenso als Text im oevermannschen Sinne analysiert werden können. Für Heinze gewinnt ein Kunstwerk „soziale Realität“[240], wenn es zum Kommunikationsobjekt wird. Auch die künstlerischen Mittel fungierten als Sprache, die von den Betrachtern als solche wahrgenommen werden könne. Die Besonderheit eines Kunstwerks aus Sicht der objektiven Hermeneutik ist seine doppelte Struktur: Einerseits sei es Ergebnis alltäglichen Handelns, andererseits reflektiere es auch dieses alltägliche Handeln.[241] Die Texte der bildenden Kunst enthielten neben der objektiven Sinnstruktur auch eine Vielschichtigkeit von Bedeutungen.[242]

Heinze wandelt, als Voraussetzung für die praktische Anwendung der objektiven Hermeneutik auf ein Werk der bildenden Kunst, Oevermanns System der Feinanalyse um. Die Ebene null solle auch hier den Kontext klären, allerdings führe man hier nur Informationen an, die beispielsweise auch dem Museumsbesucher zur Verfügung stehen. Auf der ersten Ebene sammele man alle Lesarten, die das Bild bei der Gruppe hervorruft. Dabei benenne man hier bereits Gewichtungen und Beziehungen. Auf der nächsten Ebene werden die bewussten und unbewussten subjektiven Intentionen gefunden. Auf der Ebene drei sollten die objektiven Motive des Künstlers herausgefiltert werden. Dabei ständen formale künstlerische Aspekte im Vordergrund, wie Komposition, Farbe etc. Zusätzlich könne auf Kontextwissen zurückgegriffen werden, das weiter gefasst sei als bei der Ebene null. Die vierte Ebene stellt bei Heinze wieder die Betrachtergruppe in den Mittelpunkt. Hier solle festgehalten werden, zu welchen Gedanken oder Handlungen sie das Bild provoziere. Auf der folgenden Ebene führe man die gesammelten Informationen zusammen und arbeite die Besonderheiten heraus. Auf der sechsten Ebene solle das analysierte Werk in den

[239] Darstellung der Feinanalyse in: HEINZE, S. 36/37; SIELOFF, S. 395–402.
[240] HEINZE, S. 45.
[241] Vgl. HEINZE, S. 45.
[242] Vgl. HEINZE, S. 49, Heinze äußert sich nicht weiter über die Art der in bildender Kunst vermittelten Bedeutungen.

Kontext des Künstlerœuvres gestellt werden. In einem letzten Schritt könne das Werk mit der Kunstgeschichte oder mit kunsthistorischen Aspekten ins Verhältnis gesetzt werden. [243]

Heinze gewichtet die verschiedenen Ebenen unterschiedlich. So hält sie die subjektiv geprägten Ebenen zwei und vier für weniger wichtig, weil am Ende der Analyse die objektive Struktur des Werkes dargelegt werden solle.[244]

Im zweiten Teil ihrer Dissertation wendet Heinze ihr unter kunstwissenschaftlichen Aspekten umgewandeltes System der Feinanalyse auf Emil Schumachers 1965 entstandenes, Gemälde *Großes Rotes Bild* an. Auf der Ebene null werden Fakten zum Bild selbst (Titel, Entstehungsdatum, Format, Besitzer, Hängung) aufgelistet. Auf der ersten Ebene sammelt sie die verschiedenen Lesarten der von ihr befragten Gruppe.[245] Sie sondiert Schwerpunktthemen, die sie ausgehend von den konkreten Assoziationen der Betrachter allgemein formuliert. So wird aus einer der Lesarten: „Das Bild erinnert an Feuer, Glut, Wärme. Das Rot erinnert an Feuer und Lava. Es ist der Blick in den Krater eines Vulkans...“[246] die allgemeinere Formulierung: „Der zweite Schwerpunkt besteht darin, daß nicht mehr eindeutig Gegenständliches gesehen wird, sondern daß in der Weise abstrahiert wird, daß Assoziationen zu Mineralischem, Geologischem oder Glühendem hergestellt werden. Aber auch dieser Schwerpunkt hat Bezüge zu Bewegung oder Ruhe, bzw. zur Zerstörung.“[247] Eine weitere Lesart sehe in dem Schumacher-Gemälde nichts. Es ist demnach zufällig entstanden, ohne einen Sinngehalt.[248] Dies wird im weiteren Verfahren der Schwerpunktsetzung zum intendierten Nichts, also zu einer vom Künstler gewollten Sinnlosigkeit. Als Gemeinsamkeit der verschiedenen Lesarten (bis auf die letztgenannte Lesart) erkennt Heinze das Moment der Bewegung, Veränderung oder Zerstörung.[249]

Auf der zweiten Ebene der Paraphrasierung des Bildes wird eine ausführliche formale Beschreibung vorgenommen, die gleichzeitig auch eine Beschreibung des Malvorgangs beinhaltet.[250] Die auf dieser Ebene auch einfließende Erfassung der subjektiven Intention des Künstlers streift Heinze nur kurz mit den Worten: „Der Künstler wollte Erdhaftes, Geologisches und Landschaftliches thematisieren.“[251] und „Beachtung der Farben führt zu

[243] Vgl. HEINZE, S. 52–56.
[244] Vgl. HEINZE, 56.
[245] Zu der Zusammenstellung dieser Gruppe macht Heinze erst auf S. 93 Angaben: Es handele sich um eine Gruppe von Studenten der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften; die Anzahl wird nicht genannt.
[246] HEINZE, S. 59.
[247] HEINZE, S. 60.
[248] Vgl. HEINZE, S. 60.
[249] Vgl. HEINZE, S. 61.
[250] Vgl. HEINZE, S. 61–65.
[251] HEINZE, S. 67.

einer weiteren Vermutung über die Intentionen des Künstlers: Die Thematisierung von Bewegung und Ruhe.“[252] Auf der dritten Ebene werde die erzielte Wirkung der Gestaltungsweise dargestellt, um so die objektiven Motive herauszufiltern. Miteinbezogen werden der Aufbau des Bildes, die Farbflächen, die grafischen Elemente und das Licht. Dabei formulieren die Beteiligten zu jedem Aspekt die dahinterstehende Absicht. Die Farben seien derart eingesetzt, dass sie einen mineralischen Charakter erhielten und auf diese Weise einen erdigen Eindruck vermittelten.[253] Abschließend erklärt Heinze: „Objektive Merkmale sind demnach die Vielfalt der Farbflächen und Farbformen, der Farbnuancen und der Oberflächenstruktur sowie die Logik des Gebrauchs der Farbe.“[254]

Bei dem nächsten Schritt gehe man näher auf die Reaktion des Betrachters ein. Er werde durch das Werk auf mehreren Ebenen irritiert. So sei keine räumliche und zeitliche Wahrnehmung möglich. Trotzdem würden sich die Betrachter mit Assoziationen einen erdachten Halt konstruieren, wobei ihnen sehr wohl bewusst sei, dass dies ihre eigenen Verknüpfung seien. Im fünften Abschnitt werde die „individualspezifischen Besonderheiten“[255] herausgearbeitet. Dabei gehen die Teilnehmer insbesondere auf die Farbe und die Maltechnik ein und zusätzlich untermauerten sie die Thesen mit Zitaten Emil Schumachers und dem Kontextwissen. Die sechste Ebene bezeichnet Heinze als Strukturgeneralisierung. Hier werden die Biografie des Künstlers und seine künstlerische Entwicklung nachgezeichnet und das betrachtete Werk darin eingeordnet.[256] Auf der letzten Ebene, die sie mit der Frage „Welche allgemeinen Zusammenhänge lassen sich am gewählten Beispiel aufzeigen bzw. problematisieren?“[257] überschreibt, behandelt sie mehrere übergreifende Themen. So befasst sie sich u. a. mit der Tradition der Moderne und der Romantik und stellt Schumachers Werk in diesen Kontext.[258]

In dem letzten Kapitel ihrer Dissertation stellt Heinze drei kunsttheoretische Analysemethoden vor und vergleicht diese mit der objektiven Hermeneutik als einer kunstanalytische Methode.[259]

Heinze beginnt mit den kunstphilosophischen Überlegungen von Hans-Georg Gadamer.[260] Hier sieht Heinze insbesondere Gemeinsamkeiten mit Oevermanns Konzept der objektiven

[252] HEINZE, S. 68.
[253] Vgl. HEINZE, S. 73.
[254] HEINZE, S. 75.
[255] Vgl. HEINZE, S. 80.
[256] Vgl. HEINZE, S. 100–114.
[257] HEINZE, S. 114.
[258] Vgl. HEINZE, S. 114–138.
[259] Vgl. HEINZE, S. 139–154.
[260] Vgl. HEINZE, S. 140/141.

Hermeneutik in der Erkenntnis, dass eine subjektive Interpretation nicht ausreiche, sondern eine „transsubjektive“[261] Perspektive notwendig sei. Heinze sieht in der objektiven Hermeneutik die geeignete Methode eine solche Sichtweise zu erhalten.[262]

In einem zweiten Schritt stellt Heinze Panofskys ikonographische-ikonologische Methode dar.[263] Heinze kritisiert diese Methode in Rückgriff auf Oskar Bätschmann[264], der an Panofskys Methode bemängelt, dass sie weiterhin den einzig wahren Sinn ermitteln will, der jedoch nicht existiere. Jedoch hält Heinze neben Panofskys auch Bätschmanns Analysemethode für die informelle Kunst nicht anwendbar, da beide die Kunstwerke als narrativ ansähen. Die objektive Hermeneutik jedoch begreife das Kunstwerk als eigene Sprache und versuche auf dieser Basis zu analysieren, ohne auf theoretische Konstrukte zurückgreifen zu müssen.[265]

Die Methode der objektiven Hermeneutik als sozialwissenschaftliche Methode wurde hauptsächlich erarbeitet, um Interaktionen innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, wie Familie, kriminelles Milieu o. Ä. zu erfassen und zu analysieren. Ein von den Handlungen innerhalb der Gruppe erstelltes Protokoll dient als schriftliche Vorlage zur Analyse. Oevermann bezeichnet dies als Text.[266] Roswitha Heinze geht nun davon aus, dass informelle Malerei als Protokoll einer gesellschaftlichen Interaktion verstanden werden kann. Diese sei somit auch durch Menschen der gleichen Gesellschaft nachvollziehbar und könne von ihnen analysiert werden. Oevermann selbst verweist darauf, dass die Möglichkeit bestehe, die objektive Hermeneutik als Analysemethode von bildenden Künsten, Musik und Literatur anzuwenden.[267] Voraussetzung einer solchen Anwendung ist jedoch, dass die dargestellte Interaktion, also der Text, sprachlich wiedergegeben werden kann. Bereits in der Einleitung formuliert sie: „Dabei wird vorausgesetzt, daß Werke der informell-gestischen Malerei begrifflich fassbar [...] sind.“[268] Anfangs stellt sie es als erfüllte Voraussetzung hin, am Ende als Problem. Dies begreift sie allerdings nicht als Problem der Methode, sondern als Problem der Kunstwissenschaft: „Die sprachliche Nichtfaßbarkeit resultiert daraus, daß für informelle Bilder von der Kunstwissenschaft noch nicht eine

---

[261] HEINZE, S. 141.
[262] Vgl. HEINZE, S. 141.
[263] Vgl. HEINZE, S. 142–145, PANOFSKY, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin [2] 1974.
[264] Vgl. BÄTSCHMANN, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt [4]1992; vgl. ders: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln [4]1987.
[265] Vgl. HEINZE, S. 150.
[266] Vgl. SIELOFF, S.9–11.
[267] Vgl. HEINZE, S. 12.
[268] HEINZE, S. 3.

ausreichende Terminologie entwickelt wurde.“[269] Die Kunstwissenschaft solle für die informelle Kunst eine Terminologie entwickeln, die sie treffender beschreiben könne.[270] Infolge dessen ist eine Grundvoraussetzung für die Anwendung der objektiven Hermeneutik als Interpretationsmethode für informelle Bildwerke nicht erfüllt und somit ihre mögliche Anwendung als kunsthistorische Methode nicht bewiesen.

Heinze weicht auch in einem anderen Punkt von Oevermanns Theorie ab. In dieser sozialwissenschaftlichen Theorie stellt die Alltagskompetenz ein Kernbegriff dar. Unter ihr werden die grundlegenden sozialen Fähigkeiten eines „normal“ entwickelten Menschen verstanden, sich in der Gesellschaft zu bewegen. Diese sollen ihn befähigen, Handlungen anderer Menschen zu erkennen, zu analysieren und entsprechend zu reagieren. Dieser Alltagskompetenz spricht Heinze auch eine kunstanalytische Fähigkeit zu, denn in diesem Aspekt werde sowohl „das intuitive Erfassen als auch das rationale Wiedererkennen angeregt“[271]. Jedoch reichen das Alltagswissen und die Alltagskompetenz auf dem kunstanalytischen Feld nicht mehr aus, so dass Heinze bei der praktischen Umsetzung in großem Maße Wissen mit einbezieht, das über das Laienwissen hinausgeht. So weicht Heinze selbst in einem elementaren Bereich von der oevermannschen Theorie der objektiven Hermeneutik ab, weil die Sprache des informellen Textes nicht zur Analyse ausreicht. Würde dieses Fachwissen nicht einfließen, würde das informelle Bild zum Tintenfleck, zum freien Assoziationsfeld, zur visuellen Stimulation psychischer Verknüpfungen. Das Fachwissen dient somit auch als Korrekturinstanz für die Analyseergebnisse. Dabei sollte die Regulierung der Assoziation eigentlich lediglich vom Kunstwerk selbst und den Gruppenteilnehmern ausgehen.

Neben diesen inhaltlichen Mängeln fallen auch in der Wiedergabe ihres Vorgehens Schwächen auf. Das Hauptproblem liegt in der mangelhaften Darstellung der Gruppenanalyse. Es wird nicht deutlich, welche Erkenntnisse in der Gruppe erarbeitet worden sind und welche von Heinze selbst stammen. Somit ist der Beweis ihrer These, dass die Methode der objektiven Hermeneutik auch als kunstwissenschaftliche Analysemethode anwendbar ist, nicht durchgängig nachprüfbar.[272] Abschließend ist festzustellen, dass die Umsetzung ihres Vorhabens, die sozialwissenschaftliche Methode der objektiven Hermeneutik auf die Kunstwissenschaft zu übertragen, einem Kraftakt gleichkommt, der die Ausgangstheorie so weit beschneiden muss, dass diese nicht mehr wirkungsvoll ist.

---

[269] HEINZE, S. 99.
[270] Vgl. HEINZE, S. 99; sprachliche Umsetzung als Voraussetzung: S. 9.
[271] HEINZE, S. 98.
[272] Hilfreich wäre z. B. eine Veröffentlichung der protokollierten Gruppenarbeit.

2.4.3 Die Symbolfähigkeit informeller Kunstwerke: der Interpretationsansatz von Christoph Zuschlag

Christoph Zuschlag veröffentlicht seit Anfang der 1990er-Jahre eine Vielzahl von Textbeiträgen zur informellen Kunst. Darunter sind sowohl monografische als auch Texte zum Thema Informel im Allgemeinen. Ausgehend von einer klaren Vorstellung des Begriffs Informel formuliert er 1998 seine Definition: „Der Begriff »Informel« meint keinen einheitlichen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion und statt dessen eine zuvor ebenfalls gegenstandsfreie, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt.“[273] In seinen Veröffentlichungen der 1990er-Jahre sieht Zuschlag das Begreifen informeller Werke im Nacherleben des Kunstwerks und betont die notwendige Offenheit der Rezeption. Damit befindet er sich im Konsens mit der zeitgenössischen Informel-Betrachtung.

Eine völlig neue Sicht auf die informellen Bildwerke stößt Zuschlag mit zwei Veröffentlichungen im Jahr 2002 an: *Gestus als Symbol. Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei*[274] und *Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?*[275] Bis zu diesem Zeitpunkt ist die Forschung immer von der Gegenstandslosigkeit informeller Kunst ausgegangen. Hierbei sei das Abbilden von Realem nicht sinnstiftend, sondern das Sein des Bildes werde als Ergebnis und Spiegel des Malvorganges gesehen. Je nach Rezipient wird die Interpretation noch mit individuell künstlerischen, zeitgeschichtlichen oder betrachterbezogenen Aspekten abgewandelt. Zuschlag weist nun darauf hin, dass auch in der informellen Kunst alle in der Kunstgeschichte bekannten Symbolarten, wie Zeichen-, Ding-, Pflanzen- und Tiersymbole sowie Farb- und Materialsymbolik, vertreten sind. Daraus folgend fordert er die Überarbeitung sowohl des Informel- als auch des Symbolbegriffs in der Kunst.[276]

Um Irrtümer in den Begrifflichkeiten auszuräumen, definiert er zunächst die Bedeutung des Wortes Symbol als ein „sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das stellvertretend für etwas nicht

---

[273] ZUSCHLAG, Christoph: Undeutbar – und doch bedeutsam, Überlegungen zur informellen Malerei, in: ZUSCHLAG, C./GERCKE, H./FRIESE, A. (Hg.): Brennpunkt Informel, Quellen, Strömungen, Reaktionen, Heidelberg 1998, S. 38–44, 39.
[274] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol. Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel, Begegnung und Wandel, Dortmund 2002 (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall, Bd. II), S. 74–83.
[275] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, in: LICHTENSTERN, Christa (Hg.): Symbole in der Kunst. St. Ingbert 2002, S. 239–263.
[276] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 240.

Wahrnehmbares steht“[277]. Inhaltlich sei das Symbol nicht deutlich bestimmbar, vielmehr sei seine Bedeutung vom Kontext abhängig. Um seine These zu beweisen, stellt er eine Reihe von belegenden Bildbeispielen vor. So verweist er auf das Triptychon *U.D.Z. – Unter diesem Zeichen* von K.O. Götz aus dem Jahr 1958. Bestimmendes Motiv der mittleren Tafel ist dabei eine Kreuzform, die in Schwarz und Rot gehalten ist. Als Deutungsansatz verweist Zuschlag auf eine Äußerung des Künstlers, die sich auf dieses Bildwerk bezieht. Darin beschreibt Götz dieses Triptychon als Reaktion gegen die Aufrüstung von Raketen mit Atomsprengköpfen.[278] Nach Zuschlag bieten auch die verwendeten Farben Schwarz und Rot einen weiteren Deutungsansatz, da sie Assoziationen an Blut bzw. Fleisch und Feuer wecken. Zu beachten sei hierbei auch die Titelgebung. *Unter diesem Zeichen* sei ein direkter Verweis auf die Kreuzvision des Hl. Konstantin, der „unter diesem Zeichen“/„in hoc signum“ siegen werde. Götz wandle so das positive Zeichen des Kreuzes in ein negatives.[279] Als weiteres Beispiel für Zeichensymbole in der informellen Kunst weist Zuschlag auf ein Aquarell Gerhard Hoehmes hin, auf dem eine Herzform das ganze Papier ausfüllt. In dem Blatt mit dem gleichnamigen Titel *Das Herz* stehe es als Symbol für „das Gewissen des Menschen, seine Seele und Gefühle, insbesondere die Liebe“.[280] Bernard Schultzes *memento mori* dient Zuschlag als Beispiel für die Darstellung eines Dingsymbols. Im unteren Teil des Bildes könne ein weißes Farbfeld als Totenschädel gesehen und als solcher auch interpretiert werden. So sei hier der Totenschädel als Vanitassymbol zu deuten, wie es die traditionelle Ikonographie festlege.[281] Eine Kombination aus den Zeichen Herz und Totenschädel und den Worten „herzen – köpfe“ schafft Hann Trier in seinem gleichnamigen Bildwerk aus dem Jahr 1992.[282] Auch andere Zeichen, wie das Rad in Emil Schumachers *Helios* interpretiert Zuschlag auf die traditionelle Art und Weise als Symbol für die Sonnenscheibe. Der Titel *Helios* stelle eine Verbindung zur griechischen Mythologie her, in der der Sonnengott Helios allmorgendlich mit seinem von vier Pferden gezogenen Wagen über den Himmel zieht. Bei diesem Gemälde trete zusätzlich die symbolische Funktion der Farbe hinzu. Die gelben bis ockerfarbenen Töne des Bildes, die das Licht darstellen, unterstützten die mythologische Deutung als Darstellung des Helios-Mythos.[283]

---

[277] ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 240.
[278] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 247/248; Karl Otto Götz: *U.D.Z. – Unter diesem Zeichen,* 1958, Mischtechnik auf Leinwand, 130,5 x 80,5 cm, Mittelteil eines Triptychons.
[279] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol, S. 78.
[280] ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 249; Gerhard Hoehme: *Das Herz,* 1958, Aquarell auf Japanpapier, 54,5 x 33,5 cm.
[281] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 251.
Bernard Schultze: *memento mori,* 1992, Öl auf Leinwand, 160 x 140 cm.
[282] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol, S. 79; Hann Trier: *herzen - köpfe,* 1992, Eitempera auf Leinwand, 116 x 97 cm.
[283] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 253–255; Emil Schumacher: *Helios,* 1988, Öl auf Holz, 170 x 250 cm.

Zuschlag verweist kurz auf weitere Symbole im Werk von Emil Schumacher, wie Leiter, Haus, aber auch skizzenhafte Mensch- und Tierdarstellungen.[284]

Dass gerade der Farb- und Materialsymbolik in der informellen Kunst eine besondere Gewichtung zuteil werde, belegt Zuschlag mit weiteren Beispielen aus Schumachers Œuvre. So assoziiere man mit der rauen, rissigen Beschaffenheit der Oberfläche des 1957 entstandenen Bildwerkes *Sodom* zerklüftete Landschaften. Die dominierende rote Farbe des Bildes wecke die Erinnerung an Feuer, Lava oder Blut. Die Verbindung dieser beiden Eindrücke mit seinem Entstehungsdatum bringt Zuschlag zu einer zeitgeschichtlichen Deutung. Die Betrachter dieser Zeit hätten in dem Bild die Kulmination der Schrecken des Krieges gesehen, die zerstörten Städte und Landschaften, die vielen Opfer des Krieges. Den Titel *Sodom* begreift Zuschlag als Hinweis Schumachers auf das Thema Krieg. Denn Sodom, die biblische Stadt, sei mit der Stadt Gomorrha wegen ihrer Sündhaftigkeit von Gott zerstört worden.[285]

Des Weiteren finden noch zwei Werke Schumachers Erwähnung, die im christlichen Kontext zu sehen sind. Zum einen *Petros*, die 1976 entstandene Steincollage, die laut Zuschlag auf die Benennung Petri verweise, und zum anderen das Ölgemälde *Palmarum,* in dem Schumacher echte Palmenzweige einarbeitet, um so an den Einzug Jesu in Jerusalem zu erinnern.[286]

Als eine andere Form der Zeichensymbolik benennt Zuschlag die des Wortes, die in einer Vielzahl von informellen Kunstwerken vorkomme. Hierbei werden Worte in das Bild integriert. Zuschlag nennt als Beispiele Werke von Hann Trier wie *Oho*, *Wieso* und *Ja*.[287] Intensiver setzt sich Zuschlag mit Emil Schumachers *Die Mauern sind abgebröckelt* aus dem Jahr 1959 auseinander. Auf dem hochformatigen Bild ist in unregelmäßiger Schrift zu lesen: „die Mauern sind abgebröckelt jetzt ist es an der Zeit den neuen Geist zu erkennen“. In Verbindung mit dem Entstehungsdatum mutmaßt Zuschlag einen Zusammenhang zu Schumachers 1958 angetretener Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Diese sei als Anerkennung des Informel zu werten.[288] Als Beispiel für die

[284] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol, S. 80.
[285] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 255–258; Emil Schumacher: *Sodom,* 1957, Öl auf Leinwand, 132 x 170,5 cm.
[286] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 258; Emil Schumacher: *Petros,* 1976, Steincollage und Acryl auf Holz, 200 x 95 cm; Emil Schumacher: *Palmarum,* 1991, Öl auf Holz, 205 x 370 cm.
[287] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 252; Hann Trier: *Oho,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 60 x 80 cm; Hann Trier: *Wieso*, 1952, Eitempera auf Leinwand, 50 x 100 cm; Hann Trier; *Ja,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 65 x 120 cm.
[288] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 252, Emil Schumacher: *Die Mauern sind abgebröckelt,* 1959, Gouache, 58 x 34 cm.

Verbindung von Zeichen- und Dingsymbolen bringt Zuschlag ein weiteres Bild von Emil Schumacher an: *GE-6/1991*. Die Gouache zeige eine Art Wagen oder Kutsche, darüber das Wort „Erlkönig“. Zuschlag erläutert, dass „Erlkönig“ einerseits für ein geheimes Kraftfahrzeug stehen oder aber auf die gleichnamige Ballade von Goethe verweisen könne. Die dunkle Farbigkeit im Bild deute auf die Todesthematik hin, wie sie auch in dem Gedicht Goethes *Der Erlkönig* aus dem Jahr 1782 bestünde.[289]

Neben der Zeichen-, Ding-, Wort-, Farb- und Materialsymbolik, die Zuschlag anschaulich an verschiedenen Bildbeispielen erläutert, verweist er auch auf eine allein dem Informel eigene Symbolqualität, die der Geste. Die Geste, die der Künstler beim Malen vollzieht, werde im Bild festgehalten und kann so vom Betrachter nachvollzogen werden. Das Bild selbst werde zum Symbol für den Malvorgang: „Malerei als Vorgang, als Prozess gestalterischen Tuns wird sinnlich wahrnehmbar: Malerei verweist auf sich selbst, Malerei symbolisiert sich selbst.“[290]

In seinen Resümees der beiden Texte gibt Zuschlag einen Ausblick auf die Ausweitung seines neuen Ansatzes. So sei der Werktitel in der informellen Kunst noch weitgehend unbeachtet geblieben und die mythologischen, christlichen, historischen und zeitgeschichtlichen Bezüge der verschiedenen informellen Werke seien noch nicht erkannt. Ebenso stünde es mit der Illustration und Bearbeitung literarischer, zeitgenössischer Philosophie durch Informel-Künstler. Des Weiteren stehe eine Beschäftigung mit der kunsthistorischen Rezeption in informellen Werken noch aus wie eine weitergehende Beschäftigung mit dem Symbolgehalt informeller Malerei.

Zwei Jahre später untersucht Zuschlag das Gemälde *Jonction*[291] von Karl Otto Götz auf seine historischen Bezüge und stellt die provokative Frage, ob *Jonction* ein Historienbild sei.[292] Zuschlag bezieht sich auf die niedergeschriebenen Erinnerungen von Götz, in denen der Künstler die Entstehung des Bildes im Jahre 1990 als direkte Reaktion auf die Feierlichkeiten zur deutschen Wiedervereinigung beschreibt.[293] In der Art des Malens entspräche das Gemälde der Technik und dem Vorgehen von Götz. Ungewöhnlich sei

[289] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 253; Emil Schumacher: *GE-6/1991,* 1991, Gouache auf Bütten, 58 x 81 cm.
[290] ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 260.
[291] Ein Jahr später im Jahr 1991 entstehen *Jonction I* und *Jonction II*. Zwei Variationen des ersten, die von der kompositionellen Grundstruktur gleich sind, sich in der Farbgebung und vielen Details jedoch unterscheiden.
[292] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“– ein informelles Historienbild?, in: K.O. Götz – Impuls und Intention, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 79–84.
[293] Vgl. GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen, 4 Bde., Aachen 1993–1999, hier Bd. IV: Erinnerungen 1975–1999, S. 87.

jedoch die Betitelung. Der Titel *Jonction,* den Zuschlag mit „Verbindung“ übersetzt, hätte eine für Götz unübliche inhaltliche Konnotation. Traditionell gäbe Götz seinen Werken nachträglich Titel, die aus Fantasieworten oder verfremdeten Worten und Namen bestünden. Ungewöhnlich bei *Jonction* sei auch die präzise Angabe von Titel und Datierung auf der Vorderseite des Bildes, wo üblicherweise nur die Signatur zu sehen sei.[294] Die Verbindung des Werkes zur Wiedervereinigung Deutschlands sieht Zuschlag folgendermaßen im Bild umgesetzt: „Demnach veranschaulicht das Bild die ungeheure Wucht und Dynamik des historischen Prozesses, der zur Wiedervereinigung führte, also das plötzliche Aufeinandertreffen von Kräften, die sich explosionsartig entladenden Energien.“[295] Die Frage, ob *Jonction* ein Historiengemälde klassischer Art sei, verneint Zuschlag. Jedoch versuche Götz mit den Mitteln seiner Kunst, Weltgeschichte nicht abzubilden, aber doch als Spur und Zeichen festzuhalten.

Zuschlags herausragende Leistung ist es, die Informel-Forschung in eine völlig neue Richtung zu bringen. Problematisch in seinen Texten ist die Kürze der Darstellung, die nur ein Anreißen der Gesamtproblematik erlaubt. Daher bleiben bei der Betrachtung seiner verschiedenen Fallstudien einige Dinge unausgesprochen. Dies gilt auch für die Besprechung des Bildes *U.D.Z.–Unter diesem Zeichen* von K.O. Götz.[296] Zuschlag geht hierbei nur auf die Mitteltafel des Triptychons ein. Dabei wäre eine Betrachtung der Seitentafeln nicht nur interessant, sondern eventuell auch aufschlussreich. Bei der Deutung des Bildes wird ein grundsätzliches Problem erkennbar. Ohne die Aussage des Künstlers zu diesem Werk wäre man schwerlich zu einer Interpretation in Zusammenhang mit Atomwaffen gelangt. Die christliche Deutung hätte sicherlich im Vordergrund gestanden. Dabei bliebe jedoch die Ungereimtheit zwischen positiver Kreuzdeutung durch den Verweis im Titel und negativer bzw. aggressiver Farbsymbolik mit Rot und Schwarz. Diese könne auch mit dem Gräuel des Kreuzigungstodes in Zusammenhang gebracht werden. Intensiver geht Zuschlag dann bei der Besprechung von Götz’ *Jonction* auf den Kontext der Entstehung ein.[297]

Bei der Besprechung von Emil Schumachers Werk *Sodom,* könnte die Interpretation ebenfalls weitreichender sein. Zuschlag nennt zwar die Zerstörung und das Leid des Krieges als Bildthema, aber könnte man nicht das Schuld und Sühne Thema des Bibeltextes stärker mit einbeziehen? So würde sich die Deutung des Bildes in Richtung

[294] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“ – ein informelles Historienbild?, S. 83.
[295] ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“ – ein informelles Historienbild?, S. 83.
[296] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 247.
[297] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction“– ein informelles Historienbild?, S. 79–84.

Vergangenheitsbewältigung verschieben und sich die Schuldfrage stellen. Wer ist schuld am Krieg und dem vielfältige Leiden, das er mit sich bringt?

In den Grundzügen kann man Zuschlags Beurteilung der Verwendung von Ding- und auch der Farb- bzw. Materialsymbolik in der informellen Malerei folgen. Dies wird bei seiner These von der Geste als Symbol schwierig. Denn hier wird der Begriff des Symbols zu sehr aufgeweicht. Lassen sich bei den Dingsymbolen klare Bildobjekte als Symbol eingrenzen und entsprechende Bedeutungen zuordnen, ist dies bei der Geste nicht mehr möglich. Die feststehenden Sinngehalte fehlen bei der Geste völlig. Solange diese nicht in ihren Grundzügen untersucht und festgelegt sind, bleibt ihre Beweiskraft niedrig. Ist die Geste auch Hauptmerkmal eines Teils der informellen Kunst, ist ihre grundsätzliche Einstufung als Symbol zu weit gegriffen. Jedoch kann das Miteinbeziehen der Geste von Fall zu Fall auch als Interpretationshilfe dienen. Darüber hinaus ist Zuschlags Interpretation der Geste als Manifestation des Malvorgangs ein Rückgriff auf die aus den Anfängen des Informel stammende Autonomiethese, die seiner innovativen Idee jedoch eher hinderlich als förderlich ist. Denn auf diese Weise wendet er sich ab von der Betrachtung des Inhaltlichen zurück zur reinen Formbetrachtung und eventuell auch zurück zu einer rein subjektiven Interpretation.

Zuschlag nimmt am Ende seiner Abhandlung *Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?* den Einwand eventueller Kritiker vorweg, dass sich die von ihm beispielhaft aufgezeigten Werke gar nicht dem Informel zurechnen lassen. Dem entgegen setzt er die Vorgehensweise, nicht die Kunstgeschichtsschreibung den Phänomenen anzupassen, sondern es umgekehrt zu tun.[298] Das ist eine richtige Bemerkung, nur muss dies dann auch mit dem Informel-Begriff getan werden, so wie Zuschlag es zu Beginn seiner Abhandlung vorschlägt.[299] Folgerichtig wäre dann auch eine Überarbeitung seiner Informel-Definition aus dem Jahre 1998.[300]

[298] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 263.
[299] Vgl. Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, S. 263, S. 240.
[300] Vgl. Anm. 273.

2.5 Resümee der Rezeption

Überblickt man nun die gesamte Rezeption der informellen Kunst von ihren Anfängen in den 1950er-Jahren bis heute, werden mehrere Entwicklungsstufen deutlich. Auf der ersten Ebene ist man mit dem Kampf um die Anerkennung des Informel als Kunstform befasst. Dieses Bedürfnis, sich für die Behauptung „Informel ist Kunst“ rechtfertigen zu müssen, hält sich hartnäckig in den ersten beiden Jahrzehnten und drückt sich vorrangig dadurch aus, dass man das Informel nahtlos in die Entwicklung der Kunstgeschichte einfügen will. Die Interpretation ist stark von einer subjektiven, am Künstler orientierten Sichtweise geprägt. Eine Besonderheit stellt in dieser Zeit die Idee des Informel als existentialistische Kunstform dar, indem die Modephilosophie mit der aktuellen Kunst in Verbindung gebracht wird. Erst in den 1970er-Jahren wird damit begonnen, sich möglichst objektiv und auch wissenschaftlich mit dem Informel auseinanderzusetzen. Ausgangspunkt für diese Art der Bildanalyse ist die Untersuchung der formalen Bildkriterien, wie das verwendete Material und die angewendete Technik. Diese Konzentration auf die formalen Bildkriterien und insbesondere auf den Malvorgang ist bis heute erhalten geblieben.

Auch die einzeln vorgestellten Interpretationsansätze passen sich ihrer Zeit an. Sie sind von ihren Entstehungsumständen, der Intensität der Auseinandersetzung und ihrem Anspruch sehr unterschiedlich, sodass ein Vergleich wenig ergiebig und kaum durchführbar ist. Dagegen ist es interessant zu sehen, was von den Ideen geblieben ist. Welche Ansätze haben sich durchgesetzt oder konnten zumindest neue Sichtweisen einbringen und welche haben keinerlei Wirkung hinterlassen?

Die existentielle Interpretation der informellen Kunst hält sich hartnäckig. Bis heute finden sich immer wieder Aussagen, die das Informel in die Nähe zu Sartres Philosophie rücken.[301] Allerdings hat die existentialistische Auslegung des Informel heute keine Bedeutung mehr in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der informellen Kunst.

Wedewers Ansatz der neuen Bildbegriffe stellt das Problem der Verbalisierung in den Mittelpunkt, das immer wieder thematisiert wird und dem zufolge bis heute nicht gelöst ist. Wedewers Lösungsansatz für das Problem konnte sich daher auch nicht durchsetzen.

[301] Vgl. DAMUS, Martin: Kunst im 20. Jahrhundert, von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000, S. 246.

Ecos Ansatz ist der mit der weitreichendsten Wirkungsgeschichte.[302] Er unternimmt in seiner Theorie des offenen Kunstwerks den Versuch, semiotische Deutungsansätze auf die Analyse von Kunstwerken zu übertragen. Auch wenn seine Theorie nicht ausgereift ist und es ihr auch an Praxisbezogenheit mangelt, bietet Eco doch eine Reihe von Ansätzen, die in der Analyse informeller Kunstwerke bis heute nachwirken. Darunter fällt seine Betonung des Betrachterstandpunktes, dem er nun eine vom Künstler intendierte, aktive Rolle zukommen lässt. Durch das Einbinden der Betrachtererfahrung vervielfachen sich die möglichen Deutungen. Diese Parallelität mehrerer Interpretationen bezeichnet Eco (unter anderem) als offenes Kunstwerk. Damit führt er die Zulässigkeit von mehreren nebeneinander stehenden Analyseergebnissen ein und bezeichnet dies sogar als vom Künstler gewollt.

In Gabriele Luegs Dissertation steht nicht die Erarbeitung einer Methodik im Mittelpunkt. Jedoch lässt sich durch ihr systematisches Erarbeiten des deutschen Informel eine von ihr angewandte Methodik ableiten, die in ihrer Sachlichkeit wegweisend ist. Sie beruft sich bei ihrer Analyse auf drei Faktoren: den historischen und kulturellen Hintergrund, die Künstlerzitate und die Maltechnik. Durch ihre Methode gelangt sie zu einer Charakterisierung und Kategorisierung des deutschen Informel, die für die Informel-Forschung Grundlagen schaffen.

Stephan Schmidt-Wulffen befasst sich in seinem kurzen Katalogartikel ausschließlich mit dem Maler Winfred Gaul. Dabei geht er ähnlich vor wie Gabriele Lueg, indem er großen Wert auf das Erfassen der Technik und die Äußerungen des Künstlers legt. Er kombiniert den pragmatischen Ansatz von Lueg mit dem semiotischen Ecos, indem er nach der Zeichenhaftigkeit informeller Bilder fragt. Seine Herangehensweise weist in eine ähnliche Richtung wie die von Christoph Zuschlag.

Roswitha Heinze unternimmt in ihrer Dissertation das gewagte Unterfangen, eine sozialwissenschaftliche Methode auf die Kunstwissenschaft zu übertragen. Dieser Versuch bleibt ein Einzelprojekt und hat bisher keine Wirkungen auf die weitere Auseinandersetzung mit informeller Kunst.

[302] Ecos Auswirkungen in: KEMP, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg ^{2}1992, vgl. auch: STIEBING, Diss.; WIESING: Bild und Reflexion; ders.: Phänomene im Bild; THÜRLEMANN: Vom Bild zum Raum; GERLACH: Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft.

Mit der Suche nach einer Symbolik in der informellen Malerei richtet Christoph Zuschlag einen neuen Blick auf das Informel, der in die verschiedensten Richtungen weitergedacht werden kann, wie diese Arbeit zeigt.

3. Das Formelle in der informellen Malerei

Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel? fragt Christoph Zuschlag und stößt damit, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, in eine völlig neue Richtung der Informel-Interpretation vor.[303] Kurz zusammengefasst lautet Zuschlags These: Das Informel verweist auf mehr als auf sich selbst. In ihm lassen sich Bedeutungsträger erkennen und deuten, wie sie sich in der kunsthistorischen Tradition entwickelt haben. Darüber hinaus entwickele das Informel eine neue, ihm eigene Symbolfähigkeit, die Zuschlag in der informellen Geste erkennt. Er stützt seine These auf zwei Grundpfeiler. Diese sind einerseits das Vorhandensein von Symbolen im Sinne der kunsthistorischen Tradition und andererseits die informelle Geste als Träger eines Symbolgehalts. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll der erstgenannte Aspekt sein.

Zu Beginn der Untersuchung stand die Sichtung von Werkverzeichnissen informeller Künstler, um herauszufinden inwieweit es zutrifft, dass auch in informellen Kunstwerken Symbole verwendet werden. Bereits hierbei stellte sich heraus, dass eine Beschränkung auf das, was in der Kunstgeschichte als Symbol verstanden wird, zu kurz greift. Hier werden als Symbole Zeichen in jeglicher Form benannt, die traditionell mit bestimmten Bedeutungen verbunden werden. Diese Definition ist zu eng gefasst. Denn bei dem Versuch zu beweisen, dass auch im Informel auf eine außerbildliche Wirklichkeit verwiesen wird, müssen auch die einfachen Anspielungen auf Gegenständliches oder Personen miteinbezogen werden und es darf nicht nur dem ikonographischen Kanon Beachtung geschenkt werden. Daher ist es passender, den Symbolbegriff durch den weiter gefassten Begriff des Sinnbildes oder der Allegorie zu ersetzen. In der informellen Malerei können sich die Sinnbilder auf verschiedene Ebenen beziehen: auf Zeichen und Dinge ebenso wie auf Farben und Formen. Jedes Bildelement, das auf etwas Außerbildliches verweist oder für eine außerbildliche Realität steht, kann als Allegorie aufgefasst werden. In der folgenden Analyse wird der Dreischritt von Peirce[304] aufgegriffen und auf das Sinnbild im Bildwerk übertragen: Jedes teilt sich auf drei Ebenen mit. Die erste ist die allegorische Ebene, in der das Sinnbild auf sich selbst verweist, die zweite ist der Verweis auf eine außerbildliche Realität und die dritte Ebene ist die des assoziativen Kontextes. Diese Kette von Verweisen zeigt gleichzeitig auch die Offenheit des Allegoriebegriffs, der, wenn überhaupt, nur auf den ersten beiden Ebenen festgelegt ist, die dritte Ebene obliegt völlig dem Betrachter.

---

[303] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?, in: LICHTENSTERN, Christa (Hg.): Symbole in der Kunst, St. Ingbert 2002, S. 239–263.
[304] Zur Theorie Charles Sanders Peirce, speziell zu den drei Zeichentrichotomien, vgl. NÖRTH, Winfried: Handbuch der Semiotik, Stuttgart/Weimar ^{2}2000, S. 59–69.

Im Laufe der Untersuchung werden synonym zum Begriff des Sinnbildes bzw. der Allegorie mehrmalig die Bezeichnung des „Konkreten“ verwendet. Diese darf allerdings nicht verwechselt werden mit der Bezeichnung der konkreten Kunst, die von Theo van Doesburg geprägt und definiert wurde als: „Konkrete Malerei [...] ist Malerei, in den Farben, Flächen und Linien nicht auf etwas außerhalb ihrer selbst verweisen, sondern sie selbst sind, so wie eine Frau, ein Baum oder eine Kuh sie selbst, als »konkreter« sind. Farben, Flächen und Linien sind hier nicht als Mittel für anderes, sondern allein als sie selbst sinnvoll. Ihr Selbst sein ist sinnvoll.“[305] In diesem Zusammenhang soll „konkret“ vielmehr verstanden werden als gegenständlich, sinnfällig, anschaulich und greifbar; im Sinne von konkreten Bezügen und Bezügen zu Realem.

Als Äquivalent des oben definierten Konkreten ist auch die Bezeichnung des „Formellen“ zu sehen, die sich im Laufe der Beschäftigung mit dem Thema entwickelte.[306] Die Verwendung des Begriffs „Formell“ wird abgeleitet von dem Begriff des Informel und konterkariert ihn gleichzeitig. Denn die eigentliche Bedeutung des Wortes „Informel“ als „Nicht-Form“ widerspricht dem, was in der nachfolgenden Untersuchung herausgearbeitet werden soll. Denn in ihr wird gerade den Elementen des Informel Aufmerksamkeit geschenkt, die klar benennbar und eingrenzbar im Bild zu finden sind. Diese Elemente werden daher auch als „formell“ bezeichnet.

Darüber hinaus kristallisierte sich bei der Sichtung des Bildmaterials heraus, dass eine große Gruppe informeller Werke in ihren Bildtiteln Verweise auf eine außerbildliche Wirklichkeit führt. So rückte neben den informellen Bildwerken selbst auch immer mehr der Bildtitel als Bedeutungsträger in den Mittelpunkt der Untersuchung. Auch in diesem Zusammenhang wird auf die Verwendung des Symbolbegriffs verzichtet und vorrangig auf die Begriffe „konkret“ und „formell“ zurückgegriffen. Denn insbesondere bei den Werktiteln wäre die Bezeichnung „symbolisch“ nicht passend. Denn Worte sind immer per se schon Zeichensymbole, die eine gewisse Bedeutung als Zeichen besitzen. So stehen beispielsweise die Zeichen H, A, U, S zunächst einmal nur für das Wort Haus. Darüber hinaus gibt es eine direkte, klar definierte Bedeutung. Im Falle des Beispiels würde die Definition etwa so lauten: Ein Haus ist ein festes Bauwerk, welches aus vier Wänden und einem Dach besteht. Des Weiteren gibt es aber auch eine dritte Verständnisebene, die

[305] Van Doesburg zitiert nach: IMDAHL, Max: Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main 1996, Bd. I: Zur Kunst der Moderne, S. 21.
[306] Sie erinnert an ein Zitat Manfred de la Mottes, in dem er K.O. Götz als den „Formalisten unter den Informellen“ bezeichnet. Hier bezieht sich de la Motte jedoch auf die schematisierte Vorgehensweise des Künstlers, vgl. MOTTE, Manfred de la: Geisterbeschwörung (Eine Collage), in: K.O. Götz– Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935–83, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1984, S. 146–151, 146.

einen übertragenen Sinn vermittelt. So kann ein Haus je nach Kontext auch im Sinne von Heim, Sicherheit und Zuflucht verwendet werden.

Der Bildtitel des informellen Kunstwerks, lässt man die erste Bedeutungsebene des Zeichens außen vor, vermittelt einen bestimmten Inhalt. Dieser kann seinerseits auf das Bildwerk selbst verweisen, indem er sich beispielsweise auf die Farbgebung bezieht. Er kann aber auch ein Verweis auf ein bestimmtes Thema sein, welches sich nicht unmittelbar durch das Bild erschließt. In solch einem Fall wird der Bildtitel integrativer Bestandteil des Kunstwerks, denn er trägt maßgeblich zum Verständnis des Gemäldes bei. Er funktioniert als Richtungsweiser der Interpretation. Grundvoraussetzung dafür ist, dass der Künstler selbst die Benennung des Bildes vorgenommen hat.

Mit dem informellen Bild und seinem Titel treffen zwei Elemente aufeinander, die auf mehreren Verständnisebenen miteinander verbunden sein können. Denn wie der Titel kann, auch das Bildwerk auf mehreren Ebenen kommunizieren. Auf der ersten ist es das autonome Kunstwerk, das für sich selbst steht. Der passende Bildtitel für diese Ebene wäre der Nicht-Titel, der wahlweise als „no title“, „untitled“, „ohne Titel“ oder als „o. T.“ seine Verwendung findet. Auf der zweiten Ebene stellt das Kunstwerk unmittelbar etwas dar. Dabei ist nur das formal Dargestellte, nur das Werkimmanente von Belang. Dieser Ebene entsprechen die Titel, die sich auf formale Bildkriterien wie Form, Komposition oder Farbe des Gemäldes beziehen. Auf der dritten Ebene kann der Titel auf eine außerbildliche Realität verweisen, die sich nicht unmittelbar aus dem Bildwerk ergibt. Dieses Thema kann der Schnittpunkt zwischen dem Bildtitel und dem Werk sein und so ein Hinweis auf das Thema des Bildes. Die vierte Verständnisebene ist die Deutung des Bildes. Sie muss von der werkimmanenten Visualisierung des Themas abgeleitet werden. Die Deutung des Bildtitels ist unabdingbar mit dem Bildwerk verbunden. Er kann, wie jeder Schrifttext nur im Kontext gedeutet werden.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich folgende Arbeitsthese: Es gibt in der informellen Malerei gegenständliche Anspielungen im Bild selbst oder/und im Werktitel, die auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen und zur Analyse dieser Werke unabdingbar sind.

3.1 Vorbemerkung

Zunächst wird geklärt, in welchem Umfang diese konkreten Verweise in der informellen Malerei Verwendung finden. Es soll bestimmt werden, ob es sich um Einzelphänomene oder um eine eventuelle Eigenart eines oder weniger Informel-Maler handelt. Eventuell ist es eine große Anzahl informeller Werke, die nicht mehr nur als Ausnahme von der Regel tituliert werden können. Daran anschließend werden die Ursachen untersucht, um zu klären, welche Maler aus welchen Gründen auf konkrete Bezüge in ihrer Malerei zurückgreifen, obwohl diese doch in der informellen Malerei, nach bisheriger Sichtweise, als überwunden galten. In einem weiteren Schritt werden die Themen genauer untersucht, mit denen sich die Künstler in diesen Werken auseinandergesetzt haben. So soll geklärt werden, inwieweit die realen Bezüge im informellen Werk über eine allgemeine Gegenständlichkeit hinausgehen und sich auf ein bestimmtes Themengebiet beziehen, wie z. B. Zeitgeschehen, Kunst, Literatur oder Religion. Dabei wird auch der Untersuchung des Bildtitels in der informellen Malerei ein breiter Raum gegeben.

Um die Arbeitsthese bestätigen zu können, wird zunächst die Anzahl der Werke ermittelt, die die in der These genannten Eigenschaften besitzen. Es wird nach den Ursachen für diese Tatsache gesucht dabei werden eventuelle Gemeinsamkeiten oder Differenzen zwischen den künstlerischen Vorgehensweisen aufgezeigt. Festgestellt werden soll eine eventuelle Systematik in der Verwendung von verweisenden Elementen im Bild selbst oder im Bildtitel. So wurde auf Basis von Werkverzeichnissen und Ausstellungskatalogen ein Werkkatalog erstellt, der die informelle Malerei mit konkreten Bezügen fasst.[307] Dabei können solcherlei Verbindungen im Bild selbst, durch die Darstellung von Symbolen und Gegenständlichem, erfolgen, aber auch durch inhaltlich fassbare und verweisende Titel. Beachtet werden muss dabei, dass nur der authentische, also vom Künstler selbst gegebene, Titel in den Werkkatalog aufgenommen wird.

Die Erstellung des Werkcorpus kann jedoch nicht die Ansprüche einer korrekten Statistik erfüllen. Die hierfür notwendige Zufallsauswahl kann nicht getroffen werden, weil nicht für alle berücksichtigten Künstler und deren Werke die gleichen Informationen zur Verfügung stehen. Denn es liegen nicht für alle Künstler Werkverzeichnisse vor. Würde man nun nur die Informel-Künstler berücksichtigen deren Werkverzeichnisse vorhanden sind, blieben

[307] Dabei ist eine Vollständigkeit nicht zu garantieren, weil einerseits nicht von allen gelisteten Künstlern ein Verzeichnis des gesamten Œuvre existiert. Des Weiteren wurden in manchen Fällen nicht alle vorhandenen Werkbeispiele in den Corpus aufgenommen, um die Handhabbarkeit zu gewährleisten. Es wurde allerdings eine repräsentative Anzahl aufgenommen, um das künstlerische Œuvre im Verhältnis korrekt wiederzugeben.

u.a. so herausragende Künstler wie Emil Schumacher, Bernard Schultze und K.R.H. Sonderborg unberücksichtigt. So wird die vollständige Erfassung der wichtigen Informel-Maler der korrekten Statistik vorgezogen und das Fehlen der Werkverzeichnisse durch die Sichtung von Ausstellungskatalogen auszugleichen versucht.

