



1 Hans Hartung, *T1948-33*, 1948, Öl auf Leinwand, 92 × 135 cm,
Stuttgart, Sammlung Domnick

Malakt und Materialverhalten

Paris nach der *Libération*

Monika Wagner

Nach der Befreiung von der deutschen Okkupation oder – allgemeiner gesprochen – am Ende des Zweiten Weltkriegs sind in der Malerei der in Paris arbeitenden Künstler zwei bemerkenswerte Tendenzen zu verzeichnen: zum einen die geradezu hymnisch gefeierte abstrakte, gestische Spur, die sich der körperlichen Aktion, speziell dem Wissen und der Motorik der Hand verdankte; zum anderen die zunächst umstrittenere Inszenierung des Materials, das mehr oder weniger eigenständige Verhalten der Farbe und anderer im Bild eingesetzter Stoffe.¹ Beides kontrastierte mit der formbestimmten, gegenständlichen Kunst ebenso wie mit der geometrischen Abstraktion, wie sie schon in der Vorkriegszeit entwickelt worden war. Die Malerei des berühmtesten Vertreters der geometrischen Abstraktion, Piet Mondrian, belegte Jean-Paul Sartre 1949 in seinem Roman *La mort dans l'âme*, der in der Trilogie *Les chemins de la liberté* erschien, mit vernichtender Kritik. Die Kunst des rechten Winkels erschien dort als „stérilisée“ und in klinischer Hygiene erstarrt, „on était à l'abri des microbes et des passions“.² Sartre ließ Mondrians Bilder als beruhigende Droge einer heiteren, amerikanischen Welt erscheinen, weit entfernt von den prekären Verhältnissen des vom Krieg zerrütteten Europa.

Spontaneität und Freiheit

Gegenüber der kalkulierten und berechenbaren Malerei der geometrischen Abstraktion wurde die gestische Malerei mit der Spontaneität des

¹ Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, bes. S. 38–46.

² Jean-Paul Sartre, *Les chemins de la liberté III : La mort dans l'âme*, Paris 1949, S. 26. Sartre lässt seine Figuren in einer Szene, die im Museum of Modern Art in New York spielt, von Maudrian statt von Mondrian sprechen, sodass *maudit* mitklingt.

individuellen Malaktes und der darin zum Ausdruck kommenden existenziellen Verantwortung des freien Künstlerssubjekts verbunden. Die französische – ebenso wie etwas später auch die deutsche – Kunstkritik maß der spontanen Bildgenese großen Wert bei. Das mag, um nur ein Beispiel herauszugreifen, Jean-José Marchands Besprechung des *Salon des Réalités Nouvelles* vom September 1947 belegen. Dort heißt es : „Il n’y a d’art véritable que dans la spontanéité.“³

Unter Spontaneität wurde in erster Linie die sich seit dem 18. Jahrhundert durchsetzende Bedeutung des Unvorhersehbaren, Unerwarteten und Ungeplanten verstanden.⁴ Das konnte sich auf die Eigendynamik des Materials (*sponte* : freiwillig, von selbst) beziehen, stand aber vor allem für die direkte, gestische Malaktion. Der hohen Wertschätzung der Spontaneität lag die Vision einer *somatischen* Bildgenese zugrunde. Sie war deshalb nach 1945 von zentraler Bedeutung, weil sich das so entstandene Bild als Ausdruck einer durch keine vorausgehende Berechnung, kein Bildprogramm, keinen Auftraggeber und keine Ideologie kontaminierten Aktion feiern ließ. In seiner Besprechung von 1947 hob Marchand Hans Hartungs gestische Malerei hervor, indem er schrieb, sie gebe als einzige unter den ausgestellten Arbeiten „une impression de liberté absolue“. Seinen Artikel beendete der Autor folgendermaßen : „Hans Hartung n’appartient [...] à aucune école“ – „son art est le cri de l’homme solitaire; il porte au cœur“.⁵ Das bedeutete höchstes Lob. Die spontane, abstrakte Geste aus dem Inneren des nur sich selbst verpflichteten Künstlers figurierte als Inbegriff individueller und Garant gesellschaftlicher Freiheit. Denn dem spontanen, abstrakten Malakt wurde Immunität gegenüber jeder Form der Fremdbestimmung zugebilligt. Das entspricht der Vorstellung vom autonomen Künstlergenie, doch begründete sich die spontane Geste speziell in Frankreich nach der *Libération* und dem Ende des Zweiten Weltkriegs neu. Spontaneität als Freiheit, die sich nicht auf die Idee, sondern auf ein somatisches Wissen bezog, näherte sich der *écriture automatique* der Surrealisten an, die ebenfalls behaupteten, den Intellekt ausschalten zu wollen, aber stattdessen die *Psyche* zum Akteur erkoren hatten. Die somatische Qualität des Erkennens erwies sich vor allem durch Maurice Merleau-Pontys 1945 erschienene Phänomenologie der Wahrnehmung als hochaktuell.