Angesichts der Erwartung, die man gemeinhin an informelle Malerei hat, die kurz mit den Worten „ungegenständlich“, „unleserlich“ zu bezeichnen ist, erstaunt die Vielzahl der zusammengetragenen Werke. Sollte die Liste überschaubar bleiben und sich als Vorlage weiterer Analysen eignen, mussten mehrere Selektionen vorgenommen werden. Stand zu Beginn des Vorhabens eine Miteinbeziehung der gesamten europäischen Informel-Bewegung zur Disposition, musste nun die Anzahl der Künstler reduziert werden. So erfolgte eine Beschränkung auf die Künstler des deutschen Informel. Aus dieser Gruppe wurde wiederum ein Kreis ausgewählt, den man als den engeren Zirkel der deutschen Informel-Malerei bezeichnen kann. Dazu zählen: Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Albert Fürst, Winfred Gaul, Karl Otto Götz, Otto Greis, Thomas Grochowiak, Gerhard Hoehme, Heinz Kreutz, Hans Platschek, Bernard Schultze, Emil Schumacher, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler und Hann Trier. Da selbst die Anzahl der Bildwerke mit den entsprechenden Eigenschaften dieser Künstler einen überschaubaren Rahmen überschritten, musste erneut eine Zuspitzung erfolgen.

Dabei bot sich ein inhaltliches Ausschlusskriterium an. Eine Reihe von informellen Werken lehnt sich sowohl im Titel als auch in der malerischen Umsetzung an Topografisches an. Dabei ist nicht immer klar zu unterscheiden, ob diese angewandte Technik, die meist das Material Farbe, häufig mit Materialbeimischungen, in den Vordergrund stellt, gewollt Landschaftliches darzustellen sucht, oder ob diese Assoziationen vom Material unwillkürlich hervorgerufen werden. Um diese Problematik nicht für jedes der zahlreichen Bilder lösen zu müssen, werden auch alle Werke mit Anspielungen auf Landschaften im Werk oder im Titel nicht in die Liste aufgenommen.

Eine besondere Regelung wurde auch für den Umgang mit Bildserien getroffen. Es wird nur das erste Bild einer Serie in das Werkcorpus aufgenommen, wenn die nachfolgenden sich in Bildaufbau und verwendeten Materialien nicht grundlegend von dem Ausgangswerk unterscheiden. Hinzu kommen muss eine gleichbleibende Bildbetitelung, die eventuell durch eine fortlaufende Nummerierung ergänzt sein kann.

Bei der Einbeziehung von Emil Schumachers Werken in den Katalog war die große Anzahl seiner Gouachen problematisch. Schumacher fertigt seit Mitte der 1960er-Jahre eine

Vielzahl von Gouachen an, die meist auf Reisen entstehen und ihm, durch die Einfachheit der Mittel, ein schnelles Festhalten und Umsetzen des Wahrgenommenen ermöglichen.[308] Aus dieser großen Zahl wurden die Werke ausgewählt, die den Anforderungen der Arbeitsthese entsprechen. Aus diesen wiederum wurden maximal drei Gouachen mit gleichem Entstehungsjahr und Bildthema zufällig ausgewählt und in den Werkkatalog aufgenommen.

Unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen entstand am Ende der Recherche ein 404 Werke umfassendes Corpus. Die Mehrzahl der in dem Werkkatalog aufgestellten Bilder beziehen sich hauptsächlich in ihrem Titel auf Konkretes. Somit wird dem Bildtitel in der informellen Malerei eine sehr hohe Gewichtung bei der Analyse zugewiesen. Dies ist nicht unproblematisch. So ist auch festzustellen, dass der Titel als Teil des Bildwerks auch in der Informel-Rezeption bis heute weitgehend ausgeklammert wird. Aus diesem Grund schließt sich im Kapitel 4.2 *Der Titel des informellen Bildwerkes* eine genaue Untersuchung der Bildtitel im Informel an.

3.2 Der Werkkatalog

Im Anschluss ist die Liste der 404 informellen Werke abgedruckt, die in ihrem Bildtitel oder/und innerhalb des Bildes konkrete Verweise auf eine außerbildliche Wirklichkeit besitzen. Festgehalten ist neben dem Künstlernamen, dem Bildtitel, der Datierung und dem verwendeten Material auch eine thematische Einordnung. Es haben sich im Laufe der Untersuchung elf Themenbereiche herauskristallisiert:

- Kunstgeschichte (KG)
- Literatur (L)
- Musik (M)
- Religion (R)
- Philosophie (Phil)
- Zeichensymbol (S)
- Gegenstand/Person (Geg/P)
- Mythologie (MY)
- Naturwissenschaft (NW)
- Politik und Gesellschaft (P/G)
- Theater (Th)

[308] Vgl. GÜSE, Ernst-Gerhard: Emil Schumacher. Die Gouachen der 80er Jahre, München 1992, S. 12.

Manche Themen, die in den Bildtiteln transportiert werden, können mehreren Kategorien zugeordnet werden. In diesen Fällen wurde das Werk nur einer Gruppe zugeordnet. Dies ist notwendig, um bei der Auswertung des Werkkatalogs Unklarheiten, aufgrund von Mehrfachnennungen zu vermeiden.

Nr.	Künstler	Titel	Datier.	Material	Art
1	Brüning, Peter[309]	Feuervogel	1956	Öl/Pappe	M
2	Brüning, Peter	Informel	1959	Öl/L	KG
3	Dahmen, Karl Fred[310]	Hommage an Hemingway	1962	Mischtechnik/L	L
4	Dahmen, Karl Fred	Die Bojaren	1962	Mischtechnik/L	M
5	Dahmen, Karl Fred	Tod des Matadors	1963	Mischtechnik/L	L
6	Dahmen, Karl Fred	Die 5 Sonnen des Ezra Pound	1963	Mischtechnik/L	L
7	Dahmen, Karl Fred	Epiphanie	1963/64	Mischtechnik/L	R
8	Dahmen, Karl Fred	Ikonenbild	1964	Mischtechnik/L	R
9	Dahmen, Karl Fred	Der Anfang	1962	Mischtechnik/L	Phil
10	Dahmen, Karl Fred	Aufbruch	1964	Mischtechnik/L	Phil
11	Dahmen, Karl Fred	Kreuzformation Ocker	1963	Mischtechnik/L	S
12	Fürst, Albert[311]	Umarmung	1954	Gouache/ Papier	Geg/P
13	Fürst, Albert	Auf der Suche nach der verlorenen Schrift	1956	Gouache/ Papier	S
14	Fürst, Albert	Zeichen im Licht	1957	Öl/Rupfen	S
15	Fürst, Albert	Mit weißem Kreuz	1958	Sackbild/ Rupfen	S
16	Fürst, Albert	Requiem	1960	Gouache/ Papier	M
17	Fürst, Albert	Ikaros 1	1974	Gouache	MY

[309] Grundlage: OTTEN, Marie-Luise: Peter Brüning, Studien zur Entwicklung und Werk, Werkverzeichnis, Köln 1988.
[310] Grundlage: DAHMEN, Volker/WEBER, Thomas (Hg.): K. F. Dahmen. Werkverzeichnis, 2 Bde., Köln 2004; KARL FRED DAHMEN, das malerische Werk 1950–72, eingeleitet von Rolf-Gunter Dienst, München 1992; KARL FRED DAHMEN (1917–1981), Bilder und Montagen 1956–81, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985.
[311] Grundlage: FÜRST, Albert: Bildzeichen im Farbklang, Ostfildern-Ruit 1996.

				/Papier	
18	Fürst, Albert	Ikaros 2	1975	Gouache/ Papier	MY
19	Fürst, Albert	Schlussakkord	1996	Acryl/L	M
20	Gaul, Winfred[312]	Abschied von Rembrandt	1956/57	Öl/Hartfaser/ Holz	KG
21	Gaul, Winfred	Hommage à Corinth	1958	Öl/L	KG
22	Gaul, Winfred	Palimpsest	1958	Öl/L	P/G
23	Gaul, Winfred	Le livre	1959	Polyester & Seidenpapier/L	Geg/P
24	Gaul, Winfred	Nach einem Manuskript Hadrians	1961	Druckfarbe/L	P/G
25	Gaul, Winfred	Villa Adriana	1961	Druckfarbe/L	P/G
26	Gaul, Winfred	Hommage à Rothko	1971	Acryl/L	KG
27	Gaul, Winfred	C. Monet in Corleone	1988	Acryl/L	KG
28	Gaul, Winfred	C. Monet in Orinoko	1988	Acryl Baumwolle	KG
29	Gaul, Winfred	Monet in Louisiana	1989	Acryl/L	KG
30	Götz, Karl Otto[313]	Matador	1958	Mischtechnik/L	Geg/P
31	Götz, Karl Otto	U.D.Z. – Unter diesem Zeichen	1958	Mischtechnik/L	S/R
32	Götz, Karl Otto	Jupiter	1958	Mischtechnik/L	Geg/P
33	Götz, Karl Otto	Phenix noir	1959	Mischtechnik/L	My
34	Götz, Karl Otto	Hommage à Jules Vernes I	1960	Mischtechnik/L	L
35	Götz, Karl Otto	Hommage à van de Velde	1960	Mischtechnik/L	KG
36	Götz, Karl Otto	Merlin	1960	Mischtechnik/L	MY
37	Götz, Karl Otto	Melusine	1960	Mischtechnik/L	MY
38	Götz, Karl Otto	Hommage à Melville	1960	Mischtechnik/L	L
39	Götz, Karl Otto	Hommage à Lautréamont	1961	Mischtechnik/L	L

[312] Grundlage: ROMAIN, Lothar (Hg.): Winfred Gaul, Werkverzeichnis, Bd. 1: Gemälde und Arbeiten auf Papier, 1949–1961, Düsseldorf 1991; WETTENGL, Kurt (Hg.): Winfred Gaul, in Bildern denken, Malerei von 1998–2003, Dortmund 2005.
[313] Grundlage: ANNA, Susanna (Hg.): Karl Otto Götz, Arbeiten auf Papier 1934–1953, Ausstellungskatalog Chemnitz, Düsseldorf 1993; GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen und Werk, Bd. Ia u. Ib, Düsseldorf 1983.

40	Götz, Karl Otto	Hommage à Yuichi Inoue	1962	Mischtechnik/L	KG
41	Götz, Karl Otto	Une mariée	1962	Mischtechnik/L	Geg/P
42	Götz, Karl Otto	Ikarus Grab	1964	Mischtechnik/L	MY
43	Götz, Karl Otto	Mare	1973	Mischtechnik/L	Geg/P
44	Götz, Karl Otto	Portrait Rissa	1976	Mischtechnik/L	Geg/P
45	Götz, Karl Otto	Kemp	1976	Mischtechnik/L	Geg/P
46	Götz, Karl Otto	Giverny I	1986	Mischtechnik/L	KG
47	Götz, Karl Otto	Entwurf zu Giverny	1988	Gouache/ Karton	KG
48	Götz, Karl Otto	Jonction – 3.10.90	1990	Mischtechnik/L	P/G
49	Götz, Karl Otto	Cruzificion	1991	Mischtechnik/L	R
50	Götz, Karl Otto	Givernys-Ex	1993	Mischtechnik/Papier/L	KG
51	Greis, Otto[314]	Claude	1951/52	Mischtechnik/L	KG
52	Greis, Otto	Uranos blüht	1952	Mischtechnik/L	MY
53	Greis, Otto	Blauer Aufbruch	1952	Harzfarbe & Eitempera/ L	Phil
54	Greis, Otto	Pan im Feuerbrunnen	1952	Mischtechnik/L	MY
55	Greis, Otto	Die Hexe	1952	Mischtechnik/L	MY
56	Greis, Otto	Paar	1952	Mischtechnik/L	Geg/P
57	Greis, Otto	Agonie	1952	Mischtechnik/L	Phil
58	Greis, Otto	Ikarus	1953	Harzfarbe & Eitempera/L	MY
59	Greis, Otto	Semeler Abschied	1953	Mischtechnik/L	KG
60	Greis, Otto	Axiom	1954	Mischtechnik/L	NW
61	Greis, Otto	Ophelia	1955	Mischtechnik/L	MY
62	Greis, Otto	Hommage à Goya	1956	Mischtechnik/L	KG
63	Greis, Otto	Daphne	1959	Mischtechnik/L	MY
64	Greis, Otto	Orphine	1959	Mischtechnik/L	L
65	Greis, Otto	Schleier des Pan	1960	Mischtechnik/L	MY
66	Greis, Otto	Hommage à Olivier Messiaen	1991	Mischtechnik/L	M
67	Grochowiak, Thomas[315]	Hommage à Tiepolo	1959	Synthet. Tusche/Papier	KG

[314] Grundlage: SIEGERT, Ulla: Otto Greis, Aufbruch in eine neue Bildwirklichkeit, München 2000.

68	Grochowiak, Thomas	Fuge im barocken Stil	1959	Synthet. Tusche/Papier	M
69	Hoehme, Gerhard[316]	Erwachen	1953	Öl/ Hartfaserplatte	S
70	Hoehme, Gerhard	Chinoiserie	um 1955	Öl/L	KG
71	Hoehme, Gerhard	Atomare Explosion	um 1955	Öl/L	NW
72	Hoehme, Gerhard	Nichts	1956	Öl/L	Phil
73	Hoehme, Gerhard	Caput mortuum	1956	Öl/L	Phil
74	Hoehme, Gerhard	Bekenntnis zum romantischen Expressionismus	1957	Öl/L	KG
75	Hoehme, Gerhard	Öffne/ Ecce homo	1957	Öl/L mit Draht	R
76	Hoehme, Gerhard	Henry la pensée	1957	Polyester, Öl, & Zeitung/Holz	P/G
77	Hoehme, Gerhard	Hommage à Jean Fautrier	1957	Öl/L	KG
78	Hoehme, Gerhard	Hommage à Wols	1958	Öl/Papier/ Hartfaserplatte	KG
79	Hoehme, Gerhard	Das Herz	1958	Aquarell/ Japanpapier	S
80	Hoehme, Gerhard	Nach der Nacht mit der Cranach-Venus	1959	Öl & Polyester/L	KG
81	Hoehme, Gerhard	Hymne an Heraklit/ Hommage à Heraklit	1959	Öl & Polyester/L	NW
82	Hoehme, Gerhard	Hymne an Mozart/ Hommage à Mozart	1959	Öl, Polyester & Papier/L	M
83	Hoehme, Gerhard	Mondrians Garten	1959	Öl/L	KG
84	Hoehme, Gerhard	An Monet	1959	Öl/L	KG
85	Hoehme, Gerhard	Avalon	1959	Öl/L	MY
86	Hoehme, Gerhard	Römischer Brief	1960	Mischtechnik/L	S
87	Hoehme, Gerhard	Skizze zum römischen Brief	1960	Öl/L	S

[315] Grundlage: SCHMIDT, Doris (Hg.): Thomas Grochowiak, Monographie und Werkübersicht, Köln 1994; THOMAS GROCHOWIAK, Lust auf Farbe – von Mozart inspiriert, Ausstellungskatalog, Recklinghausen 1991.
[316] Grundlage: HOEHME, Margarete/RONTE, Dieter (Hg.): Gerhard Hoehme, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998.

88	Hoehme, Gerhard	Kleiner römischer Brief	1960	Mischtechnik/Karton	S
89	Hoehme, Gerhard	>... und niemals Schlaf zu sein< (Rilke)	1960	Öl/L	L
90	Hoehme, Gerhard	Zu	1960	Kunstharz/L	S
91	Hoehme, Gerhard	Hommage à Feininger	1961	Öl & Tusche/L	KG
92	Hoehme, Gerhard	James Joyce Epiphanie	1961	Öl, Ölkreide & Papier/L	L
93	Hoehme, Gerhard	Hommage à Anton Webern	1961	Öl/L	M
94	Hoehme, Gerhard	Hymne an den Kubismus	1961	Öl/L	KG
95	Hoehme, Gerhard	Klees Kunstkartenspiel	1962	Tempera & Ölkreide/L	KG
96	Hoehme, Gerhard	Hommage à Paul Klee	1962	Öl/L	KG
97	Hoehme, Gerhard	...ange aide moi!	1962	Öl & Gips/Holz	R
98	Hoehme, Gerhard	Jesus meine Zuversicht	1962	Öl/L	R
99	Hoehme, Gerhard	Hommage à Miro	1962	Öl/L	KG
100	Hoehme, Gerhard	Karl XII nach der Schlacht bei Poltawa Emblem eines Bildnis (Karl XII, Poltawa 1711/14)	1963	Öl & Acryl/L	P/G
101	Hoehme, Gerhard	In memoriam Paul Klee	1963	Öl/L	KG
102	Hoehme, Gerhard	Fliehkreuz	1963	Öl/L	S
103	Hoehme, Gerhard	Deutsches Gleichnis – ein Fragment des Hakenkreuzbildes	1964	Acryl, Leinen, Spiegelglas & Lappen/Holz	P/G
104	Hoehme, Gerhard	William-Turner-Fenster	um 1965	Acryl/L/Holz	KG
105	Hoehme, Gerhard	Berliner Brief	1966	Acryl/L	S

106	Hoehme, Gerhard	... und wisse das Bild erst im Zwischenbereich... (Rilke)	1968	Mischtechnik/Holz	L
107	Hoehme, Gerhard	>ich bin, wo ich gewesen< (an Octavio Paz)	1970	Mischtechnik/Holz	L
108	Hoehme, Gerhard	Theory of Art	1970	Mischtechnik/Holz	KG
109	Hoehme, Gerhard	Adieu Fautrier	1973	Mischtechnik/Damast	KG
110	Hoehme, Gerhard	... ich ist ein anderes (Rimbaud)	1974	Mediator	KG
111	Hoehme, Gerhard	...wenn ich in deine Augen seh – so schwindet all mein Leid und Weh! (an Robert Schumann)	1976	Acryl & Siebdruck-farbe/L	M
112	Hoehme, Gerhard	Das Urteil des Paris	1977	Mischtechnik/Damast	MY
113	Hoehme, Gerhard	Epiphanie des Informel	1977	Mischtechnik/Damast	KG
114	Hoehme, Gerhard	Das Kreuzbild	1977	Mischtechnik/Damast	S
115	Hoehme, Gerhard	Hommage à Tiepolo	1977	Mischtechnik/Damast	KG
116	Hoehme, Gerhard	Engführung – Hommage à Paul Celan	1976/77	Mischtechnik/Holz	L
117	Hoehme, Gerhard	Ikarus	1977	Mischtechnik/Damast	MY
118	Hoehme, Gerhard	Nekrolog auf Jean-Pierre Wilhelm	1967/78	Mischtechnik/Holz	KG
119	Hoehme, Gerhard	Deutsch-deutsches Verhältnis	1978	Acryl/L mit PE-Fühler	P/G
120	Hoehme, Gerhard	Herkules Tod	1978	Acryl/L mit PE-Schnur	MY

121	Hoehme, Gerhard	Hommage à Charles Estienne	1977/78	Acryl, Kreide & Bleistift/Nassel mit PVC-Fühler	KG
122	Hoehme, Gerhard	Deïanira	1978	Acryl/L mit PE-Schnur & Stoffbahnen	MY
123	Hoehme, Gerhard	Ein Sender aus der Spiegelung der Erinnerung/ Hommage an Peter Brüning	1978	Öl/L/Pappe mit PVC-Fühler & Draht	KG
124	Hoehme, Gerhard	Der Tod des Ibicus	1978/79	Acryl/L mit PVC-Schnur	L
125	Hoehme, Gerhard	...das Sehen ist unbeständig Picasso	1979	Acryl/L	KG
126	Hoehme, Gerhard	Ausbruch aus den Nympheas	1978/79	Acryl/L	KG
127	Hoehme, Gerhard	Die Geburt und der Tod des Daedalus/ Daedalus' Tod	1981	Acryl/Papier/Holz mit PVC-Schnur	MY
128	Hoehme, Gerhard	Adlertal – das Tal des Jean Fautrier	1981	Acryl/Papier	KG
129	Hoehme, Gerhard	Hephaistos Feuerzunge	1983	Acryl/L	MY
130	Hoehme, Gerhard	Feuervogel	1983	Acryl/L	M
131	Hoehme, Gerhard	Phoenix	1983	Acryl/L mit PVC-Schnur	MY
132	Hoehme, Gerhard	Das Feuer des Hephaistos	1983	Acryl/L	MY
133	Hoehme, Gerhard	Ex les phoinix	1983	Acryl/L mit PE-Schnur & Acrylglas	MY
134	Hoehme, Gerhard	Der Tod des Empedokles	1984	Acryl/L mit PVC-Fühler	MY
135	Hoehme, Gerhard	Das Hemd des Herkules	1976/85	Mischtechnik/Damast	MY
136	Hoehme, Gerhard	Die Flucht aus	1985	Acyrl/L mit PVC-	KG

		Kythera		Folie & PE-Schnur	
137	Hoehme, Gerhard	Protokoll einer Vergasung	1965/86	Acryl, Aluminium-brasse & Polyester/L mit PE-Schnüren	P/G
138	Hoehme, Gerhard	Fautriers Echo	1986	Acryl/L	KG
139	Hoehme, Gerhard	Daidalos	1987	Acryl & Acrylmilch/ Handge-schöpftem Japanpapier	MY
140	Hoehme, Gerhard	Sebastian – das Martyrium	1986/87	Acryl/L mit PVC-Stäben	R
141	Hoehme, Gerhard	Sebastian – die Zerstörung der Leiblichkeit	1986/87	Acryl/L mit PVC-Stäben	R
142	Hoehme, Gerhard	Sebastian - die Erlösung in Herrlichkeit	1987	Acryl/L mit PVC-Stäben	R
143	Hoehme, Gerhard	Abfall von Helios ->Im Wirklichen keimt das Mögliche auf und gibt dem schweifenden Auge Stoff< (G. Boehm)	1987	Acryl/L mit PE-Schnur	Phil
144	Hoehme, Gerhard	Tenebrae (Paul Celan)	1979/88	Acryl/L mit Schläuchen etc.	L
145	Hoehme, Gerhard	So schwer ist Christophorus Last	1988	Acryl/L mit PE-Schnur	R
146	Hoehme, Gerhard	Der geöffnete Himmel	1988	Acryl/L mit PE-Schnur	R
147	Kreutz, Heinz[317]	Roter Skarabäus	1952	Öl/L	Geg/P
148	Kreutz, Heinz	Schäferstündchen	1952	Öl/	P/G

[317] Grundlage: KRETSCHMANN-MUCHE, Kirsten: „Der Gegenstand ist eine Einengung“, das Œuvre von Heinz Kreutz 1944–1993, Diss., 3 Bde, Frankfurt 1998.

				Hartfaserplatte	
149	Kreutz, Heinz	Garten mit versteckter Katze	1952	Gouache/ Papier	Geg/P
150	Kreutz, Heinz	Petit Jardin Mystique	1954	Öl/Pressspan-platte	Geg/P
151	Kreutz, Heinz	Sommergarten, Romantisch	1954	Öl/L	Geg/P
152	Kreutz, Heinz	Blumen für Seraphine	1955	Öl/L	Geg/P
153	Kreutz, Heinz	Genesis Blau (Lissonebild)	1955	Öl/L	R
154	Kreutz, Heinz	Land des Pan	1956	Öl/L	MY
155	Kreutz, Heinz	Danae	1957	Öl/L	MY
156	Kreutz, Heinz	Pankratius	1959	Öl/L	R
157	Kreutz, Heinz	Mithras	1959	Öl/L	MY
158	Kreutz, Heinz	Barocke Erinnerung	1956	Öl/L	KG
159	Kreutz, Heinz	Odysseus	1957	Öl/L	MY
160	Kreutz, Heinz	Kampf der rosa Engel	1960	Öl/L	KG
161	Kreutz, Heinz	Erinnerung an die musizierenden Engel	1993	Ö/L	KG
162	Kreutz, Heinz	Der Sonnengesang von Franz von Assisi I, Huldigung	1994	Ö/L	R
163	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Sonne	1994	Ö/L	R
164	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Mond & Sterne	1994	Ö/L	R
165	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Sonne	1994	Ö/L	R
166	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Wind	1994	Ö/L	R
167	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Wasser	1994	Ö/L	R
168	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Feuer	1994	Ö/L	R
169	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Erde	1994	Ö/L	R

170	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Duldende Seelen	1994	Ö/L	R
171	Kreutz, Heinz	Sonnengesang I, Tod	1994	Ö/L	R
172	Platschek, Hans[318]	Emilio Vedova	1959	Öl/L	KG
173	Platschek, Hans	Porträt Franz Roh	1959	Öl/L	Geg/P
174	Platschek, Hans	Weißer Hahn	1959	Öl/L	Geg/P
175	Platschek, Hans	Porträt Heimrad Prem	1959	Öl/L	Geg/P
176	Platschek, Hans	Porträt Kuno Raeber	1960	Öl/L	Geg/P
177	Platschek, Hans	Hélène Fourmento	1961	Öl/L	KG
178	Platschek, Hans	Höllensturz	1962	Öl/L	KG
179	Schultze, Bernard[319]	Klagemauer	1953	Öl/Hartfaser	R
180	Schultze, Bernard	Jazz	1953	Öl/Hartfaser	M
181	Schultze, Bernard	Odysee	1953	Öl/Hartfaser	MY
182	Schultze, Bernard	Penthesilea	1954	Öl/Hartfaser	MY
183	Schultze, Bernard	Phönix aus der Asche	1955	Öl/L	MY
184	Schultze, Bernard	Hommage à Ossian	1955	Öl/Hartfaser	L
185	Schultze, Bernard	Barock	1956	Öl/L	KG
186	Schultze, Bernard	Hommage à Watteau	1975	MT/L	KG
187	Schultze, Bernard	Auch eine Versuchung des hl. Antonius	1980	Öl/L	Rel
188	Schultze, Bernard	Nimrod Szenerie	1980	Öl/L	MY
189	Schultze, Bernard	Hommage à Ardinghello	1982	Öl/L	L
190	Schultze, Bernard	Felssturz mit Armstumpf	1982	Öl/L	Geg/P
191	Schultze, Bernard	Nebukadnezar	1982	Öl/L	R
192	Schultze, Bernard	Des hl. Antonius Versuchung	1981/83	Öl/L	R
193	Schultze, Bernard	Lancelot I	1983	Öl/Hartfaser	MY
194	Schultze, Bernard	Für Hölderlin und die	1984	Öl/L	L

[318] Grundlage: HANS PLATSCHEK. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Emden 1998; HANS PLATSCHEK. Bilder 1949–88, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1989.
[319] Grundlage: ROMAIN, Lothar/WEDEWER, Rolf: Bernard Schultze, München 1991.

		Insekten			
195	Schultze, Bernard	Ophelia	1985	Öl/L	L
196	Schultze, Bernard	Das Land Orplid	1986	Öl/L	L
197	Schultze, Bernard	Eine heile elysische Welt dennoch	1986	Öl/L	MY
198	Schultze, Bernard	Rübezahl	1988	Öl/L	L
199	Schultze, Bernard	Aus Novalis Tagen	1988	Öl/L	L
200	Schultze, Bernard	Des Teufels Veste	1989	Öl/L	R
201	Schultze, Bernard	denkend an Jörg Ratgeb	1989	Öl/L	KG
202	Schultze, Bernard	In Gedanken an Kleist's Penthesilea	1990	Öl/L	L
203	Schultze, Bernard	Ein Wispern um den gestürzten Hercules	1990	Öl/L	MY
204	Schultze, Bernard	Hommage à Berlioz	1984/90	Öl/L	M
205	Schultze, Bernard	Demeter	1991	Öl/L	MY
206	Schultze, Bernard	Jean Paul' s Postille	1991	Öl/L	L
207	Schultze, Bernard	Jean Paul' s Verwirrspiel	1992	Öl/L	L
208	Schultze, Bernard	Memento mori	1992	Öl/L	Phil
209	Schultze, Bernard	Jean Paul' s Chronik	1993	Öl/L	L
210	Schultze, Bernard	Blocksberg	1993	Öl/L	MY
211	Schultze, Bernard	Alexander bei Issos	1994	Öl/L	P/G
212	Schultze, Bernard	Die Artus Legende	1994	Öl & Pastell/L	MY
213	Schultze, Bernard	Circe	1990–95	Aquarell, Pastell & Tusche/Papier	MY
214	Schultze, Bernard	Ikarus	2002	Ö/L	MY
215	Schultze, Bernard	Der brennende Dornbusch	2003	Ö/L	R
216	Schultze, Bernard	Hommage à Max Ernst	2004	Ö/L	KG
217	Schumacher, Emil[320]	Dionysisch	1952	Öl/L	MY

[320] Grundlage: SCHMALENBACH, Werner: Emil Schumacher, Köln 1981; JENSEN, Jens Christian (Hg.): Emil Schumacher, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Lugano, 1994. Schumachers Gouachen mit gegenständlichen Andeutungen werden, aus Übersichtlichkeitsgründen, nicht vollständig in die Liste aufgenommen.

218	Schumacher, Emil	Sodom	1957	Öl/L	R
219	Schumacher, Emil	Mutabor	1957	Öl/L	L
220	Schumacher, Emil	Minos	1957	Öl/L	MY
221	Schumacher, Emil	Die Mauern sind abgebröckelt jetzt ist es Zeit den neuen Geist zu erkennen	Anfang 1959	Gouache/ Papier	S
222	Schumacher, Emil	documenta III	1964	ÖL/L	KG
223	Schumacher, Emil	Paracelsus	1967	Öl/Holz	NW
224	Schumacher, Emil	Elias	1975	Acryl & Asphalt/L	R
225	Schumacher, Emil	Hiob	1973	Acryl/Papier/L	R
226	Schumacher, Emil	Petros	1976	Acryl, Stein/Holz	R
227	Schumacher, Emil	Djerba-13/1977	1977	Fettkreide, Tusche & Sepia/Papier	Geg/P
228	Schumacher, Emil	Djerba-19/1977	1977	Fettkreide, Tusche & Sepia/Papier	Geg/P
229	Schumacher Emil	Lacrima	1977	Öl/Holz	Geg/P
230	Schumacher, Emil	Samson	1978	Öl/L	R
231	Schumacher, Emil	Galgen	1979	Öl/Holz	Geg/P
232	Schumacher, Emil	G-12/1980	1980	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
233	Schumacher Emil	G-19/1980	1980	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
234	Schumacher, Emil	G-27/1980	1980	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
235	Schumacher, Emil	Ficus I	1980	Öl/L	Geg/P
236	Schumacher Emil	Anames	1981	Öl/Holz	Geg/P
237	Schumacher, Emil	Maroc-19/1983	1983	Gouache & Ölkreide/ Papier	Geg/P
238	Schumacher, Emil	Maroc-20	1983	Gouache &	Geg/P

				Ölkreide/ Papier	
239	Schumacher, Emil	Fluss	1983	Asphalt & Acryl/Holz	Geg/P
240	Schumacher, Emil	Merkur	1984	Öl/Holz	MY
241	Schumacher, Emil	Edina I	1984	Öl/Holz	Geg/P
242	Schumacher, Emil	G-33/1984	1984	Gouache/ Ingres-Bütten	Geg/P
243	Schumacher, Emil	Roma-13/1985	1985	Gouache/ Bütten	Geg/P
244	Schumacher, Emil	Roma-17/1985	1985	Gouache/ Bütten	Geg/P
245	Schumacher, Emil	Roma-37/1985	1985	Gouache/ Bütten	Geg /P
246	Schumacher, Emil	G-29/1985	1985	Gouache/ braunem Papier	Geg/P
247	Schumacher, Emil	G-21/1986	1986	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
248	Schumacher, Emil	G-54/1986	1986	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
249	Schumacher, Emil	G-85/1986	1986	Gouache/ Skizzenblock	Geg /P
250	Schumacher, Emil	G-88/1986	1986	Gouache/ Skizzenblock	Geg/P
251	Schumacher, Emil	G-89/1986	1986	Gouache/ Skizzenblock	Geg/P
252	Schumacher, Emil	Scala I	1987	Öl/Holz	S
253	Schumacher, Emil	G-27/1987	1987	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	S
254	Schumacher, Emil	Helios	1988	Öl/Holz	MY
255	Schumacher, Emil	G-68/1988	1988	Gouache/ Packpapier	Geg/P

256	Schumacher, Emil	Falacca I/1989	1989	Öl/L	Geg/P
257	Schumacher, Emil	GC-16/1989	1989	Gouache/weiß grundiertem Packpapier	Geg/P
258	Schumacher, Emil	G-28/1989	1989	Gouache/ Bhutan-Bütten	Geg/P
259	Schumacher, Emil	GG-5/1990	1990	Gouache/ Bhutan-Bütten	S
260	Schumacher, Emil	GG-6/1990	1990	Gouache/ Bhutan-Bütten	Geg/P
261	Schumacher, Emil	GC-6/1990	1990	Gouache/ Bütten	Geg/P
262	Schumacher, Emil	GG-7/1990	1990	Gouache/ Bhutan-Bütten	Geg/P
263	Schumacher, Emil	GC-13/1990	1990	Gouache/ Packpapier	Geg/P
264	Schumacher, Emil	GE-16/1990	1990	Gouache/ Bhutan-Bütten	Geg/P
265	Schumacher, Emil	GG-19/1990	1990	Gouache/ Packpapier	Geg/P
266	Schumacher, Emil	GG-20/1990	1990	Gouache/ Bhutan-Bütten	Geg/P
267	Schumacher, Emil	GG-22/1990	1990	Gouache/ Packpapier	Geg/P
268	Schumacher, Emil	GG-3/1991	1991	Gouache/ Bütten	Geg/P
269	Schumacher, Emil	GE-6/1991	1991	Gouache/ Bütten	S
270	Schumacher, Emil	GG-7/1991	1991	Gouache/ Bütten	Geg/P
271	Schumacher, Emil	GG-9/1991	1991	Gouache/ Bütten	Geg/P
272	Schumacher, Emil	GB-11/1991	1991	Gouache/ Papier	Geg/P
273	Schumacher, Emil	GB-12/1991	1991	Gouache/ Papier	Geg/P

274	Schumacher, Emil	GG-13/1991	1991	Gouache/ Bütten	Geg/P
275	Schumacher, Emil	GB-16/1991	1991	Gouache/ Papier	Geg/P
276	Schumacher, Emil	GE-19/1991	1991	Gouache/ Papier	Geg/P
277	Schumacher, Emil	Palmarium	1991	Öl/Holz	R
278	Schumacher, Emil	GB-18/1994	1994	Gouache/ Aquari-Bütten	Geg/P
279	Sonderborg, K.R.H.[321]	Hamburger Hafen	1952	Öl/L,	Geg/P
280	Sonderborg, K.R.H.	Pequod	1953	Eitempera/ Hartfaser	L
281	Sonderborg, K.R.H.[322]	Berlin 14. II. 57 (II) 18.26 – 19.57 h (Alexanderschlacht – Altdorfer)	1957	Eitempera/ Hartfaser	KG
282	Sonderborg, K.R.H.	Selbstporträt	1958	Eitempera/ Photokarton	Geg/P
283	Sonderborg, K.R.H.	President Kennedy' s Golf Club	1962	Tempera & Öl/L	P/G
284	Sonderborg, K.R.H.	President Kennedy' s Golf Club	1964	Ö/L	P/G
285	Sonderborg, K.R.H.	New York	1965	Ö/L	Geg/P
286	Sonderborg, K.R.H.	o.T.	1971	Ö/L	Geg/P
287	Sonderborg, K.R.H.	Elektrischer Stuhl	1974	Acryl/L	P/G
288	Sonderborg, K.R.H.	Elektrischer Stuhl	1974	Acryl/L	P/G
289	Sonderborg, K.R.H.	Contreciel Tran Bâle	1976	Acryl/L	P/G

[321] POETTER, Jochen (Hg.): K.R.H. Sonderborg, Ausstellungskatalog Baden-Baden, Düsseldorf 1993; K.R.H. SONDERBORG, Werke 1948 bis 1986, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1987.
[322] ZUSCHLAG, Christoph: vom Kunstzitat zur Metakunst, Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert, in: MAI, Ekkehard/WETTENGL, Kurt (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausstellungskatalog München/Köln, Wolfratshausen 2002, S. 171–189, S. 174.

290	Sonderborg, K.R.H.	Peacemaker	1977	Acryl/L	P/G
291	Sonderborg, K.R.H.	Spur Andreas B.	1979	Acryl/L	P/G
292	Sonderborg, K.R.H.	o.T.	1980	Acryl/L	Geg/P
293	Sonderborg, K.R.H.	Geschwärzter Grundbucheintrag	1990	Acryl/L	P/G
294	Sonderborg, K.R.H.	Peacemaker	1993	Wandmalerei	P/G
295	Sonderborg, K.R.H.	Geschwärzter Grundbucheintrag: Viele Akten vernichtet	1993	Wandmalerei	P/G
296	Thieler, Fred[323]	Rot im Aufbruch	1954	Ö/L	S
297	Thieler, Fred	Mutabor	1962	Mischtechnik/L	L
298	Thieler, Fred	Erzählung für W. Turner	1962	Mischtechnik/L	KG
299	Thieler, Fred	Hommage à Tiepolo	1965	Mischtechnik/L	KG
300	Trier, Hann[324]	Untier I	1948	Öl/ Hartfaserplatte	L
301	Trier, Hann	Entschluß (Rumpelstilzchen)	1951	Eitempera/L	L
302	Trier, Hann	Aha	1952	Eitempera/L	S
303	Trier, Hann	Oho	1952	Eitempera/L	S
304	Trier, Hann	Wieso	1952	Eitempera/L	S
305	Trier, Hann	Zubehör	1952	Eitempera/L	S
306	Trier, Hann	Ja	1952	Eitempera/L	S
307	Trier, Hann	Marihuana	1953	Eitempera/L	S
308	Trier, Hann	Den Teufel an die Wand malen	1953	Eitempera/L	Geg/P
309	Trier, Hann	Lob des Struwwelpeters	1956	Eitempera/L	L
310	Trier, Hann	Flamenco	1957	Eitempera/L	Th

[323] Grundlage: FIRMENICH, Andrea/MERKERT, Jörn: Fred Thieler, Monographie und Werkverzeichnis, Bilder 1942–93, Köln 1995.
[324] Grundlage: WAGNER, Christoph: Der beschleunigte Blick, Hann Trier und das prozessuale Bild, Berlin 1999; EULER-SCHMIDT, Michael (Hg.): Hann Trier, Werkverzeichnis der Gemälde 1990–95, Köln 1995; FEHLEMANN, Sabine (Hg.): Hann Trier, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1990.

311	Trier, Hann	Zapateado	1957	Eitempera/L	Th
312	Trier, Hann	Impromptu	1958	Eitempera/L	M
313	Trier, Hann	Bolero	1958	Eitempera/L	Th
314	Trier, Hann	L'embarquement pour Cythère	1958	Öl/L	KG
315	Trier, Hann	Andante	1959	Eitempera/L	M
316	Trier, Hann	Staccato	1959	Eitempera/L	M
317	Trier, Hann	Ouvertüre I	1960	Eitempera/L	M
318	Trier, Hann	Da Capo	1960	Eitempera/L	M
319	Trier, Hann	La belle jardinière	1961	Öl/L	KG
320	Trier, Hann	Der Elefant von Celebes	1961	Öl/L	KG
321	Trier, Hann	Borghese	1962	Eitempera /L	Geg/P
322	Trier, Hann	Römischer Garten	1962	Eitempera/L	Geg/P
323	Trier, Hann	Bacchus	1962	Öl/L	MY
324	Trier, Hann	Vater Rhein	1962	Eitempera/L	KG
325	Trier, Hann	Bremer Stadtmusikanten I	1962	Öl/L	L
326	Trier, Hann	Pan	1962	Öl/L	MY
327	Trier, Hann	Für Bernini	1962	Öl/L	KG
328	Trier, Hann	Für Magnasco	1962	Öl/L	KG
329	Trier, Hann	Vogeldenkmal	1963	Öl/L	KG
330	Trier, Hann	Rumpelstilzchen	1963	Öl/L	L
331	Trier, Hann	Stroh zu Gold spinnen I	1964	Eitempera/L	L
332	Trier, Hann	Amor	1965	Eitempera/L	MY
333	Trier, Hann	Psyche	1965	Eitempera/L	MY
334	Trier, Hann	Rocaille (Lob des Rokoko)	1965	Eitempera/L	KG
335	Trier, Hann	Blason	1966	Eitempera/L	L
336	Trier, Hann	Merops I	1966	Eitempera/L	L
337	Trier, Hann	Ariel I	1968	Eitempera/L	L
338	Trier, Hann	Ritornello	1968	Eitempera/L	M
339	Trier, Hann	Les Demoiselles	1969	Acryl/L	KG

		d'Avignon			
340	Trier, Hann	Sommernachtstraum	1970	Acryl/L	L
341	Trier; Hann	Für Nikolas Manuel Deutsch	1970	Acryl/L	KG
342	Trier, Hann	Für Eosander	1971	Acryl/L	KG
343	Trier, Hann	Für Knobelsdorff	1971	Acryl/L	KG
344	Trier, Hann	Gilles	1971	Acryl/L	KG
345	Trier, Hann	Nibelung	1971	Acryl/L	L
346	Trier, Hann	o.T. (Peleus & Thetis)	1972	Decken-gemälde	KG
347	Trier, Hann	Triptychon	1974	Eitempera & Öl/L	MY
348	Trier, Hann	Epitaph f. Joseph Fassbender	1975	Eitempera/ ungr. L	KG
349	Trier, Hann	Die Jakobsleiter	1977	Eitempera & Öl/L, zweiteilig	R
350	Trier, Hann	Le sacre du Printemps	1979	Eitempera/L, vierteilig	M/T
351	Trier, Hann	Die Umkreise	1981	Eitempera/L, vierteilig	M
352	Trier, Hann	Das Wandern	1981	Eitempera/L, vierteilig	M
353	Trier, Hann	Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser	1981	Eitempera/L	KG
354	Trier, Hann	Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser II	1981	Eitempera/L, dreiteilig	KG
355	Trier, Hann	Protógen, che il penel di sue pitture non levava	1981	Eitempera/L	KG
356	Trier, Hann	Se tu t'immiassi come io m' intuo pensa che duo!	1981	Eitempera/L	L
357	Trier, Hann	Capriccio Parmense I	1982	Eitempera/L	Th
358	Trier, Hann	Ikaros	1982	Eitempera/L	MY
359	Trier, Hann	Hesperos	1982	Eitempera/L	MY
360	Trier, Hann	Zephyros	1982	Eitempera/L	MY

361	Trier, Hann	1/2/3/4 Parchasios	1983	Eitempera/L	KG
362	Trier, Hann	Quadratur IV: Für Pisanello	1984	Eitempera/L	KG
363	Trier, Hann	Halb Wort, halb Bild, halb Kalkül	1986	Eitempera/L	L
364	Trier, Hann	Egmont I	1986	Eitempera/L	L
365	Trier, Hann	Palcinella	1987	Eitempera/L	Th
366	Trier, Hann	Pantalone	1987	Eitempera/L	Th
367	Trier, Hann	Arlechino	1987	Eitempera/L	Th
368	Trier, Hann	Brighella	1987	Eitempera/L	Th
369	Trier, Hann	Pierrot Lunaire	1987	Eitempera/L	Th
370	Trier, Hann	Nänie auf dem Tod des Archimedes	1988	Eitempera/L	NW
371	Trier, Hann	Noli turbare circulos meos/ Störe meine Kreise nicht!	1988	Eitempera/L	NW
372	Trier, Hann	Im Garten des Archimedes I	1988	Eitempera/L	S
373	Trier, Hann	Archimedes I	1988	Eitempera/L	S
374	Trier; Hann	Colombine	1988	Eitempera/L	Th
375	Trier Hann	Gilles II	1988	Eitempera/L	Th
376	Trier, Hann	Tartaglia, 88	1988	Eitempera/L	Th
377	Trier, Hann	Zanni, 88	1988	Eitempera/L	Th
378	Trier, Hann	Scuramuccia	1988	Eitempera/L	Th
379	Trier, Hann	Reiselied	1989	Eitempera/L	L
380	Trier, Hann	Archimedes stört seine Kreise selbst	1989	Eitempera/L dreiteilig	NW
381	Trier, Hann	Die große Commedia dell' arte	1989	Eitempera/L	Th
382	Trier Hann	L'arrivée	1991	Eitempera/L	KG
383	Trier, Hann	Arôme et splendeur	1991	Eitempera/L	KG
384	Trier, Hann	La chute	1991	Eitempera/L	KG
385	Trier, Hann	Herzklopfen	1992	Eitempera/L	S

386	Trier Hann	Zitat Ende	1998	Eitempera/L	S
387	Trier, Hann	Tancredi e Clorinda	1991	Eitempera/L	M
388	Trier, Hann	Golgotha	1991	Eitempera/L	R
389	Trier, Hann	„Einfalt – Zweifel“	1992	Eitempera/L	S
390	Trier, Hann	“Allein – entzwei”	1992	Eitempera/L	S
391	Trier, Hann	„ich – mich“	1992	Eitempera/L	S
392	Trier, Hann	„herzen – köpfen“	1992	Eitempera/L	S
393	Trier, Hann	„Ohrfeige“	1992	Eitempera/L	S
394	Trier, Hann	„Zeitvertreib – ewig“	1992	Eitempera/L	S
395	Trier, Hann	„Wo – Wort – Ort“	1992	Eitempera/L	S
396	Trier, Hann	„Tor“	1992	Eitempera/L	S
397	Trier, Hann	Il ballo delle ingrate	1993	Eitempera/L	M
398	Trier, Hann	“dreifach ist der Schritt der Zeit”	1993	Eitempera/L	Phil
399	Trier, Hann	„alles zu seiner Zeit“	1993	Eitempera/L	Phil
400	Trier, Hann	„manchmal Momente“	1993	Eitempera/L	Phil
401	Trier, Hann	„von Zeit zu Zeit“	1993	Eitempera/L	Phil
402	Trier, Hann	„Aber der große Moment“	1993	Eitempera/L	Phil
403	Trier, Hann	„des Augenblicks Geschöpfe“	1993	Eitempera/L	Phil
404	Trier, Hann	„ergreift den Augenblick“	1993	Eitempera/L	Phil

3.3 Die Auswertung des Werkkatalogs

3.3.1 Die numerische Auswertung

Der Werkkatalog zählt insgesamt 404 Werke von 15 Malern. Ordnet man zunächst die Werke den jeweiligen Künstlern zu, ist festzustellen, dass manche Künstler vermehrt auf konkrete Bezüge zurückgreifen, andere nur sehr selten. Hann Trier hat mit 105 Bildern die meisten Werke mit konkreten Bezügen gefertigt. Auf Gerhard Hoehme mit 78 folgt Emil Schumacher mit 62, danach Bernard Schultze mit 38, Heinz Kreutz mit 25 und Karl Otto Götz mit 21 Bildern. Zwischen 10 und 17 Bildwerken mit konkreten Bezügen weisen die Œuvres von Winfred Gaul, Otto Greis und K.R.H. Sonderborg auf. Zwischen 2 und 9 Exemplare finden sich bei Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Thomas Grochowiak, Hans Platschek, Fred Thieler und Albert Fürst. Keiner dieser informellen Maler aus Deutschland verzichtet jedoch konsequent auf jegliche konkreten Bezüge.

Diese simple numerische Auswertung wird zum ersten Frageansatz: Warum ist die Gewichtung so? Existiert eine Gemeinsamkeit in den jeweiligen Gruppen? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden, indem versucht wird, Verbindungen oder Parallelen zwischen den Künstlern zu finden, die in ihren informellen Werken mit konkreten Bezügen arbeiten. Diese Gemeinsamkeiten sollen zunächst im Bereich der äußeren Bedingungen gesucht werden. Dabei werden unterschiedliche Kriterien berücksichtigt: Alter der Künstler, Wohnorte, Zugehörigkeit zu Künstlergruppen, Dauer der Informelphase. In einem weiteren Schritt wird die individuelle Entwicklung der gelisteten Künstler nachvollzogen. Am Ende soll dann eine eventuelle Verbindung zwischen künstlerischer Entwicklung und Anzahl der Werke mit konkreten Bezügen aufgezeigt werden.

3.3.2 Die inhaltliche Auswertung

In einem ersten Schritt steht die Generationsfrage im Mittelpunkt. Basiert die Neigung zu oder gegen konkrete Bezüge in der informellen Malerei auf einer generationsspezifischen Grundlage?

Tabelle I: Geburtsjahr und Wohnort

Name	**Geburtsjahr**	**Anzahl konkr. Bezüge**	**Wohnort**
Brüning, Peter	1929	2	Düsseldorf
Dahmen, Karl Fred	1917	9	Stolberg/Rheinland
Fürst, Albert	1920	8	Düsseldorf/Köln/Paris
Gaul, Winfred	1928	10	Düsseldorf
Götz, K.O.	1914	21	Westerwald
Greis, Otto	1913	16	Frankfurt
Grochowiak, Thomas	1914	2	Kuppenheim/Baden-Baden, Recklinghausen, Andalusien
Hoehme, Gerhard	1920	78	Neuss
Kreutz, Heinz	1923	25	Frankfurt/Oberbayern
Platschek, Hans	1923	7	Berlin/Hamburg
Schultze, Bernard	1915	38	Köln/Paris
Schumacher, Emil	1912	62	Hagen
Sonderborg, K.R.H.	1923	17	Hamburg/Paris/London/ New York
Thieler, Fred	1916	4	Berlin
Trier, Hann	1915	105	Düsseldorf/ Südamerika

Ein Vergleich der Geburtsdaten[325] zeigt jedoch keinen Zusammenhang zwischen Geburtsdatum und Häufung der konkreten Malerei (vgl. Tabelle I). Das durchschnittliche Geburtsjahr liegt bei 1919, der älteste Vertreter des Informel in dieser Auflistung ist Emil Schumacher, der 1912 geboren wurde, der Jüngste ist Peter Brüning mit dem Geburtsjahr 1929. Die drei Künstler mit den meisten konkreten Bezügen Emil Schumacher, Hann Trier und Gerhard Hoehme wurden in den Jahren 1912, 1915 und 1920 geboren. Die Maler gehören alle etwa der gleichen Generation an. Einer Generation, die dem Zweiten Weltkrieg und zum Teil noch den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs ausgesetzt war. Sie erlebten alle die gleiche soziale Stimmung des Nachkriegsdeutschland, mit dem Ballast des Krieges auf der einen, der neu gewonnenen Freiheit und den wachsenden Wohlstand auf der anderen Seite. Diese Zeit mag allgemein als Nährboden für die Bewegung der informellen Malerei gedient haben. Allerdings gibt es keine Entsprechung zwischen Geburtsjahr und konkreter Informel-Malerei. So ist Hann Trier, der Maler mit den meisten konkreten Bezügen, 1915 geboren, Thomas Grochowiak, der Maler mit den wenigsten, nur ein Jahr zuvor. Konkrete Bezüge in der informellen Malerei sind ein generationenübergreifendes Phänomen.

Nachfolgend soll nach einer eventuellen Verbindung zwischen konkreten Verweisen und der individuellen Entwicklung gesucht werden. Innerhalb der künstlerischen Entwicklung jedes Malers gibt es künstlerische Einflüsse von anderen Künstlern, sei es durch direkte, persönliche oder durch indirekte Kontakte. Es ist in diesem Rahmen kaum möglich, alle Künstler dieser Liste auf eventuelle Kontakte zueinander zu untersuchen. Es besteht aber eine höhere Wahrscheinlichkeit, dass die Künstler sich und ihre Werke untereinander kennen, wenn ihre Wohnorte nicht allzu weit voneinander entfernt liegen. Insbesondere in der direkten Nachkriegszeit, in der die Mobilität jedes Einzelnen noch stark eingeschränkt war und Ausstellungsmöglichkeiten, anlässlich derer man sich begegnen konnte, nur sehr selten waren. Diese Umstände heben die Bedeutung des Wohnortes und lassen eine Verbindung zwischen Wohnort bzw. Region und konkreter Malerei möglich erscheinen. Die In-Beziehung-Setzung von Wohnort und formeller Ausprägung in der Malerei scheint bei Trier, Hoehme und Schumacher zuzutreffen. Alle drei leben in der Region Rhein-Westfalen. Jedoch sind z. B. auch Peter Brüning und Winfred Gaul dort beheimatet, zeigen jedoch kaum Tendenzen zur konkreten Malerei. Eine Verbindung herzustellen zwischen Wohnort und Anwendung konkreter Malerei gelingt nicht. Grund dafür ist die annähernde Gleichsetzung von Wohnortnähe und persönlichem Kontakt der Künstler. Es besteht zwar

[325] Gabriele Lueg hat ebenfalls einen Vergleich der Geburtsdaten der von ihr untersuchten Künstler vorgenommen, vgl. LUEG, S. 9.

durchaus die Möglichkeit, dass sich Künstler, die in zwei benachbarten Städten leben, persönlich kennen, dies muss aber nicht der Fall sein. Darüber hinaus noch anzunehmen, es gäbe eine gegenseitige Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk des jeweils anderen, ist reine Spekulation. Wie ein Vergleich der Daten zeigt, fehlt allerdings bereits für Spekulationen die Grundlage.

Eine weitere Möglichkeit des künstlerischen Austauschs boten in der unmittelbaren Nachkriegszeit die entstehenden Künstlergruppen. Zu untersuchen ist nun, welche Informel-Künstler in welchen Zusammenschlüssen mitarbeiteten und, ob nach diesem Kriterium eine Verbindung zwischen Mitgliedschaft in einer Künstlergruppe und konkreter Malerei nachzuweisen ist. Dabei sind die sich im Nachkriegsdeutschland entwickelnden Künstlergruppen nicht als streng organisiert zu verstehen. Sie gleichen vielmehr lockeren Zusammenschlüssen. Es gibt keinen theorielastigen Überbau in Form eines Manifests oder programmatischer Vorgaben. Vielmehr ist es das Ziel dieser Vereinigungen, Verbindungen zwischen deutschen Künstlern herzustellen und Ausstellungsmöglichkeiten zu schaffen, um das Interesse der nationalen und internationalen Öffentlichkeit zu wecken.[326] So erfüllen die Künstlergruppen der Nachkriegszeit vielmehr die Funktion von Interessenvertretungen, die sich für die Belange der Künstler einsetzen. Weil keine dogmatischen Verbindungen zwischen Verbund und Künstler bestehen, sind gleichzeitige Mitgliedschaften von Künstlern in mehreren Gruppen ebenso charakteristisch wie das schnelle Wechseln der Mitgliedschaft.[327]

Diese Künstlervereinigungen entstehen nach dem Zweiten Weltkrieg in kürzester Zeit überall in Deutschland. So formiert sich im Jahr 1948 in Recklinghausen die Gruppe Junger Westen, die Gruppe ZEN bzw. ZEN49 schließt sich ein Jahr später in München zusammen. 1952 werden vier Informel-Maler anlässlich einer Ausstellung in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt unter dem Namen Quadriga bekannt. In Düsseldorf wird 1955 die Gruppe 53 gegründet. Diese war, nach einem Generationswechsel in der Mitgliederschaft, aus der 1953 ins Leben gerufene Künstlergruppe Niederrhein 53 e.V. hervorgegangen.[328] Die genannten Künstlergruppen sind von ihrer künstlerischen Prägung her heterogen. Es gibt im eigentlichen Sinn keine gewollte künstlerische Prägung, vielmehr besteht die Leitlinie in der Offenheit aller neuen Tendenzen in der Kunst. Dem entspricht auch § 2 der Satzung der Gruppe 53, der ihre Ziele festlegt: „[...] einen bewussten künstlerischen Beitrag zur heutigen

[326] Vgl. VOGT, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, S. 351.
[327] Der Begriff der Mitgliedschaft assoziiert in diesem Zusammenhang eventuell einen zu offiziellen und somit falschen Eindruck. Der Begriff des Zugehörigkeitsempfinden trifft den Kern der Sache eher.
[328] Vgl. OTTEN, Marie-Luise: Gruppe 53 – Auf dem Weg zur Avantgarde, Ausstellungskatalog Ratingen, Heidelberg 2003.

Zeit leisten [...] und zwar in betontem Gegensatz gegen bequeme Nachahmung.“[329] Diese Festlegung der Gruppe 53 kann stellvertretend für die anderen genannten Künstlervereinigungen stehen.

In der nachfolgend angeführten Tabelle (vgl. Tabelle II) sind die Mitgliedschaften der in dem Werkkatalog berücksichtigten Künstler dargestellt. In der zweiten Spalte werden ihnen die Anzahl der konkreten Bezüge gegenübergestellt. Schaut man sich die hier aufgeführten Mitglieder der Gruppe 53 an, stellt man fest, dass sowohl Maler involviert sind, die kaum konkrete Bezüge in ihren Bildern verwenden, wie Brüning, aber auch Maler wie Hoehme, die sehr viele solcher Bezüge einsetzen, und auch Maler wie Greis und Kreutz, die dieses Mittel nur in einigen Fällen anwenden. Die Teilnehmer an der Quadriga-Ausstellung haben durchschnittlich 25 Bilder in ihrem Œuvre, die konkrete Bezüge aufweisen. Bei der Gruppe Junger Westen sind nur zwei Teilnehmer in dem Werkkatalog erfasst, von denen Schumacher mit 62 Werken häufig und Grochowiak mit 2 Werken sehr selten greifbare Realitätsbezüge herstellt. Auch bei den sieben aufgelisteten ZEN-Mitgliedern lässt sich keine Einheitlichkeit feststellen. Es ist sowohl Hann Trier, der die meisten konkreten Bezüge des Werkkatalogs verzeichnet, Mitglied von ZEN, aber auch beispielsweise Thieler mit nur vier solcher Werke.

Wie bei den bisher unternommenen Versuchen, dieses Phänomen zu klären, lassen sich auch bei der Verbindung von konkreten Bezügen in der Malerei und der Zugehörigkeit zu bestimmten Künstlergruppen keine Verbindungen herstellen.

Tabelle II: Künstlergruppen

Namen	**konkrete Bezüge**	**Gruppenzugehörigkeit**				
Brüning, Peter	2	Gruppe 53				
Dahmen, Karl Fred	9	Gruppe 53				
Fürst, Albert	8	Gruppe 53				
Gaul, Winfred	10	Gruppe 53				
Götz, K.O.	21	Gruppe	Quadriga		ZEN	

[329] OTTEN: Gruppe 53 – Auf dem Weg zur Avantgarde, S. 9.

		53				
Greis, Otto	16		Quadriga			
Grochowiak, Thomas	2			Junger Westen		
Hoehme, Gerhard	78	Gruppe 53				
Kreutz, Heinz	25		Quadriga			
Platschek, Hans	7					
Schultze, Bernard	38		Quadriga		ZEN	
Schumacher, Emil	62			Junger Westen	ZEN	
Sonderborg, K.R.H	17				ZEN	
Thieler, Fred	4				ZEN	
Trier, Hann	105				ZEN	Rheinische Sezession

Nachdem nun auch der Versuch gescheitert ist, dem Phänomen „konkrete Bezüge in der informellen Malerei“ durch die Zugehörigkeit der Künstler zu Künstlergruppen auf den Grund zu gehen, soll jetzt die Ursache im individuellen Verlauf der künstlerischen Entwicklung jedes einzelnen in die Auflistung miteinbezogenen Informel-Künstlers gesucht werden. Durch diese Untersuchung wird geklärt, ob das Phänomen ein rein individuelles ist oder ob es Parallelitäten im Verlauf der informellen Schaffensphasen gibt. Interessant zu klären ist in diesem Zusammenhang auch die Frage nach der „Epocheneinteilung“. Kommen diese bestimmten Werke in der sogenannten Kernzeit des Informel zustande oder zeitlich versetzt? Um diesen Fragen nachzugehen, muss zunächst eine zeitliche Eingrenzung des Informel vorgenommen werden.

3.3.3 Die temporelle Auswertung

Nachfolgend soll eine temporelle Auswertung des Werkkatalogs durchgeführt werden. Hierbei wird untersucht, inwieweit die Zahl der konkreten Bezüge in den informellen Werken variiert, wenn man den Betrachtungszeitraum verändert. Von besonderem Interesse ist dabei die Konzentration des zeitlichen Rahmens auf die Kernzeit des Informel. Bevor eine

solche Untersuchung durchgeführt werden kann, müssen zunächst der zeitliche Rahmen des Informel und vor allem dessen Kernzeit festgelegt werden.

Wie bei vielen künstlerischen Bewegungen gibt es auch beim Informel mehrere Möglichkeiten der zeitlichen Einordnung. Ausschlaggebend ist dabei meist die Wahrnehmung der Kunstform in der Öffentlichkeit und weniger die informellen Werke selbst, die sowohl vor als auch nach der Kenntnisnahme der Öffentlichkeit entstanden sind. Gängiger Anfangspunkt ist daher die als erste Informel-Ausstellung in Deutschland geltende, später als Quadriga bezeichnete Ausstellung in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt im Jahr 1952.[330] Der Endpunkt der Informel-Ära wird unterschiedlich festgelegt. Er kann zu Beginn der 1960er-Jahre angesetzt werden, und orientiert sich so an der, die informelle Bewegung zumindest in der Öffentlichkeit ablösende Gruppe ZERO. Auch die Mitglieder von ZERO selbst begreifen die Informel-Bewegung als negativen Anreiz für ihr Kunstschaffen und wollen sich von der aus ihrer Sicht stark subjektiven Kunst des Informel abgrenzen, die in ihrer Abwendung von der Realität bezeichnend für ihre Entstehung im Zweiten Weltkrieg sei.[331] Ein bestimmtes Jahr des Wechsels von Informel zu ZERO kann nicht festgesetzt werden, allerdings wäre das Jahr 1962 ein Annäherungswert, der als Höhepunkt der ZERO-Bewegung kurz vor dem ersten Zerwürfnis zwischen Piene und Mack bezüglich der Ausrufung des *Neuen Idealismus* im Jahr 1963 gesehen werden kann.[332]

Einen anderen Endpunkt des Informel legt Claudia Posca im ersten Band der Dortmunder Informel-Reihe mit der documenta II im Jahr 1959 fest: „Während Ernst Wilhelm Nay repräsentativ in einem Hauptausstellungsraum des Museum Fridericianum gezeigt wurde, mussten sich informelle Maler von Winfred Gaul über Karl Otto Götz, Bernard Schultze und Emil Schumacher bis hin zu Gerhard Hoehme, Fred Thieler, Hann Trier u. a. mit kleinen Räumen bzw. dem Dachgeschoß des Fridericianums begnügen.“[333] Posca sieht diese Art der Hängung[334] als Deklassierung an und interpretiert dies als Anzeichen des Abgesangs des Informellen. Dagegen sprechen gleich mehrere Indizien. Zunächst sollen die ersten beiden documenta Ausstellungen in ihrer gemeinsamen Entwicklung betrachtet und gedeutet werden. Beide Ausstellungen stehen auf ihre Art noch unter der Auflage der Wiedergutmachung und des Nachholens der verlorenen Jahre der Naziherrschaft. Sie

[330] Vgl. HOFER, Sigrid: Entfesselte Form, S. 9; vgl. GEIGER: Die Maler der Quadriga, S. 184.
[331] Vgl. KUHN, Annette: Zero im Kontext der europäischen Avantgarde, in: ZERO – Eine neue Avantgarde, Ausstellungskatalog, Essen 1992, S. 10–12, S. 10.
[332] Vgl. STACHELHAUS, Heiner: Zero und Informel, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel, Begegnung und Wandel, Museum am Ostwall, Dortmund 2002, S. 94–100; vgl. STACHELHAUS, Heiner: ZERO, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Düsseldorf/Wien/New York/München 1992, S. 28.
[333] POSCA, Claudia: Zwischen 1952 und 1959, in: ALTHÖFER: Informel. Der Anfang nach dem Ende, S. 46–65.
[334] Ebd.

dürfen nicht verstanden werden als repräsentative Schau der zeitgenössischen Kunst. So erscheinen auf der Liste der gezeigten Objekte der ersten documenta 1955 weitgehend Kunstwerke des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts, also Kunst, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist.[335] Verstanden werden muss das Ausstellungskonzept vielmehr als Wiedergutmachung an den Künstlern, die durch die Politik der „entarteten Kunst“ in höchstem Maße verunglimpft worden waren. Gleichzeitig mussten auch die Sehgewohnheiten des Publikums an die herangeführt werden. Erst 1959 auf der documenta II werden neben Kunstwerken der klassischen Moderne auch solche aus der zeitgenössischen Kunst gezeigt. Die deplatzierte Hängung, wie es Posca empfindet, ist nicht repräsentativ für den Stand des Informel in der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Vielmehr müssen auch noch zwei weitere Komponenten berücksichtigt werden, die für das Konzept der documenta II maßgeblich waren. Da ist einerseits die Dominanz des Kurators Werner Haftmann, der seine individuellen, künstlerischen Vorlieben deutlich in die Ausstellungskonzeption hat einfließen lassen.[336] Darüber hinaus wirkten, wie seit der Untersuchung von Frances Stonor Saunders bekannt ist, die Einflüsse des Kalten Krieges auf die deutsch-amerikanische Kunst- und Kulturpolitik.[337]

Grundsätzlich ist es nicht richtig, an die documenta der Anfangsjahre den Maßstab der Überblicksausstellung zur aktuellen Kunst anzulegen. Die von Posca als Diskreditierung der jungen Informellen interpretierte Darbietung ihrer Werke, ist vielmehr eine erste Anerkennung der „neuen“ Kunst. Umso deutlicher wird dies bei der Betrachtung der documenta III im Jahre 1964. Hier sind weiterhin eine Reihe deutscher Informeller vertreten, auch wenn sie nicht unter dem Banner des Informel gezeigt werden. Dies hat aber lediglich mit der Ausstellungskonzeption zu tun, die die individuelle Leistung des einzelnen Künstlers herausstellen will und nicht den Künstler als Teil einer Bewegung. Dies geschieht im Übrigen ebenso mit Joseph Beuys, der nicht unter dem Oberbegriff Fluxus gezeigt wird, oder Yves Klein und Jean Tinguely, die nicht unter Nouveaux Réalistes erscheinen.[338] Wäre das Ende der Informellen bereits 1959 gekommen, wären sie sicherlich nicht fünf Jahre später erneut auf der documenta vertreten gewesen.

---

[335] Vgl. KIMPEL, Harald/STENGEL, Karin: documenta 1955; vgl. GLASMEIER, Michael/STENGEL, Karin (Hg.): Archive in motion, darin: documenta 1955, S. 161–172, und BUERGEL, Roger M.: Der Ursprung, S. 173–180

[336] Vgl. GUTBROD, Philipp: Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2, in: Archive in motion, S. 191–200, darin auch allgemeine Informationen zur documenta 2, S. 181–190.

[337] Vgl. SAUNDERS, Frances Stonor: Who Paid the piper? The CIS ans Cultural Cold War, London 1999.

[338] Vgl. HOFFMANN, Justin: documenta 3, in: Archive in motion, S. 211–221, darin auch allgemeine Informationen zur documenta 3, S. 201–210.

Trotz unterschiedlicher Ansätze und Schwerpunktsetzungen ist das Informel nicht zeitlich in eine Spanne zu pressen. Wie bei allen Kunstphänomenen sind die Übergänge fließend und vom Schaffen der Künstler bedingt. So ist auch das Informel in seiner zeitlichen Ausdehnung stark vom individuellen Tun der Künstler geprägt. Es gibt eine Reihe von Künstlern, die bis zu ihrem Tod in informeller Manier malen, was ihrer Popularität und künstlerischen Größe keinen Abbruch tut, auch wenn die aktuelle Kunst bereits neue Wege bestreitet. Als Maßstab der zeitlichen Eingrenzung wird das öffentliche Interesse am Informel herangezogen, das 1952 durch die sogenannte Quadriga-Ausstellung geweckt und 1962 mit dem Erstarken der ZERO-Gruppe und ihren spektakulären Aktionen abnimmt.

Um dennoch einen möglichen Einfluss der zeitlichen Begrenzung ausschließen zu können, soll im Folgenden das Auftreten der konkreten Bezüge innerhalb eines festgelegten Zeitraums in der informellen Malerei untersucht werden. Wie wirkt sich die zeitliche Eingrenzung auf die Jahre 1952–1962 auf die Anzahl der konkreten Werke informeller Künstler aus? Passt man die angeführte Werktabelle an den genannten Zeitraum an, reduziert sie sich von 404 auf 134 Werke der konkreten Malerei. Die Reduktion der Listung auf diesen eng gefassten Zeitraum verringert den Künstlerkreis nicht. Es bleiben 15 Künstler, die innerhalb der genannten zehn Jahre 134 dieser Werke schaffen. Vergleicht man die Anzahl der in diesem Zeitraum von zehn Jahren entstandenen konkreten Informel-Werken mit der Anzahl der Werke im gesamten Zeitrahmen, so wurden in den Jahren 1952–62 mehr konkrete Verweise im Informel verwendet als jeweils in den Folgejahrzehnten. Jedoch reduziert sich später auch die Anzahl der Künstler, sodass der Anteil der Werke mit verweisendem Charakter pro Künstler in den Jahren nach der Kernzeit unerheblich ansteigt.

Eine zeitliche Begrenzung des Informel auf die Jahre 1952–62 bringt keine neuen Erkenntnisse zum Thema konkrete Bezüge in der informellen Malerei. Auch in der sogenannten Kernzeit des Informel werden dieserart Bezüge in den Werken erwähnt und verarbeitet. Die Vermutung, der Zeitgeist oder ein vermeintlich in der Anfangszeit noch gänzlich autonomer Informel-Begriff seien Grund für nicht vorhandene Realbezüge, konnte widerlegt werden. Vielmehr kann festgestellt werden, dass Informel-Künstler über den gesamten Zeitraum ihres Schaffens sich auch mit konkreten Verweisen innerhalb ihrer Werke oder/und ihrer Bildtitel beschäftigen. Es gibt keinen verallgemeinerbaren Zusammenhang von Entstehungsdatum und vorhandenen Bezügen zu Realem. Vielmehr soll nun das Augenmerk auf die einzelnen Künstler und ihre Entwicklung gelegt werden.

3.3.4 Die Auswertung unter Berücksichtigung der künstlerischen Entwicklungen

Nun soll die künstlerische Entwicklung eines jeden der gelisteten Informel-Maler aufgezeigt und vergleichend, der jeweiligen Anzahl der konkreten Informel-Werke gegenübergestellt werden. Es wird untersucht, ob es einen Zusammenhang zwischen Dauer und Ausprägung der informellen Malerei und vorhandenen konkreten Verweisen gibt (vgl. Tabelle III).

Eine Vielzahl von Künstlern aus dem gewählten Kreis arbeitet nur über einen begrenzten Zeitraum informell. Zu diesen gehört Peter Brüning (1929–1970), der von 1953 bis 1963 die verschiedenen Ausprägungen des Informel in seinem Œuvre vereint. Es entstehen Werke der lyrischen Abstraktion, wie sie bei Hartung oder auch Soulages in Frankreich zu finden sind, aber auch Bilder, in deren Zentrum die Farbe steht und die eine tachistische Wirkung entfalten. Teilweise betont er stärker den Malvorgang, indem er mit ausladenden Gesten wie Götz arbeitet oder die Dripping-Technik von Pollock einsetzt. Bei der Titelvergabe geht Brüning zurückhaltend vor, meist nummeriert er seine Werke nur. Daneben stehen viele Werke ohne Titel und wenige, in denen die Farbe des Bildes den Titel prägt. Nur zwei Titel, *Feuervogel*[339] und *Fallend*[340], haben narrative Titel. Seine Informel-Phase schließt sich direkt an seinen Akademieabschluss an, den er u. a. bei Willi Baumeister absolviert. Brüning experimentiert in dieser Zeit viel und steht in dieser Phase noch unter dem Einfluss seines Lehrers und der zeitgenössischen Kunst. Erst später findet Brüning zu seiner eigenen Kunstsprache, als seine Auseinandersetzung mit dem Thema Zeichen im engeren Sinn, wie Verkehrszeichen und Kartenlegenden, beginnt. Damit beschäftigt sich Brüning bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1970.[341]

Auch Karl Fred Dahmen (1917–1981) setzt sich nur circa zehn Jahre unmittelbar mit der informellen Kunst auseinander. Erste informelle Bilder entstehen 1956 nach einem mehrere Jahre umfassenden Parisaufenthalt. Dominiert wird Dahmens informelles Schaffen von dem Thema Landschaft und Natur. Im Laufe dieser Auseinandersetzung tritt die Beschäftigung mit Farbe und ihrer Materialität bis hin zur collageartigen Einarbeitung von Fremdstoffen in den Mittelpunkt. Seine Werke stellen keine Landschaften dar, sie werden zu Landschaften. Eine logische Weiterentwicklung seiner Collagen, die zu Beginn der 1960er-Jahre

[339] Werkkatalog Nr. 1: Peter Brüning: *Feuervogel,* 1956, Öl auf Pappe, 84 x 78 cm, Privatbesitz.
[340] Werkkatalog Nr. 2: Peter Brüning: *Fallend,* 1956/57, Öl auf Leinwand, 90 x 115 cm, Privatbesitz.
[341] Vgl. OTTEN, Marie-Luise: Peter Brüning, Studien zur Entwicklung und Werk, Werkverzeichnis, Köln 1998, S. 126–143.

entstehen, sind seine Objektkästen, die den endgültigen Bruch mit seiner informellen Tradition in der Mitte der 1960er-Jahre darstellen.[342]

Albert Fürst (* 1920) setzt sich zu Beginn seines Schaffens ausschließlich mit dem Thema Tanz und Musik auseinander. Dabei findet sich verstärkt noch Figuratives in den Werken, das sich ab 1954 zunehmend auflöst. Für ihn ist die informelle Malerei mit ihrer grenzenlosen Freiheit des Gestaltens die ideale Grundlage, um Rhythmus und Musik umzusetzen. Fürst benennt auch seine Werke, mit wenigen Ausnahmen, mit einschlägigen Titeln aus diesem Genre. Wenig später beschäftigt sich Fürst mit den typischen Informel-Themen wie Material und Zeichen. Es entstehen die sogenannten *Sackbilder,* Malerei auf Sackleinen und abstrakt Lyrisches. In den 1970er-Jahren erwächst daraus erneut für kurze Zeit Figürliches. Fürst bleibt jedoch der informellen Bildgestaltung bis heute treu.[343]

Winfred Gaul (1928–2003) durchläuft zu Beginn seiner Karriere 1953–56 die verschiedenen informellen Stadien. Er beginnt mit Malerei, die stark von der spontanen Geste getragen ist. Später gewinnt Farbe für ihn an Bedeutung bis er 1955 einerseits mit Materialien und andererseits mit seinen Malwerkzeugen zu experimentieren beginnt. Parallel dazu befasst sich Gaul in den Jahren 1959–61 mit Schriftbildern, in denen er Worte, Sätze und Gedichte verfremdet und sie als pseudo-Schriften in seine Bilder integriert. Gauls Werke bleiben bis auf wenige Ausnahmen unbetitelt. 1960 beginnt Gaul seine Farbpalette zu reduzieren und schließlich monochrom zu malen. 1962 hat er sich endgültig aus dem Informel herausgearbeitet und setzt sich mit Verkehrszeichen und Signalen auseinander.[344]

K.O. Götz (* 1914) beginnt 1952, im Jahr seiner Teilnahme an der legendären Quadriga-Ausstellung[345], mit spontanen Pinselschlägen und kurz darauf mit seiner neu entwickelten Rakeltechnik die Farbe auf die Leinwand zu bringen. Die Farbe setzt er reduziert ein, Schwarz, Weiß und wenige Primärfarben dominieren. 1954 erarbeitet er sich eine Methode, nach der er seinen Malvorgang gestaltet. Diese basiert auf einem festgelegten Bildschema, in dessen Rahmen er seine spontane Geste ausleben kann. Götz setzt eine ungefähre Festlegung des Bildes dem Malvorgang voran, um sie einem schrankenlosen

[342] Vgl. ROTHE, Wolfgang: Stolberg 1957–1964: Donnerberg und Gedautal, neun Sätze, in: LEHMBRUCK, Willi/ROTHE, Wolfgang: Dahmen, Objekte, Bilder, Landschaften. Stuttgart 1976, S. 106–208; K.F. Dahmen – Das malerische Werk 1950–72, eingeleitet von Gunter Dienst, München 1972, S. 12–49.
[343] Vgl. ROMAIN, Lothar/WIRTH, Günther: Albert Fürst, Bildzeichen im Farbklang, Ostfildern-Ruit 1996, S. 11–18.
[344] Vgl. ROMAIN, Lothar (Hg.): Winfred Gaul, Werkverzeichnis, Bd. I: 1949–61, Gemälde und Arbeiten auf Papier, Düsseldorf 1991.
[345] Vgl. Anm. 332.

Automatismus entgegenzusetzen. Dieses Bildschema wird dann in einer Vielzahl von Bildern variiert. Diese Technik behält er bis in die heutige Zeit bei.[346]

Auch Otto Greis (1913–2001) gehört 1952 zu den vier ausstellenden Künstlern der Quadriga-Ausstellung. Ein Jahr zuvor entstehen bereits seine ersten informellen Werke. Sie sind eine Mischung aus gestischer Malerei und Materialbildern. Mit seinem Umzug in die Ile de France 1957 wendet sich Greis anderen Schwerpunkten zu. So setzt er sich theoretisch und praktisch mit den verschiedenen Farblehren auseinander und konzentriert sich in seinen Arbeiten verstärkt auf die Darstellung von Licht und dessen Wirkung. Gleichzeitig beschäftigt ihn, was er „Metamorphose“ nennt: das Kunstwerk als nachempfundene, aber eigenständige Naturschöpfung. Es dominiert immer mehr der dünne Farbauftrag in hellen Farben, so dass seine Werke gleichsam wie von Licht durchflutet wirken. Seine Bilder bleiben nur selten unbenannt, meist gibt er ihnen erzählende Titel, die die Stimmung des Bildes reflektierend wiedergeben. Greis wendet sich nicht gänzlich vom Informel ab, sondern legt sich aus dem Informel heraus auf sein eigenes Interessengebiet fest.[347]

Thomas Grochowiak (* 1914) malt bereits 1932 Aquarelle mit dem Thema Musik. In den 1950er-Jahren adaptiert er, ähnlich wie Albert Fürst, den informellen Malgestus als probates Mittel zur Darstellung von Musik. Nur durch diese Malweise besitze er die Fähigkeit, die Materie hochgradig zurückzunehmen. Unter dieser Prämisse wählt er auch seine Materialien. So arbeitet Grochowiak anfangs mit Tusche, die durch das Papier als Malgrund aufgesogen wird. Später entdeckt er synthetische Farbe für seine Zwecke. Sein Thema, die Vereinigung von Musik und Malerei, bleibt durch die Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit unverändert. Seine Werktitel spiegeln das auch durchweg wider, indem sie stets musikbezogen sind.[348]

Gerhard Hoehmes (1920–1989) erste Informel-Bilder entstehen 1953 in Tradition des französischen Informel von Fautrier. Zwei Jahre später hat Hoehme eine eigene bildnerische Sprache entwickelt. Sein Thema ist die Materialität im Bild. Er arbeitet unterschiedliche Materialien in die Farbe ein, um eine reliefartige Oberfläche zu gestalten. 1957 entstehen seine ersten Borkenbilder aus getrockneter Ölfarbe. Sie stellen Hoehmes letzte Station innerhalb des Farbthemas dar. Ab 1959 beschäftigt er sich mit dem Thema Zeichen. Es entstehen die ersten Zahlen-, Buchstaben- oder Chiffrenbilder. Ab 1960

[346] Vgl. ZIMMERMANN, Horst: K.O. Götz: Malerei 1935–1993, Ausstellungskatalog, Dresden 1994; K.O. Götz: Erinnerungen und Werk, Düsseldorf 1983.
[347] Vgl. SIEGERT: Otto Greis, S. 147.
[348] Vgl. SCHMIDT, Doris (Hg.): Thomas Grochowiak, Monographie und Werkübersicht, Köln 1994; SCHWALM, Hans-Jürgen: Bilder vom Klang der Farben, in: Thomas Grochowiak, Lust auf Farbe – von Mozart inspiriert, Ausstellungskatalog, Recklinghausen 1991, S. 7–13.

beginnt er mit der Gruppe der Wortbilder. In ihnen collagiert Hoehme Zeitungsartikel o. Ä. mit gemalten Zeichen und Farbflecken zu einer kleinteiligen Bildfläche. Hoehmes Betitelung seiner Werke ist meist inhaltsbezogen und soll dem Betrachter eine neue Bedeutungsebene eröffnen, aber auch Raum für eigene Deutung lassen. Ab 1964 entwickelt er seine Schnittmusterbilder und tritt durch sie aus dem informellen Kontext heraus.[349]

Im Jahr 1952 entstehen im Werk von Heinz Kreutz (* 1923) erste informelle Werke, die er in der Quadriga-Ausstellung erstmals präsentiert. Kreutz konzentriert sich in seinem Werk auf die Farbe. Seine Werke haben in den 1950er-Jahren eine stark expressive Wirkung. Seine Bildtitel sind meist narrativ, nur selten bleiben seine Werke unbenannt. Im Jahr 1960 beginnt Kreutz dann mit Farb- und Schwarz-Weiß-Holzschnitten zu experimentieren, die ihn über weitere Reduktionsschritte 1968 zu den montierten Quadratbildern führen. Kreutz befasst sich intensiv mit Farbtheorien und veröffentlicht 1974 seine eigene Farbenlehre. In seiner Malerei beginnt er im gleichen Jahr freie, rhythmische Farbfiguren anzufertigen.[350]

Hans Platscheks (1923–2000) künstlerische Entwicklung führt ausgehend von stilisierter Gegenständlichkeit in seinem Frühwerk, noch vom Surrealismus beeinflusst, über die intensive Beschäftigung mit der Farbe Ende der 1950er-Jahre zum Informel. Dabei arbeitet Platschek weniger mit der Farbe als Material in pastos aufgetragenen Materialbildern, denn vielmehr mit stark verdünnten Farben. 1959 entstehen variierende Bildfolgen, denen eine Verdichtung von linearen Elementen im Bildzentrum gemein ist. Bereits in dieser Zeit beginnt Platschek, Porträts anzufertigen, die in ihrer malerischen Umsetzung noch stark an seine linear geprägten Informel-Werke erinnern. Doch bereits 1966 hat er mit dem Informel abgeschlossen und widmet sich von nun an ausschließlich der Darstellung von Personen, bis hin zu hyperrealistischen Ausführungen.[351]

Bernard Schultze (1915–2005) beginnt 1951 mit informeller Malerei. Seine Werke erzeugen eine tachistische Wirkung, die durch den Verzicht auf jegliche Konturen im Bild entsteht, sodass nur noch „Flecken“ den Bildraum übersäen. 1959 wendet Schultze sich von der Farbe ab und den Linien zu. Es entstehen die Tabukri-Bilder, in denen einen Gewirr von kleinen Linien den Bildgrund beherrschen. Ab 1960 arbeitet Schultze an ersten Werken mit dem Migof-Thema, die er in seiner tachistischen Manier der Frühzeit ausführt. Im Laufe

[349] Vgl. HOEHME, Margarete/RONTE, Dieter: Gerhard Hoehme, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29.
[350] Vgl. HEINZ KREUTZ: Sonnengesänge, Einführung von Christa Lichtenstern, München 1997; vgl. KRETSCHMANN-MUCHE, Kirsten: „Der Gegenstand ist eine Einengung“. Das Œuvre von Heinz Kreutz 1944–1993, 3 Bde., Diss., Frankfurt 1993, S. 44–49.
[351] Vgl. HANS PLATSCHEK. Bilder 1949–88; vgl. HANS PLATSCHEK, Retrospektive.

seiner Beschäftigung mit den von ihm geschaffenen Migofs, die Zwischenwesen aus Tier, Pflanze und Mensch sind, wird seine Darstellungsform plastischer und greift weiter in den Raum ein. Innerhalb dieser Entwicklung werden seine Bilder zunächst reliefartiger, bis später auch Migof-Plastiken und -Environments entstehen. Schultzes Titel sind meist fantastischer Art, manche wecken auch Assoziationen zu Realem. Man kann bei Schultze nicht sagen, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt aufhört informell zu malen. Vielmehr weitet Schultze den Informel-Begriff aus und erarbeitet sich einen eigenen Informel-Stil.[352]

Emil Schumachers (1912–1999) erste informelle Werke entstehen in den Jahren 1952/53. Schumacher, der ursprünglich aus der Grafik kommt, bringt den grafischen Zeichenvorgang mit einer malerischen Textur zusammen. 1955 entstehen dann seine ersten Tastobjekte, in denen das grafische Moment nicht mehr zu spüren ist. Er stellt das Material Farbe in den Mittelpunkt und trägt sie pastos auf den Malgrund auf. Zur Verstärkung der Reliefstruktur collagiert er das Bild mit Fremdkörpern, wie Tuben, Verschraubungen, Nägeln u. Ä. Im Jahr 1959 beginnt er mit Einritzungen der Bildoberfläche und geht bis zur Zerstörung der Leinwand. Schumacher hat seine Malweise gefunden, er experimentiert aber stetig weiter, v.a. mit neuen Materialien. So beginnt er 1966 auf Holz zu malen, später verwendet er Blei für seine Werke, daneben gebraucht er Papier und Pappe zur Gestaltung. 1966/67 nimmt er das Thema der Zerstörung erneut auf. Es entstehen die sogenannten Hammerbilder. Ein Jahr später greift er das Motiv des Bogens auf und es entsteht die Reihe der Bogenbilder. Parallel zu seiner Ölmalerei begleitet eine Vielzahl von Gouachen sein Werk. Schumacher bleibt seinem informellen Weg bis zuletzt verbunden, aber er variiert immer wieder seine Malweise bzw. den Malvorgang. Seine Titelgebung basiert meist auf Fantasienamen, die teilweise auch mit Assoziationen spielen. Bei seinen Gouachen beschränkt sich Schumacher in der Benennung auf Opus-Nummern.[353]

K.R.H. Sonderborg (* 5. April 1923) entwickelt seinen Informel-Stil aus Pinselstrichzeichnungen, die in den Jahren 1951/52 entstehen. Sein Hauptaugenmerk ist auf die gestischen Pinselstriche gerichtet, die in variierter Form seine Werke bestimmen: dünne oder breite Striche, gerade oder gebogene, lasiert oder deckend aufgetragen.[354] Zu Beginn der 1960er-Jahre erarbeitet er eine neue Methode. Er verwendet fotografische Vorlagen, anhand derer er seine Bilder erarbeitet. Dabei wird ausschnitthaft ein einzelnes Element des Fotos zum bestimmenden und ausschließlichen Element seines Bildes,

[352] Vgl. HAHNE, Heinrich: Kunst als Verwandlung, in: Bernard Schultze, Ausstellungskatalog, Lugano 1990, S. 5–8.
[353] Vgl. JENSEN, Jens Christian (Hg): Emil Schumacher, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Lugano, 1994, S. 46-53; SCHMALENBACH, Werner: Emil Schumacher, Köln 1981, S. 37–139.
[354] Vgl. K.R.H. SONDERBORG – Werke 1948 bis 1986, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1987, S. 15–18.

sodass ohne direkten Vergleich, mit der fotografischen Vorlage ein Erkennen kaum möglich ist. Diese Werke tragen, vorrangig im Titel, noch einen eindeutigen inhaltlichen Verweis auf die Vorlage. In den nachfolgenden Bildern dieser Reihe verfremdet Sonderborg die Bildelemente weiter, so dass eine Verbindung zum ursprünglichen Foto nur noch im Vergleich mit den im prozessualen Kontext entstandenen Werke zu erfassen ist. Auch die Werktitel, die sich zu Beginn noch auf die Thematik der Vorlage beziehen, verweisen in diesem Stadium nur noch auf Ort, Datum, Zeit bzw. Zeitspanne der Herstellung.[355]

Im Jahr 1953 fertigt Fred Thieler (1916–1999) die ersten Werke, die als infomell zu bezeichnen sind. Bis 1955 entstehen Bilder, die alleine als Ergebnis des Malvorgangs wirken. Bestimmend ist dabei die Farbwirkung, die die Schnelligkeit des Farbauftrags widerspiegelt. In den Jahren 1956 bis 1958 verlangsamt sich seine Malerei, was auch durch den Wechsel vom Pinsel zum Spachtel deutlich wird. Später ändert sich erneut sein Duktus, die Farben scheinen im Bild zu explodieren und sich in die Fläche auszudehnen. Kosmische Assoziationen werden geweckt. Seine Betitelung beinhaltet meist Abkürzungen, Entstehungsdatum, manchmal auch Farbbezüge und selten narrative, assoziative Namen.[356]

Hann Trier (1915–1999) beginnt Anfang der 1950er-Jahre seine informelle Malerei mit einer Mischung aus lyrischer Abstraktion in der Darstellung und Spontaneität in der Geste. Trier experimentiert mit seiner Technik und entwickelt sie weiter, wobei er seine informelle Manier weitgehend beibehält. Thematisch setzt sich Trier in seinen Werken mit den unterschiedlichsten Gebieten auseinander. So reicht das Spektrum von literarischen über kunsthistorischen bis zu mythologischen Themen. Seine Titel sind meist inhaltlicher Art oder narrativ. Insbesondere in den 1990er-Jahren gibt es nur wenige unbenannte Werke. Eine gesonderte Rolle spielen die Wortbilder in seinem Œuvre, die erstmals 1952/53 entstehen. Zu Beginn der 1990er-Jahre greift Trier die Verbindung von Schrift und Bild erneut in seiner Fabriana-Reihe auf.[357]

Um diese 15 Künstler in ihren unterschiedlichen Entwicklungen miteinander zu vergleichen, müssen Schemata der Einordnung gefunden werden, die sich für eine direkte Gegenüberstellung eignen. Ausgehend vom Malprozess wurden die Künstler in zwei Gruppen eingeteilt. Diese Einteilung geschieht unter Berücksichtigung zweier Aspekte: Farbe und Gestik. Zu der Kategorie Farbe gehören die Künstler, in deren malerischer

[355] Vgl. POETTER, Jochen: K.R.H. Sonderborg, Ausstellungskatalog Baden-Baden, Düsseldorf 1993, S. 7 und 31/32.
[356] Vgl. FIRMENICH, Andrea/MERKERT, Jörn: Fred Thieler, Monographie und Werkverzeichnis, Bilder 1942–93, Köln 1995; MOTTE, Manfred de la (Hg.): Fred Thieler, Ausstellungskatalog, Berlin 1983.
[357] Vgl. FEHLEMANN: Hann Trier, S. 39–160; vgl. EULER-SCHMIDT: Hann Trier, S. 47.

Praxis entweder das Material Farbe oder aber dessen optische Wirkung im Zentrum steht. Allerdings gibt es in dieser Gruppe auch Künstler, die beide Arten des Farbeinsatzes miteinander verbinden. Da bei vielen dieser Künstler beide Spielarten in ihrem Werk vertreten sind, ist eine klare Trennung der beiden Fraktionen nicht möglich. Die zweite Kategorie Gestik besteht aus den Künstlern, die sich ausschließlich mit der zeichnerischen Geste im weitesten Sinne beschäftigen. Zur Schnittmenge dieser beiden Gruppen gehören die Maler, die sich beider Mitteln parallel oder zeitlich versetzt bedienen und sich somit nicht eindeutig zuordnen lassen. Der Großteil der Künstler gehört zur Gruppe Farbe. Es sind: Dahmen, Gaul, Greis, Hoehme, Kreutz, Platschek, Schumacher und Thieler. Der Gruppe Gestik wurden zugeordnet: Fürst, Götz, Grochowiak und Sonderborg. Zu den nicht eindeutig zuzuordnenden Künstlern gehören neben Brüning und Gaul, die sich auf beiden Feldern bewegen, auch Schultze und Trier. So betont Trier in seinem Gesamtwerk die Geste, insbesondere durch sein beidhändiges Malen, setzt aber auch die Farbe, nicht in ihrer haptischen, aber in ihrer optischen Wirkung, bewusst ein. Ebenso Schultze, der durch die Betonung des Zeichnerischen in seiner Malerei und seinem Farbeinsatz Elemente beider Kategorien vereint. Trier und Schultze grenzen sich einerseits durch ihren Farbeinsatz, von den oft monochromen oder zurückhaltend farbigen Werken, die die Geste in ihr Zentrum stellen ab, andererseits unterscheiden sie sich durch ihre zeichnerische Wirkung von den Künstlern, die vorrangig der Farbe in ihren Bildern Raum geben.

Ermittelt man nun die durchschnittliche Anzahl der Werke mit konkreten Bezügen beider Gruppen, unter Ausklammerung der Überschneidungen, ergibt sich für die Gruppe der Farbe ein Wert von circa 26 Werken je Künstler und bei der Gruppe der Gestik ein Wert von 12 Bildern. Dieser Vergleich ergibt mehr als eine Verdopplung der konkreten Bezüge in Werken mit Farbbetonung gegenüber solchen der Gestik.

Berechnet man nun diesen Mittelwert für die Gruppe der Farb- und Gestik-Maler ergibt sich ein hoher Wert von circa 38 Werken pro Maler. Bei diesem Ergebnis ist zu berücksichtigen, dass zu dieser Gruppe Hann Trier gehört, der mit seinen 105 Bildern die meisten konkreten Bezüge in seinem Werk aufweist. Nimmt man aus den Gruppen Farbe und Farbe & Gestik die Maximalwerte aus der Berechnung heraus, also Hoehme und Trier, reduziert sich der durchschnittliche Wert von circa 38 auf circa 14 Werke mit konkreten Bezügen bei den Farb- und Gestikmalern und auf 14 bei der Gruppe Farbe. Somit gleicht sich der durchschnittliche Wert der Gruppen Farbe mit 16, Gruppe Gestik mit 12 und Kombinationsgruppe mit 14 Bildern an.

Bezieht man allerdings das bereits angesprochene Problem der Vermischung zweier Arten der Farbverwendung innerhalb der Gruppe Farbe mit ein, so muss das Ergebnis korrigiert werden. Teilt man die Gruppe Farbe in die beiden Untergruppierungen so auf, dass die Werke der Künstler, die beiden Richtungen im Laufe ihrer Entwicklung angehörten, gleich auf beide verteilt werden, so ändert sich das Ergebnis. Von den Künstlern, die die Farbe als Material betonen, (Dahmen, Hoehme, Schumacher) werden durchschnittlich circa 40 Werke mit konkreten Bezügen angefertigt, und von denen, die die Farbe als optisches Mittel einsetzen (Greis, Thieler), sind es nur etwa 7 Werke. Ausschlaggebend für dieses Ergebnis ist vor allem die hohe Anzahl von Werken mit konkreten Bezügen von Schumacher und Hoehme mit 62 bzw. 78 Werken. Lässt man diese Maximalwerte aus der Berechnung heraus, ergäbe sich für die Material-Fraktion ein Wert von circa 10 Werken mit konkreten Verweisen. Ein Wert also, der nur gering über dem durchschnittlichen Wert der Untergruppe Farbe als optisches Mittel mit 7 Werken liegt.

Die direkte Gegenüberstellung der individuellen künstlerischen Entwicklungen gestaltet sich außerordentlich schwierig. Denn ein Vergleich muss auf Aspekten basieren, die bei allen untersuchten Künstler zu finden sind. Dies hat eine Reduktion auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zur Folge. Dieses „Zurechtschneiden“ wird dem Informel in seinen unterschiedlichen Ausprägungen nicht annähernd gerecht, ist aber notwendig, um ein vergleichendes Vorgehen zu ermöglichen. Allerdings wurde auch bei der Gegenüberstellung der individuellen künstlerischen Entwicklung und der Anzahl konkreter Bezüge kein kausaler Zusammenhang festgestellt. Bei beiden Hauptgruppen des Informel, Farbe und Gestik, sind die konkreten Verweise in etwa gleichwertig vorhanden.

Bei dem Versuch, einen Zusammenhang zwischen der individuellen Dauer der Informel-Phase und der Anzahl konkreter Verweise in diesen Werken herzustellen, muss beachtet werden, dass in einem längeren Zeitraum die Anzahl der konkreten Verweise, alleine schon aufgrund der Menge der geschaffenen Werke, stark ansteigt. Es wird aber bei einem Vergleich deutlich, dass eine solche Berücksichtigung in diesem Fall nicht dringend notwendig ist. Denn auch ohne darauf zu achten, ist zu erkennen, dass es keinen Zusammenhang zwischen der Dauer der Informel-Phase und der Anzahl konkreter Verweise gibt. Errechnet wird die durchschnittliche Anzahl der Werke mit konkreten Verweisen, sowohl für die Gruppe derer, die nur zeitweilig informell malen, als auch für diejenigen, die sich lebenslang damit auseinandersetzen. Zu der zweiten Gruppe gehören folgende Künstler: Fürst, Götz, Grochowiak, Schultze, Schumacher und Thieler. Dabei wird Hann Trier aus der Berechnung ausgeschlossen, weil seine 105 Bilder mit konkreten Verweisen als Maximalwert die Berechnung des Durchschnittswertes zu stark beeinflussen

würde. Hier ergibt sich ein Durchschnittswert von circa 19 Werken. Da auf der Seite der Künstler, die nur innerhalb einer Phase informell malen, kein Künstler in dieser Form herausticht, werden alle Künstler dieser Gruppe miteinbezogen. Es sind Brüning, Dahmen, Gaul, Hoehme, Kreutz und Platschek. Daraus ergibt sich auch auf der Seite der durchgehend informell malenden Künstler ein durchschnittlicher Wert von etwa 19 Werken. Es ergibt sich in beiden Gruppen eine nahezu gleiche durchschnittliche Anzahl von Werken mit konkreten Verweisen. Daraus folgt, dass die Dauer der Informel-Phase keinen Einfluss auf die Häufigkeit der Verwendung von konkreten Verweisen innerhalb der Bildwerke und/oder ihren Titel hat.

Tabelle III: Künstlerische Entwicklung

Namen	**Künstlerische Entwicklung**	**Anzahl konkr. Werke**
Brüning, Peter	1955–63 Informel in seinen versch. Ausrichtungen, später: Kartenlegenden	2
Dahmen, Karl Fred	1956–64 Informel, später: Objektbilder- und kästen	9
Fürst, Albert	Seit 1954 durchgehend Informel	8
Gaul, Winfred	1953–62 Informel, später: Verkehrszeichen	10
Götz, Karl Otto	Seit 1952 durchgehend Informel	21
Greis, Otto	Seit 1952 Informel, ab 1957 wird Licht zum Hauptthema	16
Grochowiak, Thomas	Seit 1950er-Jahre Informel als Darstellung von Musik bis in die 1990er-Jahre	2
Hoehme, Gerhard	Seit 1953 Informel, ab 1957 entwickelt er Informel weiter mit Borkenbilder, 1959 entstehen Buchstaben- und Chiffrenbilder, ab 1964 Schnittmusterbilder	78
Kreutz, Heinz	1952–60 Informel, dann Holzschnitte, 1968 Quadratbilder	25
Platschek, Hans	Seit Ende 1950er- bis Anfang 1960er-Jahre Informel	7
Schultze,	Seit 1951 Informel, später: v.a. Migofs in informeller	38

Bernard	Manier	
Schumacher, Emil	Seit 1952 durchgehend Informel	62
Sonderborg, K.R.H	Seit 1951/52 durchgehend Informel	17
Thieler, Fred	Seit 1953 durchgehend Informel	4
Trier, Hann	Seit Anfang 1950er-Jahre durchgehend Informel	105

3.3.5 Schlussfolgerungen

Im Zuge der Suche nach möglichen Ursachen für die Verwendung von konkreten Bezügen in der informellen Malerei wurden unterschiedliche Relationen untersucht. Neben den äußeren Umständen, wie Alter, Wohnort und Gruppenzugehörigkeit der Künstler, wurden auch die künstlerischen Entwicklungen und die Dauer der individuellen Informel-Phasen näher betrachtet. Jedoch konnte keine Erklärung für das Phänomen der konkreten Verweise in der informellen Malerei gefunden werden. Es gibt keinen objektiv beweisbaren Zusammenhang zwischen den untersuchten Aspekten und der Verwendung von Formellem in der informellen Malerei. Es ist die rein subjektive, individuelle Entscheidung jedes Künstlers für jedes einzelne Werk, einen konkreten Bezug im Bild oder im Titel einzubauen. Wie häufig die Künstler diese Verweise einsetzen, ist sehr unterschiedlich. Allerdings ist erstaunlich, dass jeder der untersuchten Künstler, selbst wenn nur in wenigen Fällen, diese Möglichkeit anwendet. Daher ist die Frage zu stellen, ob der Einsatz von konkreten Bezügen im Bild oder/und im Bildtitel als ein neues Mittel oder eine Methode angesehen werden kann, die vom Künstler bewusst eingesetzt wird. Dieser Fragestellung soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

4. Verweisende Bildelemente als Mittel und Methode

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel gesehen, gibt es zwei Ebenen der informellen Malerei, in denen konkrete Bezüge transportiert werden können. Die erste Ebene ist die der Verwendung von gegenständlichen, personellen oder sinnbildlichen Elementen im Bild selbst, die zweite ist die des konkreten Verweises im Bildtitel. Beide Möglichkeiten sollen im Folgenden genauer untersucht und erläutert werden.