3 Jean-José Marchand (1947), zit. n. Annie Claustres, „L’abstraction lyrique ou le mythe de la spontanéité“, in : *Pratiques* 16, 2005, S. 8–25, hier S. 15.

4 Vgl. Matthias Rothe, „Spontan“. Modifikationen eines Begriffs im 18. Jahrhundert“, in : Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 415–424.

5 Jean-José Marchand : *Un Néo-Abstractiviste : Hans Hartung* (Combat 1947), wieder abgedruckt in : *Hans Hartung. spontanes Kalkül*, hg. von Hans-Werner Schmidt und Dirk Luckow, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle zu Kiel, Bielefeld 2007, S. 248.

Die gestische Handlung sollte sich als nicht im Voraus geplantes Ereignis einstellen. Mit der Konzentration auf die radikal individuelle, keinem äußeren Zweck und keiner Fremdbestimmung unterworfenen Geste verband sich nach dem Ende der Herrschaft des Faschismus die Hoffnung auf Freiheit und Selbstbestimmung. Mondrian und die Vertreter der geometrischen Abstraktion, „die dem Allgemeingültigen das Subjektive in der Kunst unterordnen“ wollten,⁶ wurden als überholt, wenn nicht gar als gescheitert betrachtet. Die gestische Malerei ließ sich dagegen mit Positionen wie dem von Sartre 1945 in *L'existentialisme est un humanisme* beschworenen „acte individuel“ ebenso verbinden wie etwa mit Horace Meyer Kallens weitreichendem Spontaneismus-Postulat. Während Sartres Existenzialismus häufig für Pariser Künstler der Nachkriegszeit herangezogen wurde,⁷ blieb Kallen bislang offenbar unberücksichtigt.

Die traditionsreiche *Gazette des Beaux-Arts* publizierte im Juli 1945, also unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs, an prominenter Stelle einen programmatischen Aufsatz des amerikanischen Soziologen und Philosophen Kallen,⁸ der an der New Yorker New School for Social Research lehrte. Kallens umfangreicher Text erschien in englischer Sprache unter dem Titel *Freedom and the Artist* als Eröffnungsbeitrag des Heftes, dem ein 60-seitiger Aufsatz von José López-Rey zu Goyas *Caprichos*, den *Desastres de la Guerra* und den *Black Paintings* folgt. Das Heft der von Georges Wildenstein zwischen 1942 und 1949 im New Yorker Exil herausgegebenen *Gazette des Beaux-Arts* muss als eine Positionsbestimmung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verstanden werden.

In Kallens Artikel spielt der Begriff der „spontaneity“ eine zentrale Rolle. In den USA war Kallen umstritten, weil er anstelle der *Americanisation* im Sinne der Assimilation der Einwanderer im großen *melting pot* einen „kulturellen Pluralismus“ als Reichtum der Gesellschaft propagierte. Was er in seinem zweibändigen Werk zunächst für ethnische Gruppen postuliert hatte,⁹ entwickelte er in *Freedom and the Artist* am Beispiel der Künstlerindividuen. Die spontanen künstlerischen Äußerungen erklärte Kallen zum wichtigsten Generator einer Ökonomie des kulturellen Überflusses („economy of cultural abundance“). Kulturellen Überfluss wiederum betrachtete er als grundlegende Bedingung von Freiheit. Weitaus stärker als der zielorientiert und deshalb

6 Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris“, in : *Prisma* 10, 1947, S. 41.

7 Franz-Joachim Verspohl, „Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang“ – Wols und Sartre“, in : *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 109–139. Ausführlich : *Paris Post War. Art and Existentialism 1945–1955*, hg. von Francis Morris, Ausst.-Kat. London, Tate Gallery, London 1993, bes. S. 35–39.

8 Horace M. Kallen, „Freedom and the Artist“, in : *Gazette des Beaux-Arts* XXVIII, 1945, S. 5–26.

9 Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, 2 Bde., New York 1942.

planvoll arbeitende Wissenschaftler trage der Künstler dank seiner spontanen Schöpfungen zum Reichtum gesellschaftlich verfügbarer Möglichkeiten bei.

Künstlerische Stile und Schulen, Aufträge, Ideologien ebenso wie Traditionen dagegen verhinderten, so die Argumentation, den spontanen Ausdruck. Ästhetische Traditionen hielt der Autor ohnehin wegen ihrer Bindung an Religionen und politische Ideologien – diejenigen der Nazis ebenso wie diejenigen der Kommunisten – für kontaminiert.