4.1 Konkretes innerhalb informeller Bildwerke

Die Darstellung von Konkretem innerhalb informeller Bildwerke ist bislang kaum beachtet worden. Ein Grund dafür ist nicht alleine die Missachtung der Rezipienten gegenüber solchen Bildelementen, vielmehr ist der Anteil der gegenständlichen Verweise innerhalb informeller Kunstwerke verschwindend gering. Dies zeigt auch die diesbezügliche Auswertung des Werkkatalogs. Von den 404 zusammengetragenen Bildern des Werkkatalogs beinhaltet nur ein geringer Anteil von 82 Werken, die sich auf nur sieben Künstler verteilen, konkrete Elemente werkimmanent. Bei diesen Bildwerken lassen sich drei verschiedene Formen des Konkreten feststellen. Die Darstellung von Gegenständen, Personen oder Tieren stellt die größte Gruppe mit 47 Werken dar. Diese Elemente verwenden vorrangig Fürst und Schumacher. Die zweite Gruppe ist die der Wortbilder.[358] Von Hoehme, Schumacher und Trier werden insgesamt 20 Wortbilder geschaffen. Symbole im ikonographischen Sinn kommen in 12 Bildwerken vor und sie stellen somit die kleinste der drei Gruppen. Ihre Vertreter sind Dahmen, Fürst, Götz, Hoehme und Schumacher.

Die 47 aufgeführten Darstellungen von Gegenständen, Personen und Tieren sind alle nur skizzenhaft und mit schnellem Pinselstrich schemenhaft auf den Malgrund aufgetragen. Ihre Verwendung in den Bildern alleine liefert nur wenige Anhaltspunkte für die Interpretation. So ist es unumgänglich, zur Bilddeutung zusätzlich auf Kontextinformationen zurückzugreifen. Hinzu kommt, dass ein starkes Ungleichgewicht bei der Verteilung dieser Bildwerke auf die sechs Künstler festzustellen ist. Den größten Anteil an den Werken hat Emil Schumacher mit 42. Nur lediglich zwei Werke stammen von Albert Fürst. Götz, Hoehme und Sonderborg ist jeweils ein Gemälde mit werkimmanent konkretem Bezug zuzuschreiben. Zu der großen Zahl an konkreten Bezügen innerhalb Schumachers Werk ist erneut anzumerken, dass nur ein kleiner Teil dieser von Schumacher angefertigten Bildern, bei denen es sich hauptsächlich um Gouachen handelt, aufgenommen wurden. Eine vollständige Aufzählung

[358] Auch in Winfred Gauls Œuvre finden sich sog. Wortbilder. Bei dieser Werkgruppe arbeitet er allerdings nur mit schriftähnlichen Zeichen.

dieser zahlreich entstandenen Gouachen hätte die Untersuchung unübersichtlich gemacht und somit ihren Rahmen gesprengt. Dies und die nur vereinzelte Verwendung des werkimmanent Konkreten durch die anderen Künstler berücksichtigend kann man nicht von einer Verwendung gegenständlicher Elemente innerhalb der informellen Malerei sprechen. Vielmehr sind diese Einzelfälle von Fürst, Götz, Hoehme und Sonderborg als Ausnahmen von der Regel anzusehen. Die zahlreiche Verwendung von Gegenständlichem in Schumachers Werk stellt ein Sonderfall dar, dessen Untersuchung in einem monografischen Kontext lohnenswert wäre.

Der Einsatz von Symbolen im ikonographischen Sinne innerhalb informeller Malerei beschränkt sich zwar auch nur auf 12 Gemälde, allerdings verteilen diese sich auf sechs Künstler, auf Dahmen, Fürst, Götz, Hoehme und Schumacher. Das am häufigsten verwendete Symbol ist das Kreuz, weitere Symbole sind Herz, Leiter und Rad. Den Einsatz von Symbolen innerhalb ihrer Bilder schließen informelle Maler nicht kategorisch aus. Es kann aber auch nicht von einem systematischen Einsatz gesprochen werden, da die Verwendung von Symbolen zu selten und beliebig ist. Wie stark sich der Einsatz der Symbole auf die Interpretation des Bildwerkes auswirkt, muss bei der Analyse der einzelnen Werke genauer untersucht werden.

Die Verwendung von Buchstaben und Worten innerhalb informeller Werke kommt innerhalb des Corpus 20–mal vor. In den Œuvres der drei Informel-Künstler Hoehme, Schumacher und Trier finden sich Wortbilder. Auch hierbei handelt es sich eher um die Eigenart dieser Künstler bzw. um eine Phase ihrer jeweiligen künstlerischen Entwicklung, als um eine im deutschen Informel weit verbreitete Tendenz.

Beim Einsatz konkreter Elemente innerhalb informeller Bildwerke kann bei den drei untersuchten Kategorien Gegenständlichkeit, Symbol und Wort nicht von einer Methode des deutschen Informel gesprochen werden. Auf das gesamte deutsche Informel bezogen wird deutlich, dass bei der malerischen Umsetzung die informellen Bildwerke in ihrer Mehrheit der gängigen Vorstellung des Gegenstandslosen entsprechen. Es existieren Ausnahmen von dieser Regel. Wie groß die Bedeutung dieser werkimmanenten Verweise für die Analyse und Deutung des Werkes sind, muss von Fall zu Fall bewertet werden. Inwieweit nun der Bildtitel im Informel zum besseren Verständnis des nicht-dinglichen Werkes beiträgt, soll nun untersucht werden.

4.2 Der Titel des informellen Bildwerks

4.2.1 Forschungsstand

Die Problematik der Bildtitel informeller Bildwerke ist noch nicht eingehend untersucht worden. Bisher beschränkt sich die Beschäftigung mit diesem Thema auf kurze Anmerkungen, meist in monografischen Untersuchungen. Dabei wird die Nicht-Betitelung der Werke mehr beachtet als die Verwendung von deskriptiven, thematischen Titeln. Eine Ausnahme bildet der bereits 1967 erschienene Aufsatz von Rolf Wedewer, der sich mit dem Zusammenhang zwischen *Bild und Titel* auseinandersetzt.[359] In ihm erkennt er die neue Funktion des Bildtitels im Bereich der ungegenständlichen Kunst. Allerdings bezieht Wedewer die im Titel transportierte Aussage nicht auf das Werk selbst, sondern auf „das allgemeine Wirklichkeitsverständnis der Künstlers".[360] Für ihn sind die Bildtitel nicht Schlüssel zum Verständnis des Bildes, sondern vielmehr Schlüssel zum Verständnis des Künstlers.

Systematische Untersuchungen zum Thema Titel entstehen zunächst auf dem Gebiet der Literaturwissenschaften. Gérard Genette untersucht 1987 in *Paratexte* alle Informationselemente, die neben einem publizierten Text stehen können. Dabei setzt er sich auch mit der Funktion des Titels auseinander. Genette unterscheidet die deskriptiven Titel zunächst in thematische und rhematische, wobei diese sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen. Unter dem thematischen Titel versteht Genette einen Titel, der sich direkt auf den zentralen Gegenstand bzw. den Inhalt des Textes bezieht. Der rhematische Titel beschreibt, was der Autor aus dem Thema macht. Davon ausgehend unterteilt er die Titel bezüglich ihrer Funktionen in weitere Unterkategorien.[361]

Ausgehend von dem beginnenden Interesse an den Titeln auf dem Gebiet der Literaturwissenschaften, beginnt auch die Beschäftigung mit Bildtiteln. Natalie Bruch, auch aus der Linguistik kommend, befasst sich in ihrer Dissertation mit dem Bildtitel.[362] Dabei bleibt Bruch der Systematik ihres Faches verbunden, indem sie beispielsweise ausführlich die Semantik in den Bildtiteln untersucht. In ihrem Gesamtergebnis fasst sie dann u. a. zusammen, dass der durchschnittliche Bildtitel eine Länge von 3,5 Wörter besitze und dass

[359] Vgl. WEDEWER, Rolf: Bild und Titel, in: Jahresring 1967/68, S. 267–280.
[360] WEDEWER, Rolf: Bild und Titel, S. 268.
[361] Vgl. GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt 1989, S. 58–102.
[362] Vgl. BRUCH, Natalie: Der Bildtitel, Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion, eine Typologie, Diss., Duisburg-Essen 2005.

die am häufigsten vorkommende Wortart das Nomen sei.[363] Bei ihrer inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Bildtiteln unterscheidet sie, ähnlich wie Genette, deskriptive, thematische Titel und sinnbildliche, rhematische Titel. Darüber hinaus führt sie auch noch die Gruppe der thema- und rhemavermeidenden Titel an.[364] Um die Wirkung der Bildtitel auf die Betrachter zu untersuchen, führte Bruch unter ihnen eine Umfrage durch. Diese ergab eine Einteilung der Betrachter in drei Gruppen: „1. In Rezipienten, die den Titel gar nicht beachten. 2. In Rezipienten, die den Titel zwar beachten, aber nach Feststellen einer Diskrepanz zwischen Titel und Bild den Titel nicht in die Interpretation des Bildes einbeziehen. 3. Rezipienten, die den Titel in die Interpretation des Bildes einbeziehen.“[365] Bruch erkennt, dass der Bildtitel Teil eines Kunstwerks sein könne, aber doch von Fall zu Fall untersucht werden müsse.[366] Bei ihrer Untersuchung geht Bruch von 1766 wahllos zusammengestellten Kunstwerken aus. Sie untersucht nicht systematisch die Titelgebung innerhalb bestimmter Stile oder Epochen, so auch nicht die des Informel deutscher Prägung. Nur kurz äußert sie sich zu Vertretern des amerikanischen Action Painting und ihrer Verweigerung der Titelgebung. Sie erwähnt aber auch die Zunahme mythologischer Titel bei Rothko und Still zwischen 1940 und 1960 und führt diese auf freie Assoziationen der Künstler zurück.[367] Bei ihrer Analyse der Einheit von Bild und Titel untersucht sie auch ein abstraktes Werk mit dem Titel *Pan*.[368] Jedoch nennt sie weder den Künstler noch eine Datierung des Werkes. Sie verwendet dieses Kunstwerk als Beispiel für einen „sinnbildlichen Titel“ eines „nicht sinnbildlichen Bildes“[369]. Dabei kommt Bruch zu dem Schluss, dass der eine Allegorie beinhaltende Titel auf das hinter dem Bild liegende Konzept verweise und als ein Teil dessen dem Betrachter neue Dimensionen zur Deutung des Werkes biete.[370]

In seinem Artikel *Image and word in the twentieth-century art* greift Gombrich die Funktionen des Bildtitels nur am Rande auf, sein Hauptaugenmerk liegt auf der Verwendung von Worten in Kunstwerken als deren integrativer Bestandteil. Den negativen Bildtitel – „Untiteld“ oder Nummerierung – versteht Gombrich als Verweis auf eine dahinter stehende geistige Haltung, die zum Verständnis des Kunstwerks maßgeblich ist. Er vergleicht diese Praxis mit der Vergabe von Opusnummern in der klassischen Musik. Seine Äußerungen zum Abstrakten Expressionismus verweisen auf die vielseitig ausgeschöpften

[363] Vgl. BRUCH, S. 337.
[364] Vgl. BRUCH, S. 338.
[365] BRUCH, S. 242–320.
[366] Vgl. BRUCH, S. 342.
[367] Vgl. BRUCH, S. 13.
[368] Vgl. BRUCH, S. 215.
[369] BRUCH, S. 215
[370] Vgl. BRUCH, S. 216

Möglichkeiten der Betitelung, von der narrativen bis zur Nicht-Betitelung, wobei jede zum Verständnis des Bildes beitrage.[371]

Umfangreicher ist Welchmans Untersuchung über die Bildtitel in *Invisible Colors*.[372] Darin versucht Welchman eine Geschichte der Bildtitel zu verfassen. Ausführlich erörtert Welchman die Theorien der Bildgebung und ihre bewertenden Erläuterungen sowohl in der Einleitung als auch im ersten Kapitel. Dabei führt er die französischen Strukturalisten, wie Jacques Derrida[373] und Roland Barthes[374], zum Thema des literarischen Titels an und verweist auf Walter Benjamins Meinung[375] zu diesem Gebiet. Daneben erläutert er auch ausgiebig die Sichtweise E. H. Gombrichs[376] und geht kurz auf eine Reihe unterschiedlicher Autoren ein, die sich zum Thema Bildtitel äußern, wie Craig Owens[377] und Stephan Bann[378], um die wichtigsten zu nennen.[379]

Welchmans eigentliche Untersuchung der Bildtitel beginnt mit einer kurzen Erläuterung der titelgebenden Praxis in vorimpressionistischer Kunst, erst im Anschluss daran setzt eine intensive Auseinandersetzung mit der Titelgebung in der Kunst der Moderne und der Postmoderne ein. Dabei geht Welchman chronologisch vor, wobei er jedoch nicht die Titelgebung in den Stilen verallgemeinernd untersucht, sondern vielmehr einzelne Künstler und ihre Titelpraxis herausgreift. Mit dem Informel beschäftigt er sich in seiner amerikanischen Ausprägung, mit dem Action Painting und dabei vor allem mit Jackson Pollock, Mark Rothko, de Kooning, Barnett Newman und Franz Kline. Welchman erkennt eine Entwicklung der Bildtitel im Abstrakten Expressionismus in seiner Frühzeit mit gut klingenden, oftmals mythologisch geprägten Titeln hin zu einer strikten Ablehnung erläuternder Titel. Als Ausnahme beschreibt Welchman Clyfford Still, der konsequent durch sein gesamtes künstlerisches Schaffen hindurch jegliche Informationsfunktion seiner Bildtitel verweigert habe. Welchman erkennt, dass es einen Zusammenhang zwischen Titelvergabe und der künstlerischen Entwicklung gibt. Die narrativen Titel setze der Künstler nicht mehr ein, sobald er seine eigene Bildsprache gefunden habe. Zu beobachten sei dies

---

[371] Vgl. GOMBRICH, E. H.: Image and word in Twentieth-Century Art, in: Word & Image 1, No. 3, Juli–September 1985, S. 213–241.
[372] Vgl. WELCHMAN, John C.: Invisible Colors: a visual history of titles, London 1997.
[373] Vgl. DERRIDA, Jaques: La vérité en peinture, Paris 1978.
[374] Vgl. BARTHES, Roland: Le degré zéro de l'écriture, Paris 1953; ders.: Proust et les noms, in: Œuvres complètes II, Paris, 1994, S. 1368–1376.
[375] Vgl. SMITH, Georg (Hg.): Walter Benjamin, Moskauer Tagebuch, Frankfurt 1980.
[376] Vgl. GOMBRICH: Image and word in Twentieth-Century Art, S. 213–241.
[377] Vgl. OWENS, Craig: Improper Names, in: BRYSON, Scott/KRUGER, Barbara u. a.: Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture, Berkeley 1992, S.285–293.
[378] Vgl. BANN, Stephen: The mythical conceptions is the name: Titles and names in Modern and Post-Modern painting, in: Word & Image 1, No. 2, April–Juni 1985, S. 176–190.
[379] Vgl. WELCHMAN: Invisible Colors, Introduction II: Theories of Titling and Naming, S. 13–22 und Kapitel 1: Reckoning with the Title and its Sites, S. 23–48.

vor allem bei Rothko und de Kooning, die vehement den denotativen Titel ablehnten, aber auch in Teilen bei Pollock, wobei Letzterer immer wieder zu inhaltlichen, assoziativ entstehende Bildtitel zurückgreife. Den Wandel hin zur neutralen bzw. zur Nicht-Betitelung versteht Welchman als Zeichen der Autonomie des Kunstwerks, jede Verwendung des Bildtitels als Informationsträger würde von den Künstlern als Versagen des Kunstwerks selbst betrachtet.[380]

Der bereits bei Welchman erwähnte Stephen Bann untersucht in seinem Aufsatz *The mythical conception is the name*: *Titles and names in Modern and Post-Modern painting* Bildtitel unter vorwiegend semiotischen Gesichtspunkten.[381] So wendet Bann das peircesche Konzept der triadischen Relation auf die Titel der Kunst des 20. Jahrhunderts an. Peirce erkennt eine dreifache Verbindung zwischen dem Zeichen, der bezeichneten Sache und der im Geist produzierten Kognition. Für ihn ist der Bildtitel als ein „dicent indexial legisign" zu verstehen, wobei „legisign" seine repräsentative Funktion ausdrückt, „indexial" für seine verweisende Rolle und „dicent" für seine aktuelle Existenz steht.[382] Bann setzt das peircesche Zeichen mit den Bildtiteln gleich und erweitert das Peirce-Konzept für die Bildtitel der Moderne. Für ihn ist der Bildtitel hier nicht mehr nur das Etikett des Bildes, sondern ein „sinsign", das Bild in seiner singulären, materiellen Identität. Diese Erkenntnis der Moderne werde auch von den Künstlern genutzt. So sieht Bann den Titel nicht nur als Verständnisschlüssel, sondern auch als Mittel des Künstlers, mit dem Betrachter selbst eine Verbindung aufzubauen.[383] Bei der Betrachtung des Abstrakten Expressionismus beschränkt er sich allerdings auf Cy Twombly und dabei insbesondere auf eines seiner Werke mit dem Titel *Pan* aus dem Jahr 1980. Dieser Titel ist nicht nur „indexial dicent legisign", sondern auch „sinsign", weil Pan als Figur auch im Werk erscheine.[384] Bann verweist also nicht nur auf eine geistige Verbindung zwischen Titel und Bild, sondern auch auf eine unmittelbare materielle Verbindung.

Die hier angeführten Texte sind zwar wegweisend für die Analyse des Bildtitels, sie lassen sich aber nicht auf das Phänomen des deutschen Informel beziehen. Hauptsächlich erschwert die Übertragung der Umstand, dass die Texte von Gombrich, Welchman und Bann aus dem englischen bzw. amerikanischen Sprachraum stammen und sich aus diesem Grund auch ausschließlich mit der amerikanischen Version des Informel, dem Action

[380] Vgl. WELCHMAN: Invisible Colors, Kapitel 8.II: Abstract Expressionism: „something Extra", S.269–277.
[381] Vgl. BANN, Stephen: The mythical conceptions is the name: Titles and names in Modern and Post-Modern painting, in: Word & Image 1, No. 2, April–Juni 1985, S. 176–190.
[382] Vgl. BANN: The mythical conceptions is the name, S. 177; vgl. NÖRTH: Handbuch der Semiotik, S. 62.
[383] Vgl. BANN: The mythical conceptions is the name, S. 185.
[384] Vgl. BANN: The mythical conceptions is the name, S. 186.

Painting und seinen Vertretern befassen. Unabhängig vom Herkunftsland beschränkt sich auch Natalie Bruch in ihrer Abhandlung auf die amerikanische Variante des Informel. Die genannten Autoren gelangen auf dem Gebiet der Titelvergabe zu einem einheitlichen Ergebnis. Sie alle erkennen eine Entwicklung vom narrativen Bildtitel hin zum negativen Bildtitel. Welchman geht noch darüber hinaus und setzt dies in einen kausalen Zusammenhang mit der Findung der individuellen Bildsprache, die die Bedeutung des Bildtitels aufhebe.

Dieses Ergebnis beschränkt sich allerdings auf das Phänomen des amerikanischen Action Painting und lässt sich nicht auf das deutsche Informel übertragen. Wie bereits im Zuge der temporellen Auswertung gezeigt, gibt es im deutschen Informel keinen benennbaren Zeitraum, indem vermehrt verweisende Titel eingesetzt werden. Sie werden im deutschen Informel kontinuierlich eingesetzt, sowohl in den ersten als auch in den späten Werken finden sie Verwendung. Eine stetige Entwicklung in der Titelvergabe wie im Action Painting ist im deutschen Informel nicht erkennbar.

Eine weitere Problematik stellt sich bei der Übertragung von literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen auf das deutsche Informel. Genettes *Paratexte* behandelt ausschließlich die Arten von Beitexten, die im Rahmen von Literatur vorkommen können. So beschränkt er sich folgerichtig auf die Analyse von Buchtiteln. Eine Bezugnahme auf Bildtitel kommt in seinem Text nicht vor. Bruchs Arbeit zum Bildtitel erfüllt zwar diese Voraussetzung, doch beruht ihre Auseinandersetzung vorrangig auf einer semantischen Analyse. Hinzukommt, dass ihre Untersuchung nicht auf Epochen bzw. Kunststile bezogen ist, sondern auf einzelne Werke aus verschiedenen Zeiten. So ist Bruchs Hauptergebnis ihrer Studie die Klassifizierung der Bildtitel aufgrund ihrer Funktionen. Jedoch klammert sie dabei die Betitelung im deutschen Informel vollständig aus. Auch ihre Untersuchungsergebnisse sind auf den speziellen Bereich des deutschen Informel nicht übertragbar.

Rolf Wedewer ist der Einzige, der sich mit dem Bildtitel in der ungegenständlichen Kunst im Allgemeinen auseinandergesetzt hat. Er erkennt die Bedeutung des Bildtitels und stellt diese auch in seinem Artikel *Bild und Titel* klar heraus. Seine Schlussfolgerung ist aber doch noch stark geprägt von der in den 1960er-Jahren üblichen subjektiven Deutung des Informel.

4.2.2 Der informelle Bildtitel

Eine ausschließliche Untersuchung des Bildtitels auf dem Gebiet der deutschen informellen Malerei fehlt gänzlich. Die weitverbreitete Nicht-Beachtung der Bildtitel wurde eventuell verstärkt durch Einzelfälle, wie beispielsweise den Maler Wols. Dieser versah seine Bildwerke nie selbst mit Titeln, vielmehr wurde diese Aufgabe, teilweise auch post mortem, von seiner Ehefrau, von Käufern und Ausstellungsorganisatoren übernommen.[385] Die Rezipienten, die die Titel als Wegweiser zum Verständnis seiner Bilder nutzten, fanden sich in diesem Fall in einer Sackgasse wieder. Diese Erfahrung mit einem der sogenannten Väter des Informel mag ein Grund für die Meidung der Titel in der Forschung sein. Einen weiteren Grund liefert der Interpretationsansatz der 1950er- und 1960er-Jahre, der im Informel einen grundlegenden Bruch mit der Tradition der europäischen Malerei sah. Kernaussage dieses Ansatzes ist, dass das informelle Kunstwerk nicht auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweise. Das autonome Kunstwerk wirke allein durch sein Sein. Jede Erwähnung eines Bildtitels mit konkreten Bezügen würde eine solche These ad absurdum führen.[386] In diesem Zusammenhang wird auch gerne auf Fantasietitel verwiesen, deren Wortklang assoziativ zum fertigen Werk vom Künstler selbst kreiert werde.[387]

Vergessen wird dabei, dass der Bildtitel im Informel, wie auch bei allen anderen Werken der bildenden Kunst eng mit dem Kunstwerk verbunden ist. Gleich, wo es ausgestellt oder publiziert wird, sein Titel wird immer in seiner nächsten Umgebung zu finden sein. Bildtitel werden somit Mittel der Identifizierung, aber auch der Repräsentation. Der Bildtitel wird zum Aushängeschild des Bildwerkes und, wie Arthur C. Danto in einem kurzen Abriss seiner Wahrnehmungstheorie schreibt: „... eine ästhetische Reaktion kann nicht immer eine Sache der bloßen Anschauung sein. Vielmehr wird sie zumindest teilweise eine Funktion der Begriffe sein, unter denen das Objekt wahrgenommen wird [...].“[388]

Eine zusätzliche Funktion des Titels entsteht mit der eigenständigen Benennung des Bildes durch den Künstler. Es liegt nahe, dass die Künstler bei ihrer Vergabe der Bildtitel besondere Sorgfalt anwenden, denn ihre Wahl beeinflusst die Sichtweise auf ihr Kunstwerk.

---

[385] Vgl. WUCHERER, Barbara: Ein Phänomen des Stolperns – Wols' Bildnisse 1932–51 in den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung, Berlin 1999, S. 16.
[386] Vgl. LAMBERT, Jean-Clarence: Die abstrakte Malerei, Paris 1967,
(= Weltgeschichte der Malerei, Bd. 23), S. 91–96.
[387] Vgl. Haftmann, Werner: Otto Greis. Die Feier des Lichts, in: SIEGERT: Otto Greis, S. 7–12.
[388] DANTO, Arthur C.: Ästhetische Reaktionen und Kunstwerke, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, 1980, S. 14–32, Zitat, S. 15.

In der Malerei des deutschen Informel kommen vier Arten von Bildtiteln zur Anwendung. Am häufigsten werden die negativen bzw. Nicht-Titel gebraucht. Gemeint sind damit Titel, wie „ohne Titel“, „unbetitelt“, „o.T.“ Hier entzieht sich der Künstler der möglichen Einflussnahme des Titels auf den Betrachter und lässt sein Kunstwerk für sich sprechen. Die Titel, die sich auf Angaben von Datum, Uhrzeit und Ort beschränken oder auch nur aus einer Nummer bestehen, gehören zu der Gruppe der neutralen Titel. Sie dienen einerseits der besserer Verwaltbarkeit eines Œuvres, können aber auch vom Maler gezielt als Verweis auf den Zeitpunkt oder den Ort seiner Entstehung eingesetzt werden. Daneben gibt es auch beschreibende Titel, die sich auf die im Bild verwendete Farbigkeit oder Komposition beziehen, oder eigens für das Bild erfundene Fantasienamen, die, passend in ihrem Rhythmus und Klang, vom Künstler für das Werk erfunden werden. Beide Verfahren der Betitelung sollen vor allem die Wirkung des Bildes unterstreichen. Die vierte Gruppe von Titeln steht im Zentrum der folgenden Betrachtung, die verweisenden Titel. Sie nehmen entweder direkt Bezug auf ein im Werk verwendetes Sinnbild oder verweisen auf einen konkreten, außerbildlichen Sachverhalt bzw. einem Sachverhalt, der im Bild nicht oder nicht unmittelbar zu identifizieren ist.

Bei der Untersuchung des informellen Werktitels ist nicht nur die Art des Titels selbst zu beachten, sondern auch die Art der Titelvergabe. Interessant hierbei ist die Festlegung des Zeitpunktes der Titelentscheidung innerhalb des Werkprozesses. Allerdings ist dies nur bei wenigen informellen Werken eindeutig zu klären, wie etwa durch Künstlerzitate, die sich auf die Titelvergabe eines bestimmten Bildes beziehen. Beispiele dafür sind die Werke *Mymel* und *Jonction* von K.O. Götz.[389] In der Regel kann nur an Hand des Bildwerkes selbst, eventuell auch im Vergleich mit anderen Werken des Künstlers, eine Antwort gesucht werden.

Bei den negativen und neutralen Titeln ist der Zeitpunkt der Vergabe nicht zu klären. Er ist aber auch von geringerer Bedeutung. So ist es nicht entscheidend für die Bildanalyse, ob das Datum als Titel am Beginn feststeht oder am Ende als Titel notiert wird. K.R.H. Sonderborg verwendet hauptsächlich solche Titel. Er gibt teilweise auch die Dauer des Malprozesses im Titel an, in dem er die Uhrzeit zu Beginn und am Ende angibt. Zumindest hier ist deutlich, dass die Titelentscheidung bereits zu Beginn des Werkprozesses gefallen ist (z. B. 12.III.86, 23.07-23.36 h). Die Werke mit negativen Titeln werden „ohne Titel“ begonnen und auch so belassen. Es gibt keine Entwicklung des Titels während des Malens. Anders ist dies bei den beschreibenden Werktiteln. Sie entstehen während oder nach dem Malprozess durch das direkte Beschreiben des Werkes oder durch freie Assoziation

[389] Näheres zu den beiden Beispielen im Kapitel 5.5.1 „K.O. Götz *Jonction-3.10.90*“.

ausgehend vom Bildwerk. Ungleich schwieriger ist die Klärung der Titelvergabe bei den verweisenden Werktiteln. Hier könnte der Bildtitel als Bildthema interpretiert werden. Folgerichtig würde in diesem Fall das Bildthema schon zu Beginn des Werkprozesses feststehen. Daneben stehen zwei weitere Möglichkeiten. Der Werktitel wird nach Vollendung der Arbeit assoziativ gefunden oder er entwickelt sich im Zuge des Malvorgangs. Wenn keine Künstlerkommentare zu diesem Thema vorhanden sind, ist dieser Sachverhalt nicht eindeutig zu klären. Es ist allerdings in der Untersuchung des einzelnen Werkes möglich, sich einer der drei Möglichkeiten der Titelvergabe anzunähern. In Kapitel 5 „Formelle Verweise in informeller Malerei" wird die Titelvergabe an Hand der angeführten Beispiele untersucht.

Zunächst sollen die verschiedenen Themen, die in den Bildtiteln des Werkkatalogs vorkommen, genannt werden und ihre Verteilung hinsichtlich der Künstler untersucht werden.

Die meisten konkreten Bezüge in informellen Bildtiteln beziehen sich auf die Kunstgeschichte. Im Rahmen des Werkkatalogs wurden 79 solcher Werke ausgemacht, die sich ihrerseits auf 12 von untersuchten 15 Künstlern verteilen. Inhaltlich beziehen sich die Themen entweder auf einen bestimmten Künstler, ein bestimmtes Kunstwerk oder aber auf eine Epoche. Die historische Bandbreite der Themen reicht von Cranach über Rembrandt, Goya und Monet bis Wols. Mit großem Abstand folgen Werke, die mit Titeln aus dem Themenbereich der Mythologie benannt sind. Sie tauchen in der Liste 49-mal auf und verteilen sich auf neun Künstler Sie beziehen sich vor allem auf die antike Mythologie der Griechen und Römer. So werden u. a. Ikaros, Pan und Daphne thematisiert. Literarische Anspielungen sind in 46 Werken von acht Künstlern vertreten. Das Themenspektrum ist groß und reicht von Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal über Friedrich Schiller und Gotthold E. Lessing bis zu James Joyce und Paul Celan. Ebenso vertreten sind die religiösen Themen mit 31 Bildern von sieben Künstlern, wie der Hl. Sebastian, Ecce Homo, Hl. Christopherus etc. Die Themengebiete Musik und Tanz werden in 28 Werken von acht Malern umgesetzt. Sie reichen von Wolfgang A. Mozart über Flamenco bis Robert Schumann. Die 13 Gemälde zum Thema Theater stammen allesamt von Hann Trier und beziehen sich auf Figuren der *Commedia dell' arte* und italienische Grotesken. Die 17 Gemälde, die sich mit dem Thema der Wissenschaften auseinandersetzen, kommen von nur drei Künstlern, von Otto Greis, Gerhard Hoehme und Hann Trier. Sie befassen sich sowohl mit Personen der Wissenschaftsgeschichte wie Archimedes als auch mit naturwissenschaftlichen Entdeckungen wie der Atombombe. Den Themenbereich der Politik und Geschichte decken 25 Werke ab, die von sechs Künstlern gemalt wurden. Sie

befassen sich ebenso mit den Gräueltaten des Naziregimes wie auch mit dem deutsch-deutschen Verhältnis.

Die Bildtitel in der deutschen informellen Malerei decken eine Vielzahl an Themen ab. Allerdings wird deutlich, dass die Verwendung von verweisenden Bildtiteln in ihrer Häufigkeit den Künstlern stark divergiert. Im Folgenden soll daher untersucht werden, inwieweit die Informel-Künstler den verweisenden Bildtitel als festen Bestandteil ihrer Kunst verstehen und ihn auch als Mittel gezielt einsetzen.

4.2.3 Titelverwendung als Mittel und Methode

Wie im vorangehenden Kapitel deutlich wurde, ist allen in der Liste aufgeführten Informel-Malern der Einsatz des verweisenden Bildtitels gemeinsam. Kann man nun bei der Verwendung des verweisenden Bildtitels von einer Methode sprechen oder ist es nur ein Mittel, das von Zeit zu Zeit zur Anwendung kommt? Der Begriff der Methode setzte ein festes Regelsystem voraus, auf dessen Basis ein Vorgehen beruht. Es müsste also zu der Arbeitsweise des Künstlers gehören, seine Titel mit konkreten Inhalten zu versehen, die dann ihrerseits als Deutungshilfen für den Betrachter fungierten. Von einer solchen Kontinuität im Rahmen der Titelvergabe kann man lediglich in zwei Fällen sprechen. Nur Hann Trier versieht nahezu jedes Bild seines Œuvres mit einem verweisenden Bildtitel. Auch bei Hoehme kann zumindest phasenweise von einer systematischen Verwendung des Bildtitels gesprochen werden. Alle anderen Künstler setzen den Bildtitel nur vereinzelt als Mittel der außerbildlichen Information ein.

Es ist noch einmal festzustellen, dass die Mehrzahl der informellen Bildtitel zu den negativen Titeln gehört und die verweisenden Titel bei den meisten Künstlern nur selten zur Anwendung kommen. Wählt ein Künstler vermehrt negative Titel, so ist diese Entscheidung gegen den verweisenden Titel nur auf den ersten Blick eine Verweigerung gegenüber dem Bildtitel im Allgemeinen. Vielmehr trifft jeder Künstler bei der Herstellung eines neuen Bildwerkes eine Titelentscheidung. Dabei wird jede Entscheidung für eine der vier Titelarten des Informel (vgl. Kapitel 4.2.2) ein Hinweis, auf seine Sicht auf das von ihm gefertigte Bild bieten. Im Falle eines Künstlers, der vorwiegend negative Titelbezeichnungen verwendet, allerdings bei einigen seiner Kunstwerke einen Titel mit verweisendem Bezug wählt, ist dem Titel umso mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Gerade in der informellen Kunst ist es immer auch notwendig, den Titel zu berücksichtigen und ihn gegebenenfalls in die Bildanalyse mit einzubeziehen.

Der Titel eröffnet dem Künstler die Möglichkeit, direkt auf den Betrachter und dessen Sicht auf das Kunstwerk einzuwirken. Der Bildtitel wird zu einer weiteren Verständigungsebene über das eigentliche Bildobjekt hinaus. Diese Chance wird aber von den Künstlern ganz unterschiedlich genutzt und eingesetzt. So kann der Künstler in den Fällen, in denen das Werk selbst nicht ausreichend konkret wird oder nicht konkret werden kann, im Titel eine Information gezielt platzieren.[390] Daneben kann ein solcher verweisender Titel auch durch reine Assoziation des Künstlers entstanden sein und soll nur als Anregung oder Möglichkeit zur Interpretation verstanden werden. Nicht zu vernachlässigen sind auch die Bildtitel, die zur gezielten Irreführung oder auch als ironischer Kommentar eingesetzt werden, um die „Titelgläubigkeit“ des Betrachters, also dessen Abhängigkeit von der Informationsquelle Titel, aufzuzeigen.

Betrachtet man den verweisenden Bildtitel näher, der als Informationsvermittler vom Künstler genutzt wird, so ist dieser nicht als eindeutiger Hinweis oder als Schlüssel zum Bildverständnis zu verstehen. In den meisten Fällen weist der Bildtitel lediglich in eine Richtung und oftmals eröffnen sich in dieser Richtung so viele Denkfelder, dass von Eindeutigkeit nicht die Rede sein kann. Erst in der Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und seinem Titel und somit in der Einzelfallprüfung kann eine Bewertung des Titels vorgenommen werden. Aus diesem Grund werden im Folgenden beispielhaft Werke auf ihren formellen Gehalt hin untersucht werden.

[390] Bruch spricht in diesem Zusammenhang von „Leerstelle“ allerdings sieht sie die „Leerstelle“ im Bildtitel, die dann durch das Bild gefüllt wird. Hier wird die „Leerstelle“ vielmehr im Bild selbst erkannt, die vom Bildtitel gefüllt werden kann, vgl. BRUCH: Der Bildtitel, S. 142.

5. Formelle Verweise in informeller Malerei

5.1. Literarische Verweise informeller Malerei anhand exemplarischer Werke von Karl Fred Dahmen

Wie die Werkliste zeigt, enthalten von den 404 gelisteten Werken 46 literarische Verweise in ihren Titeln. Die literarischen Verweise beziehen sich zum größten Teil auf Werke der Lyrik, z. B. *Der Tod des Ibicus*[391], wenige aber auch auf Prosatexte, wie *Hommage à Ardinghello*[392]. Eine große Rolle spielen dabei auch die Bezüge auf Autoren, wie *Hommage à Jules Verne*, und Dichter, wie *Hommage à Paul Celan*[393].

5.1.1 Karl Fred Dahmen: *Die 5 Sonnen des Ezra Pound*

Aus der Reihe der literarischen Verweise informeller Werke wurde als Ausgangsbeispiel das Werk *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* (Abb. 1) von Karl Fred Dahmen aus dem Jahr 1963 ausgewählt.[394]

Das in Mischtechnik auf Leinwand gefertigte Gemälde hat eine Größe von 130,2 x 110,5 cm. Dahmen selbst schrieb den Titel auf die Rückseite der Leinwand „Die 5 Sonnen des Edzra Pound“ (sic!). Die dominierende Farbe des Bildes ist ein orangeroter Erdton, der sich über die gesamte Leinwand erstreckt. In dem obersten Viertel des Bildes befinden sich in waagerechter Reihung fünf Kreise, die mit schnellem Pinselstrich in einem Kaminrot gemalt sind. Darunter setzt eine Linie in Schwarz den Hauptakzent des Gemäldes. Sie erstreckt sich von dem unteren linken Bildrand vertikal nach oben, in einem fast „rechteckigen Bogen“, zum oberen Bereich des rechten Bildrandes. Innerhalb dieses abgegrenzten Bildraums befindet sich eine Ansammlung von roten und schwarzen Linien, Formen und Farbflecken. Darunter befindet sich ein enger in Rot gemalter Bogen, der vom unteren Bildrand ausgeht. Innerhalb des oberen Bogenbereichs sind drei Punkte zu erkennen. Der Bildraum bleibt zweidimensional, die Möglichkeit der räumlichen Darstellung wird von Dahmen nicht genutzt.

---

[391] Werkliste Nr. 127: Gerhard Hoehme: *Der Tod des Ibicus,* 1978/79 verweist auf die Ballade *Die Kraniche des Ibykus* von Friedrich von Schiller.
[392] Werkliste Nr. 192: Bernard Schultze: *Hommage à Ardinghello,* verweist auf die Erzählung *Ardinghello und die glückselige Insel* von Wilhelm Heinse, 1787.
[393] Werkliste Nr. 119: Gerhard Hoehme: *Engführung – Hommage à Paul Celan,* 1976/77.
[394] Werkliste Nr. 6: Karl Fred Dahmen: *Die 5 Sonnen des Ezra Pound,* Mischtechnik auf Leinwand, 130,2 x 110,5 cm, Privatbesitz.

Wie ist nun der Bildtitel mit dem Gemälde in Verbindung zu bringen und auf diese Weise eventuell als Interpretationshilfe zu verwenden? Ohne weitere Nachforschungen lassen sich ohne Schwierigkeiten nur die fünf Kreise als die im Titel angesprochenen fünf Sonnen deuten. Um eventuelle weitere bildinterne Andeutungen zu erkennen und zu interpretieren, ist es notwendig, sich näher mit der Biografie und dem Werk des Ezra Pound auseinanderzusetzen.

Ezra Loomis Pound (1885–1972) ist ein amerikanischer Dichter und zählt zu den bedeutendsten Lyrikern der englischsprachigen Moderne. In den Jahren zwischen 1909 und 1920 hat er seinen Lebensmittelpunkt in London. Dort befasst er sich auch theoretisch mit der Erneuerung der Dichtung und erarbeitet seine Theorie des Imagismus, womit er gleichzeitig auch der Gruppe seiner befreundeten Dichter und Autoren den Namen gibt. Im Jahr 1913 veröffentlicht Pound deren Programm des Imagismus in der Zeitschrift *Poetry*.[395] Der Imagismus poundscher Prägung tritt ein für eine verknappte Lyrik, die die bildhafte, allegorische Sprache ablehnt. Stattdessen wird die Vermittlung des „image“ mit neuen Mitteln versucht. So experimentieren die Imagisten mit der assoziativen Wirkung objektiver Szenen, aber auch mit asiatischen Schriftzeichen, insbesondere mit deren Funktion als Ideogramm.[396] Das „image“ wird als offene „Idee“ transportiert und nicht als fest geformtes Bild.[397] Diese neuartige Verwendung von Bildern setzt auch Pound in seinen Gedichten ein. Bereits in seinem Canto-Zyklus erkennt Pound den Reiz eines nicht komplett in sich geschlossenen Werkes, das erst beim Lesen, durch die Gedanken, Assoziationen und Deutungen des Lesers, zur Poesie wird. Der Leser erhält eine unabdingbare Rolle und Verantwortung im und für das Gedicht.[398]

Im Frühjahr 1914 begründet Pound mit Freunden den Vortizismus auf der Basis seiner Theorien. In vielen Ansätzen ist der englische Vortizismus mit dem italienischen Futurismus vergleichbar, allerdings unterscheidet sie ein nicht-technischer Dynamikbegriff und eine Ablehnung einer ausgeprägten Maschinenästhetik aufseiten der Vortizisten.[399] Vielmehr fasst der Vortizismus den Künstler als einen Bildner von Gefühlen auf, die nicht in

[395] Vgl. SCHMIED, Wieland: Ezra Pound. Ein Leben zwischen Kunst und Politik, Innsbruck 1994, S. 106.
[396] Pound war der Herausgeber der von Tokuhoku Hirata (1873–1943) übersetzten japanischen Nô-Spiele, vgl. POUND, Ezra (Hg.): Nô – vom Genius Japans, eine Sammlung klassischer Nô-Spiele, Zürich 1963.
[397] Vgl. HESSE, Eva: Ezra Pound – von Sinn und Wahnsinn, München 1978, S. 46, 81.
[398] Vgl. HESSE: Ezra Pound – von Sinn und Wahnsinn, S. 82; vergleichbar ist dieser neue Ansatz in der Dichtung mit Umberto Ecos Begriffs des offenen Kunstwerks in der semiotischen Kunstwissenschaft, vgl. Kapitel 2.2.6.
[399] Vgl. SCHMIED, Wieland: Ezra Pound – Ein Leben zwischen Kunst und Politik, Innsbruck 1994, S. 125.

naturalistischen Formen, sondern in Abstraktionen umschrieben sind.[400] Dies fußt auf Pounds Überzeugung, dass der Dichtung die grundlegende Aufgabe zukommt, den Rezipienten aus seinen stereotypen Erfahrungsmustern herauszuholen.[401]

Neben einer Vielzahl von Prosatexten und Gedichten stellen die *Cantos* Pounds Hauptwerk dar. Seit 1915 arbeitet Pound an diesem umfangreichen, am Ende 117 Gedichte umfassenden Epos. Als Vorbilder für seine *Cantos* dienen die antiken Epen, aber auch Dantes *Göttliche Komödie*. Bekanntester Teil der *Cantos* sind die 1945 verfassten *Pisaner Cantos LXXIV–LXXXIV*, für die er im gleichen Jahr von dem Preisgericht der American Library of Congress den Bollingen-Preis, die höchste amerikanische Auszeichnung für Literatur, erhielt. Eng mit den *Pisaner Cantos* und deren Bekanntheit verbunden ist Pounds spektakuläre Gefangennahme und Haft im Jahr 1945 durch amerikanische Truppen. Dem vorausgegangen waren antiamerikanische Propagandareden Pounds, die in den Kriegsjahren zuvor von Radio Rom gesendet wurden. Infolge dessen wurde er nach Beendigung des Krieges wegen vermeintlichen Hochverrates festgenommen und ein Jahr unter unmenschlichen Bedingungen in einem Eisenkäfig in Pisa gefangen gehalten. In dieser Zeit entstanden die *Pisaner Cantos*. Bei dem sich anschließenden Prozess plädierten Pounds Anwälte auf Unzurechnungsfähigkeit und Geisteskrankheit. Wohl auch infolge seiner Auszeichnung mit dem Bollingen-Preis wurde der Hochverratsprozess nicht beendet, sondern eine Einweisung in die psychiatrische Klinik St. Elizabeth in Washington angeordnet. Dort verbrachte Pound zwölf Jahre, bis er im Jahre 1958 entlassen wurde. Bis zu seinem Tode am 1.11.1972 lebte er in Meran, Italien.[402]

Ezra Pound war ein herausragender Denker in seinen theoretischen Abhandlungen und ein bedeutender Lyriker. Umso schwieriger ist es, diese Eigenschaften mit seiner Parteiergreifung für Diktatoren wie Mussolini und Hitler zu vereinbaren. Aussagen wie „Hitler war eine Jeanne d'Arc, ein Heiliger. Ein Märtyrer. Wie viele Märtyrer hatte er extreme Ansichten“[403] stehen für ihn nicht im Gegensatz zu seiner avantgardistischen Kunst und Lebensform. Pounds Hinwendung zu Mussolini und seine Sympathie für Hitler basieren auf den Grundpfeilern seines Denkens: Antikapitalismus, Antihumanismus und einem elitären Kulturbegriff.[404] Pound sieht sein Ziel der umfassenden Revolution des Lebens in allen

[400] Vgl. HESSE, Eva: Ezra Pound, in: Ezra Pound: Dichtung und Prosa, Zürich 1953, S. 144.
[401] Vgl. HANSEN, Miriam: Ezra Pound – Frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde, Stuttgart 1979, S. 6.
[402] Vgl. STALLARD FLORY, Wendy: The American Ezra Pound, New Haven 1989.
[403] Pound in einem Interview in Record, Philadelphia und Sun, Chicago vom 9. Mai 1945, zitiert nach: HESSE: Ezra Pound – vom Sinn und Wahnsinn, S. 414.
[404] Hesse sieht als Mitgrund eine immer weiter fortschreitende Persönlichkeitsspaltung Pounds, gepaart mit einem politischen Wahndenken, vgl. HESSE: Ezra Pound, vom Sinn und Wahnsinn, S. 414–416.

Bereichen, wie Alltag, Politik, Ökonomie und Kunst, nur von einem totalitären Regime umsetzbar. Dies schließt die Durchsetzung seines elitären Kulturbegriffs ein, der die völlige Autonomie der Kunst und deren Professionalisierung als Ziele hat. Mittelmäßigkeit, insbesondere in der Kultur, sieht Pound begründet in den demokratischen Herrschaftsformen. Dass beide Diktatoren keinerlei Interesse an der Umsetzung seiner Ideen haben, ignoriert Pound völlig. Vielmehr erkennt er seine immer wieder geäußerte Kapitalismus- und Humanismuskritik in den antisemitischen Hetzreden der Nationalsozialisten wieder.[405]

In dem Bild *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* von Karl Fred Dahmen lassen sich nach der näheren Beschäftigung mit dem Dichter, seinen Werken und Ideen, neben dem Titelverweis auch interne Bildverweise erkennen und deuten. Darunter sind sowohl Hinweise auf die Werke Pounds als auch auf dessen Biografie zu finden. Zunächst zur Deutung der augenfälligen fünf Kreissymbole, die durch den Bildtitel bereits als fünf Sonnen zu identifizieren sind: Das Symbol der Sonne verwendet Pound auffallend häufig in seinen Gedichten, vermehrt auch in Verbindung mit und als Symbol für den Sonnengott Helios oder Apollo. Der Sohn Jupiters und der Titanin Latona gilt seit der Renaissance als Gott der Kunst, der die Musen führt und die Dichter und Sänger krönt.[406] So ist es passend, dass Pound ihn als Identifikationsfigur auswählt. Die im Titel benannten fünf Sonnen tauchen im *Canto IV* auf:

„Und sie trat ans Fenster,
Feste grade Finger umspannten den Kragstein,
Einen Augenblick hangend,
der Wind aus Rhodez fing sich im Stoff ihres Ärmels,
Und sie sprang hinaus.
„Er ist's. Er ist's. Itys!"
Aktäon...
Und ein Tal,
Das Tal dicht im Blätterstand, im Blätterstand seiner Bäume,
Das Laubwerk funkelnd im Sonnenglanz,
Wie das Kirchdach von Poictiers –
Als wärs von rotem Gold
Und wie ein Fisch geschuppt.
Untenan, untenan

[405] Vgl. HANSEN: Ezra Pound, S. 45, 55, 181, 214.
[406] Artikel zu Apollo (Apollon, Helios), vgl. POESCHEL, Sabine: Handbuch der Ikonographie, sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005, S. 284–285.

Kein Strahl, kein Spreißel, kein verlorenes Kreisrund Sonne,
Das weiche schwarze Wasser zu stanzen,
Noch die Nymphenschar zu übersprühn, die Nymphen um Diana,
Die weiße Dolde um sie, und die Luft, die Luft
Schütter, Luft züngelnd von der Göttin,
    fächelt ihre Haare im Dämmer,
Riffelt, riffelt und lüpft sie;
Elfenbein von Silber umspült.
Kein Tupf, kein verirrter Sonnenspan.
Aktäon: dann Vidal,
Der alte Vidal
    Bricht durch den Tann,
Kein Sprenkel, kein verirrter Flimmer Sonne,
    hell das Haar der Göttin.

Die Hunde fassen Aktäon,
    „Zu uns, zu uns, Aktäon“
Gefleckter Hirsch im Waldgrund
Gold, Gold, ein Strohwisch von Haaren
    Wie ein Ährenschwad dick,
Loht, loht auf in der Sonne,
    Die Hunde fassen Aktäon.
Vidal bricht sich Bahn durch den Tann,
Brummelt, brummelt Ovid:
    „Pergus... Born... Born... Gargaphië,
>Born… Born von Salmakis<[…]“[407]

In diesem Gedicht greift Pound, wie auch in den anderen seiner Cantos-Werke, Motive, Handlungen und Personen der klassischen Mythen- und Sagenwelt auf und kombiniert sie miteinander. So treffen Gestalten der ovidschen Metamorphosen auf Gestalten der französischen Sagenwelt und des Christentums. Das Symbol der Sonne wird geballt in der Passage verwandt, in der die Sage von Diana und Aktäon thematisiert wird. Jedoch wird nur in der Szene, in der Aktäon Diana beim Bade beobachtet, ihr Sonnenglanz beschrieben. In den nachfolgenden Versen, in denen Aktäons Verwandlung und sein Tod

[407] Ezra Pound: Canto IV, Vers 26–64,in: POUND, Ezra: Cantos I–XX, zweisprachige Ausgabe, Zürich 1964, S. 28–35

beschrieben wird, betont er das Fehlen der Sonne und somit wird die Tragik der Handlung noch hervorgehoben. Die Sonne wird hier als Sinnbild des Lebens, der Liebe und des Glücks eingesetzt. Im Bild selbst wird diese Interpretation durch die Farbgebung unterstützt, indem die Leinwand in ein Orangerot getaucht ist, das an die Farben eines Sonnenaufgangs denken lässt.

Neben den Kreissymbolen dominiert ein weiteres Element das Bild *Die 5 Sonnen des Ezra Pound*. Ein schwarzer Bogen, der sich in fast „rechteckiger“ Form vom linken unteren Bildrand zum rechten Bildrand erstreckt. Er stellt eine klare Abgrenzung zu den Kreissymbolen dar. In Bezugnahme auf Pounds Biografie ließe sich der Bogen als stilisierter Eisenkäfig deuten, in den Pound während seiner amerikanischen Gefangenschaft 1945 gesperrt worden war. Darüber hinaus kann dieser Bogen auch Pounds Trennung von der Welt in den zwölf Jahren seines Aufenthaltes in der psychiatrischen Klinik St. Elizabeth versinnbildlichen. Die Bildelemente innerhalb des Bogens, sind nur schwer auszumachen. Klar erkennbar ist nur eine enge Bogenform ausgehend vom unteren Bildrand. Sie kann eine Tür darstellen, die die Deutung des Bogens als ein irgendwie gearteter abgeschlossener Raum noch unterstützt. Im Zusammenspiel mit den Punkten und Strichen oberhalb des Bogens, die an ein Gesicht erinnern, ließe sich auch an eine stilisierte menschliche Gestalt denken, eventuell an den Gefangenen Ezra Pound.

Die Auseinandersetzung Dahmens mit dem amerikanischen Dichter Ezra Pound basiert weniger auf einem aktuellen Ereignis als vielmehr auf einer privaten Beschäftigung mit der Person und seinem Werk. Denn öffentlich wahrgenommene Ereignisse in Zusammenhang mit Pound finden sich um das Jahr 1963, fünf Jahre nach dessen Entlassung, nicht. Nur eine Veröffentlichung zu japanischen Nô-Spielen, bei der auch die Ideogrammverwendung bei Pound thematisiert wird, fällt in das Entstehungsjahr des Bildes. Im Lebenslauf Dahmens gibt es auch weder einen erkennbaren Auslöser noch einen direkten Verweis auf eine intensive Auseinandersetzung mit poundschen Gedichten oder Ideen.

5.1.2 Karl Fred Dahmen: *Hommage an Hemingway*

Bei der Betrachtung von Dahmens Werken dieser Zeit wird jedoch deutlich, dass das Bild *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* nur ein Werk einer dreiteiligen Reihe von thematisch zusammenhängenden Gemälden ist. Den zeitlichen und inhaltlichen Ausgangspunkt dieser Reihe stellt das Gemälde *Hommage an Hemingway* (Abb. 2) dar, das 1962 als erstes der drei Gemälde entsteht.[408] Im darauf folgenden Jahr fertigt er die Gemälde *Die fünf Sonnen des Ezra Pound* und *Der Tod des Matadors* (Abb. 3) an. Der Kreis schließt sich, wenn man sich die Lebensläufe Hemingways und Pounds anschaut und miteinander vergleicht. Beide lebten zur gleichen Zeit, zu Beginn der 1920er-Jahre, als Exilamerikaner in Paris. Dort lernten sich die beiden Schriftsteller kennen und es verband sie eine lebenslange Freundschaft. So ist u. a. bekannt, dass Hemingway sich vehement für Pounds Freilassung aus der psychiatrischen Anstalt einsetzte.[409] Erst über die Beschäftigung mit Hemingway und seinem Werk scheint Dahmen also zu Ezra Pound gelangt zu sein. Erster Hinweis auf eine eher oberflächliche Auseinandersetzung Dahmens mit Pound ist seine fehlerhafte Schreibung des Namens Ezra, als „Edzra“ auf der Rückseite des Gemälde *Die 5 Sonnen des Ezra Pound*. Eine solch wenig intensive Beschäftigung mit Pound schließt auch ein intensives Studium seiner Theorien zur Dichtung und Kunst aus. Realistischer scheint da, dass Dahmen sich über Pounds Biografie informiert und zumindest Pounds Hauptwerk, die *Cantos*, in groben Zügen gelesen hat. Eine Deutung des Bildes in biografischem und werkbezogenem Sinn, wie sie oben angedeutet ist, liegt nahe. Eine weitgreifendere Interpretation, die Pound als möglichen Vordenker des Informellen versteht, überschätzt Dahmens Auseinandersetzung mit dem poundschen Denken. Die imagistischen Idee des „offenen Bildes“ und die vortizistische Vorstellung, dass Kunst erst bei dem Zusammentreffen von Werk und Leser bzw. Betrachter entsteht, hätte sich Dahmen erst durch eine ausführlichere Beschäftigung mit den poundschen Theorien erschließen können.

Den Ausgangspunkt dieser Reihe von drei Gemälden stellt also das Gemälde *Hommage an Hemingway* dar. Dahmen verwendet für das Gemälde vorrangig Ölfarbe, die er teilweise in pastoser Schichtung übereinander aufträgt. Die dominierende Farbe des Bildes ist ein Olivgrün, das fast die gesamte Bildfläche einnimmt. Über den gesamten Malgrund ziehen sich vereinzelte Einritzungen und blass-schwarze Striche und Bögen. Entlang des rechten Bildrandes schließt sich ein schwarzer unregelmäßig begrenzter Farbbalken an. Von diesem ausgehend schiebt sich ein schwarzes Gebilde in die olivgrüne Fläche, das aus

[408] Werkliste Nr. 3: Karl Fred Dahmen, *Hommage an Hemingway (Tod am Nachmittag),* 1962, Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 150 cm, Privatbesitz.
[409] Vgl. ASTRE, Georges-Albert: Ernest Hemingway, Hamburg 1984, S. 41; vgl. SCHULTE, Michael: Paris war unsere Geliebte, Streifzüge mit James Joyce, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Gertrude Stein u. a., München 1989, S. 94.

zwei unregelmäßigen ovalen und einer darüber liegenden schwarzen, nicht klar umrissenen Vertikalform entsteht. Im oberen Bildbereich ist teilweise die olivgrüne Farbe abgekratzt und durch ein Kaminrot ersetzt worden, das an manchen Stellen auch über den olivgrünen Untergrund aufgetragen ist, dazwischen sind einige wenige hellbeige Farbakzente zu erkennen. In der unteren Bildhälfte dominieren zwei schwarz gezeichnete Rechtecke den Raum, die an ihren Kurzseiten aneinandergrenzen. Innerhalb ihrer Begrenzungen sind vertikale und waagerechte Einritzungen zu erkennen. Unterhalb ihres schräg verlaufenden Randes ist erneut ein kaminroter Akzent gesetzt, der von breiten, weißen Strichen vertikal durchlaufen wird. Den Titel des Bildes *Hommage an Hemingway* schreibt Dahmen in schwarzer Ölfarbe an den unteren rechten Bildrand über seine Signatur in Rot, dazu den Untertitel des Bildes *Tod am Nachmittag* in Klammern versetzt darunter. Die Andeutung einer Räumlichkeit im Bild beschränkt sich auf ein Art Klappperspektive der beiden angedeuteten Rechtecke in der unteren Bildhälfte. Ansonsten bleibt der Bildraum zweidimensional.

Zunächst ist, ähnlich wie in dem bereits besprochenen Gemälde *Die 5 Sonnen des Ezra Pound,* keine offensichtliche Verbindung zwischen Bild und Titel – bis auf den Schriftzug im Bild selbst – auszumachen. Auch hier ist es hilfreich, sich mit der Person zu befassen, der Dahmen dieses Bild gewidmet hat: Ernest Miller Hemingway.

Dahmens Beschäftigung mit Ernest Miller Hemingway (1899–1961), einem der erfolgreichsten und bekanntesten US-amerikanischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, wurde eventuell ausgelöst durch dessen Tod ein Jahr vor der Entstehung des Gemäldes. Hemingway erschoss sich 1961 im Alter von 61 Jahren. Der Untertitel *Tod am Nachmittag,* den Dahmen dem Haupttitel in Klammern hinzufügt, bezieht sich auf den 1932 erstmals veröffentlichten Essay Hemingways über den spanischen Stierkampf *Death in the Afternoon*.[410]

Vor dem Hintergrund dieser Zusatzinformationen ergeben sich für die im Bild verwendeten Elemente erste Deutungsmöglichkeiten, die nicht ausschließlich auf Spekulationen beruhen. Die Gestaltung mit Olivgrün als bestimmender Farbe passt zu dem „Image“, das Hemingway zu Recht oder Unrecht anhaftet. Das Bild von dem in olivgrünes Safarioutfit gekleideten Abenteurer, der in Afrika auf Großwildjagd geht.[411] Die beiden rechteckigen Elemente im unteren Bildteil erinnern an ein aufgeschlagenes Buch als Hinweis auf Hemingways Schriftstellertum. Die schwarze Verschattung entlang der rechten Bildseite

[410] Die deutsche Erstausgabe erschien 1957 unter dem Titel *Tod am Nachmittag* mit reicher fotografischer Bebilderung; vgl. HEMINGWAY, Ernest: Tod am Nachmittag, Hamburg 1957.
[411] Vgl. ASTRE, Georges-Albert: Ernest Hemingway, Hamburg 1984, S. 22, 33, 92, 146.

steht für die immer wieder durchbrechenden und sich Raum verschaffenden Depressionen Hemingways. Das aus diesem schwarzen Bereich in den Bildraum ragende schwarze Gebilde lässt an den Abzug eines Revolvers oder Gewehres denken und verweist somit auf den Suizid Hemingways mit einer Schusswaffe. Die rote Farbe in der oberen linken Ecke des Bildes und an seinem unteren Rand steht für den blutigen, wenn auch frei gewählten Tod des Schriftstellers. Die Elemente des Bildes lassen sich auf der Basis der Hintergrundinformationen zu einem einheitlichen Deutungskomplex verbinden. Allerdings können keine Bezüge zu dem im Untertitel genannten Essay Hemingways *Tod am Nachmittag* hergestellt werden. Eventuell überträgt Dahmen den Titel des Bildes auf den Tod des Schriftstellers und lässt das eigentliche Thema des Essays, den Stierkampf, gänzlich außer Acht.

5.1.3 Karl Fred Dahmen: *Tod des Matadors*

Dem Thema Stierkampf widmet sich Dahmen dagegen ausführlich im Jahr darauf im Bild *Tod des Matadors* (Abb.3).[412] Das in Mischtechnik auf Leinwand gefertigte Bild hat mit einer Größe von 130 x 110 cm einen annähernd quadratischen Malgrund. Seine Oberfläche wird dominiert von einer dicken, in mehreren Schichten aufgetragenen Farbe. Die unteren hellbeigen Farbschichten scheinen durch das darüber liegende Blassrot stellenweise hindurch. Über die gesamte Bildfläche verteilt finden sich Verletzungen der Oberfläche, wie tiefe Ritzungen und Schabungen, die teilweise durch farbige Akzente noch hervorgehoben werden. In der unteren Bildhälfte ist eine Ballung von Ritzungen und schwachen schwarzen Pinsellinien zu erkennen. Parallel zu den äußeren Rändern verläuft eine unregelmäßige, teilweise schwach gezogene Linie, die im unteren Bildbereich durch eine schwarze breitere Linie abgelöst wird, die balkenartig das Bildinnere nach außen abgrenzt. Die schwarze Linie unterstützend, verläuft vom linken unteren Bildrand eine rote Linie nahezu parallel zur schwarzen, bis sich beide Linien in der rechten oberen Ecke verbinden und nur noch rote Flecken innerhalb des schwarzen Balkens zu erkennen sind. Diese Kombination aus Linien und Balken fungieren als innerer Rahmen.

Erinnert man sich des Bildtitels *Tod des Matadors*, lassen sich die Linien der unteren Bildhälfte schnell als eine Stierkampfszene deuten. Dargestellt wird, wie der Titel es erahnen lässt, der Moment des Stierkampfes, in dem der Stier den Matador auf die Hörner nimmt und ihn möglicherweise damit tödlich verletzt. Der Matador ist genau in der Bildmitte

[412] Werkliste Nr. 5: Karl Fred Dahmen: *Der Tod des Matadors,* 1963, Mischtechnik auf Leinwand, 130 x 110 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarbrücken.

der unteren Hälfte zu sehen, nur angedeutet durch schwarze, teilweise geritzte Linien, blickt der Betrachter von schräg hinten auf den Stierkämpfer. Zu seiner Linken erkennt man noch die Capa[413], die der Matador noch immer in seiner Hand hält. Zu seiner Rechten ist der Stier zu erkennen, der mit gebeugtem Kopf dem Torero seine Hörner in die Seite rammt. Auf der linken Seite liegt ein durch den Stier am Bauch aufgeschlitztes Pferd des Picadores. Über dem Stier ist ein schwarzes Gebilde gemalt, das sich auffallend von dem roten Hintergrund abhebt. Diese schwarze Figur ist das einzige Element des Bildes, das ein Hintereinander und somit eine Räumlichkeit des Bildes suggeriert. Der Hintergrund wirkt trotz seiner vielen Ritzungen flächig und verhindert jegliche räumliche Assoziation.

Dahmen stellt in diesem Bild eine Szene zusammen, die so in einer traditionellen „corrida de toros“ nicht stattfinden könnte. Er bringt verschiedene, zeitlich voneinander getrennt stattfindende Abschnitte des Kampfes, die so genannten Suerten, zusammen in eine Szene. So deutet das tot am Boden liegende Pferd auf die erste Suerte des Stierkampfes hin, die des Picadores. Bis zum Ende der 1920er-Jahre ritten diese Lanzenkämpfer noch auf ungeschützten Pferden gegen den Stier, um ihm die Lanze in den Nacken zu rammen. Da jedes Picador-Pferd unweigerlich einen qualvollen Tod in der Arena sterben musste, wurde seit 1928 die Verwendung eines Schutzmantels für die Pferde verpflichtend.[414] Dahmen stellt hier also eine veraltete Form der Picadore-Suerte dar. An die Suerte des Lanzenkämpfers schließt sich im traditionellen spanischen Stierkampf die Banderillas-Suerte an, in der die Stockpaare im Nacken des Stieres platziert werden müssen. Diese Suerte lässt Dahmen außen vor. Er stellt neben dem toten Pferd den Matador dar, der in der eigentlichen „corrida“ erst in der dritten, in der Tötungs-Suerte, seinen Auftritt hat. Ziel dieser Suerte ist es, den durch die beiden ersten Suerten geschwächten und den Kopf gesenkt haltenden Stier durch die Capa zuführen bzw. vorzuführen und ihn durch einen finalen Stoß in den Nacken zu töten. Dahmen stellt allerdings den scheinbaren Triumph des Stieres über den Matador dar: Er zeigt den Stier, der bereits mit seinen Hörnern in den Körper des Matador eingedrungen sein muss. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass auch der Matador seine Muleta, den Degen, in den Nacken des Stieres rammt. Es scheint so, als würden sich beide, der Matador und der Stier, gegenseitig töten. Das schwarze Gebilde im Hintergrund kann als Andeutung der jubelnden Menschenmasse in der Arena verstanden werden.

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Dahmens mit dem Werk Hemingways und insbesondere mit *Tod am Nachmittag* ist anzunehmen, dass auch dieses Gemälde, neben

[413] Capa = das meist rote Tuch, mit dem der Stierkämpfer den Stier lenken, ihn in die gewünschte Richtung dirigieren kann.
[414] Vgl. BRAUN, Karl: Der Tod des Stiers, München 1997, S. 198.

Hommage an Hemingway, eine direkte Folge dessen ist. Hemingways Essay über den Stierkampf ist eine Darstellung des Stierkampfes mit seinen Regeln und Formen, aber auch seiner Geschichte und seiner bekanntesten Matadore. Hemingway schwelgt in diesem Buch in seiner Begeisterung für den spanischen Stierkampf und seine Akteure. In Dahmens Bild jedoch ist davon nichts mehr zu spüren. In seinem Werk steht die Grausamkeit des Geschehens im Mittelpunkt, deutlich gemacht bereits durch den rot getünchten Bildraum, der an das vergossene Blut der Stierkämpfe denken lässt. Darüber hinaus intensiviert das Nebeneinanderstellen der möglichen Tötungsszenen eines Stierkampfes noch die Brutalität: Das ausgeweidete Pferd liegt neben dem aufgespießten Matador, der mit letzter Kraft den Stier tötet, das schwarze Gebilde als stilisierte Menschenmasse, die dem gewalttätigen Geschehen noch begeistert zujubelt.

Nirgendwo in Dahmens bildnerischer Umsetzung finden sich die Grazie und der Stolz des Matadors, wie sie Hemingway in seinem Essay herausarbeitet. Dahmens *Tod des Matadors* ist seine persönliche Sicht auf den Stierkampf. Mit seinem Gemälde tritt er deutlich der Einstellung Hemingways entgegen. Dahmen teilt die Begeisterung Hemingways für den Stierkampf nicht.

Die drei vorgestellten Werke von Karl Fred Dahmen nehmen in seinem gesamten Werkkomplex eine Sonderrolle ein. Die Kombination aus linear-angedeutetem Konkretem in den Werken und ihre verweisenden Bildtitel und darüber hinaus ihre inhaltliche Verbindung lassen diese Bilder herausstechen. In Bezugnahme auf die Titelvergabe kann hier festgestellt werden, dass zumindest bei den letzten beiden Werken das Thema Dahmen bereits vorschwebte. Sie lehnen sich thematisch an das zu Beginn der Folge stehende *Hommage an Hemingway* an. Ob die Titel selbst bereits so fest standen, oder erst nachträglich formuliert wurden, kann nicht festgestellt werden.

Die Themenvorgabe in den Titeln ist zum Verständnis der Gemälde notwendig. Allerdings ist der Bildtitel nur eine tendenzielle thematische Festlegung. Die bildinternen Aspekte nuancieren und pointieren das weit gefasste Thema des Titels. Dazu gehören Farbe, Komposition, aber auch Gegenständlichkeit. Diese drei Komponenten unter voraussetzender Bezugnahme des Bildtitels führen zur inhaltlichen Deutung des Bildes.

Im Folgenden sollen die drei Beispielbilder unter den vorgegebenen Aspekten miteinander verglichen werden. Die Farbgebung der drei Gemälde unterstützt das Thema des Bildes. Das in *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* dominierende Rotorange unterstützt die Interpretation der Kreissymbole als Sonnen. Das dunkle Olivgrün zusammen mit dem in das Bild

eingreifende Schwarz unterstreicht in der *Hommage an Hemingway* die dunkle, depressive Stimmung des Bildes. Gleichzeitig lässt der olivgrüne Ton auch Assoziationen zu der Person Hemingway zu. Am dominantesten gibt der rote Grundton in *Tod des Matadors* dem Gemälde eine Atmosphäre. Die kombiniert mit dem Bildtitel naheliegende Assoziation von Blut verleiht dem Bild eine unmittelbare Brutalität. Die Farbgebung in der *Hommage an Hemingway* und im *Tod des Matadors* sind für die Wirkung des Bildes von unmittelbarer Deutung, wobei in *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* die Farbe eine rein unterstützende Wirkung hat und keine eigenständigen Assoziationen hervorruft. Eine direkte Auswirkung hat dies auch auf die Komposition der Gemälde. Während in *Die 5 Sonnen des Ezra Pound* der gesamte Bildraum für Kreise, Linien und Bögen genutzt wird, nehmen in den beiden anderen Werken die „Zeichnungen“ nur die untere Bildhälfte ein. Auf diese Weise wird der Farbe und den Farbakzenten Raum in der oberen Hälfte des Bildes eingeräumt, der ihre Wirkung und Bedeutung noch hervorhebt. Die in informellen Werken unerwartete gegenständlichen Andeutungen in allen drei Beispielwerken überraschen, sind aber nicht zu verleugnen. Ihre inhaltliche Deutung allerdings ist eng verbunden mit dem Bildtitel und den anderen Bildkomponenten wie Farbe und Komposition. Lediglich in *Tod des Matadors* könnte eine richtige Deutung auch ohne Inbezugnahme des Titels möglich sein. Auch inhaltlich unterscheidet sich der *Tod des Matadors* von den anderen beiden ausgewählten Werken Dahmens. In ihnen behandelt Dahmen die biografischen Aspekte der genannten Literaten. Im Falle von Pound nimmt er auch noch Bezug auf dessen Werk, er behält aber die Haltung eines neutralen Darstellers bei. Im Unterschied dazu nimmt der Künstler in *Tod des Matadors* selbst Stellung zu einem Thema, mit dem er sich wohl erst durch den Essay Hemingways auseinandersetzt. Er wendet sich in diesem Bild gegen Hemingway und dessen positive Meinung über den traditionellen spanischen Stierkampf. In diesem Sinn ist *Tod des Matadors* das Gegenstück zu Dahmens *Hommage an Hemingway*. Es wird also deutlich, dass ausschließlich eine allumfassende Interpretation, die alle Bestandteile des Bildes, auch und insbesondere den Bildtitel mit einbezieht, zu einer detaillierten und pointierten Deutung des Bildes gelangt.

5.2 Religiöse Verweise informeller Malerei anhand exemplarischer Werke von Hans Platschek und Gerhard Hoehme

5.2.1 Hans Platschek: *Höllensturz*

Als erstes Beispiel für einen religiösen Verweis innerhalb eines informellen Gemäldes wird im Folgenden der *Höllensturz* (Abb. 4) von Hans Platschek näher betrachtet.[415] Das Gemälde entsteht 1962, ist in Öl auf Leinwand gemalt und hat eine Größe von 163 x 120 cm. Das Bild wird bestimmt durch eine diagonale Teilung, die von rechts oben nach links unten verläuft und die Leinwand in eine weiß gehaltene linke und eine schwarz dominierte rechte Seite gliedert. Die Farbigkeit des Gemäldes ist durch die Reduktion auf Farbtöne in ein weißes bis beige-graues Spektrum auf der einen, und in ein grau-schwarzes Spektrum auf der anderen Seite stark zurückgenommen. Der Farbauftrag reicht von lasiert bis pastos. Es finden sich keine Ritzungen in der Oberfläche. Die Formgebung geht ausschließlich von dem schwarzen Bildraum aus, der am rechten Bildrand durch breite Pinselstriche deckend im unteren und durchscheinend im oberen Bildteil gekennzeichnet ist. Erst im Bereich der Diagonale, also im Bereich des Zusammentreffens beider Farbgruppen, entstehen, ausgehend vom schwarzen Bildraum, Formen und Linien. Zeichnet man die Linien des Bildes nach, wird deutlich, dass Platschek eine aus drei Linien bestehende Zickzacklinie wiederholt entlang der Diagonale einsetzt, wobei er ihre Form leicht modifiziert. So wird die Assoziation eines Strichmännchens geweckt, das kopfüber die Diagonale entlang rollt. Die zusätzlich gesetzten Linien und Winkel entlang der Bilddiagonale betonen diese Dynamik.

Erst durch die Titelgebung zeigt Platschek die interpretative Richtung seines Gemäldes an. Indem er sein Bild als *Höllensturz* betitelt, ermöglicht er Verbindungen zu gleich zwei biblischen Szenerien. Zunächst kann sich mit dem Höllensturz die Verdammung der Sünder beim Jüngsten Gericht verbinden lassen, wie es im Evangelium des Matthäus prophezeit wird:

> „Dann wird er sich an die auf der linken Seite wenden und zu ihnen sagen: Weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und seine Engel bestimmt ist!“

[415] Werkliste Nr. 181: Hans Platschek: *Höllensturz,* Öl auf Leinwand, 163 x 120 cm, Privatbesitz.

(Mt. 25, 41)[416]

Erwähnt wird eine solche Vorstellung vom Weltengericht auch in der Offenbarung des Johannes:

> „Ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Großen und die Kleinen. Und Bücher wurden aufgeschlagen. Die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet, nach dem, was in den Büchern geschrieben war. [...] Wer nicht im Buch des Lebens verzeichnet war, wurde in den Feuersee geworfen."
> (Offb. 20, 12 und 15)[417]

Bei der zweiten Lesart des Titels *Höllensturz* wird er als Darstellung des Sturzes der abtrünnig gewordenen Engel Gottes interpretiert. Die Ursache für ihren Verweis aus dem Himmel variiert in den biblischen und apokryphen Texten. In Jesaja 14, 12–16 wird den Engeln ihr Streben nach Gottgleichheit vorgeworfen und in Ezechiel 28, 14–17 ihre Eitelkeit und ihr Stolz.[418] In dem Apokryphentext *Das Leben Adams und Evas* wird der Teufel als gefallener Engel beschrieben, der die Menschen hasst. Denn sie sind der Grund, weswegen er des Himmels verwiesen wurde, weil er den Menschen keinen Respekt zollen wollte.[419] Eine zweite apokryphe Variante wird im Buch Henoch erzählt.[420] Hier wird ein Teil der Engel des Himmels verwiesen, da sie Menschentöchter begehrten. Dies wird auch in Genesis 6,1 angedeutet.[421]

Nicht nur der von Platschek gewählte Bildtitel, sondern auch das Kunstwerk selbst lässt beide Deutungsmöglichkeiten zu. Denn der stilisierte Sturz kann als simultane Darstellung eines einzelnen Engels verstanden werden, aber auch als Darstellung des Sturzes einer Gruppe von Menschen oder Engeln. Die stilisierten Personen werden in Schwarz, allerdings mit weißen Akzenten, dargestellt, so dass auch hier sowohl ihre Interpretation als Menschen, aber auch als Engel mit weißen Flügeln greift.

Durch das Ineinandergreifen von Diagonalkomposition, Farbkontrast und linear-gegenständlichen Andeutungen werkimmanent kann in diesem Fall von einem

---

[416] Vgl. DIE BIBEL, Einheitsübersetzung – Altes und Neues Testament, Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 1121.
[417] Vgl. DIE BIBEL, S. 1409.
[418] Vgl. DIE BIBEL, Jesaja: S. 821, Ezechiel: S. 977.
[419] Vgl. WEIDINGER, Erich: Die Apokryphen, verborgene Bücher der Bibel, Augsburg o. J. (1995), S. 23–26.
[420] Vgl. WEIDINGER: S. 303–306.
[421] Vgl. DIE BIBEL, Einheitsübersetzung – Altes und Neues Testament, Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 10; vgl. Artikel zum *Engelsturz,* in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Freiburg im Breisgau 1968, Bd. 1, S. 642/643.

Vorabentscheid über Thema und Titel zu Beginn des Malprozesses ausgegangen werden. Dies wird noch deutlicher, wenn man das als inspirierende Vorlage dienende Rubens-Gemälde berücksichtigt.

Platscheks Bildtitel gibt zwar eine Hilfestellung, die dem Betrachter eine Deutungstendenz vermittelt. Allerdings hält er den Titel offen, indem er mehrere Konnotationen zulässt. So entspricht der Bildtitel dem offenen Charakter des Werkes. Dabei verweisen beide biblischen Texte zum Höllensturz der Verdammten auf die höhere göttliche Instanz, vor die ein jeder eines Tages treten muss, um Rechenschaft abzulegen. Auf diese Weise interpretiert, wird das Bild zum Aufruf an den Betrachter, sein Handeln zu reflektieren. Diese Lesart wird auch unterstrichen durch die Bibel- und Apokryphentexte zum Sturz der Engel, in denen die genaueren Gründe ihres Falls, wie Stolz, Eitelkeit, Begierde, etc. angeführt werden. Die beiden Arten der religiösen Interpretation unterstreichen und ergänzen einander und schließen einander nicht aus.

Neben dem religiösen Deutungsansatz enthält Platscheks *Höllensturz* auch einen kunsthistorischen. Denn vergleicht man sein Gemälde mit anderen themengleichen Werken fallen eklatante Gemeinsamkeiten mit dem wohl bekanntesten Himmelsturz-Gemälde *Himmelsturz der Verdammten* von Peter Paul Rubens, auf. Die Auseinandersetzung mit diesem Interpretationsansatz wird im Kapitel *5.4 Kunsthistorische Verweise informeller Malerei* geführt werden.

5.2.2 Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht*

Als weiteres Beispiel religiöser Verweise wird das Gemälde *Jesus meine Zuversicht* von Gerhard Hoehme näher untersucht. Hoehme malt das Bild 1962 in Acryl auf Leinwand und es besitzt eine Größe von 200 x 180 cm (Abb. 5).[422]

Die Oberfläche des Gemäldes lässt sich in drei übereinander aufgetragene Ebenen unterteilen. So ist die erste Ebene, die als Hintergrund verstanden werden kann, in verschiedenen grau-beige Schattierungen gehalten. Darüber findet sich eine Schicht, die die gesamte Leinwand mit grauen und weißen Kritzeleien überzieht, zu erkennen sind darunter vorwiegend Kreise und vertikale kurze Striche, die an das Zählen mithilfe von Strichen in Dezimalblöcken erinnert. Im unteren Viertel des Bildes erkennt man das in Grau

[422] Werkliste Nr. 101: Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht,* 1962, Acryl auf Leinwand, 200 x 180 cm, Kunsthalle zu Kiel.

geschriebene Wort „satt“. In einer letzten Ebene legen sich einige wenige Zeichen in dünnen Strichen in Schwarz und Rot über die Leinwand. Neben einzelnen Zahlen findet man auch Brüche und fragmentarische Rechenaufgaben in Schwarz, die kaum lesbar sind. Auf der linken Bildhälfte ist eine dünne vertikale, leicht nach rechts geneigte Linie gezogen, auf die von links kommend vier rote Pfeile gerichtet sind. Daneben finden sich weitere dünn gezogene Linien in Rot. In der gleichen Farbebene lässt sich oberhalb der Bildmitte das Wort „JESUS“ in Großbuchstaben entziffern, darunter ist eine Folge von schwarzen Punkten sichtbar. Weiter unten schließt sich daran das Wort „meine“ an und darunter ist nur noch „icht“ zu lesen; wohl die letzte Silbe des Wortes „Zuversicht“.

Der Gesamteindruck des Gemäldes erinnert an eine Mauer, die mit Graffitikritzeleien und Schmierereien übersät ist. Unaufhörlich versucht der Betrachter in dem Wirrwarr von Zeichen, zunächst der zweiten Ebene, eine Ordnung zu erkennen und stößt bei diesem Unternehmen auf das Wort der zweiten und die Worte der dritten Ebene.

Beherrscht wird *Jesus meine Zuversicht* durch ein inhaltliches Spannungsmoment, das hervorgerufen wird durch das Aufeinandertreffen von Rationalem und Irrationalem. Die dem rationalen Denken zuzuordnenden Zahlen, Rechenaufgaben, Kreise und Strichfolgen, die aus heutiger Sicht auch an das binäre System des Computers erinnern, dominieren den gesamten unteren Malgrund und Teile der oberen Schicht. Im Gegensatz dazu lassen sich die Worte „Jesus, meine Zuversicht“ einem spirituellen, religiösen Lebensbereich zurechnen. Mit diesen Worten beginnt ein evangelisches Kirchenlied:

> „1. Jesus, meine Zuversicht und mein Heiland ist im Leben dieses weiß ich, sollt ich nicht darum mich zufrieden geben, was die lange Todesnacht mir auch für Gedanken macht?
>
> 2. Jesus, er mein Heiland, lebt; ich werd auch das Leben schauen, sein, wo mein Erlöser schwebt; warum sollte mir denn grauen? Lässet auch ein Haupt sein Glied, welches es nicht nach sich zieht?
>
> 3. Ich bin durch der Hoffnung Band zu genau mit ihm verbunden, meine starke Glaubenshand wird in ihn gelegt befunden, dass mich auch kein Todesbann ewig von ihm trennen kann. [...]
>
> 7. Seid getrost und hocherfreut, Jesus trägt euch, seine Glieder. Gebt nicht statt der Traurigkeit: sterbt ihr, Christus ruft euch wieder, wenn die letzt Posaun

erklingt, die auch durch die Gräber dringt.“[423]

Die Textzeilen stammen von Otto von Schwerin. Entstanden ist der Text während des Dreißigjährigen Krieges 1644, der weite Teile des „Deutschen Reiches“ von 1618 bis 1648 mit Zerstörung und Tod überzieht. Circa 20 % der deutschen Bevölkerung überlebt die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den europäischen Mächten nicht. Ursächlich dafür sind weniger die direkten kriegerischen Auseinandersetzungen als vielmehr deren Folgen, nämlich Hungersnöte und Seuchen. Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation ist während des Kieges und danach für Jahre verwüstet, verarmt und über ganze Landstriche hinweg entvölkert.[424]

Inhaltlich basieren die Worte „Jesus, meine Zuversicht“ auf dem zweiten Brief des Apostels Paulus an die Korinther:

> „Gepriesen sei der Gott und Vater Jesu Christi, unseres Herrn, der Vater des Erbarmers und der Gott allen Trostes. Er tröstet uns in all unserer Not, damit auch wir die Kraft haben, alle zu trösten, die in Not sind, durch den Trost, mit dem auch wir von Gott getröstet werden. Wie uns nämlich die Leiden Christi überreich zuteil geworden sind, so wird uns durch Christus auch überreicher Trost zuteil. Sind wir aber in Not, so ist es zu eurem Trost und Heil, und werden wir getröstet, so geschieht auch das zu eurem Trost; er wird wirksam, wenn ihr geduldig die gleichen Leiden ertragt, die auch wir ertragen. Unsere Hoffnung für euch ist unerschütterlich; wir sind sicher, dass ihr mit uns nicht nur an den Leiden teilhabt, sondern auch am Trost.“[425]

Sowohl im Bibel- als auch im Liedtext wird dem Gläubigen Trost in der Not, Mut zum Leben und Kraft in der Todesstunde vermittelt. Der Gläubige muss sich nicht vor dem Sterben fürchten, denn ihn erwarte nach seinem Tod die Auferstehung.

Über die religiösen Verbindungen hinausschauend, lässt sich auch eine Parallele zwischen der Biografie des Künstlers und der religiösen und zeitgeschichtlichen Thematik erkennen. Gerhard Hoehme erlebt als Flugzeugführer in den Jahren 1939–45 selbst, was Krieg bedeutet. Auch die Erfahrung von Todesangst dürfte ihm, der mehrmals abgeschossen

[423] Vgl. Evangelisches Gesangsbuch, Ditzingen 1996, EG 526, Strophen 1, 2, 3, 7.
[424] Vgl. HECKEL, Martin: Deutschland im konfessionellen Zeitalter, Göttingen ^{2}2001, S. 175 (= Deutsche Geschichte, hrsg. v. Leuschner, Joachim, Bd. 5); vgl. LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004, S. 150/151.
[425] Vgl. 2 Kor., 1, 3–7, in: Die Bibel, Einheitsübersetzung – Altes und Neues Testament, S. 1297.

worden war, nicht fremd sein.[426] Spätestens angesichts des Todes wird jeder noch so im Jetzt verwurzelte Mensch Zuflucht und Hilfe bei Gott bzw. in seiner Religion suchen. Die persönliche Religiosität ist bei den meisten Menschen in der heutigen aufgeklärten Welt unter rationalem Denken verschüttet. Diesem Umstand widmet Hoehme das Gemälde *Jesus meine Zuversicht*. Wie ein Vorwurf klingt dann das Wort „satt“, das in der zweiten Farbebene in der Mitte des unteren Bildrandes zu erkennen ist. Sind die Menschen nicht mehr fähig zu glauben, weil sie zu satt sind? Das Sattsein an Geld, Komfort und Nahrung lässt den heutigen Menschen nicht mehr zum Nachdenken über Religion und Glauben kommen. Paradoxer Weise verhindert das Nichtvorhandensein von Not eine selbstreflexive Betrachtung des menschlichen Lebens.

5.3 Informelle Wortbilder anhand exemplarischer Werke von Gerhard Hoehme und Hann Trier

5.3.1 Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht*

Neben der religiösen Thematik des Bildes beinhaltet *Jesus meine Zuversicht* noch eine innerbildliche Besonderheit. Hoehme setzt das für die deutsche Informel-Malerei ungewöhnliche, aber nicht einzigartige Mittel des Wortbildes ein. Dabei arbeitet er nicht nur mit Worten, sondern auch mit anderen Zeichensymbolen. So ist der Hintergrund des Bildes übersät mit Kreisen und Strichen, die in schwachem Farbauftrag in Schwarz gezeichnet sind (Abb. 5).[427] Hinzu kommen vier in dünnen Strichen gemalte Pfeile am linken Bildrand, die sich nach oben rechts gegen eine vertikal verlaufende schwarze Linie richten. Die titelgebenden Worte „Jesus meine Zuversicht“ verteilen sich unregelmäßig und fragmentarisch über den Bildraum. Von dem letzten Wort des Satzes ist nur noch die letzte Silbe zu erkennen. Hoehmes Werk wirkt durch seine Überladung mit zeichnerischen Symbolen wie ein Kryptogramm, durch das sich der Betrachter zunächst durcharbeiten muss, um die einzelnen Teile und Worte in der richtigen Relation zueinander zu fügen. Diese Vielfalt von sich auch überlappenden Zeichen unterstützt durch die grau-beige Farbgebung lässt an eine durch Graffiti verschmutzte Mauer denken. Auch Hoehmes Signatur passt sich dabei in das Bild ein.

Hat sich der Betrachter im Bild orientiert und den unvollständigen Satz entziffert, muss er ihn noch vervollständigen, um den durch ihn vermittelten Sinn zu fassen. Hoehme nutzt die

[426] Vgl. BOEHM, Gottfried: Der Maler Gerhard Hoehme, in: HOEHME, Margarete/RONTE, Dieter (Hg.), Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998, S. 13
[427] Werkliste Nr. 101: Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht,* 1962, Acryl auf Leinwand, 200 x 180 cm, Kunsthalle zu Kiel.

zeichnerischen Elemente seines Bildes sowohl als gestalterische Formen als auch als Mittel der Inhaltsübermittlung. Dabei bezieht er die entstehenden Zwischenbereiche und Unsicherheiten mit ein, spielt und rechnet mit der Verunsicherung des Betrachters. Im Jahr 1960 erklärt Hoehme hinsichtlich seiner Werke: „Meine Bilder sollen gelesen, nicht betrachtet werden.“[428]

Jesus meine Zuversicht passt sich in das frühe Werk Gerhard Hoehmes nahtlos ein. In diesen Jahren beschäftigt er sich immer wieder auf unterschiedliche Art und Weise mit dem Thema Worte, Zahlen, Schrift und Zeichen. Ende der 1950er-Jahre findet diese Auseinandersetzung im Rahmen seiner Collagen statt, in die er Zeitungsausschnitte einarbeitet, wie *Kein Künstler gesucht* (Abb. 5 a). Auch hier verfolgt Hoehme zwei Ebenen, einerseits eine inhaltliche und andererseits eine gestalterische. Dabei sind die eingefügten Zeitungsartikel die Bedeutungsträger des Bildes. Sie verweisen in diesem Fall auf ein biografisches Detail Hoehmes, auf seinen Antritt des Lehrstuhls für Malerei an der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf. Zu Beginn der Sechzigerjahre tritt das skriptorale Zeichnen, das Spiel mit scheinbarer Schrift und vermeintlichen Zeichen, in den Mittelpunkt seines Schaffens. Hier regt er durch das scheinbar Lesbare die Neugier und die Fantasie des Betrachters an. Später beginnt er dann die Worte nicht nur in ihrer ästhetischen Wirkung einzusetzen, sondern sie auch mit ihrem Sinngehalt in sein Werk einzubinden, so in *Jesus meine Zuversicht*. Hier bringt er den Betrachter zwar auch zur Suche nach dem Inhaltlichen, aber bietet ihm auch mit dem fragmentarischen Satz eine Lösung an. Wohin der Betrachter geistig von diesem Punkt aus geht und zu gehen vermag, bleibt ihm überlassen.

5.3.2 Hann Trier: *Wieso*

Ein weiterer informeller Künstler, der sich in seinem Werk mit dem Thema der Wortbilder auseinandersetzt, ist Hann Trier. In seinem umfangreichen Gesamtwerk finden sich im Jahr 1952 zum ersten Mal Wortbilder.[429] Die erste Gruppe seiner Wortbilder umfasst sechs Werke, von denen *Wieso*[430], *Ja*[431], *Aha*[432], *Oho*[433], *Zubehör*[434] 1952 und *Marihuana*[435] ein

[428] ARGAN, Giulio Carlo/THURN, Hans Peter: Gerhard Hoehme, Werk und Zeit, Stuttgart/Zürich 1983, S. 80.
[429] Am Ende seines Schaffens greift Trier erneut zum Wortbild. 1992 entsteht eine Reihe aus acht Gemälden, die er nach seinem Freund Albrecht Fabri *Fabriana* nennt. Vgl. EULER-SCHMIDT: Hann Trier, WVZ 802–809.
[430] Werkliste Nr. 307: Hann Trier: *Wieso,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 50 x 100 cm, Nachlass des Künstlers.
[431] Werkliste Nr. 309: Hann Trier: *Ja,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 65 x 120 cm, Nachlass des Künstlers.
[432] Werkliste Nr. 305: Hann Trier: *Aha,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 60 x 80 cm, Privatbesitz.
[433] Werkliste Nr. 306: Hann Trier: *Oho,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 60 x 80 cm, Privatbesitz.

Jahr später entstanden sind. Allen Bildern dieser Werkgruppe ist gemein, dass ihr Bildraum von dem titelgebenden Wort beherrscht wird. Stellvertretend für die anderen Wortbilder Triers soll im Folgenden sein Werk *Wieso* (Abb. 6) genauer betrachtet werden.

Hann Triers *Wieso* ist in Eitempera auf Leinwand in den Maßen 50 x 100 cm gefertigt. Über die gesamte Breite dieses stark die Horizontale betonenden Formates erstreckt sich der schwarze Schriftzug „wiesowieso“. Beide Worte sind in einem Zug mit breitem Pinselstrich geschrieben. Die einzige Ausnahme ist der erste i-Punkt, der extra gesetzt ist, auch wenn ein vertikal verlaufender Strich sich dem „i“ nähert. Der zweite i-Punkt ist mit einem „s“ verbunden. Dabei nimmt das erste „wieso“ 2/3 der Leinwand ein und dessen Buchstaben „s“ steht im Mittelpunkt des Werkes. Von ihm ausgehend erstreckt sich eine dekorative Linie nach unten, in einem engen Winkel zurück nach oben, im ersten „o“ endend. Neben den beiden Hauptworten gibt es noch zwei schwarze Elemente im Bildraum. Darunter ist ein rein dekorativer, in seiner Mitte nach unten abfallender und wieder aufsteigender Strich unterhalb des ersten „wieso“. In dem rechten oberen Bildviertel erscheint ein Kreuzsymbol mit zwei Bogenlinien zwischen dem rechten und dem unteren Arm.

Die Farbigkeit des Gemäldes beschränkt sich auf den Hintergrund, wobei die Buntfarbigkeit nur den direkten Hintergrund des Schriftzuges überzieht. Dort stehen unregelmäßige Farbfelder in Weiß, Rosa, Rot, Grün, Gelb, Blau, Organe, Beige und Braun nebeneinander. Um das bunte Feld zieht sich ein Rosaton über die Leinwand.

Kompositorische Linien setzt Trier klassisch durch den Goldenen Schnitt, indem er das erste „wieso“ über 2/3 des Bildraums ausbreitet und das zweite auf das letzte Drittel beschränkt. Hinzu kommt der als trennende Linie zu sehenden vertikale Arm des Kreuzes, der – im Geist weitergeführt – ebenso die beiden „wieso“ trennt. Des Weiteren betont Trier die Trennung der beiden Worte durch eine diagonale Linie, die von dem Unterschwungs des ersten „s“ ausgeht, durch die Bögen am Kreuzsymbol und durch die untere Begrenzungslinie eines hellblauen Farbfeldes fortgeführt wird.

Bei Trier dominiert das gestalterische Element in seinen Wortbildern, in denen er ausgefeilte Kompositionen und Typografien entwirft. Hier scheint auch Triers Tätigkeit als Werbegrafiker eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen. Denn Trier schafft es, dem Betrachter eine sowohl gestalterische als auch inhaltliche Geschlossenheit zu vermitteln. Gestalterisch wird dieser Eindruck durch das in der Bildmitte zentrierte Wort und dessen

---

[434] Werkliste Nr. 308: Hann Trier: *Zubehör,* 1952, Eitempera auf Leinwand, 40 x 60 cm, Privatbesitz.
[435] Werkliste Nr. 310: Hann Trier: *Marihuana,* 1953, Eitempera auf Leinwand, 65 x 130 cm, vom Künstler vernichtet.

unterstützende buntfarbige Fassung auf unifarbenem Grund geschaffen. Inhaltlich wird Geschlossenheit durch das Offenbaren des Bildthemas in Wort und Schrift suggeriert. Diese Konkretheit muss aber vordergründig bleiben, da sich die Frage nach der Bedeutung des scheinbar konkreten Wortes sofort anschließt. Worauf verweist die Antwort *Ja* oder wonach fragt *Wieso* oder zu wem bzw. wozu gehört *Zubehör?* Trier versinnbildlicht auf diese Art die Scheinbarkeit des konkreten Wortes, das an sich nur im Kontext fassbar werden kann, und lässt dem Betrachter die Freiheit der individuellen Interpretation. Eine weitere Möglichkeit der Deutung eröffnet sich durch das Fehlen des Fragezeichens, welches das Fragewort „wieso“ eigentlich verlangt. Auf diese Weise wandelt sich das Wort „wieso“ vom Fragewort zur Aussage. „Wieso“ steht für eine Lebensphilosophie, die die Neugierde und das immer fortfahrende Denken zum Prinzip erhebt.

Formal weckt die Art der Umsetzung des Wortes im Bild bei Trier Assoziationen mit den Vertretern der Lyrischen Abstraktion wie Hans Hartung oder Pierre Soulages. Die Ähnlichkeit bezieht sich hauptsächlich auf die Dominanz des schwarzen im Zentrum des Bildes platzierten Wortes. Der Hauptunterschied zwischen den Vertretern der Lyrischen Abstraktion und Trier ist jedoch, dass die Ersteren keine Worte verwenden, sondern eine auf den Malgrund aufgetragene Farbspur, die vollzogene Bewegung manifestiert. Auch die Farbigkeit ist bei ihnen in der Annäherung an die ostasiatische Kalligrafietradition stark zurückgenommen. Ebenso hat die spontan im Bild festgehaltene Geste der Lyrischen Abstrakten wenig mit Triers grafisch durchdachten Wortbildern zu tun.

Stellt man die behandelten Wortbilder der beiden Künstler einander gegenüber, entdeckt man Unterschiede, aber auch Parallelen. Während Hoehme stärker mit der Verwendung von Zeichensymbolen und auch mit der scheinbaren Lesbarkeit von linearer Ornamentik experimentiert, arbeitet Trier ausschließlich mit dem plakativen einzelnen Wort als Gestaltungselement. Stärker als bei Trier tritt bei Hoehme der mit den Worten transportierte Inhalt in den Vordergrund der Werke. Die Vielfalt seiner eingebundenen Worte vermittelt dem Betrachter auch einen leichteren Zugang zum Inhalt, wogegen dieser bei Trier zunächst durch die grafische Gestaltung abgelenkt ist und erst in einem weiteren Schritt nach Deutungsmöglichkeiten sucht. Der Bildtitel spielt bei beiden Werkkomplexen keine bedeutende Rolle für das Verständnis des Bildes, da der Titel im Bild selbst verbal übermittelt wird. Bei Hoehme können die Titel seiner Wortbilder insofern Orientierungshilfe sein, als sie in der Fülle der im Bild verwendeten Worte dem Betrachter den Kontext vermitteln.

Bemerkenswert ist, dass mit Hoehme und Trier die beiden Künstler mit den meisten Werken mit inhaltlichen Bezügen sich mit dem Thema Wortbild auseinandersetzen. Die beiden Maler, die der bildnerischen Vermittlung von Inhaltlichem große Aufmerksamkeit in ihrem Werk schenken, beginnen auch auf die eine oder andere Art mit Worten innerhalb des Werkes als maximale innerbildliche Konkretisierung des Inhalts durch den Einsatz von Worten zu experimentieren.

Die Titelvergabe bei den informellen Wortbildern ist immer eng verbunden mit den werkimmanent verwendeten Worten. Dabei besteht jedoch immer noch die Möglichkeit, dass dieses Einbeziehen von Worten erst während des Malprozesses spontan geschieht. Bei den beiden vorgestellten Beispielen ist davon auszugehen, dass in beiden Fällen die Entscheidung bereits zu Beginn fest stand. Bei Gerhard Hoehme passt sich das vorgestellte Werk *Jesus meine Zuversicht* in einen, zeitnahen Schrift bezogenen, Werkkomplex ein. Und bei Hann Trier spricht die ausgefeilte Komposition gegen ein ungeplantes Vorgehen.