Auch hinsichtlich der Vermittlung spontan entstandener, noch nie dagewesener Kunstäußerungen setzte Kallen auf Spontaneität. Das Kunstwerk vermittele sich in einem bestimmten historischen Kontext spontan in einen allgemeinen Konsens der Empfindungen und Emotionen. Ein Regelwerk der Decodierung lehnte Kallen ab, weil es zur Normierung führe. Das entsprach einer Position der Moderne, die auf Innovation setzte. So heißt es auch in Jean-José Marchands Rezension des *Salon des Réalités Nouvelles* 1947, die spontane, gestische Spur von Hartungs Bildern treffe den zeitgenössischen Rezipienten voraussetzungslos ins Herz. Eine derartige Vorstellung von spontaner Produktion und einer entsprechend spontanen Rezeption findet sich im Jahrzehnt nach der *Libération* vielerorts, unter anderem in Werner Haftmanns Würdigung von Hartung und Wols in der 1954 erschienenen ersten Ausgabe seiner *Malerei im 20. Jahrhundert*.

Schnelle Malerei

Mit der spontanen gestischen Malerei verband sich in der Zeit nach 1945 das rasche, unmittelbare Arbeiten. Das schnelle Bild war in der Geschichte der Bildkünste keineswegs neu. Schon Ernst Kris und Otto Kurz haben dies als tradierten Künstlertopos ausgewiesen,¹⁰ der sich nicht allein in der europäischen Tradition findet. Auch in Japan ist beispielsweise von Hokusai überliefert, er habe in wenigen Minuten das Bild eines Hahnes vor den Augen seines Auftraggebers gemalt, der schon seit Jahren auf das Werk gewartet hatte.¹¹

Im 19. Jahrhundert hatte vor allem in Frankreich das schnelle Skizzieren seinen Platz, wie Delacroix es empfahl, der meinte, „wenn Du nicht fähig bist, einen fallenden Mann in der Zeit zu zeichnen, die er vom fünften Stockwerk bis zum Boden braucht, dann wirst Du niemals

¹⁰ Luca Giordano z. B. hatte wegen der Geschwindigkeit seiner Malerei den Beinamen „Fa presto“.

¹¹ Vgl. Otto Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980, S. 127.

ein monumentales Werk hervorbringen“.¹² Im frühen 20. Jahrhundert waren es die Dresdner Brücke-Künstler, die im Atelier den sogenannten Viertelstundenakt, später sogar den Fünfminutenakt in Kohle- und Bleistiftzeichnungen übten, um ihrem Duktus auch für die Ölmalerei Spontaneität anzutrainieren.¹³

Auch das Arbeiten vor dem Motiv, insbesondere die Pleinairmalerei, in der es galt, ephemere Wetter- und Lichtkonstellationen einzufangen, hat die Schnelligkeit des Malvorgangs befördert. Doch wie bereits der Ausstellungskatalog *Impression. Painting quickly in France* argumentiert, wurde nicht alles, was nach einer spontanen Malweise aussieht, auch schnell gepinselt.¹⁴

Derartige Annahmen vom schnellen Bild bezogen sich auf die Repräsentation einer inneren oder äußeren Bewegung und die Suggestion von Lebendigkeit des *dargestellten* Motivs. Im Unterschied dazu thematisiert sich in den gestischen Spuren eines Hans Hartung (Abb. 1), die keinem Gegenstand dienen, die Bildherstellung selbst als Niederschlag einer mehr oder weniger raschen Folge von Pinselhieben. Hartungs Bilder, ebenso wie diejenigen anderer Informel-Maler, die auf nichts anderes als auf ihre Herstellung hinweisen, gewinnen so eine eigene, innerbildliche Zeitstruktur. Sie nachzuempfinden wurde als „dynamisches Erlebnis“ bewundert.¹⁵

Dargestellte Spontaneität

In Hartungs kleinformatigen Pastellen, Aquarellen und besonders den Tuschezeichnungen, die seit Juli 1945 in seinem Atelier in Arcueil auf Papier entstanden, wird die Geschwindigkeit der Hand (Abb. 2) durch die Nähe zur Kalligraphie suggeriert. Im Ausstreichen des Pinsels, den variierenden Druckstärken, in der vom Pinsel weggespritzten Tusche und im Rhythmus der Linien zeigt sich eine gewisse Vergleichbarkeit. Hartung knüpfte damit aber auch an eigene frühere Arbeiten aus den 1930er-Jahren an, in denen allerdings die verschlungenen Tuschelinien stärker den Prozesscharakter der allmählichen Bildgenese betonen (Abb. 3). Sie machen, indem sie ein geradezu ornamentales Geflecht formen und zeigen, wo

12 Delacroix zit. n. Wolfgang Kemp : „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“, in : *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*, Frankfurt a. M. 1979, S. 311.