5.4 Beispiele kunsthistorischer Verweise informeller Malerei anhand exemplarischer Werke von Hans Platschek und Hann Trier

Die kunsthistorischen Bezüge stellen in der Reihe der gelisteten Werke die größte Gruppe dar. Darunter sind Bilder, deren Titel sich direkt auf ein anderes Kunstwerk oder aber auf einen bestimmten Künstler beziehen. Daneben sind auch Gemälde gelistet, die auf eine kunsthistorische Epoche verweisen. Ausgewählt wurden hier Beispiele, die sich auf ein bestimmtes Kunstwerk beziehen. In der Gruppe kunsthistorischer Verweise in der informellen Malerei kann in den meisten Fällen davon ausgegangenen werden, dass das Bildthema bereits zu Beginn des Werkprozesses feststeht. Sicher ist die dies bei den Bildern für die sich der Künstler ein kunsthistorisches Werk als „Vorlage“ ausgesucht hat.

5.4.1 Hans Platschek: *Höllensturz*

Hans Platscheks Werk *Höllensturz* (Abb. 4) weist neben seiner religiösen Deutung, die bereits im Kapitel 5.2.1 thematisiert wurde, auch eine kunsthistorische Interpretationsebene auf. Mit der Darstellung des Höllensturzes wendet er sich einem klassischen Motiv der Kunstgeschichte zu. Vergleicht man nun Platscheks Werk mit themengleichen Werke der Kunstgeschichte, sind insbesondere bei Rubens *Höllensturz der Verdammten*[436] (Abb. 7) die augenfälligsten Parallelen zu entdecken.

Peter Paul Rubens‘ (1577–1640) *Höllensturz der Verdammten* entsteht im Jahr 1620/21. Es ist in Öl auf Holz gemalt und besitzt eine Größe von 286 x 224 cm. Es befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München.[437]

Sucht man zwischen den beiden Gemälden die Gemeinsamkeiten, fällt die Diagonale, die für beide Werke bestimmend ist, ins Auge. Reicht die kompositorische Diagonale bei Rubens in einem leichten Bogen von der rechten oberen Ecke zur linken unteren Ecke, so ist sie bei Platschek steiler angesetzt. Die schlaglichtartige Beleuchtung des Sturzes bei Rubens weicht bei Platschek einer eindeutigen Teilung des Gemäldes in eine helle und eine dunkle Seite, die gleichzeitig die Teilung in Gut und Böse repräsentiert. Den dramatischen Sturz vieler Menschen in den Höllengrund bei Rubens stellt Platschek verkürzt dar durch dreiteilige Zickzacklinien, die den Fall eines Menschen kopfüber in den Abgrund versinnbildlicht. Wie Rubens zeigt auch Platschek in seiner Darstellung jede

[436] Werkliste Nr. 101: Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht,* 1962, Acryl auf Leinwand, 200 x 180 cm, Kunsthalle zu Kiel.
[437] Vgl. LUCKOW: Augenkitzel, S. 88/89, 159. Es existiert eine weitere Version des Gemäldes.

Phase des Stürzens entlang der Bilddiagonale. Der bei Rubens durch Sonnenstrahlen angezeigte Einfall des Sonnenlichts wird in Platscheks Bild zu zarten weißen Linien über dem grau-beigen Grund der linken Bildhälfte. Rubens stellt am unteren Bildrand ausführlich die Hölle mit ihren Dämonen und Qualen dar. Platschek dagegen reicht am linken unteren Rand ein schmaler Bereich schwarzer Farbe, der sich in Tropflinien in den weißen Bereich zieht. Umgekehrt reicht auch das weiße in das schwarze Feld.

Durch die direkte Gegenüberstellung der beiden Werke wird deutlich, dass Platschek eindeutig Rubens *Höllensturz der Verdammten* als Vorlage vor Augen hatte. Am deutlichsten ist dies an der Betonung der Bilddiagonale auszumachen, die auch bei Rubens in dieser Deutlichkeit umgesetzt wurde. Ein weiterer Hinweis auf Platscheks Interesse an Rubens ist die Tatsache, dass sich im Werk von Platschek ein Jahr vor dem *Höllensturz* ein weiteres Bild findet, das sich an das Rubensgemälde *Helene Fourment, einen Handschuh anziehend* anlehnt. Für Platschek ist also nicht das biblische Thema des Höllensturzes die Herausforderung, sondern vielmehr die Umsetzung eines monumentalen Werkes Rubens' mit den Mitteln des Informel. Unterstützt wird diese Sicht auch durch die Tatsache, dass sich in Platscheks Werk neben dem *Höllensturz* kein weiteres Werk findet, das sich mit einem klassisch christlichen Thema befasst. Warum Platschek gerade dieses Werk von Rubens auswählte, steht eventuell in Zusammenhang mit dem 1959 auf das Rubens Gemälde verübten Säureanschlag, der seine Aufmerksamkeit geweckt haben könnte.

5.4.2 Hans Platschek: *Hélène Fourmento*

Ein Schwerpunkt in Platscheks Gesamtwerk ist das Porträt, sowohl in seiner informellen als auch in seiner späteren realistischen Phase.[438] In diese Leidenschaft für Porträts passt sich die Darstellung der Helene Fourment, die er im Jahr 1961 fertigt, nahtlos ein (Abb. 8).[439]

Der Hintergrund des 115 x 100 cm großen Gemäldes ist durch verschiedenfarbige, unregelmäßig begrenzte Farbfelder bestimmt. Der Farbauftrag verläuft in den meisten Teilen des Bildes vertikal. Die Farben fließen teilweise ineinander, gehen in einander über oder überdecken sich. In der rechten Bildhälfte dominiert ein Grau-Schwarz, das im oberen Bildteil in ein Weiß-Grau übergeht. Die linke Seite ist bestimmt durch einen senfgelben und einen bordeauxroten Farbton. Am unteren Bildrand scheint der weiße Farbgrund durch. Über diese Hintergrundgestaltung legt Platschek eine Zeichnung in schwarzer Ölfarbe,

[438] Vgl. HANS PLATSCHEK, Bilder 1949–1988, S. 12-20; vgl. LUCKOW: Augenkitzel, S. 90/91, 159.
[439] Werkliste Nr. 180:Hans Platschek: *Hélène Fourmento,* 1961, Öl auf Leinwand, 115 x 100 cm, Galerie van de Loo, München.

ausgehend von der Bildmitte. Die nur schwer erkennbaren einzelnen Elemente der Zeichnung, lassen sich auch nur schwer identifizieren. Sie reichen von Linien, Bögen über Dreiecke, Kreise bis zu Zickzacklinien. Wie diese zu deuten sind, erschließt sich erst bei der Kontextanalyse.

Durch den Titel *Hélène Fourmento* gibt Platschek die Deutungsrichtung seines Gemäldes vor. Er macht die Frau zum Thema seines Bildes, die Rubens seit ihrer Heirat 1630 bis zu seinem Tod immer wieder porträtierte bzw. als Modell für klassische Bildthemen nutzt. Helene Fourment ist die zweite Ehefrau von Peter Paul Rubens. Bei ihrer Heirat ist Helene gerade 16 Jahre alt und die Jüngste einer kinderreichen, aber betuchten Familie, die in der Nachbarschaft Rubens' lebt. Ihr Vater ist ein erfolgreicher Seidenhändler und kann seiner Tochter eine Mitgift von 18000 Gulden mitgeben. Allerdings dürfte weniger das Geld als die stadtbekannte Schönheit Helenes den Ausschlag gegeben haben. Weitere Informationen zu der Person Helenes sind, bis auf ihre Präsenz in zahlreichen Gemälden Rubens', nicht bekannt.[440]

Betrachtet man die Werke Rubens, in denen Helene Fourment als Modell fungiert oder aber als Porträtierte dargestellt ist, wird deutlich, dass Platschek sich kein bestimmtes Gemälde Rubens als Vorlage heranzieht, wie er es bei seiner Darstellung des Höllensturzes getan hat. Vielmehr macht Platschek sich hier selbst ein Bild der Helene Fourment. Durchaus erkennt man Eigenarten in Platscheks Porträt, die er den Werken Rubens entnommen hat. So lässt sich bei isolierter Betrachtung der Zeichnung ein stilisiertes Brustporträt in Dreiviertelansicht ausmachen: beginnend im oberen Teil, wo die Umrisse einer Schleife zu erkennen sind. Eine Schleife wie sie auch im Porträt Rubens' *Helene Fourment, einen Handschuh anziehend* (Abb. 8 a) an ihrem Hut zu finden ist. Darunter ist der Kopf erkennbar, angedeutet durch einen Bogen auf der rechten und wirre Striche auf der linken Seite, die Haare versinnbildlichen. Innerhalb des Bogens deuten Balken, Dreieck und Halbkreisform das Gesicht an. Weiter darunter zeigen eine Sternform links und ein Dreieck rechts die Schulterpartie der Figur an, sie erinnern an schmückende Rüschenelemente eines barocken Kleides. Am unteren Ende der Zeichnung sind entlang eines gedachten Bogens kurze senkrechte Striche angeordnet, die an Rüschen eines Kleides oder aber an einen vor die Brust gehaltenen Fächer erinnern.

Auch in der Farbigkeit lehnt Platschek sich an Rubens Darstellung der Helene an. Das die rechte Bildhälfte bestimmende Schwarz und das kontrastierend gegenübergestellte

[440] Vgl. FEGHELM, Dagmar/KERSTING, Markus: Rubens, Bilder der Liebe, München/Berlin/New York 2005, S. 40/41.

Grauweiß stehen für die rubenstypische Helldunkel-Malweise. Ebenso die reduzierte Farbigkeit des Bildes, in dem nur einzelne Farbakzente gesetzt sind. So setzte Platschek ein Senfgelb und ein Bordeauxrot vor allem im Hintergrund der linken Bildhälfte ein. Beide Farbtöne finden sich auch in dem Gemälde Rubens wieder, das er um 1630 anfertigt: *Helene Fourment „im Brautkleid“* (Abb. 8 b).[441] Der Gelbton bestimmt das Kleid selbst und das Rot erinnert an das Rot des sich im Hintergrund desselben Gemäldes drapierten Samtvorhangs.

Ungewöhnlich ist, dass Platschek Helenes Namen abwandelt. Er benutzt die französische Variante ihres Vornamens und hängt an ihren Nachnamen die romanische Endung „o“ an. Die Abänderung des Nachnamens hat eventuell etwas mit Platscheks eigener Biografie zu tun. Er muss 1939 gemeinsam mit seiner Familie ins Exil nach Uruguay flüchten, wo er dann auch studiert. Hier erlernt er die spanische Sprache und bleibt dem Land sein ganzes Leben freundschaftlich verbunden.[442] Hieraus resultiert eventuell die spanische Abwandlung des Nachnamens. Durch die Abänderung des Namens zeigt Platschek an, das er in diesem Gemälde sein Porträt der Helene Fourment umsetzt, ohne ein direktes Vorbild in Form eines Rubens Gemäldes gehabt zu haben. Gleichzeitig soll aber durchaus erkannt werden, wen er in seinem Porträt zeigen will, nämlich die zweite Ehefrau Peter Paul Rubens’, Helene Fourment.

Bei seiner malerischen Umsetzung arbeitet Platschek stets mit dem Gegensatz, aber auch mit den verschwimmenden Ähnlichkeiten von Gegenständlichem und Abstraktem. In beiden besprochenen Gemälden erschließen sich die stilisierten gegenständlichen Andeutungen erst beim genaueren Betrachten der Werke. Die vereinzelten Linien und Bögen werden erst langsam beim Betrachten in einen Zusammenhang gebracht. In hohem Maße gilt dies für Platscheks *Höllensturz,* der beim ersten Betrachten nur durch die kontrastierende Farbigkeit von Schwarz und Weiß und durch die so geschaffene Bilddiagonale dominiert zu sein scheint. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man in den fein gezogenen Strichen entlang der Diagonale die Logik eines Sturzes. Hier wird, fast durch die Ungegenständlichkeit verdrängt, der eigentliche Sturz eines Menschen skizziert. Deutlicher, wenn auch nicht sofort ersichtlich, erschließt sich dem Betrachter die gegenständliche Zeichnung in Platscheks *Hélène Fourmento*. Hier lenkt der fleckige, teilweise farbige Hintergrund ab von den, ein Porträt skizzierenden schwarzen Linien.

---

[441] Peter Paul Rubens: *Helene Fourment „im Brautkleid“,* um 1630, Öl auf Holz, 163,3 x 136,9 cm, Alte Pinakothek, München.
[442] Vgl. HANS PLATSCHEK – Retrospektive, S. 104/105.

Wichtig und unabdingbar für das vollständige Verständnis der vorgestellten Gemälde sind die Bildtitel. In diesen beiden Fällen zeigt der Künstler durch sie an, aus welcher Idee und durch welche Beschäftigung das so benannte Gemälde entstand.

5.4.3 Hann Trier: *Les Demoiselles d'Avignon*

Hann Trier malt im Jahr 1969 seine gleichnamige Version von Picassos *Les Demoiselles d'Avignon* (Abb. 9) in Acryl auf Leinwand.[443] Triers Werk ist von fünf komplexen Formgebilden bestimmt, die sich in gleicher Ebene auf oder besser zwischen inkarnatfarbenem Grund bewegen. In dem linken oberen Bildbereich ist ein Gebilde in Rosa und Lila zu sehen. Seine Form erinnert an Blätter, die vom Stängel im Bogen nach außen wachsen. Um bei diesem Vergleich zu bleiben, bilden sich hier drei Blätter jeweils nach links und nach rechts aus. An der Stelle eines Blumenstängels findet sich nur ein grünes Farbband auf weißem Untergrund. Die Blätter sind in Schattierungen gemalt, die von Rosa über Lila zu Stahlblau reichen. Jenes Stahlblau findet sich auch in den Zwischenräumen der „Blätter". Am Fuße dieses Gebildes führt eine gelbe Farbspur zu dem sich darunter befindenden Objekt. Es ist ohne Konturlinien in Gelb und Braun gemalt und besitzt etwa nur ein Drittel der Größe des ersten Gebildes. Allerdings ähneln sie sich in ihrer Form. Auch das gelbe Objekt weckt florale Assoziationen. Hier treiben vier Blätter je Seite in geringem Abstand aus seiner Mitte heraus. Rechts neben diesem kleinen Gebilde schlängelt sich ein braunes Objekt, das in Gänze aus braunen breiten Farblinien besteht, die ihrerseits gewebeartig lilafarbene Flecken einschließen. Seine braunen „Fangarme" streckt es in Richtung der vier Gebilde aus. Darunter breitet sich ein weiteres Objekt nahezu über die gesamte Länge in der unteren Bildhälfte aus, und zwar symmetrisch zu einer gedachten Mittelachse in ausladenden, kurvigen Bewegungen nach links und rechts. Seine Farben variieren zwischen pastelligem Rosa und Lila. In dem linken oberen Bildbereich ist ein Bildelement zu sehen, dass aufgrund seiner Farbigkeit kaum vom Hintergrund zu unterscheiden ist. Es sind drei schlauchähnliche Gebilde, die alle von dem braunem Objekt ausgehen, von denen aber zwei zum ersten Gebilde führen, und der dritte orangefarbene „Schlauch" windet sich in einem Bogen zum rechten oberen Bildrand.

Thematisch gehört das Gemälde zu einer Gruppe von Trier-Werken, in denen er sich mit großen bildenden Künstlern und ihren Werken auseinandersetzt. Hierzu gehören Hommagen an Watteau[444], Bernini[445], Magnasco[446] und Max Ernst[447]. Im Folgenden soll das

[443] Werkliste Nr. 342: Hann Trier*: Les Demoiselles d' Avignon,* 1969, Acryl auf Leinwand, 146 x 130 cm, Privatbesitz.
[444] Werkliste Nr. 317: *L' embarquement pour Cythère,* 1958, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm.

gleichnamige Gemälde Pablo Picassos mit der Variante von Hann Trier verglichen werden. Herausgearbeitet werden soll, auf welche Art und Weise Trier dabei die Mittel der informellen Malerei einsetzt.

Vergleicht man die Formate der beiden Gemälde, wird deutlich, dass Trier Picassos wohl überlegten Griff nach einer nicht ganz quadratischen Leinwand auch Trier beeinflusst hat. Picassos Ursprungsversion (Abb. 9 a) hat die Maße 243,9 x 233,7 cm und weicht damit circa 10 cm von der idealen Quadratform ab.[448] Trier, dessen Leinwand die Maße 146 x 130 cm hat, weicht mit 16 cm etwas mehr von der Idealform ab. Dieser Schachzug erzeugt bereits durch die Abmessungen der Leinwand eine Irritation des Betrachters. Er nimmt den Malgrund weniger als Rechteck, denn negativ als nicht quadratisch auf. Diese grundlegende Verunsicherung wohnt beiden Werken inne, auch wenn Picassos Werk nahezu die doppelten Ausmaße von Triers Gemälde besitzt.

Auch bei der Farbigkeit bleibt Trier weitgehend auf dem von Picasso eingeschlagenen Pfad. Auch bei Trier ist die dominierende Farbe ein Inkarnatton, den er von einem Blassrosa bis zu einem intensiven Orange variiert. Hinzukommt das von Picasso gezielt platzierte intensive Blau, das Trier auch einsetzt, es aber häufig zu einem Lila abwandelt. Die Verwendung von Braun ist in beiden Werken zu finden. Das bei Trier nur an einer Stelle des Bildes eingesetzte Türkisgrün findet sich in Picassos Werk nicht. Picassos Grün ist dunkler und nur akzentuell bei Schattierungen in Gesichtern und bei der Maskenfrau eingesetzt.

Im Bereich der Bildkomposition gibt es klare Unterschiede. Eine Gemeinsamkeit findet sich nur insofern in beiden Bildern, als bei Picasso fünf Frauen und bei Trier fünf Grundelemente zu sehen sind. Ihre Anordnung ist jedoch sehr unterschiedlich. Picasso verwendet in seinem Werk gleich mehrere Kompositionsschemata. So teilt er seine Bildfläche in drei vertikale Bildräume und wendet dabei das Ideal des Goldenen Schnitts an. Dazu betont er die Mittelachse des Bildes und verwendet ein doppeltes Dreiecksschema, das von der mittleren Frau mit den erhobenen Armen, über die Position der Beine der benachbarten Figuren zu dem Stillleben in der unteren Bildmitte verläuft. Auch Trier arbeitet mit mehreren Kompositionslinien. Er verwendet einen doppelten Goldenen Schnitt, indem er drei seiner Formen entlang einer Vertikalen positioniert, die ein Drittel des Bildes von den restlichen zwei Dritteln trennt. Die gleiche 1:2-Trennung geschieht in der Horizontalen. Zusätzlich lässt

---

[445] Werkliste Nr. 330: *Für Bernini,* 1962, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm.
[446] Werkliste Nr. 331: *Für Magnasco,* 1962, Öl auf Leinwand, 33 x 41 cm.
[447] Werkliste Nr. 323: *Der Elefant von Celebes,* 1961, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm; Werkliste Nr. 322: *La belle jardinière,* 1961, Öl auf Leinwand, 195x 130 cm.
[448] Pablo Picasso: *Les Demoiselles d' Avignon,* 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

Trier eine Diagonale durch den gesamten Bildraum von links oben nach rechts unten verlaufen. Eine Überlastung des Bildes durch viele verschiedene sich gegenseitig aufhebende Schemata, wie sie Picasso einsetzt, übernimmt Trier nicht.

Betrachtet man die Behandlung der Figuren im Raum, wird deutlich, dass sowohl Trier als auch Picasso vorrangig in der Fläche arbeiten und nur Picasso mit Überschneidungen arbeitet, die Räumlichkeit erzeugen. Allerdings arbeiten beide Künstler mit der räumlichen Farbwirkung, durch Schraffuren und gezielten Farbeinsatz, wie mit dem Grundsatz, dass helle Farben vor- und dunkle zurücktreten.

Picassos *Les Demoiselles d'Avignon* ist ein Programmbild seiner neuen Formensprache. So irritiert er seine Zeitgenossen durch seine neue Art der Abbildung des Menschen, indem er zunächst eine radikale Reduktion von Form und Farbe vornimmt. Diese Einzelformen kombiniert er jetzt frei miteinander, ebenso die Farbe, die hinter der Form klar zurücktritt.[449] Trier geht in seiner Version wie auch in seiner Kunst einen Schritt weiter, indem er die Form in Schwünge und Gesten auflöst. Die Farbe, sowohl als Kolorit, aber auch in der Art ihres Auftrags, tritt dadurch in den Vordergrund.

Picassos neue Methode der Abbildung besteht darin, die abzubildenden Objekte in ihre Einzelteile aufzulösen und in unnatürlicher Form im Bild wieder zusammenzusetzen. Der Betrachter ist jedoch weiterhin in der Lage durch seine Assoziationskraft die Objekte zu identifizieren.[450] Trier löst sich in der Formumsetzung völlig von der Vorlage. Er reduziert nicht nur die Formen, sondern er löst sie maximal auf. Kann der Betrachter des Picasso-Gemäldes durch Assoziation das Dargestellte erkennen und komplettieren, benötigt der Betrachter des Trier-Gemäldes den Bildtitel als Hilfsmittel, um das Picasso-Gemälde vor seinem inneren Auge des Betrachters erscheinen zu lassen. In seinem Gemälde selbst ist die Farbigkeit der *Les Demoiselles d'Avignon* das augenfällige Identifizierungsmerkmal. Sie lässt beim Betrachter Assoziationen zum Originalwerk Picassos entstehen.

Interessant ist, dass Picasso einmal sagte, dass eine Linie an sich inhaltsfrei sei und keine Bezeichnungsfunktion habe, sie sei eben nur ein Strich. Gerade deswegen könne man auch mit einzelnen Strichen lineare Figurationen erzeugen, die überhaupt kein Abbild seien und dennoch ein Bild ergäben.[451] Trotzdem bleibt Picasso der abbildnerischen Darstellung

---

[449] Vgl. WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881–1973, in: Walther, Ingo F. (Hg.): Pablo Picasso, 2 Bde., Köln 1995, Bd. I, S. 153.
[450] Zur Entstehung von Picassos *Les Demoiselles d'Avignon*, vgl.: RUBIN, Wilhelm: La Genèse des Demoiselles d' Avignon, in: Les Demoiselles d'Avignon, Ausstellungskatalog, Paris 1988, Volume 2, S. 367–487.
[451] Vgl. WARNCKE: Pablo Picasso, Bd. I, S. 150.

treu. Trier führt den Beweis, dass man Picasso bekanntes Werk auch mit informellen Mitteln, mit Formauflösung, Farbwirkung und der Zuhilfenahme des Bildtitels, wiedergeben kann, ohne es im klassischen Sinne abzubilden.

Die theoretische Basis von Triers Malerei basiert auf drei grundlegenden Methoden: 1. Zurückführung auf Elementares, 2. Metamorphose und 3. hohe Geschwindigkeit.[452] Trier wendet alle drei Regeln auch bei der Umsetzung des Picasso-Gemäldes an. Hier reduziert Trier die Verwendung von gefestigten Formen, darüber hinaus verwandelt er die Farbe und insbesondere die Formen durch den dritten Punkt der Beschleunigung, die er notwendigerweise für seine Malerei einsetzt.

Innerhalb des Picasso-Werkes gibt es eine Reihe von inhaltlichen Verweisen. So erinnert die Szene der fünf sich präsentierenden Frauen an das Urteil des Paris. Die mittlere Frauengestalt malte Picasso mit ihrem vorgestreckten nackten Bein in Anlehnung an die Venus von Milo. Des Weiteren sind die Weintrauben als Teil des Stilllebens im Vergleich zum restlichen Gemälde naturgetreuer gemalt und sollen so auf die Zeuxis-Anekdote verweisen. Diese besagt, dass der Maler Zeuxis in seinem Gemälden Früchte, insbesondere Weintrauben, so naturgetreu malte, dass sogar Vögel getäuscht wurden und von den Früchten naschen wollten. Das von Picasso aufgegriffene klassische Thema des Parisurteils übernimmt Trier mit seiner Anlehnung an das Picasso-Werk automatisch mit. Ein Verweis auf die Venus von Milo ist in Triers Werk nicht zu erkennen. Dies basiert auf der grundlegenden Problematik, dass sich die fünf Grundelemente des trierschen Gemäldes nicht klar den fünf Frauengestalten des Picasso-Gemäldes zuordnen lassen. Auch die Suche nach Parallelen bleibt vage. Das in der Beschreibung durch „Schläuche“ gekennzeichnete Objekt erinnert z. B. an die gespreizten Beine der Frauengestalt vorne rechts. Das braune Gewebe könnte, gekennzeichnet durch die Farbe, als Äquivalent zur Maskenfrau gesehen werden. Das Zeuxis-Stillleben bei Picasso findet bei Trier keine Entsprechung. Die weitreichenden Deutungen des Picasso-Werkes greifen bei Triers Version nicht.

Unabdingbar für das Verständnis von Triers *Les Demoiselles d’Avignon* ist, wie bereits erwähnt, der Bildtitel. Ohne ihn würden dem Betrachter viele Bezüge entgehen. Der Bildtitel von Picasso dagegen ist in der heute gebräuchlichen Form erst seit 1916 üblich und basiert wohl auf Schelmereien seiner Malerfreunde. Picasso selbst verweist zwar in seinen Notizen

[452] Vgl. TRIER, Hann: Wie ich ein Bild male, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 6 (1961), S. 7–16; WAGNER: Der beschleunigte Blick, S. 15.

auf ein Bordell in der Carrer d'Avinyó in Barcelona, den Titel hat aber Picasso im Gegensatz zu Trier dem Gemälde nicht selbst gegeben.

5.5 Historische Verweise informeller Malerei anhand exemplarischer Werke von K.O. Götz und K.R.H. Sonderborg

5.5.1 Karl Otto Götz: *Jonction – 3.10.90*

Das Werk *Jonction* von K.O. Götz wurde bereits ausführlich als Beispiel eines historischen Verweises in der informellen Malerei von Zuschlag anlässlich der Saarbrücker Ausstellung 2004 besprochen. In seinem Text *Karl Otto Götz: „Jonction" – ein informelles Historienbild?* kommt er zu dem Schluss, dass das informelle Bild zwar keine historischen Tatsachen übermitteln kann, jedoch auf einer assoziativen und auch emotionalen Ebene dem Betrachter Informationen zu dem behandelten Ereignis vermitteln kann.[453] Diese Ausführung soll im Folgenden nicht wiederholt werden, sondern vielmehr sollen neue Aspekte hinzugefügt werden, indem zunächst dem Bild *Jonction* aus dem Jahr 1990 das ebenfalls von Götz stammende und 1960 entstandene Gemälde *Mymel* gegenübergestellt wird. Anschließend soll die Rolle des Bildtitels näher betrachtet werden.

Das Bild *Jonction* ist in Mischtechnik auf Leinwand gemalt und besteht aus zwei Leinwänden, die aneinandergefügt ein starkes Querformat mit den Maßen 200 x 520 cm ergeben (Abb. 10).[454] Die für Götz typische Reduzierung der Farbigkeit findet sich auch hier, da er nur mit schwarzer Farbe auf weißem Grund arbeitet. Auch die angewandte Technik des Bildes ist Götz' typische Rakeltechnik.

Jonction lässt sich, von links nach rechts gelesen, vertikal in vier Elemente unterteilen. Von links schiebt sich ein breiter, mittig gehaltener schwarzer Balken in das Bild hinein und trifft rechts auf einen schwarzen Wirbel, der seinerseits von einer massiv wirkenden, eckigen Form aufgehalten wird. Hinter dieser Form folgt eine schwach gemalte, aber breit geschlängelte Rakelspur. Es läuft eine Dynamik von links nach rechts durch das Gemälde. Zusätzlich zur Signatur in der linken unteren Ecke schreibt Götz auch ungewöhnlicherweise den Bildtitel auf die rechte untere Seite des Bildes. Ein Jahr später 1991 entstehen *Jonction*

[453] Vgl. ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction" – ein informelles Historienbild?; vgl. auch Kapitel 2.4.3.
[454] Werkliste Nr. 51: K.O. Götz: *Jonction – 3.10.90*, 1990, Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 520 cm, zweiteilig, K.O. Götz & Rissa Stiftung, Dauerleihgabe Saarlandmuseum Saarbrücken.

II und *III.* Beide Folgewerke haben die gleiche Komposition wie *Jonction I,* mit nur geringen Abweichungen. Allerdings variiert Götz ihre Farbigkeit. In *Jonction II* fügt er Blau-Türkis-Töne zum Schwarz hinzu und bei *Jonction III* arbeitet Götz neben dem Schwarz mit Beige- und Braun-Tönen.[455]

K.O. Götz berichtet in seinen *Erinnerungen* über die Entstehung des *Jonction*-Bildes. Er habe am 3. Oktober 1990 die Berliner Festlichkeiten zur Deutschen Einheit im Fernsehen verfolgt. Diese Übertragung habe den Ausschlag zu dem ersten *Jonction*-Gemälde gegeben, das er kurz darauf in seinem Atelier geschaffen habe.[456] Mit keinem Wort erwähnt Götz dabei, dass er bei der Umsetzung dieses Themas auf eines seiner früheren Grundschemata zurückgreift. Dreißig Jahre zuvor entsteht *Mymel* (Abb. 11).[457] Es ist in Mischtechnik auf Leinwand gemalt und besitzt die Maße 100 x 120 cm. Die Farbigkeit ist hier, wie auch bei *Jonction*, auf einen Schwarz-Weiß-Kontrast reduziert, allerdings erscheint der Malgrund in *Mymel* in grau-weißen Schattierungen. Aber auch hier tritt von rechts eine schwarze Balkenform in den Bildraum und prallt im ersten Viertel des Bildes auf einen Wirbel, der sich über Dreiviertel des Bildraumes erstreckt. Götz übernimmt das Kompositionsschema von *Mymel* in der linken Bildhälfte von *Jonction.*

Mymel ist als lautmalerischer Fantasietitel typisch für Götz' Benennungen, der in den meisten Fällen ganz auf den Titel verzichtet oder eben, wie im Falle von *Mymel,* Fantasienamen für seine Werke erfindet. So nimmt er zu dem Bildtitel *Mymel* auf dem Symposion Informel in Saarbrücken 1983 Stellung: „[...] das Bild heißt *Mymel,* also nicht wie die Katze Mimel, sondern mit Ypsilon, und das hat gar nichts zu bedeuten, es ist einfach nur ein phonetischer Einfall, das Kind muß einen Namen haben, [...] Das hat keine Bedeutung, es besteht keine Assoziation zwischen dem Wort *Mymel* und dem Bild.“[458] Dieses bei *Mymel* verwendete Bildschema, das in seinem ursprünglichen Bildkontext keine inhaltlichen Verbindungen besitzt, übernimmt Götz jetzt in ein neues thematisch gebundenes Werk. Von Götz zwar nicht erwähnt, aber doch passend, dass er ein Bildschema wählt, welches er kurz vor dem Mauerbau schon einmal verwendet hatte. Durch die Erweiterung der Bildkomposition verkehrt sich jedoch die Dynamik der *Mymel*-Komposition. So entsteht in *Jonction* der Eindruck einer Krafteinwirkung von der linken Bildseite, die sich nach rechts ins Bild fortsetzt. Unterstützt wird diese Wirkung durch die nach rechts geneigten Bildelemente, beginnend mit dem Wirbel und sich fortsetzend in dem schwarzen vertikalen Element und der dünnen Rakelspur ganz rechts. Bei dem Bild *Mymel*

[455] Im Folgenden soll nur *Jonction I* besprochen werden.
[456] Vgl. GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen, 1975–1999, Bd. IV, Aachen 1999, S. 87
[457] K.O. Götz: *Mymel,* 1960, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 120 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken.
[458] DIE MALEREI DER INFORMELLEN HEUTE, S. 91.

dagegen scheint der Wirbel von rechts mit Gewalt gegen das schwarze Element zu ziehen. Einen erheblichen Unterschied der beiden Werke stellen auch ihre unterschiedlichen Größen dar; ist *Mymel* mit seinen 100 x 120 cm in einem handlichen Format gehalten, so ist *Jonction* mit seinen riesigen Ausmaßen ein monumentales Stück. So wird auch durch die Größe das einschneidende und bedeutsame Ereignis der Wiedervereinigung deutlich.

Das Schema ist also unabhängig von dem inhaltlichen Kontext variabel einsetzbar. Es gehört zu der Eigenart von Götz' Vorgehensweise, Schemata zu erarbeiten und diese immer wieder zu variieren; so entsteht aus dem Grundschema von *Mymel* die neue *Jonction*-Komposition. Durch den Bericht von Götz wird deutlich, dass er vor Beginn seiner Arbeiten an der ersten *Jonction*-Version von dem Ereignis der Wiedervereinigung bewegt war. Allerdings stand zu diesem Zeitpunkt der Bildtitel noch nicht fest. Nach der Beendigung wurde ihm klar, dass dieses Werk nur unter dem Einfluss der Deutschen Wiedervereinigung entstehen konnte und benannte es folgerichtig *Jonction*, was soviel wie „Verbindung" oder „Vereinigung" bedeutet.[459] Mit der für jeden Betrachter klar ersichtlichen Anbringung des Bildtitels auf der Bildvorderseite wird dieser aufgewertet und gewinnt an Bedeutung. Um den Titel noch zusätzlich in den richtigen Kontext einzuordnen, stellt er dem Titel noch das Entstehungsdatum an die Seite. Hier wird ganz deutlich, wie wichtig es dem Künstler ist, die thematische Deutung des Bildes festzulegen, insbesondere, weil Götz nur sehr selten seinen Werken inhaltliche Bildtitel gibt.

5.5.2 K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy s Golf Club*

Bei Sonderborgs Malerei werden in den meisten Fällen erst unter Berücksichtigung seiner Vorgehensweise die inhaltlichen Verweise sichtbar, insbesondere dann, wenn er seine Bildtitel auf die Angabe von Entstehungsort, Entstehungsdatum und Entstehungszeit reduziert oder in Gänze auf eine Titelvergabe verzichtet. Seine Methode der Bildentwicklung erarbeitet er sich bereits in den Jahren 1950/51. Damals beginnt er sein direktes Umfeld zu fotografieren, wobei er die unbelebte Materie bevorzugt. Diese Fotografien dienen ihm im Anschluss als Vorlage und Anregung für seine Malerei. Zehn Jahre später greift er dann nach fotografischen Abbildungen aus den Printmedien, die immer einen zeitgeschichtlichen Bezug besitzen. Diese nutzt er dann wiederum, um aus ihnen seine Malerei zu entwickeln. Auf diese Weise entsteht eine Vielzahl von Bildvariationen zu einem Thema.

[459] Vgl. GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen, Bd. IV, S. 87.

Der erste so entstandene Werkkomplex Sonderborgs soll im Folgenden behandelt werden. Die erste Umsetzung einer fotografischen Vorlage entsteht 1962 und trägt den Titel *President Kennedy's Golf Club* (Abb. 12).[460] Als Fotovorlage diente eine Abbildung der New York Herald Tribune aus dem Winter 1960/61, die mit „John F. Kennedys Golfschläger" unterschrieben ist (Abb.12 a). Auf ihr zu sehen sind zwei gegeneinander gelehnte Golfschlägertaschen, die linke ist aus hellem und die rechte aus dunklem Material gefertigt. Vor ihnen steht ein nicht näher bestimmbares helles Behältnis.

Ein Jahr nach der Veröffentlichung der Fotografie setzt Sonderborg das auf ihr abgebildete Thema malerisch um. Ein solch relativ großer zeitlicher Abstand zwischen Entdeckung der Fotografie und seiner malerischen Verarbeitung ist bei Sonderborg nicht ungewöhnlich. Er legt sich über Jahre ein vielfältiges Sammelsurium von Abbildungsmaterial zu, aus dem er schöpfen kann. Größere zeitliche Abstände kommen dadurch häufig vor. Die erste malerische Umsetzung des Themas malt Sonderborg in schwarzer Temperafarbe auf Leinwand. Er wählt ein Format von 195 x 97 cm und behält somit das Seitenverhältnis der fotografischen Abbildung in etwa bei. Sonderborg konzentriert sich in dieser Version auf die linke Golftasche, die er wie auf der Vorlage nach rechts geneigt zeigt. Erkennbar ist sie durch ihre markant geformte Vordertasche, die in Sonderborgs Umsetzung in ihren Umrissen an einen menschliches Brustbild erinnert. In schnellen Pinselstrichen gemalt, ist sie am unteren Bildrand leicht angeschnitten und an ihrem oberen Ende ragt der Zuggriff nach rechts heraus. Unter ihm deutet Sonderborg mit breiten schwarzen, nicht immer deckend aufgetragenen Pinselstrichen die dunkle Golftasche an. Zwischen ihnen ist ein zur linken Seite offenes Rechteck zu erkennen, das als das dritte Behältnis der Fotografie zu deuten ist. Das obere Viertel der Leinwand bleibt weiß.

Ohne die Kenntnis der fotografischen Vorlage ist keine Identifizierung der wiedergegebenen Gegenstände möglich. Allerdings gibt Sonderborg mit seinem Bildtitel *President Kennedy's Golf Club* dem Betrachter einen Hinweis. Somit verweist er einerseits auf einen Gegenstand und auf andererseits auf dessen Besitzer. Eine Besonderheit beinhaltet der englische Titel, denn durch die Verwendung des amerikanischen Begriffes „Club" wird eine Mehrdeutigkeit in den Titel hineingebracht. „Club" kann neben Schläger, im Sinne des Sportgerätes, auch noch Knüppel, im Sinne von Schlagstock, und auch „Club", im Sinne von Vereinigung bedeuten. Dies beinhaltet in der Folge eine dreifache Deutungsmöglichkeit. Der Golfsport war in den 1960er-Jahren stärker noch als heute ein Sport, den sich nur die sehr Wohlhabenden leisten konnten. Der Golfschläger als Sportgerät steht für sich bereits als

[460] Werkliste Nr. 286: K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy' s Golf Club,* 1962, Tempera und Öl auf Leinwand, 195 x 97 cm, ohne Angabe des Besitzers.

Zeichen für die Elite einer Gesellschaft. Der Golfklub als Vereinigung unterstützt diese Absonderung einer kleinen, aber sehr einflussreichen gesellschaftlichen Schicht und bietet so ein Forum für alle Arten von Geschäften, seien sie wirtschaftlicher oder aber politischer Art. Kann man sich eine Mitgliedschaft in solch einem Golfklub nicht leisten, gehört man nicht zur Elite und erhält keine Einflussmöglichkeit. In diesem Zusammenhang steht der „Golf Club“ auch als Anprangerung der Vettern- und Vereinswirtschaft und des Klüngels. Dadurch, dass Sonderborg den „Golf Club“ J.F. Kennedy als Besitzer zuschreibt, können die gewonnenen Deutungsansätze als kritische Auseinandersetzung mit der Person und dem Handeln des damaligen Präsidenten der USA. verstehen. Deutlich wird dies auch bei der dritten Verständnisebene des Begriffes „Club“ als Schlagstock. Zusammen mit dem historischen Hintergrund der Entstehung des Gemäldes kann sich die Kritik nur auf den größten Fehlschlag der Präsidentschaft Kennedys beziehen, auf die Invasion in der Schweinebucht am 17.4.1961. Dieser militärische Angriff der USA auf Kuba ist der negative Höhepunkt der Kuba Krise, die durch die Machtübernahme des Revolutionsregimes unter Fidel Castro entfacht worden ist. Nachdem wirtschaftliche Maßnahmen, wie Handelsembargo und Sperrung der Öllieferung erfolglos geblieben waren, sehen die USA die militärische Invasion als letzte Handlungsmöglichkeit. Ihr Ziel ist es, eine Regierung von Exilkubanern einzusetzen. Dieses militärische Eingreifen Amerikas scheitert und die Gefahr eines Dritten Weltkriegs zwischen den Fronten des Kalten Krieges steht im Raum. Weltweit wird dieses Handeln des amerikanischen Präsidenten Kennedy und der CIA stark kritisiert.

Erst durch den Bildtitel eröffnet Sonderborg dem Betrachter diese Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten. Bei der zweiten Version des Themas, die Sonderborg zwei Jahre später anfertigt, behält er den Bildtitel bei und bleibt auch in der bildnerischen Gestaltung bis hin zu den Maßen nah an der ersten Version (Abb. 12 b). [461] Auch hier steht die weiße Golftasche im Zentrum des Bildes. Jedoch sind zwei Unterschiede festzumachen. Einerseits ist der schwarze Farbauftrag rechts von der weißen Golftasche intensiver und des Weiteren ist der Taschengriff der ersten Version zu vier verbundenen Linien umgestaltet. Dieses Linienkonstrukt verbindet die weiße Tasche mit dem schwarzen Bildelement rechts und gleichzeitig weist es mit einer kurzen Linie zum oberen Bildrand, der auch in der zweiten Umsetzung weiß bleibt.

Noch im selben Jahr entsteht ein weiteres Bild, in dem er das Formelement der Golftasche erneut als bestimmendes Bildteil einsetzt (Abb. 12 c).[462] Hierbei greift er zwar zu einem

[461] Werkliste Nr. 287: K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy’s Golf Club,* 1964, Öl auf Leinwand, 196 x 97 cm, Galerie Gervis, Paris.
[462] K.R.H. Sonderborg: *Paris, 2.8.1964, 20:53–21:29,* Tempera auf Papier auf Leinwand, 110 x 70 cm, ohne Angabe des Besitzers.

kleineren Format, behält aber das Hochformat bei. Sonderborg verwendet Tempera und Öl auf Leinwand und arbeitet auch hier ausschließlich mit Schwarz. Von den Bildelementen der Ausgangsfotografie verwendet er hier nur noch die stilisierte Form der weißen Golfschlägertasche. Sie stellt er in der linken Bildhälfte in aufrechter Position dar. Parallel dazu in der rechten Bildhälfte stellt er ihr ein etwa gleichgroßes schwarzes Hochrechteck gegenüber, das zum rechten Bildrand hin offen ist. Das Rechteck ist mit schwarzer Farbe ausgemalt, die in waagerechten Linien abgekratzt ist und den weißen Bildgrund sichtbar werden lässt. Verbunden sind die beiden bildbestimmenden Elemente durch einen waagrechten breiten Pinselstrich, der nur knapp unterhalb des oberen Bildrandes verläuft. Von dieser Linie gehen zwei vertikale Striche aus, die jeweils mit einem der beiden Elemente verbunden sind. Zwischen den beiden Elementen sind schwarze Farbverwischungen zu sehen. Der Titel des Bildes *20.53–21.29 h, Paris 2.8.64* verweist weder auf die Ausgangsfotografie noch auf die erste Bildversion und somit auch nicht auf dessen politische Thematik. Sonderborg hält in ihm nur den genauen Zeitpunkt und den Ort der Entstehung fest. Bezieht man aber mit der Kenntnis der vorangegangen Versionen den historischen Kontext in die Bilddeutung mit ein, fällt zunächst ins Auge, dass Kennedy zum Zeitpunkt der Werkentstehung bereits fast ein Jahr tot ist. Vielleicht spricht der verstärkte Einsatz von Schwarz als Ausdruck von Trauer und als Zeichen des Todes für einen immer noch bestehenden Bezug zum historischen Hintergrund. Möglich ist auch, dass Sonderborg durch eine aktuelle Nachricht zur Ermordung Kennedys dazu bewogen wurde, sich erneut mit der Thematik auseinanderzusetzen. Denn im Jahr 1964 veröffentlicht die Warren-Kommission ihren Abschlussbericht. Die Kommission war eine eigens zur Untersuchung des Attentats auf den ehemaligen Präsidenten eingesetzte Gruppe von Ermittlern. Allerdings spricht gegen eine solche inhaltliche Konnotation die vierte Bearbeitung des Themas durch Sonderborg, die er noch am selben Tag ausführt (Abb. 12 d).[463] Diese unbetitelte Version hat nichts von der Düsternis der dritten Version. In ihr beschränkt sich Sonderborg ganz auf das helle Motiv der Golftasche. Er scheint sich nach der ersten Umsetzung der Thematik inhaltlich gelöst zu haben und sich nun ausschließlich mit der malerischen Umsetzung des Einzelmotivs zu beschäftigen. Dafür sprechen auch die von Sonderborg gewählten Titel bzw. das Verzichten auf einen Titel. Sie zeigen an, ob ein inhaltlicher Bezug besteht oder nicht. Der Betrachter, dem weder die Fotovorlage noch die erste Version des Themas bekannt sind, erhält keinen inhaltlichen Hinweis durch die offen gehaltenen Titel. Dass Sonderborg sich verstärkt auf die Bildmotive konzentriert, wird deutlich bei einem seiner Werke aus dem Jahr 1966. Hier baut er das Motiv der stilisierten Golftasche kontextfrei in sein neues Gemälde ein.

[463] K.R.H. Sonderborg: *o. T.,* 1964, Öl auf Leinwand und Acryl auf Papier auf Leinwand gezogen, 108 x 70 cm, Galerie Nothelfer, Berlin.

Sonderborg erarbeitet sich eine methodische Arbeitsweise, bei der die erste Version sich noch thematisch und bildnerisch eng an die fotografische Vorlage anlehnt. Mit jeder weiteren Version entfernt er sich sowohl inhaltlich als auch bildnerisch von der Vorlage und drückt dies auch mit neutralen Bildtiteln aus, die sich nur noch auf den Ort und den Zeitpunkt der Entstehung beziehen, oder aber er verzichtet ganz auf die Vergabe eines Titels.

5.5.3 Resümee

Im vorangehenden Kapitel wurden aus fünf Themengebieten 12 Werke von sieben Künstlern betrachtet. Durch die Betrachtung der Einzelbeispiele konnten zwar einerseits die Bandbreite der in der informellen Malerei behandelten Themen und auch ihre individuelle Umsetzung aufgezeigt werden. Andererseits ist ein Vergleich aufgrund der unterschiedlichen Themen nicht effektiv umsetzbar. Deshalb sollen nachfolgend sechs themengleiche Werke betrachtet und miteinander verglichen werden.

5.7 Mythologische Verweise informeller Malerei anhand von sechs Variationen des Ikarus-Themas

Zur vergleichenden Gegenüberstellung bietet sich das Ikarus-Thema an, weil es von mehreren der gelisteten Informel-Maler aufgegriffen wird. Der griechische Mythos von „Dädalus und Ikarus“, wie ihn unter anderem Ovid in den *Metamorphosen*[464] und in der *ars amatoria*[465] erzählt, wird in der Kunstgeschichte immer wieder als Bildthema umgesetzt, so auch in der deutschen Informel-Malerei.[466] Mit der Umsetzung der Ikarus-Sage beschäftigen sich: K.O. Götz, Otto Greis, Albert Fürst, Bernard Schultze und Hann Trier.[467] Diese fünf Variationen des Ikarus-Themas sollen im Folgenden einzeln betrachtet und dann vergleichend gegenübergestellt werden.

Bevor mit der eigentlichen Untersuchung begonnen wird, soll zunächst noch einmal die Sage von *Dädalus und Ikarus* kurz wiedergegeben werden. Der Athener Dädalus baute für den König Minos von Kreta das Labyrinth von Knossos, in dem der Minotaurus, ein Menschen fressendes Mischwesen zwischen Mensch und Stier, gefangen gehalten wird. Dädalus gibt Ariadne den entscheidenden Hinweis, wie Theseus den Minotaurus töten könne, um Athen von dem Tribut zu befreien, zehn Jungen und Mädchen dem Ungeheuer zur Fütterung zu liefern. Er verrät ihr auch, wie sie aus dem Labyrinth wieder hinausfinden könne. Daraufhin tötet Theseus den Minotaurus und Dädalus fällt bei König Minos in Ungnade. Zur Strafe wird er mit seinem Sohn Ikarus auf der Insel Kreta festgehalten. Der geistreiche Erfinder Dädalus ersinnt den einzig möglichen Fluchtplan. Dieser soll beide über den Luftweg in die Freiheit führen. So fertigen sich Vater und Sohn aus Wachs und Federn Flügel. Dädalus fliegt voraus und ermahnt seinen Sohn, sich immer auf einer Mittellinie zwischen Sonne und Meer zu halten. Ikarus wird jedoch rasch übermütig und gerät zu nah an die Sonne, so dass das Wachs zu schmelzen beginnt und er bei Samos in das nach ihm benannte Meer stürzt.[468]

Dädalus gilt aufgrund seines Erfindungsreichtums und seiner Kreativität als Urtypus des Kunsthandwerkers und Technikers. Ikarus verkörpert dagegen den jungen Himmelsstürmer, der die Gefahren ignoriert und sich selbst überschätzt. Er wird aber auch als der durch

---

[464] vgl. NASO, Publius Ovidius: Metamorphosen, hrsg. v. Erich Rösch, München ^{8}1979, Buch VIII, Vers 183–235.
[465] vgl. NASO, Publius Ovidius: Ars amatoria, hrsg. v. Niklas Holzberg, München ^{3}1991, Buch II, Vers 17–98.
[466] Zum Ursprung des Mythos Ikarus und zu seiner Rezeption vgl. AURNHAMMER, Achim (Hg.): Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, Leipzig 1998.
[467] Auch von Gerhard Hoehme ist bekannt, dass er sich 1977 in seinem Werk *Ikarus* mit dem klassischen Thema befasst hatte. Diese Arbeit wurde jedoch bereits 1986 vom Künstler selbst wieder übermalt. Zur intensiveren Auseinandersetzung mit diesem Werk fehlen qualitativ ausreichende Abbildungen.
[468] „Daedalus und Icarus“, vgl. NASO: Metamorphosen, Buch VIII, Vers 183–235.

seine Sehnsucht nach dem Ideal Getriebene gesehen, der sogar seinen eigenen Tod dafür in Kauf nimmt.[469] Es wird interessant sein zu untersuchen, inwieweit diese, im Lauf der Kunstgeschichte entwickelten und immer wieder aufgegriffenen Konnotationen, bei den informellen Malern ihren Widerhall finden.

Es werden im Weiteren sechs Werke von informellem Künstlern betrachtet, die innerhalb eines Zeitraums von 1953 bis 2002 entstanden sind.[470] Gemeinsam ist diesen Werken, dass sie sich im Titel auf die Sohngestalt des Ikarus beziehen. In der Schreibweise variieren die Bildtitel zwischen dem griechischen „Ikaros“ und dem deutschen, auf der lateinischen Version basierenden, „Ikarus“. Die Künstler können davon ausgehen, dass den Betrachtern ihrer Bilder, wenn sie aus dem westlichen Kulturkreis stammen, durch den von ihnen gewählten Titel die Geschichte des Ikarus und eventuell auch ihre Rezeption in der Kunstgeschichte präsent sind. Es wird zu untersuchen sein, auf welche Art und Weise die verschiedenen Künstler mit dem gleichen Thema umgehen. Inwieweit sich Gemeinsamkeiten oder aber auch Unterschiede feststellen lassen, soll in einem abschließenden Kapitel resümiert werden. Zunächst aber folgen die Betrachtungen der einzelnen Versionen des Ikarus-Themas in chronologischer Reihenfolge.

5.7.1 Otto Greis: *Ikarus*

Otto Greis stellt seine Umsetzung der Ikarus-Sage mit dem Titel *Ikarus* im Jahr 1953 fertig (Abb. 13). Das Gemälde mit den Maßen 120 x 180 ist in Mischtechnik auf Papier gearbeitet und auf Leinwand aufgezogen.[471] Die querformatige Leinwand ist in einer dem All-over-Prinzip verbundenen Technik mit Farb- und Pigmentflecken übersät, ohne dass man ein Bildzentrum ausmachen könnte. Das Farbspektrum reicht von hellen weiß-beige Tönen über Olivgrün zu dunklen Farbtönen, die zwischen einem Rot- und einem Schwarzbraun liegen. In einem herausstechenden Stahlblau setzt Greis unregelmäßige Farbakzente im Bild. Es ist keine festgefügte Komposition im Bildaufbau auszumachen. Das Ikarus-Gemälde von Otto Greis entsteht im Folgejahr der berühmt gewordenen Quadriga-Ausstellung, an der Greis neben Götz, Kreutz und Schultze teilnahm und liegt somit in Greis’ Hauptphase seiner Informel-Malerei. In einer Zeit, in der er sich intensiv mit den

[469] Vgl. POESCHEL: Handbuch der Ikonographie, S. 327.
[470] Die weit auseinanderliegenden Entstehungsdaten der Werke haben keine Auswirkung auf ihre Vergleichbarkeit. Wie bereits im Kapitel 3.3.3 gezeigt werden konnte, gibt es keinen kausalen Bezug zwischen Entstehungsdatum und formeller Malerei und ebenso auch keine qualitativen Unterschiede, die auf die Entstehungszeit zurückzuführen wären.
[471] Werkverzeichnis Nr. 61: Otto Greis: *Ikarus*, 1953, Mischtechnik auf Papier auf Leinwand gezogen, 120 x 180 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim.

französischen Informellen beschäftigt und sich praktisch und theoretisch mit der Autonomie des „Bildraumkörpers“ auseinandersetzt, entsteht auch seine Umsetzung der Sagengestalt des Ikarus.[472] Hier werden keine gegenständlichen Andeutungen oder ein Nacherzählen der Sage erkennbar. Vielmehr experimentiert Greis mit der Farbe und ihrer Wirkung. So stellt er durch den Einsatz von hellen Farbtönen auf Schwarz eine Tiefenwirkung her, die Assoziationen der Unendlichkeit des Alls oder aber den Tiefen des Meeres weckt. Bezieht man die stahlblauen Farbakzente in die Betrachtung mit ein, erinnert Greis' Farbarrangement vielmehr an eine Satelliten gesteuerte Aufnahme der Erdoberfläche, auf der das Land dunkel, fast schwarz erscheint, das Meer in kräftigem Blau und Wolkenzüge in Grau und Weiß. Bezieht man nun die Sage des Ikarus in die Betrachtung mit ein, so könnte das Bild die Perspektive des Ikarus im Flug zeigen. Dabei ist aber nur die Farbsymbolik von Bedeutung. So können das Blau als Meer, die weißen Farbspuren und Verwischungen als Fluglinie des Ikarus und das Schwarz als Zeichen des Unglücks gelesen werden.

Greis konzentriert sich bei seiner Bearbeitung des Themas auf die Wirkung der Farbe. Dies ist für Greis' Werk repräsentativ und weist auch bereits auf seine weitere künstlerische Entwicklung hin, in der er sich immer intensiver mit der Wirkung von Farbe und ihrer optischen Wirkung auseinandersetzt. Greis' Titelvergabe beschränkt sich in den meisten Fällen ebenfalls auf die Benennung der verwendeten Farben und wird von Greis erst nach der Fertigstellung des Gemäldes vergeben. Wahrscheinlich ist es auch bei Greis' *Ikarus* so zu dem Titel gekommen. Eine assoziative Titelvergabe schließt eine vorausgehende intensive thematische Auseinandersetzung auf bildnerische Art zwar aus. Allerdings muss das Thema unterschwellig beim Künstler präsent gewesen sein. So beschäftigt sich Greis theoretisch mit der Metamorphose in der Malerei. Durch die Umsetzung des Ikarus-Themas stellt Greis so eine Verbindung zwischen seiner Malerei der Metamorphose und Ovids Metamorphosen her.[473]

5.7.2 K.O. Götz: *Ikarus' Grab*

Im Gegensatz zu Greis verzichtet Götz in seiner Bearbeitung des Themas auf jegliche Farbsymbolik und agiert nur mit dem Schwarz-Weiß-Kontrast, indem er mit Schwarz auf weißem Grund arbeitet. Götz gibt seinem Gemälde den Titel *Ikarus' Grab* (Abb. 14) und wählt eine leicht abgewandelte Form des traditionellen Triptychons, um das klassische

[472] Vgl. DITTMANN, Lorenz: Otto Greis – Die Spannungsharmonie, in: SIEGERT: Otto Greis, S. 13–19.
[473] Vgl. LICHTENSTERN, Christa: Gedanken zum französisch-deutschen Dialog im Werk Otto Greis, in: SIEGERT: Otto Greis, S. 21–28.

Thema umzusetzen. So legt er drei gleichgroße Leinwände an den Längsseiten aneinander und bemalt sie als eine 175 x 435 cm große Leinwandfläche.[474]

Betrachtet man das Gemälde von links nach rechts, führt ein schwarzer Balken in das Bild ein. Dann kommt es, auf dem zweiten Drittel der Leinwandbreite, zu einer Verrakelung der Farbe, die sich in der Mitteltafel fortsetzt. Wiederum auf dem zweiten Drittel dieser Leinwand beginnt eine Farbverwirbelung, die sich auf der dritten Tafel fortsetzt und dort einen weiteren Wirbel bildet. Dieser trifft auf eine Bilddiagonale, eine von rechts oben nach links unten verlaufende Bildachse.

Ikarus' Grab ist in der für K.O. Götz typischen Rakeltechnik gearbeitet und passt sich homogen in seine Werkentwicklung ein. Ungewöhnlich hingegen ist der Bildtitel. Es kommt in Götz' Werk nur selten vor, dass er einem Gemälde einen verweisenden Titel gibt, wie es bei diesem Bild der Fall ist. In der Regel verzichtet Götz in Gänze auf die Vergabe eines Titels oder aber er vergibt Fantasietitel, die inhaltlich keine Verbindung zum Gemälde aufweisen. Umso erstaunlicher ist dann die Vergabe des Titels *Ikarus' Grab*, der untrennbar mit der klassischen Sagenwelt Griechenlands und daraus resultierend mit dem klassischen Thema der Kunstgeschichte inhaltlich verknüpft ist. Zieht man den Bildtitel als Hilfe zur Bilddeutung heran, lässt sich der Verlauf des Farbauftrages von links nach rechts als Verbildlichung des dramatischen Verlaufs der Geschichte deuten. So verstanden kann der linke, einführende Farbbalken als die ruhig verlaufende Anfangsphase des Fluges von Ikarus und Dädalus verstanden werden. Die dann noch in der linken Tafel beginnenden und sich in der Mitteltafel fortsetzende Farbverrakelung in Form einer Schleife, die dann in eine steil nach oben verlaufende Linie übergeht, kann folgerichtig verstanden werden als Ikarus' waghalsige Flugmanöver, vor denen ihn sein Vater gewarnt hatte. Wie in der Sage, so kommt es auch in Götz' Gemälde zu der unabwendbaren Katastrophe. Ikarus kommt der Sonne zu nah und das Wachs an seinen Flügelkonstruktionen beginnt zu schmelzen. Ikarus strauchelt. Diesen Höhepunkt der Dramatik setzt Götz im Zentrum seines Triptychons um. In der Mitteltafel kommt es zu einem chaotischen Aufeinandertreffen vieler Rakelspuren, die sich in zwei hintereinander folgenden Farbwirbeln auflösen, die in der dritten Tafel auf die Diagonale treffen. Dem Verlauf der Sage folgend beginnt auf der mittleren Tafel der taumelnde Sturz des Ikarus, der auf der rechten Tafel mit seinem Aufschlag auf die Meeresoberfläche endet. Die die rechte Bildhälfte dominierende Diagonale stellt den nicht umkehrbaren Einschnitt, der Tod des Ikarus, dar.

[474] Werkliste Nr. 45: K.O. *Götz: Ikarus' Grab,* 1964, Mischtechnik auf Leinwand, dreiteilig, 175 x 435 cm, K.O. Götz und Rissa Stiftung.

Götz arbeitet nicht mit gegenständlichen Andeutungen, sondern vermittelt dem Betrachter mit seiner Farbspur, ähnlich einem Seismografen, den dramaturgischen Verlauf der Sage von Dädalus und Ikarus. Im Zentrum seiner Betrachtung steht, wie es auch der Titel assoziiert, der Tod des Ikarus. Dabei stellt Götz in der Mitteltafel nicht etwas seinen Sturz in die Tiefen des Meeres dar, sondern er konzentriert sich auf die Szene, in der Ikarus zu nahe an die Sonne und somit ins Strudeln gerät und ein Sturz und somit sein Tod unabwendbar ist.

Götz‘ Technik mit vorab ausgefeilten Schemata in seinen Bildern zu arbeiten und diese zu kombinieren führt dazu, dass die meisten Werke keinen Titel oder Fantasienamen tragen. Es ist auch bekannt, dass Götz seine Werke erst im Nachhinein benennt. In diesem hier besprochenen Beispiel assoziiert Götz mit seinem gerade vollendeten Bild den Tod des Ikarus und greift dieses Thema in seinem Werktitel auf. Mit dieser Titelentscheidung gibt Götz dem zukünftigen Betrachter einen ersten Hinweis, eine Orientierungshilfe um Umgang mit seinem Werk.

5.7.3 Albert Fürst: *Ikaros*

Albert Fürst, dessen künstlerisches Œuvre bestimmt ist durch musikalische Verweise und Anspielungen, die sich vor allem auch in seinen Bildtiteln widerspiegeln, überrascht zu Beginn der 1970er-Jahre mit zwei Bearbeitungen des Ikarus-Themas. Seine Beschäftigung findet nicht auf großen Leinwänden, sondern stark reduziert in Gouachetechnik auf Papier statt. Seine Pinselführung erinnert an die der ostasiatischen Kalligrafie.

Fürsts erste Version *Ikaros 1* entsteht 1974 (Abb. 15 a).[475] Er setzt die Titelfigur in schnellen Pinselstrichen in das Zentrum des hochformatigen Blattes. Zwei breite Linien, von der Bildmitte ausgehend, laufen nach beiden Seiten aus. Über ihrer Mitte ist ein schwach gezogener Kreis zu erkennen und dünne, von unten nach oben gezogene Striche reichen bis zu den quer gezogenen Linien und durchstoßen sie teilweise. Vom unteren Bildrand ausgehend, zeigt sich ein an seinem Ansatz kaum sichtbarer Pinselstrich in einem angedeuteten S-Bogen nach oben zur Bildmitte. Der Bildgrund ist in breiten rot-braunen Pinselstrichen lasiert, wobei an den Rändern das Blatt, gleich einem unregelmäßigen Rahmen, sichtbar bleibt. Am Fuße der Gestalt im Bildzentrum erstreckt sich ein länglicher

[475] Werkliste Nr. 17: Albert Fürst: *Ikaros 1,* 1974, Gouache auf Papier, ohne Angaben zu Maßen und Besitzer.

Farbfleck bestehend aus verschiedenen, ineinander übergehenden Farben, wie Beige, Rot, Blau und Grün.

Ohne den Bildtitel kann sich der Betrachter nur schwer das Bildthema erarbeiten. Zu sehr erinnert die Pose der Ikarus-Gestalt mit ihren ausgebreiteten Armen an den gekreuzigten Jesus Christus. Dazu erschwert das Fehlen jeglichen Kontextes das Deuten zusätzlich. Es ist kein Dädalus, kein Meer oder Sonne auszumachen. Erst bei genauerem Hinsehen kann man die von den Armen ausgehende und nur in schwachen Farbverwischungen angedeutete Befiederung erkennen. Fürst isoliert die Gestalt des Ikarus in seiner Darstellung. Er stellt ihn auch nicht im Sturz oder Flug dar, sondern stehend mit ausgebreiteten Flügeln. Nur die dünnen Striche, die von unten nach oben die Flügel und den Körper des Ikarus wie die Sonnenstrahlen zu durchbohren scheinen, und die schwarzen Farbflecken, die für die abfallenden Federn stehen, weisen auf den Sturz und somit den Tod des Ikarus hin.

Ein Jahr nach der Fertigstellung des Ikaros-Blattes widmet sich Fürst in einer zweiten Version erneut diesem Thema (Abb. 15 b). Die Beschriftung des Blattes rechts unten mit „Ikaros Invention“ verweist auf die erneute Beschäftigung mit einem bereits behandelten Thema. „Invention“ steht in der Musikwissenschaft für ein zwei- oder dreistimmiges Klavierstück mit nur einem zugrunde liegenden Thema.[476] Erneut steht auch hier ausschließlich die Gestalt des Ikarus im Zentrum des Bildes.[477]

Im Mittelpunkt des Blattes ziehen sich zwei Striche diagonal über die Seite, wobei der obere konvex gebogen ist und der untere in einem S-Bogen verläuft. Der konvexe Bogen wird von einem Pinselstrich rechtwinklig durchkreuzt. Der Blattgrund ist in einem rosa Farbton lasiert, der nur an vereinzelten Stellen, dem Verlauf der Figur folgend, fehlt. Im direkten Umfeld der zentralen Bildgestalt ist ein beige-gelber Ton lasiert aufgetragen. Hier stellt Fürst erneut Ikarus in aufgerichteter Position dar. Allerdings sind bei dieser zweiten Umsetzung des Ikarus-Themas die ausgebreiteten Federflügel stärker ausgeprägt als bei der ersten und der den Körper des Ikarus versinnbildlichende Pinselstrich ist zweigeteilt. Im Unterschied zur ersten Version ist hier die Sonne durch den gelben Farbton ins Bild mit eingebunden.

Im Gesamtwerk Fürsts nehmen die beiden Ikaros-Bilder, wie bereits zu Beginn erwähnt, eine Sonderstellung ein. Sie fallen aus der Reihe seiner musikalisch inspirierten Werke

[476] Diese musikwissenschaftliche Deutung des Begriffs „Invention” liegt bei Fürsts intensiver Auseinandersetzung mit der klassischen Musik nahe. „Invention“ im Sinne von Erfindung zu verstehen, ergibt keinen Sinn.
[477] Werkliste Nr. 18: Albert Fürst: *Ikaros 2,* 1975, Gouache auf Papier, ohne Angaben zu Maßen und Besitzer.

heraus. Erklärt werden kann dieses Veränderung mit einem entscheidenden Einschnitt in Fürsts Leben. Denn kurz vor seiner Auseinandersetzung mit dem Ikarus-Thema stirbt sein Sohn. Dieser Schicksalsschlag wirkt sich auch auf seine Malerei aus, er reduziert die Farbigkeit stark. Nachvollziehbar wird es unter diesen Umständen, dass er sich auch mit dem Vater-Sohn-Topos „Dädalus und Ikarus“ auseinandersetzt. Fürst reduziert jedoch das Thema auf die Gestalt des Sohnes. Ikarus erstarrt bei Fürst zum Mahnmal. Zum Mahnmal für die immer bleibende, auch über den Tod hinaus bestehende Vater-Sohn-Beziehung, als Versinnbildlichung des großen Verlustes und schließlich als Gedenken an seinen verstorbenen Sohn.

5.7.4 Hann Trier: *Ikaros*

Hann Trier fertigt im Jahr 1982 ein Gemälde mit dem Titel *Ikaros* aus den für ihn typischen Materialien Eitempera auf Leinwand mit den Maßen 130 x 182 cm an (Abb. 16).[478]

Das Gemälde gehört zu den Werken Triers, die in Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten an Deckengemälden entstanden. In dieser Werkgruppe simuliert Trier die Wölbung eines Deckengemäldes, indem er von den vier Ecken des Bildes ausgehend, vergleichbar mit den Pendentifs einer Kuppel, das Bild konzipiert. Die in diesen Außenbereichen verwendeten Farben sind zum größten Teil dunkel gehalten. Sie reichen von beige-braunen Tönen bis zu blau-lilafarbenen, aber auch türkis und hellblauen Akzenten. Die Farblinien und -flächen sind zumeist zum Bildzentrum hin gewölbt, um den kuppelartigen Eindruck noch weiter zu betonen. Zur Bildmitte hin, werden die eingesetzten Farben immer heller bis zu einem zartrosafarbenen Farbton, der das Zentrum dominiert. Trier hebt auf diese Art und Weise eine feste Ausrichtung des Gemäldes auf. Es erhält so eine „zweidimensionale Allansichtigkeit“, die nur durch die Signatur rechts oben aufgelöst wird. Trier ermöglicht es so dem Betrachter, die Orientierungslosigkeit eines Stürzenden, in diesem Fall des Ikarus, darzustellen. Triers Technik der Farbverteilung im Bildraum mit dunkler Farbe im Außen- und heller Farbe im Innenbereich erwirkt eine Tunnelwirkung. Durch diesen kompositorischen Trick nimmt er dem Betrachter den Fixpunkt und schafft es so, den Betrachter den Blick des Fallenden nachvollziehen zu lassen. Zusätzlich ist im hellen Bildzentrum eine Farbform, die an den kopfüber in die Tiefe stürzenden Ikarus mit ausgebreiteten Flügelarmen denken lässt. Die verwendeten Farben Orange, Gelb und Rot zeigen, dass Ikarus von der Sonne bereits in Flammen gesetzt worden ist.

[478] Werkliste Nr. 361: Hann Trier: *Ikaros,* 1982, Eitempera auf Leinwand, 130 x 182 cm, Nachlass des Künstlers.

Triers durchdachte Komposition und Farbwahl verbunden mit den linear-personellen Andeutungen des brennenden Ikarus lässt den Schluss zu, dass er das Ikarus-Thema bewusst gewählt und umgesetzt hat. Nicht ganz auszuschließen ist die Möglichkeit, dass er erst im Laufe des Malprozesses dieses Thema „entdeckt“ hat. In dem Moment, in dem er die personelle Andeutung in das Bild integrierte, hat er die Entscheidung für das Bildthema und den Bildtitel gefällt.

Trier arbeitet in seiner Umsetzung dieses klassischen Stoffes auf zwei Ebenen. Einerseits lässt er den Betrachter sich durch den intendierenden Farbeinsatz und die durchdachte Komposition mit dem stürzenden Ikarus identifizieren. Andererseits setzt er die Gestalt des Ikarus in Form einer gestalterischen Andeutung im Bild ein, um dem Betrachter eine optische Stütze zum Verständnis des Bildes anzubieten.

5.7.5 Bernard Schultze: *Ikarus*

Bernard Schultze widmet sich erst am Ende seines Schaffens dem Ikarus-Thema. Im Jahr 2002 fertigt er ein gleichnamiges Gemälde in Öl auf Leinwand mit den Maßen 160 x 120 cm (Abb. 17).[479] Trier verwendet in diesem Bild einen ungewöhnlichen Farbauftrag. Er arbeitet ausschließlich mit kurzen, schmalen Pinselstrichen, die dem Gemälde ein quasi pointillistisches Erscheinungsbild verleihen. Diese Art der Malerei wendet Schultze im Laufe seines Schaffens immer wieder, in wechselnder Konsequenz, an. Bei *Ikaros* verwendet Schultze ein breites Farbspektrum, das von Weiß über unterschiedliche Abstufungen von Gelb und Grün bis Blau reicht. Dabei setzt er auch immer wieder Erhöhungen mit Weiß ein. Kompositorisch unterteilt Schultze die Bildfläche in unregelmäßig geformte facettenartige Farbflächen, die er in dem ihm eigenen quasi pointillistischen Farbauftrag ausfüllt. Die Gesamtwirkung des Bildes ist dadurch stark rhythmisiert und unruhig. Das Bildthema selbst setzt Schultze durch die Darstellung von vier Szenen der Sage innerhalb des Bildraumes um. Dabei ordnet er die vier Darstellungen in ihrer chronologischen Abfolge in einer verkehrten S-Form an. Hierbei deutet Schultze Gestalt und Körper nur durch wenige Pinselstriche an, die der Betrachter dann assoziativ vervollständigt. Durch seine Farbgebung und den speziellen Farbauftrag erleichtert Schultze dem Betrachter das Lesen und Identifizieren der Szenen. So führt am linken oberen Bildbereich ein Farbfeld aus weißen, beigen und orangen Strichen in geschwungener Anordnung den Betrachter in die

[479] Werkliste Nr. 217: Bernard Schultze: *Ikarus,* 2002, Öl auf Leinwand, 160 x 120 cm, Nachlass des Künstlers.

Geschichte ein und verdeutlicht den gleichmäßigen, ruhigen Flugverlauf zu Beginn der Flucht von Dädalus und Ikarus. Der sich rechts anschließende blaue Keil, dessen Spitze nach unten weist, zeigt den Bruch in der Geschichte an. In dem folgenden Facettenfeld, das von Grüntönen dominiert ist, lassen die akzentuierend eingesetzten Gelbtöne an die für Ikarus tödlichen Sonnenstrahlen denken. Ikarus selbst ist in wenigen kurzen Pinselstrichen in Rottönen und Blau angedeutet. Eine dünne Linie stellt seinen Körper dar und ein breiteres, die Linie kreuzendes Farbfeld steht für dessen gefiederte Flügelarme. Ein hakenähnlicher Abschluss der Körperlinie verfälscht die Gestalt und erinnert mehr an Schultzes typische Migofs- oder Drachengestalten. Dargestellt wird hier der risikoreiche Höhenflug des Ikarus, der ihm kurz darauf zum Verhängnis wird. Unterhalb dieser ersten beiden Szenen und damit im Zentrum des Bildes platziert, ist dann auch der eigentliche Sturz des Ikarus zu sehen. Kopfüber stürzt die Gestalt mit ausgebreiteten Armen und Beinen in die Tiefe. Den Hintergrund für die Szene bilden kleinteilige Facetten in Gelbgrün mit orangeroten Akzentsetzungen. Ein dreieckiges Farbfeld in Weiß gehalten mit einer Farbkulmination auf der linken Seite, grenzt die Szene nach oben zur ersten ab. Unterhalb verengt sich die Szenerie des Sturzes durch auf beiden Seiten der Leinwand gesetzten dunklen Randfeldern in Dunkelblau mit roten und grünen Akzenten. Gleichzeitig können diese blauen Farbfelder auch als Versinnbildlichung des Meeres verstanden werden. Der in der Bildmitte bestehende Raum ist wie oben mit dem quasi pointillistischen Farbauftrag in den verschiedenen Farben gemalt. In dieser Szene fehlt allerdings jeder gegenständliche Bezug. Es ist keine Gestalt des Ikarus auszumachen. Was bleibt, ist eine Kulmination intensiverer Farbigkeit. Sie wiederholt die Farben der abstürzenden Ikarus-Gestalt der vorhergehenden Szene. Allerdings lösen sie sich hier in einzelne, nebeneinander gesetzte Pinselstriche auf und verweisen somit auf den tot im Meer versinkenden Ikarus.

Schultze bezieht bei seiner Verwendung von gegenständlichen bzw. personellen Verweisen den Betrachter mit ein. Dieser muss mithilfe von assoziativem Sehen die Geschichte des Ikarus aus dem farbintensiven und durch den Farbauftrag unruhigen Gemälde herauslesen. Auffällig bei Schultzes Ikarus ist auch seine starkfarbige Darstellung, die sich allerdings homogen in sein weiteres Werk einpasst und von ihm nicht nur für dieses Gemälde angewendet wurde. Herausragend bei Schultzes Version ist auch die simultane Darstellung mehrerer Stationen einer Geschichte innerhalb eines Kunstwerks.

Die für Schultze seltene Verknüpfung von kompositioneller Bildunterteilung in facettenartige Elemente, die linear-angedeutete Gegenständlichkeit mit der farblichen Unterstützung der Dramatik im Bild und der verweisende Werktitel lassen den Schluss zu, dass das Bildthema für ihn von Beginn an fest stand.

5.7.6 Vergleichende Gegenüberstellung der Ikarus-Versionen

Um einen direkten Vergleich der vorangehend besprochenen Ikarus-Umsetzungen möglich zu machen, werden sie unter fünf Gesichtspunkten verglichen. Diese Aspekte sind Farbe, Form, Komposition, Bildtitel und Deutungsebene.

Begonnen wird mit dem Vergleich der Farbverwendung. Otto Greis stellt bei seinem Ikarus-Werk die Farbe in den Mittelpunkt. Ließe man den Bildtitel außer Acht, stellte Greis' Gemälde die typische autonome Verwendung der Farbe dar: Die Farbe an sich kommt zur Wirkung. Mit der Titelvergabe verweist Greis den Betrachter jedoch auf ein Thema, unter dessen Vorzeichen die verwendete Farbe als Sinn- und Bedeutungsträger verstanden wird. So kann das Meer als Luftsphäre oder aber auch Meer verstanden werden, die dunklen Farben können als Meerestiefen oder Land aus der Vogelperspektive gesehen werden. Götz bleibt auch in seinem Werk *Ikarus' Grab* bei der Farbverwendung seiner typischen Reduktion treu, indem er nur mit schwarzer Farbe auf weißem Grund arbeitet. Für einen reduzierten Einsatz der Farbe sprechen auch Fürsts Ikarus-Versionen, bei denen er vorrangig einen zeichnerischen, schwarzen Pinselstrich einsetzt. Demgegenüber setzt Trier bei seinem Ikarus auf Buntfarbigkeit. Dabei wird die Farbe weder sinnbildlich noch unter rein ästhetischen Gesichtspunkten verwendet, vielmehr erzeugt sie u. a. die ausgefeilte räumliche Wirkung. Auch Schultze benutzt in seinem Werk *Ikarus* eine starke Farbigkeit, die sie seine gegenständlichen Andeutungen verstärkt und gleichzeitig die Bildkomposition stützt.

Unter Form wird in diesem Zusammenhang die Art der bildnerischen Umsetzung verstanden. In besonderem Maße ist dabei von Bedeutung, ob gegenständliche Bezüge jedweder Art, erkennbar sind. Bei Greis überwiegt die tachistische Wirkung des Farbauftrages. Hier sind aus der formalen Umsetzung der Farbe keinerlei Rückschlüsse auf das Bildthema zu schließen. Bei Götz sind ebenso keine gegenständlichen Andeutungen zu erkennen. Trotzdem ist die Form, die sich bei Götz als Abbild seiner Bewegung manifestiert, Bedeutungsträger, wenn auch als Darstellung der Dramatik des Geschichtsverlaufs. Bei Fürst dagegen sind die stilisierten Darstellungen der Ikarus-Gestalt unverkennbar. Bei Trier entsteht die Form aus der Farbe, dabei besteht zum größten Teil kein gegenständlicher Bezug. Allerdings lässt eine Farbkulmination in dem für Trier typischen Farbauftrag an die Figur des Ikarus denken. Ähnlich wie Trier arbeitet auch Schultze mit der Assoziationskraft des Betrachters. Indem er in den verschiedenen Szenendarstellungen durch stilisierte Gestalthaftigkeit dem Betrachter ausreichende Anreize bietet, die Person des Ikarus zu erkennen.

Kompositorisch sind insbesondere die Werke von Götz, Trier und Schultze bis in die Details durchdacht. Bei Götz ist das Bildthema einzig und alleine durch das kompositorische Schema umgesetzt. Trier nutzt seine Bildkomposition zusammen mit dem gezielten Farbeinsatz, um den Sturz des Ikarus für den Betrachter nachvollziehbar zu machen. Bei Schultzes Komposition vereint die Darstellung mehrerer Szenen der Ikarus-Sage innerhalb seines Werkes. Damit widersprechen diese Umsetzungen dem klassischen Bild des Informel-Werkes, denn ihnen muss eine gezielte Überlegung und Planung vorausgegangen sein. Das Werk von Greis dagegen ist von spontanem Farbauftrag gekennzeichnet, der keine durchdachte Komposition vorangeht. Fürsts Umsetzung konzentriert sich ausschließlich auf die Person des Ikarus, die er zentral in der Bildmitte ohne kompositorische Besonderheiten darstellt.

Die Bildtitel sind bei allen Werken notwendig zum vollständigen Begreifen der Bildwerke. Alle fünf Titel verweisen unmissverständlich auf die klassische Sage und machen sie so zum Thema ihres Bildes. Ohne seine explizite Nennung würde sich der Zusammenhang dem Betrachter bei keinem der Werke erschließen. Nur bei der Umsetzung von Fürst könnte der Ikarus eventuell auch ohne den Bildtitel vom Betrachter erkannt werden.

Die Deutungsebenen beruhen bei Greis, Götz, Trier und Schultze auf der Darstellung des mythologischen Themas. Dabei ist insbesondere von Bedeutung, dass „Dädalus und Ikarus“ ein klassisches Thema der Kunstgeschichte ist. Damit scheint es eine Herausforderung für den informellen Künstler darzustellen, diesen klassischen Stoff mit seinen bildnerischen Mitteln umzusetzen. Eine weitere Interpretationsebene betrachtet die Gestalt des Ikarus als Prototyp des Menschen, der für seine Erkenntnis alle Extreme auslotet, ohne Rücksicht auf sich und sein Leben. Eine Ausnahme bilden die Versionen von Fürst. Hier ist eine darüber hinaus gehende subjektive Deutung aufgrund seiner Biografie nahe liegend.

5.8 Resümee

Nach der Betrachtung der einzelnen Bildbeispiele ist deutlich geworden, dass jedes der behandelten Werke, das im Titel benannte Thema auf seine Art umsetzt. Auf Grund der Bildanalysen kann bei Schultze und Fürst von einer Festlegung des Bildthemas vor dem Malvorgang ausgegangen werden. Bei der trierschen Umsetzung könnte dies auch der Fall sein, allerdings könnte hier auch eine Themenfindung während des Malvorgangs infrage kommen. Bei Götz und Greis könnte die Titelfindung auch nach Beendigung des Malprozesses getroffen worden sein. Jedoch gehen alle fünf Maler durch die Verwendung

des verweisenden Titels dem Betrachter eine erste Hilfestellung zur Erkundung des Werkes. Besonders herauszustellen ist, dass sich die informellen Künstler an die Bildthemen heranwagen, die im Laufe der Kunstgeschichte immer wieder umgesetzt wurden. Trotz der Themenbindung bleibt die dem Informellen eigene Offenheit der bildnerischen Umsetzung jedoch durchweg erhalten. Die Art der malerischen Darstellung ist individuell zwar verschieden, sie lässt sich allerdings auf zwei Grundarten der Vorgehensweise zusammenfassen, die auch in Kombination zur Anwendung kommen. Zu unterscheiden sind dabei die Vorrangigkeit der Farbe von der Präferenz der Form. Dabei sind unter dem Begriff der Form zwei Umsetzungsformen zu verstehen. Die eine begreift die Form als offenes, dynamisches Bildmittel, wie bei Greis und Götz. Die andere schafft sich eine Form, die in ihrer Offenheit doch eine abstrahierende Tendenz beinhaltet, die einen Rückschluss auf Gegenständliches zulassen kann, wie bei Fürst, Trier und Schultze. Jedoch bleibt bei beiden Gruppen die offene Gestaltung des Bildraumes erhalten.

Bei der informellen Umsetzung des Ikarus-Themas spielt der Bildtitel eine herausragende Rolle. Denn nur in der kombinierten Wahrnehmung von Bildtitel und bildnerischer Umsetzung ist eine klare inhaltliche Festlegung in allen gezeigten Beispielen möglich.

6. Schlussbetrachtung

Die im ersten Teil der Arbeit untersuchte Rezeptionsgeschichte des Informel zeigt, dass sich die Sichtweise, wie sie in den 1950er- und 1960er-Jahren geprägt wird, bis heute hartnäckig in den Köpfen hält. Zwei herausragende Interpretationslinien entwickeln sich in dieser Zeit. Die eine betont den Autonomiecharakter des Kunstwerks, das für sich selbst stehe und ohne Verweise auf eine außerbildliche Realität oder eine abbildende Dimension auskomme. Die zweite Linie der Rezeption verfolgt die subjektive Deutung des informellen Kunstwerks, in das unmittelbar die Psyche des Künstlers eingehe und sich dort widerspiegele. Diese letztgenannte Interpretation des Informel wird variabel angewendet und auch mit anderen Ansätzen kombiniert. So geschieht es mit dem Interpretationsansatz des Informel als existentialistischer Kunstform. Hierbei verbanden die Rezipienten den philosophischen Zeitgeist mit dem künstlerischen und fanden auch Gemeinsamkeiten: Das Leben sei nach existentialistischer Sicht Nicht-Form, wie es auch die informelle Kunst sei. Ein letztlich beweisbarer Zusammenhang zwischen beiden lässt sich, wie dargestellt, nicht erkennen. Trotzdem taucht diese Interpretation immer wieder, auch in neueren Veröffentlichungen, auf. Dennoch gibt es parallel dazu eine Entwicklungslinie innerhalb der Informel-Rezeption, die über die Jahrzehnte hinweg neue Ansätze und Aspekte einbringt. So ist Rolf Wedewers Analysemethode insoweit wegweisend für den weiteren Umgang mit informeller Kunst, als er die Untersuchung der formalen Bildkriterien betont. Auf diese Weise soll ein Fundament für die Bilddeutung geschaffen werden, das ein Abschweifen vom Bild selbst verhindern soll. Allerdings läuft diesem objektiven Vorgehen Wedewers Grundverständnis von informeller Kunst entgegen. Für ihn ist in allen Werken das Wirklichkeitsbild des Künstlers zu erkennen. So erhält der subjektive Ansatz auch bei Wedewer seinen Anteil an der Bildanalyse. Den weitreichendsten Einfluss übt Umberto Eco mit der Betonung des Betrachterstandpunktes und der gewollten Offenheit der Interpretation auf die Informel-Rezeption aus. Er prägte die weitere Sicht auf die informelle Kunst und ist mit seinem Text *Das offene Kunstwerk* ein Mitbegründer der semiotischen Kunstwissenschaft. Darüber hinaus regte Eco mit seinem Offenheitsgedanken neue Überlegungen und neue Ansätze insbesondere auch zum Informel an und ist somit Vordenker und Wegweiser für die interpretative Offenheit der Informel-Rezeption im beginnenden 21. Jahrhundert.

Auch wenn das Informel in den 1970er- und 1980er-Jahren in der öffentlichen Wahrnehmung seinen Zenit bereits überschritten zu haben scheint, geht die Beschäftigung mit dem Informel weiter. Während man sich in den Ausstellungen primär auf die einzelnen Künstler des Informel konzentriert, wird in der beginnenden wissenschaftlichen Erarbeitung

das Gesamtphänomen Informel fokussiert. Die Vorgehensweise während dieser beiden Jahrzehnte ist geprägt von der Konzentration auf die Malweise und das verwendete Material. Hintergrund dafür ist das Ziel, eine möglichst objektive Basis für die Bilddeutung zu erhalten. Als Ergebnis einer solchen formalen Analyse steht zumeist das informelle Bild als autonomes, für sich stehendes Kunstwerk. Häufig wird im Anschluss an eine formale Bilduntersuchung doch noch die subjektive Interpretation angeschlossen, die Biografisches aus dem Leben des Künstlers oder Äußerungen des Künstlers als Analysehinweis anführt. So schleicht sich auch hier über die Hintertür der formalen Analyse oft die „alte“ Sicht auf das Informel ein, in der das informelle Bildwerk als Ergebnis der künstlerischen Psyche zu sehen ist. In diesem Zeitraum ist die Untersuchung des deutschen Informel von Gabriele Lueg herausragend, die durch ihre Arbeit Grundlagen für die Informel-Rezeption geschaffen hat. Der Tendenz der Zeit entsprechend konzentriert auch sie sich auf das Zusammentragen von kontextuellen Fakten und Informationen zur Malweise. Um den Schritt zur Deutung zu vollziehen, bezieht sie zusätzliche Informationen über die Künstler mit ein, unter anderem durch Befragung der Künstler.

Das Interesse am Informel lässt auch in den 1990er-Jahren nicht nach, vielmehr erreicht es einen Höchststand in Bezug auf Publikationen und Einzelausstellungen. Erst im beginnenden neuen Jahrtausend verringert sich die Beschäftigung mit dem Informel etwas. Bezeichnend für die Auseinandersetzung mit dem Informel in dieser Zeit ist eine neue Offenheit, mit der man an die informelle Kunst herangeht. Dabei bleiben alte Ideen, wie die des Subjektivismus und des Existentialismus, neben neuen Ansätzen bestehen. Jedoch sind nicht alle diese Ansätze gänzlich neu. So kombiniert Stephan Schmidt-Wulffen zwei bereits bekannte Ansätze, indem er einerseits die Untersuchung der formalen Bildkriterien betont, wie es auch Wedewer und Lueg getan haben, und andererseits den von Eco eingeführten semiotischen Aspekt mit ein bezieht, indem er nach der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter fragt. Neben der Verknüpfung und der Fortführung von alten Ideen werden auch ungewöhnliche Ansätze verfolgt, wie es Roswitha Heinze getan hat, indem sie eine sozialwissenschaftliche Analysemethode auf die Kunstwissenschaft übertragen hat. Dieser Ansatz erweist sich als wenig aufschlussreich und unergiebig. Christoph Zuschlag äußerte eine Reihe verschiedener Thesen zum Informel, die in der bisherigen Informel-Rezeption ein Novum darstellen. Seine Suche nach einer Symbolik in informellen Bildwerken war der Anstoß für die vorliegende Arbeit.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit wurde die Arbeitsthese formuliert: Es gibt in der informellen Malerei gegenständliche Anspielungen im Bild selbst oder/und im Werktitel, die

auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen und zur Analyse dieser Werke unabdingbar sind.

Als Basis der Untersuchung wurde eine Werkliste erstellt, die 404 Werke mit gegenständlichen Anspielungen – werkimmanent und/oder im Bildtitel – umfasst. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, konnte keine repräsentative Statistik erstellt werden. Begründet liegt dies in den nicht für alle Künstler vorliegenden Werkverzeichnissen. Demzufolge beziehen sich die in dieser Untersuchung erarbeiteten Ergebnisse nur auf die in dem Werkcorpus aufgelisteten Bildwerke und lassen sich nicht auf das gesamte Informel übertragen. Das in dieser Arbeit untersuchte Phänomen der verweisenden Elemente im informellen Bild und/oder dem informellen Bildtitel bezieht sich nur auf einen Teilbereich informeller Malerei.

Zunächst wurde nach Ursachen für die Verwendung solcher konkreten Verweise gesucht. Aufgrund dieser Untersuchung stellte sich heraus, dass die Verwendung von solchen Verweisen in der informellen Malerei keinem festen Schema folgt. Der Gebrauch verweisender Elemente im Werk bzw. im Werktitel ist weder mit der Generationszugehörigkeit der Künstler noch mit einer Künstlergruppenzugehörigkeit noch mit einem bestimmten Zeitraum zu begründen. Vielmehr findet sich in allen Phasen des Infomel und bei allen untersuchten Künstlern eine solche Praxis. Dabei existieren jedoch individuell quantitative Unterschiede. So praktizieren Trier und Hoehme systematisch eine Titelvergabe mit konkreten Verweisen, die bei Trier durchgängig und bei Hoehme nur während seiner informellen Phase zu finden ist. Die anderen untersuchten Künstler wenden die Verweise auf eine außerbildliche Wirklichkeit als gelegentliches Mittel an, welches ihnen eine weitere Möglichkeit der Kommunikation mit dem Betrachter eröffnet. Durch den gezielten Einsatz der Bildtitel verfügen sie über eine unmittelbare Einflussmöglichkeit auf die Deutung ihres Werkes. Es ist festzuhalten, dass jeder der gelisteten Künstler im Laufe seines informellen Schaffens auf formelle Verweise zurückgreift.

In einem nächsten Schritt wurden die in der Werkliste erfassten konkreten Verweise im Bild selbst und im Bildtitel voneinander getrennt untersucht. Dabei wurden die werkimmanent eingesetzten konkreten Elemente informeller Malerei wiederum unterteilt in gegenständliche und im traditionellen Sinn symbolische Bildelemente. Die Verwendung von gegenständlichen Andeutungen kommt so selten vor, dass ihre Verwendung nicht auf das gesamte Informel übertragbar ist. Tatsächlich verwendet vor allem Emil Schumacher angedeutete Gegenständlichkeit in seinen Werken. Auch der Einsatz von klassischen Symbolen und Worten ist in der informellen Malerei verschwindend gering.

Infolgedessen wurden die Art und die Funktion des Bildtitels in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt. Die Aufbereitung des Forschungsstandes zum Thema Bildtitel ergab, dass man sich bis dato nicht intensiv mit dem informellen Bildtitel auseinandergesetzt hat.

In der informellen Kunst werden vier Arten des Bildtitels verwendet: der negative Titel, der neutrale Titel, der beschreibende und der verweisende Titel. Die letztgenannte Titelart fungiert als Träger des Formellen und wurde in das Zentrum der Untersuchung gestellt.

Die inhaltliche Analyse der in der Werkliste aufgeführten Bildtitel ergab ein thematisch breit gefächertes Spektrum. Es zeigt sich, dass im Informel alle Themen, auch traditionelle Themen der Kunstgeschichte, umgesetzt werden. Ob und inwieweit das im Titel angedeutete Thema sich dann im informellen Werk selbst wiederfindet und auf welche Weise es umgesetzt wird, wurde anhand von Bildbeispielen untersucht und erläutert. Die Einzelfallstudien bestätigen zunächst die in der Werkliste deutlich gewordene thematische Breite. Daneben wurde veranschaulicht, dass jedes Werk in unmittelbarem Zusammenhang mit dem im Titel transportierten Thema steht. Eine assoziative Titelfindung ist in den hier angesprochenen Werken auszuschließen. Vielmehr ist der Bildtitel in allen Fällen als Richtungsweiser und Hilfestellung zum Bildverständnis anzusehen. Letztendlich ist aber eine eindeutige Einschätzung des Bildtitels nur von Fall zu Fall und nach eingehender Prüfung von Bild und Titel zu treffen.

Vergleicht man die am Beginn der Untersuchung stehende Arbeitsthese mit den erzielten Ergebnissen, ergibt sich ein etwas verändertes Bild, als es anfangs zu erwarten war. Die Arbeitsthese lautete: Es gibt in der informellen Malerei gegenständliche Anspielungen im Bild selbst oder/und im Werktitel, die auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen und zur Analyse dieser Werke unabdingbar sind.

Es konnte nachgewiesen werden, dass es konkrete Verweise auf eine außerbildliche Realität in der informellen Malerei gibt. Eine neue Differenzierung musste jedoch bei der Einordnung von werkimmanenten Verweisen und verweisenden Bildtiteln vorgenommen werden. Diese werkimmanenten Verweise wurden als angedeutete Sinnbilder, Zeichen und Gegenständliches verstanden. Die Untersuchung zeigte, dass diese Gruppe den weitaus geringeren Teil der in der Werkliste aufgenommen Bilder ausmacht. Hinzukommt, dass die Werke eines einzigen Künstlers einen quantitativ großen Anteil ausmachen, was eine weitere faktische Senkung des Anteils zur Folge hat. Die Verwendung von Symbolen und Gegenständen in der informellen Malerei ist sehr selten und auf keinen Fall repräsentativ.

Anders sieht es allerdings bei den verweisenden Bildtiteln aus. Sie stellen zwar nicht die Mehrheit informeller Werktitel, sind aber doch in jedem der untersuchten künstlerischen Œuvre zu finden. Wie gesehen, setzen manche Künstler diese Art der Betitelung systematisch und durchgängig ein, andere dagegen verwenden sie nur vereinzelt, aber dennoch gezielt. Die Titelvergabe als Hilfe und Wegweiser für den Betrachter ist in der informellen Malerei ein verbreitetes Mittel, auch und vor allem, um Einfluss auf den Rezipienten zu nehmen.

Das in der Arbeitsthese formulierte gleichzeitige Auftreten von verweisenden Bildtiteln und werkimmanent Konkretem konnte in der Untersuchung nicht nachgewiesen werden. Allerdings lassen sich gewisse Formen und Farben in Bildern aufgrund ihres verweisenden Titels als Verweise auf eine außerbildliche Realität verstehen. So können Bildelemente, die ohne die Titelinformation als Geste oder als Ausdruck automatischer Malweise gewertet würden, durch den Einbezug des Bildtitels aus einer anderen Sicht gesehen werden. Ebenso geschieht dies mit der verwendeten Farbe, deren emotionale Assoziation auch ohne Titel bei dem Betrachter funktioniert, jedoch nicht immer in einer eindeutigen Art und Weise. Vor dem Hintergrund des verweisenden Titels erhält das Werk in seiner thematischen Bestimmtheit eine neue eindeutige Qualität. Dies wird allerdings erst in der einzelnen Bildanalyse deutlich.

Unter Einbeziehung der erzielten Ergebnisse muss die Ausgangsthese nun in eine bewiesene Aussage umformuliert werden: Es gibt in der deutschen Informel-Malerei wenige Fälle der werkimmanenten Verwendung von Allegorien und Gegenständlichem. Den verweisenden Bildtiteln informeller Malerei wird eine deutende Funktion zugewiesen. Unter Einbindung der Titelinformation erwächst auch den werkimmanenten Elementen, wie Farbe, Form und Material, eine neue Deutungsebene, die auf eine außerbildliche Realität verweist. Dabei muss allerdings immer bedacht werden, dass eine Pauschalisierung im Informel genauso wenig angebracht ist wie bei allen anderen künstlerischen Phänomenen. Dies macht eine Einzelfallprüfung unentbehrlich. Auf diese Weise können eventuelle Eigenarten, wie z. B. die Verwendung von Sinnbildern und angedeuteter Gegenständlichkeit, erkannt werden, obwohl die allgemeine Auffassung von Informel dies ausschließt. Es bedarf immer eines differenzierten Blickes auf das einzelne Kunstwerk.

Es ist erstaunlich, dass trotz jahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Informel zum einen der Bildtitel und seine Funktion scheinbar nie eingehend betrachtet worden sind und zum

anderen die sich in manchen informellen Bildwerken andeutenden Gegenstände, Zeichen und Allegorien ebenso konsequent ausgeklammert wurden.

Dies schlägt sich auch in einer Definition des Informel aus dem Jahre 2002 nieder, die besagt, dass das Informel „eine künstlerische Haltung [sc. ist], die die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und stattdessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt."[480] Zunächst wird hier das Informel negativ definiert, indem die geometrische Abstraktion ausgeschlossen wird. Dies ist nachvollziehbar. Es wurden auch im Zuge dieser Untersuchung keine geometrischen Elemente in informellen Bildwerken gefunden. Schwierig ist der Begriff des klassischen Formprinzips. Da die geometrischen Formen bereits zu Beginn der Definition ausgeklammert wurden, soll unter der Ablehnung der klassischen Formprinzipien die Dissoziierung der Formen in der informellen Kunst verstanden werden. Diese schließt gleichzeitig die Verwendung von jeglichem Gegenständlichen und rudimentär Darstellendem aus. Wie die Untersuchung gezeigt hat, ist ein expliziter Ausschluss dieser abbildenden Elemente in der informellen Kunst nicht korrekt. Ebenso ist zu sagen, dass auch in der informellen Malerei mit traditionellen Kompositionsprinzipien gearbeitet wird wie beispielsweise dem Goldenen Schnitt, der Konzentration im Bildzentrum, mit Überschneidung, um Raumwirkung herzustellen, mit gezielter Farbkomposition etc. Bedeutet die in der Definition als offen bezeichnete Bildform eine Ausklammerung jeglicher Komposition, so ist auch diesem Aspekt zu widersprechen. Schwierig ist auch die Kombination des Wortes „Bildform", das etwas Feststehendes assoziiert, mit dem Begriff „prozessual", der eine sich in Bewegung befindliche Entwicklung meint und somit auch die Offenheit des Malprozesses erfasst. Herausgehoben wird dabei die große Bedeutung des Malvorgangs im Informel, der sich sowohl in einer hohen Schnelligkeit als auch in bedächtigem Tempo vollziehen kann. Diese „alte" Definition des Informel hält den Erkenntnissen dieser Untersuchung nicht stand. Folgende Definition bzw. Charakterisierung des Informel bezieht die Ergebnisse dieser Arbeit, insbesondere die Rolle des Bildtitels, mit ein:

Das Informel ist eine inhomogene, stark von der Individualität des Künstlers bestimmte künstlerische Haltung, die die Farbe und den Farbauftrag in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung stellt und dabei festgefügte Formen weitgehend auflöst. Dabei sind sowohl kompositorisch durchdachte als auch automatistisch entstandene Werke im Informel zu finden. Der informelle Bildtitel fungiert als Indikator für die Bilddeutung, indem er verweisende, beschreibende, neutrale oder keine Informationen an den Betrachter

[480] ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol, S. 77.

vermittelt. Dabei können sowohl die im Bild verwendeten offenen Formen und Farben als auch der Bildtitel auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen.

Spannt man nun den Bogen zu der im ersten Teil der Arbeit untersuchten Rezeptionsgeschichte, soll nun herausgearbeitet werden, ob oder welche der Thesen auch noch im Rahmen der Neudefinition des Informel zur Anwendung kommen können und inwieweit dies nicht mehr möglich ist. So kann die Behauptung, das Informel sei die malerische Umsetzung der subjektiven Weltsicht des Künstlers, nur noch aufrechterhalten werden, wenn sich im Bildtitel, den Bildelementen und in den Kontextinformationen Indizien dafür finden lassen. Wedewers Problem der mangelnden Verbalisierung des informellen Kunstwerks ist durch die neue Definition vermindert. Zum einen, weil das Erkennen von Form und auch von Gegenständlichem im Informel nicht mehr ausgeschlossen, sondern zulässig ist, zum anderen weil gegebenenfalls der Titel bereits einen Deutungsbereich und das damit verbundene Vokabular eröffnet. Wedewers Forderung nach der Beachtung der formalen Bildkriterien, die später auch von Lueg aufgenommen wurde, wird aufrecht erhalten. Eine genaue Bildanalyse ist für die Deutung unabdingbar. Ecos Idee des offenen Kunstwerks bleibt insofern erhalten, als der Künstler der freien Projektionsfläche durch werkimmanente oder im Bildtitel verankerte Verweise keine Grenzen setzt. Und Zuschlags Ansatz, die Symbolqualität des Informel in die Werkinterpretation mit einzubeziehen, wird insbesondere mithilfe des verweisenden Bildtitels zu einer weiteren Stütze der Bilddeutung.

Die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse, beantworten Fragen zum Informel gleichzeitig eröffnen sich aber auch eine Reihe von neuen Fragen. So steht eine intensive Auseinandersetzung mit der Titelvergabe im Informel noch aus. Dabei wäre es interessant zu sehen, inwieweit sich auch die negativen, beschreibenden und neutralen Titelvergaben auf die Bildanalyse auswirken: Beschränkt sich die Deutung eines informellen Gemäldes ohne Betitelung auf die Ebene des Materials, der Malweise, etc.? Ergeben sich Unterschiede zwischen der Praxis, den informellen Werken keinen Titel zu geben und der Vergabe des Attributes *Ohne Titel*?

Darüber hinaus würde sich auch der Blick über den deutschen Tellerrand lohnen, um zu klären, ob und wie intensiv im internationalen Phänomen Informel mit verweisenden werkimmanenten Bildelementen und mit verweisenden Bildtiteln gearbeitet wird. Drei Künstler lassen mit ihren Werken darauf schließen, dass auch in anderen Ländern solche Tendenzen auszumachen sind. Darunter sind zwei spanische Informel-Maler: Antoni Tàpies und Antonio Saura. Bei Tàpies gibt es in manchen seiner Werke Andeutungen auf Gegenständliches. So entstehen 1963/64 drei Werke, die eine stilisierte Stuhlform zeigen.

Ihre Titel sind neutraler Natur, wie *Negra amb línia vermella*[481] und *Gran tinta xinesa*[482], aber auch beschreibend wie *Gris-blanc amb relleu en forma de cadira*[483]. Darüber hinaus taucht auch das Symbol des Kreuzes im Werk von Tàpies auf.[484] Bei Antonio Saura verweisen insbesondere seine seit den 1950er-Jahren verwendeten Bildtitel auf eine außerbildliche Realität. Vorrangig betreffen seine Titel Themen aus der spanischen Geschichte und Kunst, wie die Lithografiereihe *Historia de España* oder *Greco*.[485] Aber auch Porträts nehmen einen großen Raum in seinem Werk ein.[486]

Der dritte zu erwähnende Künstler ist Jean Fautrier. Er unterstützt mit Beispielen aus seinem Werk den Eindruck, dass auch in Frankreich eine derartige Tendenz in der informellen Malerei zu finden ist. So erarbeitet er bereits in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges den Bildzyklus *Otages*, in dem er sich mit der Erschießung von Geiseln durch die deutschen Besatzer auseinandersetzt. Im Jahr 1956 entsteht dann die Bildreihe *Têtes de Partisans,* in der Fautrier Stellung zu der Niederwerfung des ungarischen Volksaufstandes durch sowjetische Truppen nimmt.

Diese Bildbeispiele lassen vermuten, dass die europäische Informel-Malerei einerseits werkimmanent gegenständliche Verweise verwendet, aber auch den Bildtitel als gezieltes Mittel der Kommunikation mit dem Betrachter einsetzt. Als Basis einer solchen Untersuchung muss ein grundlegender Vergleich der europäischen Informel-Strömungen erfolgen, um etwaige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erfassen. Eventuell muss im Zuge dessen auch die Informel-Definition erneut den Ergebnissen angepasst und erweitert werden. Dies zeigt die stetige Variabilität der kunsthistorischen Begrifflichkeiten, die sich den neuen Erkenntnissen anpassen müssen. Es sollte nicht, wie sooft, der umgekehrte Weg zur Regel werden, die Betrachtung der Kunstwerke den vorgegebenen Grenzen der Begriffe und des Denkens anzugleichen.

---

[481] Vgl. FRANZKE, Andreas: Tàpies, München 1992, Nr. 80: dt. Titel: *Schwarz mit roter Linie,* 1963, Mischtechnik auf Leinwand, 195,5 x 171 cm, IVAM-Centre Julio Gonzàles, Generalität Valenciana.
[482] Vgl. FRANZKE, Nr. 81: dt. Titel: *Großes Tuschblatt,* 1964, *Tusche auf Papier*, 148 x 120 cm, Privatbesitz.
[483] Vgl. FRANZKE, Nr. 82: dt. Titel: *Grauweiß mit Relief in Form eines Stuhles,* 1964, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 65 cm, Privatbesitz.
[484] Vgl. FRANZKE, Nr. 42: *Gemälde mit rotem Kreuz,* 1954, Mischtechnik auf Leinwand, 195 x 130,5 cm, Privatbesitz.
[485] Vgl. ZIEGERT, Annette: Antonio Saura: Informelle Begegnung mit der spanischen Tradition, in: ALTHÖFER: Informel. Begegnung und Wandel, S. 165–174, S. 165.
[486] Problematisch bei der Auseinandersetzung mit Sauras Werk ist die mangelhafte Forschungslage. Außer kurzen Artikeln liegt bisher keine Monographie zu Antonio Saura vor.

7. Literaturverzeichnis

ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Der Anfang nach dem Ende, Dortmund 1999, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band I).

ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Begegnung und Wandel, Dortmund 2002, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band II).

ALTHÖFER, Heinz Informel. Die Plastik – Gestus und Raum, Dortmund 2003, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band III).

ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Material und Technik, Dortmund 2004, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall, Band IV).

ANNA, Susanne (Hg.): Karl Otto Götz. Arbeiten auf Papier 1934–1993, Ausstellungskatalog Chemnitz, Düsseldorf 1993.

APOLLONIO, Umberto: Zur Kritik des Informellen, in: Das Kunstwerk, 9 (1962), S. 12–14.

ARGAN, Giulio Carlo/THURN, Hans Peter: Gerhard Hoehme. Werk und Zeit, Stuttgart/Zürich 1983.

ASTRE, Georges-Albert: Ernest Hemingway, Hamburg 1984.

AURNHAMMER, Achim (Hg.): Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, Leipzig 1998.

BANN, Stephen: The mythical conceptions ist the name: Titles and names in Modern and Post-Modern painting, in: Word & Image 1, No. 2, April–Juni 1985, S. 176–190.

BARTHES, Roland: Proust et les noms, in: Œuvres complètes II, Paris, 1994, S. 1368–1376.

BARTHES, Roland: Le degré zéro de l'écriture, Paris 1953.

BÄTSCHMANN, Oskar: Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt ^{4}1992.

BÄTSCHMANN, Oskar: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: KAEMMERLING, E. (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln ^{4}1987.

BAUER, Hermann (Hg.): Rubens 1577–1640, München 1977.

BAUMEISTER, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Köln ^{2}1988, Erstausgabe Stuttgart 1947.

BAUMEISTER, Willi: Magie der Form, Baden-Baden 1954.

BAYL, Friedrich: Bilder unserer Tage, Köln 1960.

BELGIN, Tayfun (Hg.): Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Dortmund 1997.

DIE BIBEL, Einheitsübersetzung – Altes und Neues Testament, Freiburg/Basel/Wien 1980.

BIHALJI-MERIN, Oto: Abenteuer der modernen Kunst. Von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst, Köln 1962.

BLEYL, Matthias: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1983.

BRAUN, Karl: Der Tod des Stiers, München 1997.

BROCKHAUS, Christoph (Hg.): Europäische Plastik des Informel 1945–1965, Ausstellungskatalog, Duisburg 1995.

BRUCH, Natalie: Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie, Diss., Duisburg-Essen 2005.

CLAUS, Jürgen: Kunst heute. Personen Analysen Dokumente, Hamburg 1965.

CLAUS, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei, Hamburg 1963.

CRISPOLTI, Enrico: Europäische Avantgarde nach 1945, München 1974.

DAHMEN, Volker/WEBER, Thomas (Hg.): K. F. Dahmen. Werkverzeichnis, 2 Bde., Köln 2004.

DAMUS, Martin: Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000.

DANTO, Arthur C.: Ästhetische Reaktionen und Kunstwerke, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, 1980. S. 14–32.

DERRIDA, Jaques: La vérité en peinture, Paris 1978.

DOCUMENTA 2, Kunst nach 1945, Ausstellungskatalog Kassel, Köln 1959.

DÖRY, Ludwig Baron: Zur Geschichte des Tachismus, in: MOTTE, Manfred de la (Hg.): Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976, S. 20–23.

DROUIN, René: Der »Tachismus« ist nur ein Wort, in: Das Kunstwerk, 5/IX (1956), S. 27–28.

ECO, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, Wien 1992.

ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main ^{8}1998. (O. A. Eco, Umberto: Opera aperta, Milano 1962.)

ECO, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München/Wien 1987.

EHRENZWEIG, Anton: Ordnung im Chaos, das Unbewusste in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zu Verständnis der modernen Kunst, München 1974.

EULER-SCHMIDT, Michael (Hg.): Hann Trier, Werkverzeichnis der Gemälde 1990–95, Köln 1995.

Evangelisches Gesangsbuch, Ditzingen 1996.

EVERS, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild unserer Zeit – Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt o. J. (1950).

FEGHELM, Dagmar/KERSTING, Markus: Rubens. Bilder der Liebe, München/Berlin/New York 2005

FEHLEMANN, Sabine (Hg.): Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1990.

FIEDLER, Conrad: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: ders.: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein, Köln ^{2}1996.

FIRMENICH, Andrea/MERKERT, Jörn: Fred Thieler, Monographie und Werkverzeichnis, Bilder 1942–93, Köln 1995.

FISCHER, Klaus J.: Was ist Tachismus?, in: Das Kunstwerk, (1956), S. 17–21.

FRANZKE, Andreas: Tàpies, München 1992.

FÜRST, Albert: Bildzeichen im Farbklang, Ostfildern-Ruit 1996.

GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt am Main 1960.

GEIGER, Ursula: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel, Nürnberg 1987.

GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt 1989.

GERHARD HOEHME – Das offene Bild, Ausstellungskatalog, Braunschweig 1984.

GERLACH, Peter: Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft, in: POSNER, Roland/REINECKE, Hans-Peter (Hg.): Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften, Wiesbaden 1977.

GLASMEIER, Michael/STENGEL, Karin (Hg.): Archive in motion, documenta-Handbuch, Göttingen 2005.

GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen und Werk, 4 Bde., Düsseldorf 1993–99.

GOMBRICH, Ernst Hans: Image and word in Twentieth-Century Art, in: Word & Image 1, No. 3, Juli–September 1985, S. 213–241.

GREVEN, Michael, T.: Der einzelne als historisches Subjekt? Kritische Theorie und Sartrescher Existentialismus, in: BÄNSCH, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre, Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 184–208.

GÜSE, Ernst-Gerhard: Emil Schumacher. Die Gouachen der 80er Jahre, München 1992.

GUTBROD, Philipp: Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2, in: GLASMEIER, Michael/STENGEL, Karin (Hg.): Archive in motion, documenta-Handbuch, Göttingen 2005, S. 191–200.

HAHNE, Heinrich: Kunst als Verwandlung, in: Bernard Schultze, Ausstellungskatalog, Lugano 1990, S. 5–8.

HANN TRIER – Tatort Malerei, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985.

HANSEN, Miriam: Ezra Pound – Frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde, Stuttgart 1979.

HANS PLATSCHEK. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Emden 1998.

HANS PLATSCHEK. Bilder 1949–88, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1989.

HECKEL, Martin: Deutschland im konfessionellen Zeitalter, Göttingen ^{2}2001, (= Deutsche Geschichte, hrsg. v. Leuschner, Joachim, Bd. 5), S. 175.

HEINZ KREUTZ – Sonnengesänge, Einführung von Christa Lichtenstern, München 1997.

HEINZE, Roswitha: Lesarten des Informel. Die strukturale Methode der "objektiven Hermeneutik" als Interpretationsverfahren informeller Bilder, Diss., Dortmund 1992.

HELD, Jutta: Adorno und die kunsthistorische Diskussion der Avantgarde vor 1968, in: BERNDT, Andreas (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 41–58.

HEMINGWAY, Ernest: Tod am Nachmittag, Hamburg 1957.

HENRICH, Dieter/ISER, Wolfgang: Theorien der Kunst, Frankfurt am Main ^{4}1992.

HERLEMANN, Falko: Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Frankfurt am Main 1989, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 97).

HESSE, Eva: Ezra Pound – von Sinn und Wahnsinn, München 1978.

HESSE, Eva: Ezra Pound – Dichtung und Prosa, mit einem Geleitwort von T. S. Elliot, Zürich 1953.

HOEHME, Margarete/RONTE, Dieter (Hg.); Gerhard Hoehme – Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998.

HOFER, Sigrid: Entfesselte Form, Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 2002.

HOFFMANN, Justin: documenta 3, in: GLASMEIER, Michael/STENGEl, Karin (Hg.): Archive in motion, documenta-Handbuch, Göttingen 2005, S. 211–221.

HOFMANN, Karl Ludwig: Als ob es so etwas wie eine Kunst gäbe!, in: ZUSCHLAG, Christoph/GERCKE, Hans/FRIESE, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen Strömungen Reaktionen, Heidelberg 1998, S. 158–165.

HOFMANN, Werner: Grundlagen der Modernen Kunst, eine Einführung in ihre symbolische Formen, Stuttgart 1978.

HORACEK, Martin: Naturwissenschaftliches Weltbild und abstrakte Malerei, in: KÖRNER, Hans (Hrsg.): »Flächenland«. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen/Basel 1996, (= Kultur und Erkenntnis. Schriften der Phil. Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf), S. 149–178.

HUSSERL, Edmund: Ideen zu einer neuen phänomenologische Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die Phänomenologie, in: BIEMEL, Walter (Hg.): Husserliana, Den Haag 1950, Bd. III.

IMDAHL, Max: Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Bd. I: Zur Kunst der Moderne, Frankfurt 1996.

JENSEN, Jens Christian (Hg): Emil Schumacher, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Lugano 1994.

KARL FRED DAHMEN (1917–1981) – Bilder und Montagen 1956–81, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985.

KARL FRED DAHMEN. Das malerische Werk 1950–72, eingeleitet v. Rolf-Gunter Dienst, München 1972.

KEMP, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992.

K.F. DAHMEN (1917–1981), Bilder und Montagen 1956–1981, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985.

KIMPEL, Harald/STENGEL, Karin: Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 1995.

KIRSCHBAUM, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1968.

KÖLTZSCH, Georg-W.: Informel in Deutschland, oder: Was uns heute bewegen könnte, darüber zu sprechen, in: ANNA, Susanne (Hg.): Die Informellen – von Pollock bis Schumacher, The Informel Artists – from Pollock to Schumacher, Ausstellungskatalog, Leverkusen 1998, S. 23–26.

KRETSCHMANN-MUCHE, Kirsten: „Der Gegenstand ist eine Einengung". Das Œuvre von Heinz Kreutz 1944–1993, 3 Bde., Diss., Frankfurt 1998.

K.R.H. SONDERBORG, Werke 1948 bis 1986, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1987.

KUHN, Annette: Zero im Kontext der europäischen Avantgarde, in: ZERO – Eine neue Avantgarde, Ausstellungskatalog Essen 1992, S. 10.

LABARTHE, André S.: Tuer un rat, Paris 1974

LAMBERT, Jean-Clarence: Die abstrakte Malerei, Paris 1967,
(= Weltgeschichte der Malerei, Bd. 23).

LEHMBRUCK, Willi/ROTHE, Wolfgang (Hg.): K.F. Dahmen, Objekte, Bilder, Landschaften, Stuttgart 1976.

LIESSMANN, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Wien ^{2}1994.

LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004.

LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen, 1983.

DIE MALEREI DER INFORMELLEN HEUTE, Ausstellungskatalog/Symposion Informel, Saarbrücken 1983.

MATHIEUS, George: D'Aristode à l'abstraction lyrique, in: L'Œil, April 1959.

MERLEAU-PONTY, Maurice: Das Primat der Wahrnehmung, hrsg. v. Lambert Wiesing, Frankfurt am Main 2003.

MORGENSTERN, Christian: Palmström, München 1985

MOTTE, Manfred de la: Geisterbeschwörung (Eine Collage), in: K.O. Götz – Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935–83, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1984, S. 146–151.

MOTTE, Manfred de la (Hg.): Fred Thieler, Ausstellungskatalog, Berlin 1983.

MOTTE, Manfred de la (Hg.): Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976.

MOTTE, Manfred de la: Bemerkungen zur aktuellen Kunst, Düsseldorf 1960.

NASO, Publius Ovidius: Ars amatoria, hrsg. v. Niklas Holzberg, München ^{3}1991

NASO, Publius Ovidius: Metamorphosen, hrsg. v. Erich Rösch, München ^{8}1979.

NÖRTH, Winfried: Handbuch der Semiotik, Stuttgart/Weimar ^{2}2000.

OEVERMANN, Ulrich u. a.: Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: SOEFFNER, Hans-Georg (Hg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979, S. 352–434.

OTTEN, Marie-Luise: Gruppe 53 – Auf dem Weg zur Avantgarde, Ausstellungskatalog Ratingen, Heidelberg 2003.

OTTEN, Marie-Luise: Peter Brüning – Studien zur Entwicklung und Werk, Werkverzeichnis, Köln 1988.

OWENS, Craig: Improper Names, in: BRYSON, Scott/KRUGER, Barbara u. a.: Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture, Berkeley 1992, S.285–293.

PANOFSKY, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin ^{2}1974.

PANOFSKY, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln ^{2}1996.

PAREYSON, Luigi: Estetica. Teoria della formativa, Mailand 1954.

PARK, Soon-Bho: Park Die Analyse der mit der modernen Kunst mit besonderer Berücksichtigung der Absoluten Kunst, des Informel und des Happenings, Diss., Wuppertal 1989.

POESCHEL, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

POETTER, Jochen (Hg.): K.R.H. Sonderborg, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1993.

POSCA, Claudia: Zwischen 1952 und 1959, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Der Anfang nach dem Ende, Dortmund 1999,
(= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band I), S. 46–65.

POUND, Ezra (Hg.): Nô – vom Genius Japans, eine Sammlung klassischer Nô-Spiele, Zürich 1963.

POUND, Ezra: Dichtung und Prosa, Zürich 1953.

PRECHTL, Peter: Edmund Husserl. Zur Einführung, Hamburg ^{3}2002.

ROH, Franz: Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei, München 1962.

ROH, Franz: Geschichte der deutschen Kunst. Von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958.

ROH, Juliane: Wie sie zeichnen, in: Das Kunstwerk, 12, 1963, S. 3.

ROMAIN, Lothar/WEDEWER, Rolf: Bernard Schultze, München 1991.

ROMAIN, Lothar (Hg.): Winfred Gaul, Werkverzeichnis, Bd. 1: Gemälde und Arbeiten auf Papier, 1949–1961, Düsseldorf 1991.

ROTHE, Wolfgang: Stolberg 1957–1964: Donnerberg und Gedautal, neun Sätze, in: LEHMBRUCK, Willi/ROTHE, Wolfgang: Dahmen, Objekte, Bilder, Landschaften, Stuttgart 1976.

ROWELL, Margit: La peinture, la geste, l'action. L'Existentialisme en peinture, Paris 1972.

RUBIN, Wilhelm: La Genèse des Demoiselles d' Avignon, in: Les Demoiselles d' Avignon 3, Volume 2, Ausstellungskatalog, Paris 1988.

RUHRBERG, Bettina/RUHRBERG, Karl: Im Zeichen der Abstraktion, zur westdeutschen Kunst 1945 bis 1960, in: ULRICH, Ferdinand (Hg.): Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960, Ausstellungskatalog Recklinghausen, Köln 1996, S. 15–20.

SARTRE, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus (1946), in: Jean-Paul Sartre – Gesammelte Werke, Hamburg 1994, Philosophische Schriften Bd. I/4: 1943–1948, S. 117–155.

SARTRE, Jean-Paul: Der Ekel, Hamburg 1981.

SARTRE, Jean-Paul: Questions de méthode, Paris 1976.

SARTRE, Jean-Paul: Finger und Nicht-Finger. In: Wols – Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1963.

SARTRE, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts, Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Hamburg 1952.

SARTRE, Jean-Paul: La Nausée, Paris 1949.

SARTRE, Jean-Paul: Visages, Paris 1948.

SARTRE, Jean-Paul: L'être et le néant. Essai d'ontologie phénomènologique, Paris 1943.

SAUNDERS, Frances Stonor: Who Paid the piper? The CIS and Cultural Cold War, London 1999.

SCHALK, Helge: Umberto Eco und das Problem der Interpretation, Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik, Würzburg 2000,
(= EPISTEMATA Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 276).

SCHMALENBACH, Werner: Emil Schumacher, Köln 1981.

SCHMIDT, Doris (Hg.): Thomas Grochowiak, Monographie und Werkübersicht, Köln 1994

SCHMIDT-WULFFEN, Stephan: Befreite Malerei. In: Winfred Gaul. Werkverzeichnis, Bd. 1, Düsseldorf 1991, S. 14–16.

SCHMIED, Wieland: Ezra Pound. Ein Leben zwischen Kunst und Politik, Innsbruck 1994.

SCHULTE, Michael: Paris war unsere Geliebte, Streifzüge mit James Joyce, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Gertrude Stein u. a., München 1989.

SCHWALM, Hans-Jürgen: Bilder vom Klang der Farben, in: THOMAS GROCHOWIAK, Lust auf Farbe – von Mozart inspiriert, Ausstellungskatalog, Recklinghausen 1991, S. 7–12.

SEDLMAYR, Hans: Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958.

SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte, Salzburg 1948.

SEIBERT, Thomas: Existentialismus, Hamburg 2000.

SEUPHOR, Michel: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei, München 1962.

SIEGERT, Ulla: Otto Greis. Aufbruch in eine neue Bildwirklichkeit, Werkverzeichnis der Malerei, München 2000.

SIELOFF, Ulrike: Das Verfahren der objektiven Hermeneutik nach Ulrich Oevermann, Saarbrücken 1992 (= Arbeiten der Fachrichtung Psychologie, Universität des Saarlandes).

SMITH, Georg (Hg.): Walter Benjamin, Moskauer Tagebuch, Frankfurt 1980.

SOEFFNER, Hans-Georg (Hg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979.

STACHELHAUS, Heiner: ZERO, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Düsseldorf, Wien/New York/München 1992.

STALLARD FLORY, Wendy: The American Ezra Pound, New Haven 1989.

STELZER, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964.

STIEBING, Hans Michael: Zusammenfassungs- und Klassifikationsschemata von Wissenschaften und Theorien auf semiotischer und fundamentalkategorialer Basis, Diss., Stuttgart 1978.

STIERLE, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1996.

TAPIE, Michel: Esthétique en devenir, Barcelona 1956.

THOMAS GROCHOWIAK, Lust auf Farbe – von Mozart inspiriert. Ausstellungskatalog, Recklinghausen 1991

THÜRLEMANN, Felix: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.

THWAITES, John Anthony: Abstrakte Kunst und Gesellschaftsleben in Deutschland, in: GLOZER, Laszlo: Westkunst, zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausstellungskatalog, Köln 1981, S. 223–224.

TRIER, Hann: Wie ich ein Bild male, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 6 (1961), S. 7–16.

VOGT, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976.

WAGNER, Christoph: Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild, Berlin 1999.

WAGNER, Hans-Josef: Objektive Hermeneutik und Bildung des Subjekts, Göttingen 2001.

WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881–1973, 2 Bde., Köln 1995

WEDEWER, Rolf: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985.

WEDEWER, Rolf: Stichworte zum Informel, in: HONISCH, Dieter (Hg.): 1945–1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin 1985, S. 120–131.

WEDEWER, Rolf: Bild und Titel, in: Jahresring 1967/68, S. 267–280.

WEDEWER, Rolf: Bildbegriffe. Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei, Stuttgart 1963.

WEIDINGER, Erich: Die Apokryphen, verborgene Bücher der Bibel, Augsburg o. J. (1995), S. 303–306.

WELCHMAN, John C.: Invisible Colors: a visual history of titles, London 1997.

WIESING, Lambert (Hg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997.

WIESING, Lambert: Phänomene im Bild, München 2000.

WILHELMI, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996.

WITTMANN, Heiner: Sartre und die Kunst, die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert, Tübingen 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel [19] 2004 (1915).

WROBLEWSKY, Vincent von: Gelegenheitstexte als Bausteine zur Ästhetik, in: SARTRE, Jean-Paul: Die Suche nach dem Absoluten, Texte zur Kunst, Hamburg 1999.

WUCHERER, Barbara: Ein Phänomen des Stolperns – Wols' Bildnisse 1932–51 in den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung, Berlin 1999.

WYSS, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegskunst, in: BREUER, Gerda (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 55–71.

WYSS, Beat: Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text, in: Jahresring, Bd. 40, 1993, S. 8–14.

ZIEGERT, Annette; Antonio Saura: Informelle Begegnung mit der spanischen Tradition, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Begegnung und Wandel, Dortmund 2002, (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band II), S. 165–174.

ZUSCHLAG, Christoph: Karl Otto Götz: „Jonction"– ein informelles Historienbild?, in: K.O. GÖTZ – IMPULS UND INTENTION, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 79–84.

ZUSCHLAG, Christoph: Informel – Ecole de Paris – Abstract Expressionism – Cobra. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht, in: BRETSCHNEIDER,

Donata (Hg.): Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht, Tübingen, Heidelberg 2003, S. 9-35.

ZUSCHLAG, Christoph: Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel? in: LICHTENSTERN, Christa (Hg.): Symbole in der Kunst. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes, St. Ingbert 2002, S. 239–263.

ZUSCHLAG, Christoph: Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert. In: MAI, Ekkehard/WETTENGL, Kurt (Hg.): Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausstellungskatalog, München 2002, S. 171–189.

ZUSCHLAG, Christoph: Gestus als Symbol, zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei, in: ALTHÖFER, Heinz (Hg.): Informel. Begegnung und Wandel, Dortmund 2002. (= Schriftenreihe des Museums am Ostwall Band II), S. 74–83.

ZUSCHLAG, Christoph/GERCKE, Hans/FRIESE, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen Strömungen Reaktionen, Ausstellungskatalog Heidelberg 1989/99, Köln 1998, Heidelberg 1998.

8. Abbildungskatalog

8.1 Abbildungsverzeichnis mit Nachweis

Abb. 1:
Karl Fred Dahmen: *Die 5 Sonnen des Ezra Pound,* 1963,
Mischtechnik auf Leinwand, 130,2 x 110,5 cm,
Privatbesitz.
AUS: K.F. DAHMEN (1917–1981), Bilder und Montagen 1956–1981, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985, S. 139.

Abb. 2:
Karl Fred Dahmen: *Hommage an Hemingway (Tod am Nachmittag),* 1962,
Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 150 cm,
Privatbesitz.
AUS: DAHMEN – Objekte, Bilder, Landschaften, Texte von Willi Lehmbruck/Wolfgang Rothe, Stuttgart 1976, S. 161.

Abb. 3:
Karl Fred Dahmen: *Tod des Matadors,* 1963,
Mischtechnik auf Leinwand, 130 x 110 cm,
Stiftung saarländischer Kulturbesitz, Saarbrücken.
AUS: DAHMEN – Objekte, Bilder, Landschaften, Texte von Willi Lehmbruck/Wolfgang Rothe, Stuttgart 1976, S. 141.

Abb. 4:
Hans Platschek: *Höllensturz,* 1962,
Öl auf Leinwand, 163 x 120 cm,
Privatbesitz.
AUS: LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004, S. 89.

Abb. 5:
Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht,* 1962,
Acryl auf Leinwand, 200 x 180 cm,
Kunsthalle zu Kiel.
AUS: LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004, S. 135.

Abb. 5 a:
Gerhard Hoehme: *kein künstler gesucht*, 1961,
Zeitungscollage mit Ölfarbe/Ölstift auf Leinen, 100 x 80 cm,
Privatbesitz.
AUS: GERHARD HOEHME – Das offene Bild, Ausstellungskatalog, Braunschweig 1984, S. 61. (Schwarz/Weiß-Abbildung)

Abb. 6:
Hann Trier: *Wieso,* 1952,
Eitempera auf Leinwand, 50 x 100 cm,
Nachlass des Künstlers.
Aus: FEHLEMANN, Sabine: Hann Trier, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1990, Tafel 12.

Abb. 7:
Peter Paul Rubens: *Höllensturz der Verdammten,* um 1621,
Öl auf Holz, 286 x 224 cm,
Alte Pinakothek, München.
Aus: BAUER, Hermann (Hg.): Rubens 1577–1640, München 1977, S. 38.

Abb. 8:
Hans Platschek, *Hélène Fourmento,* 1961,
Öl auf Leinwand, 115 x 100 cm,
Galerie van de Loo, München.
Aus: LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004, S. 91.

Abb. 8 a:
Peter Paul Rubens: *Helene Fourment, einen Handschuh anziehend,* um 1632,
Öl auf Holz, 96,6 x 69 cm,
Alte Pinakothek, München.
Aus: LUCKOW, Dirk (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Ausstellungskatalog, Kiel 2004, S. 90.

Abb. 8 b:
Peter Paul Rubens: *Helene Fourment „im Brautkleid",* um 1630, Öl auf Holz, 163,5 x 136,9 cm,
Alte Pinakothek, München.
Aus: FEGHELM, Dagmar/KERSTING, Markus: Rubens. Bilder der Liebe, München/Berlin/New York 2005, S. 44.

Abb. 9:
Hann Trier: *Les Demoiselles d'Avignon,* 1969,
Acryl auf Leinwand, 146 x 130 cm,
Privatbesitz.
Aus: WAGNER, Christoph: Der beschleunigte Blick, Hann Trier und das prozessuale Bild, Berlin 1999, S. 46.

Abb. 9 a:
Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon,* 1907,
Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm,
The Museum of Modern Art, New York.
Aus: WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881–1973, hrsg. v. Ingo F. Walther, 2 Bde., Köln 1995, Bd. 1, S. 159.

Abb. 10:
K.O. Götz: *Jonction – 3.10.1990*, 1990
Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 520 cm (zweiteilig),
Stiftung saarländischer Kulturbesitz/Dauerleihgabe der K.O. Götz und Rissa-Stiftung.
Aus: K.O. GÖTZ – Impuls und Intention, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 80.

Abb. 11:
K.O. Götz: *Mymel,* 1960,
Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 120 cm,
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken.
Aus: K.O. GÖTZ – Impuls und Intention, Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Worms 2004, S. 64.

Abb. 12:
K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy's Golf Club,* 1962,
Tempera auf Leinwand, 195 x 97 cm.
Aus: LABARTHE, André S.: Tuer un rat, Paris 1974, S. 62.

Abb. 12 a:
Foto der Golftasche von J.F. Kennedy aus „New York Harold Tribune"
Aus: LABARTHE, André S.: Tuer un rat, Paris 1974, S. 62.

Abb. 12 b:
K.R.H. Sonderborg: *Kennedy's Golf Club*, 1964,
Öl auf Leinwand, 196 x 97 cm,
Galerie Gervis, Paris,
Aus: K.R.H. SONDERBORG, Werke 1948–1986, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1987, S. 88.

Abb. 12 c:
K.R.H. Sonderborg: *20.53 – 21.29 h, Paris 2.8.64*, 1964
Tempera auf Papier auf Leinwand, 110 x 70 cm.
Aus: LABARTHE, André S.: Tuer un rat, Paris 1974, S. 63.

Abb. 12 d:
K.R.H. Sonderborg: *o. T.,* 1964,
Öl auf Leinwand und Acryl/Papier auf Leinwand gezogen, 108 x 70 cm,
Galerie Nothelfer, Berlin.
Aus: K.R.H. SONDERBORG, Werke 1948–1986, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1987, S. 89.

Abb. 13:
Otto Greis: *Ikarus,* 1953,
Mischtechnik/Papierpulp auf Leinwand aufgezogen, 120 x 180 cm,
Städtische Kunsthalle Mannheim.
Aus: SIEGERT, Ulla: Otto Greis, Aufbruch in eine neue Bildwirklichkeit, München 2000, S. 52/53.
(Buchfalz sichtbar)

Abb. 14:
K.O. Götz: *Ikarus' Grab,* 1964
Mischtechnik auf Leinwand, 175 x 435 cm, dreiteilig,
K.O. Götz und Rissa Stiftung.
Aus: GÖTZ, Karl Otto: Erinnerungen und Werk, Düsseldorf 1983, Bd. 1b, Abb. S. 1021.
(Die farblichen Abweichungen sind technisch bedingt.)

Abb. 15 a:
Albert Fürst: *Ikaros 1,* 1974,
Gouache, ohne Maßangabe,
Besitz des Künstlers.
Aus: FÜRST, Albert: Bildzeichen im Farbklang, Ostfildern-Ruit 1996, S. 47.

Abb. 15 b:
Albert Fürst: *Ikaros 2,* 1975,
Gouache, ohne Maßangabe,
Besitz des Künstlers.
Aus: FÜRST, Albert: Bildzeichen im Farbklang, Ostfildern-Ruit 1996, S. 48.

Abb. 16:
Hann Trier: *Ikaros,* 1982,
Eitempera auf Leinwand, 130 x 162 cm,
Nachlass des Künstlers.
Aus: HANN TRIER – Tatort Malerei, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1985, S. 108/109.

Abb. 17:
Bernard Schultze: *Ikarus,* 2002,
Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm,
Nachlass des Künstlers.
Aus: BERNARD SCHULTZE, Werke aus der Sammlung Rugo und dem Atelier des Künstlers, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Ostfildern-Ruit 2005, S. 119.

8.2 Abbildungen

Abb.1:

Karl Fred Dahmen: *Die 5 Sonnen des Ezra Pound,* 1963

Abb. 2:

Karl Fred Dahmen: *Hommage an Hemingway (Tod am Nachmittag),* 1962

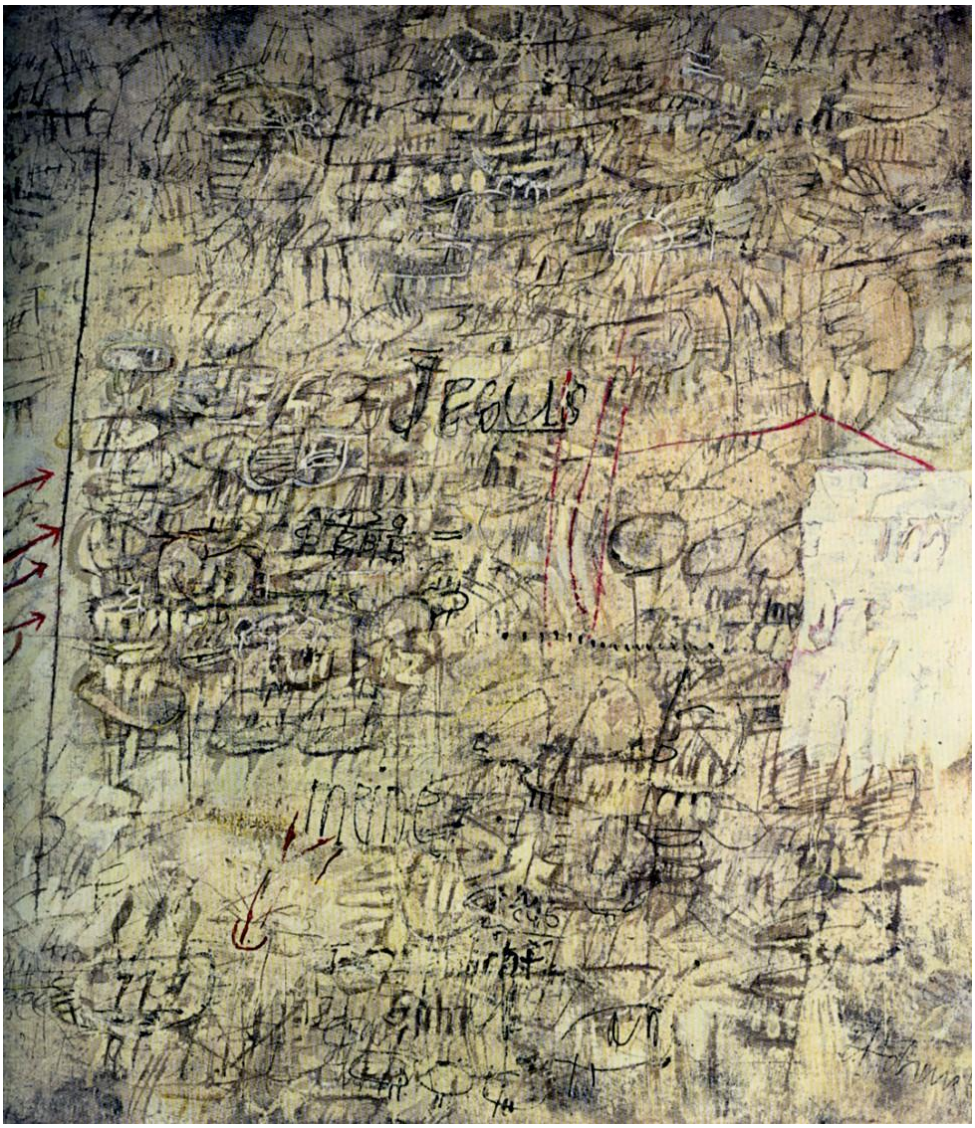
Abb. 3:

Karl Fred Dahmen: *Tod des Matadors,* 1963

Abb. 4:

Hans Platschek: *Höllensturz,* 1962

Abb. 5:



Gerhard Hoehme: *Jesus meine Zuversicht,* 1962

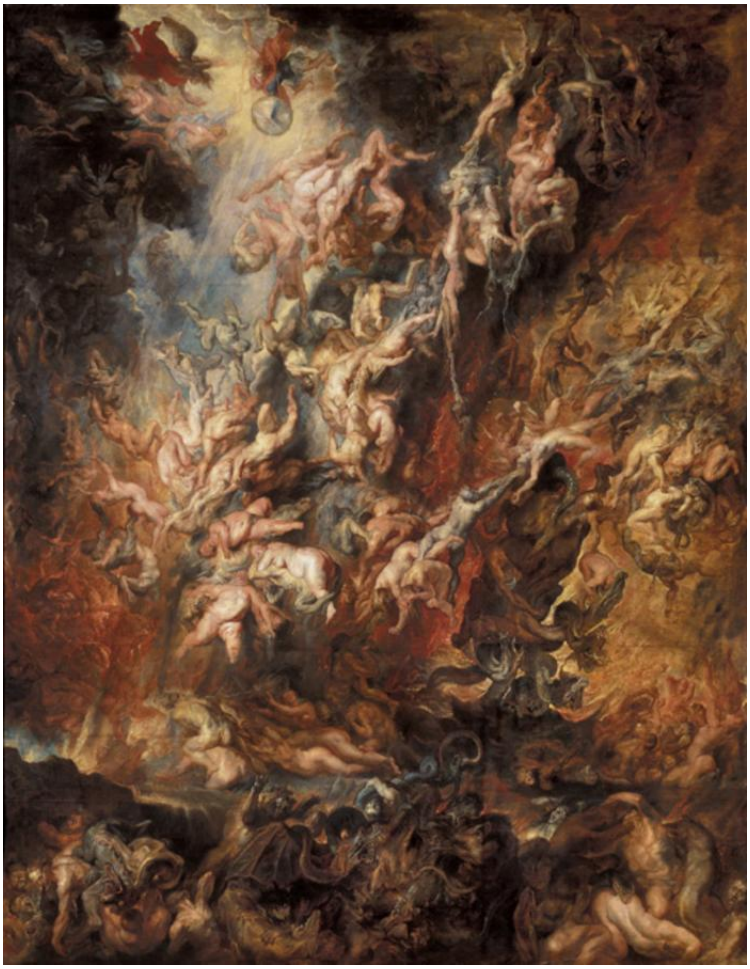
Abb. 5 a:

Gerhard Hoehme: *kein künstler gesucht,* 1961

Abb. 6:

Hann Trier: *Wieso,* 1952

Abb. 7:



Peter Paul Rubens: *Höllensturz der Verdammten,* um 1621

Abb. 8:

Hans Platschek, *Hélène Fourmento,* 1961

Abb. 8 a:

Peter Paul Rubens: *Helene Fourment, einen Handschuh anziehend,* um 1632

Abb. 8 b)

Peter Paul Rubens: *Helene Fourment „im Brautkleid",* um 1630

Abb. 9:

Hann Trier: *Les Desmoiselles d'Avignon,* 1969

Abb. 9 a:

Pablo Picasso: *Les Demoiselles d' Avignon,* 1907

Abb. 10:

K.O. Götz: *Jonction – 3.10.1990,* zweiteilig

Abb. 11:

K.O. Götz: *Mymel,* 1960

Abb. 12:

K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy's Golf Club,* 1962

Abb.12 a:

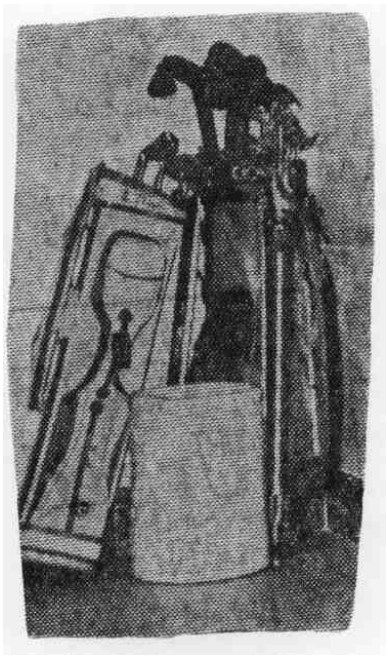
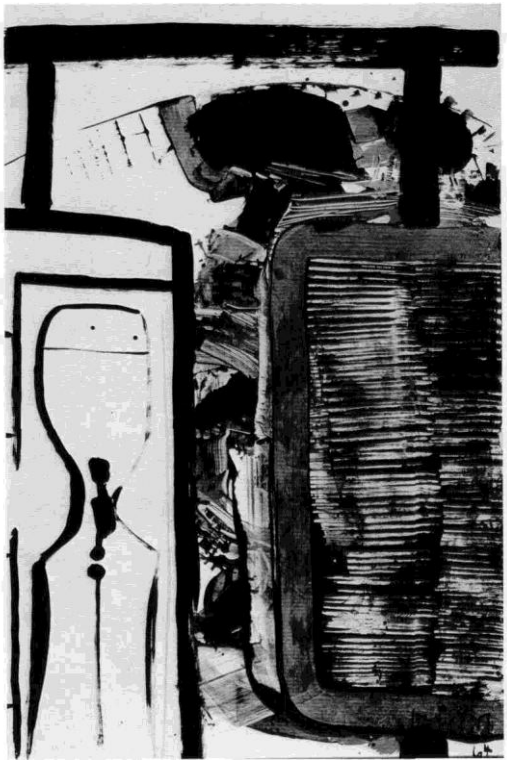


Foto der Golftasche von Kennedy aus „New York Harold Tribune"

Abb. 12 b:

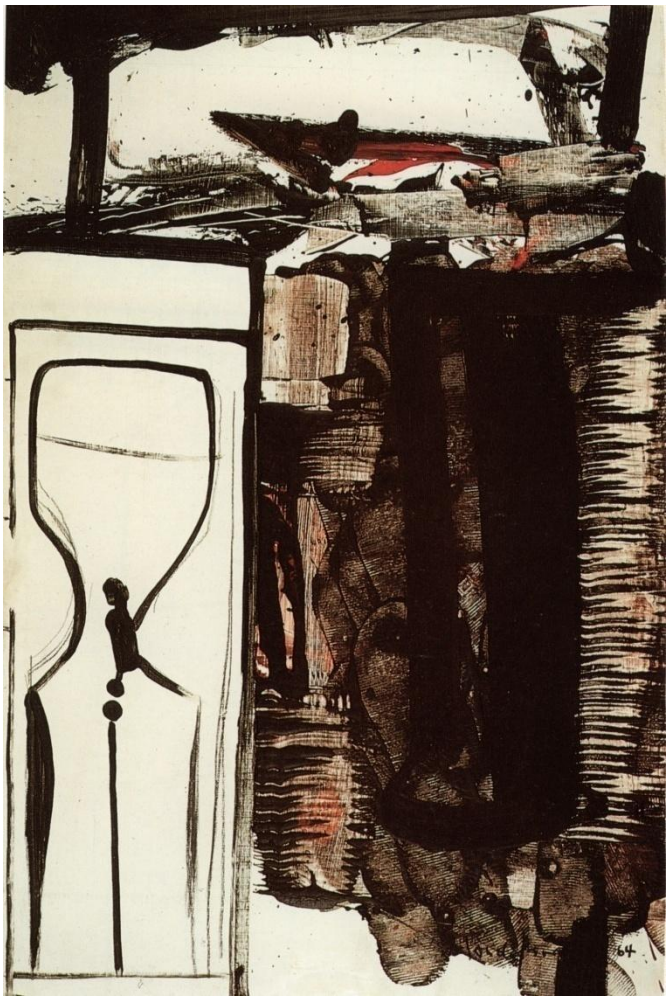
K.R.H. Sonderborg: *President Kennedy's Golf Club,* 1964

Abb. 12 c:



K.R.H. Sonderborg: *20.53 – 21.29 h, Paris 2.8.64*, 1964

Abb. 12 d:

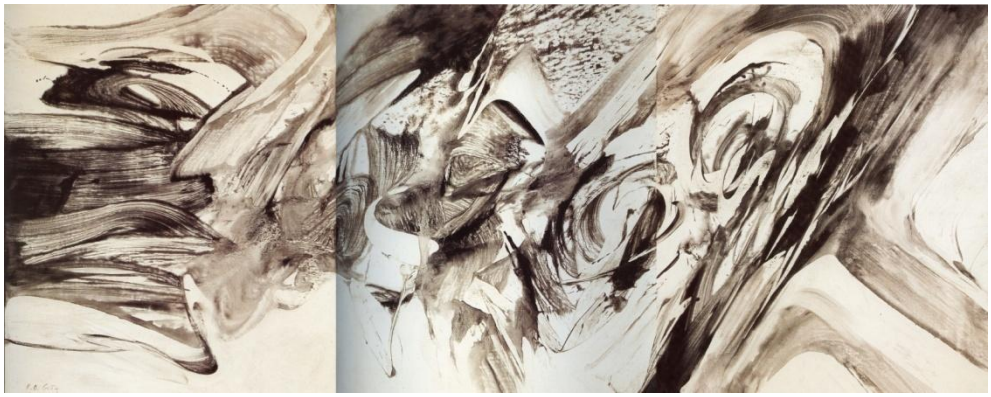


K.R.H. Sonderborg: *o. T.*, 1964

Abb. 13:

Otto Greis: *Ikarus,* 1953

Abb. 14:



K.O. Götz: *Ikarus' Grab*, 1964

Abb. 15 a:

Albert Fürst: *Ikaros 1*, 1974

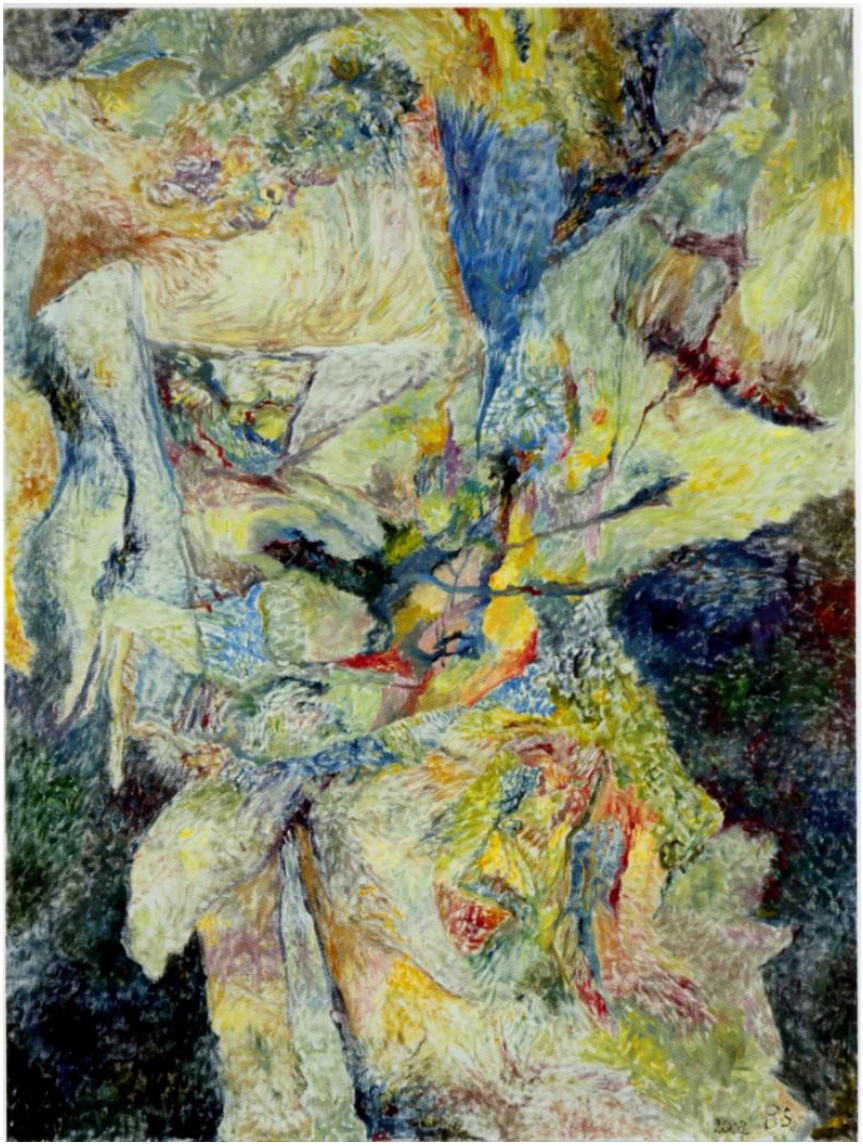
Abb. 15 b:

Albert Fürst: *Ikaros 2*, 1975

Abb. 16:

Hann Trier: *Ikaros*, 1982

Abb. 17:



Bernard Schultze: *Ikarus*, 2002