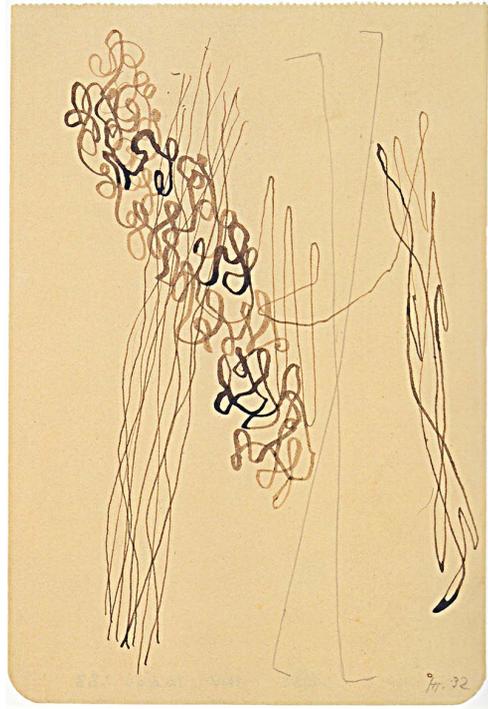
13 Sandra Mühlenberend, „Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des ‚Viertelstundenaktes‘“, in : *Die Brücke in Dresden 1905–1911*, hg. von Birgit Dalbajewa, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, Köln 2001, S. 278–282.

14 Vgl. *Impression. Painting Quickly in France, 1860–1890*, hg. von Richard R. Brettell, Ausst.-Kat. London, The National Gallery, New Haven 2000, S. 31.

15 Ottomar Domnick, „Aussage und Gestaltung“, in : Madeleine Rousseau (Hg.), *Hans Hartung*, Stuttgart 1950, S. 53.



2 Hans Hartung, Ohne Titel, 1955, Tusche, Papier, 27 × 20,5 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman



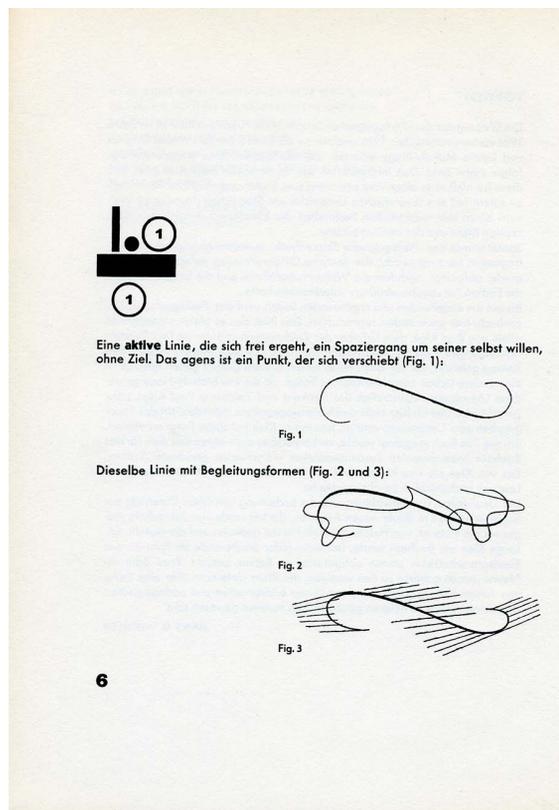
3 Hans Hartung, Ohne Titel, 1932, Bleistift, Tusche, Papier, 18,7 × 12,8 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

der Pinsel neu angesetzt wurde, auf die sukzessive, quasi skripturale Bildherstellung als einen zeitlichen Prozess aufmerksam.

Bereits Paul Klee, den Hartung schätzte, hatte in seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre* und dem *Pädagogischen Skizzenbuch* von 1925 ebenso wie Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* die Lineaturen unter dem Gesichtspunkt der Zeit charakterisiert. Klee erläuterte in seinem Grundlagenwerk die sich immer wieder umbiegende und zurückführende Linie (Abb. 4) als einen „Spaziergang um seiner selbst willen.“

Ohne Ziel.“¹⁶ Die Formulierung ist vielleicht nicht ohne die Kenntnis von Laurence Sternes *Tristram Shandy* gewählt, in dem die Bewegung eines Spazierstocks in der Luft als mäandernde Linie visualisiert wurde.¹⁷ Das Vor und Zurück der Linie entspricht demnach dem langsamen Hin und Her des Spazierens. Die gerade Linie dagegen „will möglichst rasch nach ihrem Ziel“. Man könne, so Klee, „eher von einem Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang“.¹⁸ Dass Hartung derartige Potenziale der Linie auszureizen wusste, belegt zum Beispiel das Blatt (Abb.3) mit kontrastierenden Bleistift- und Tuschelinien aus dem Jahr 1932.

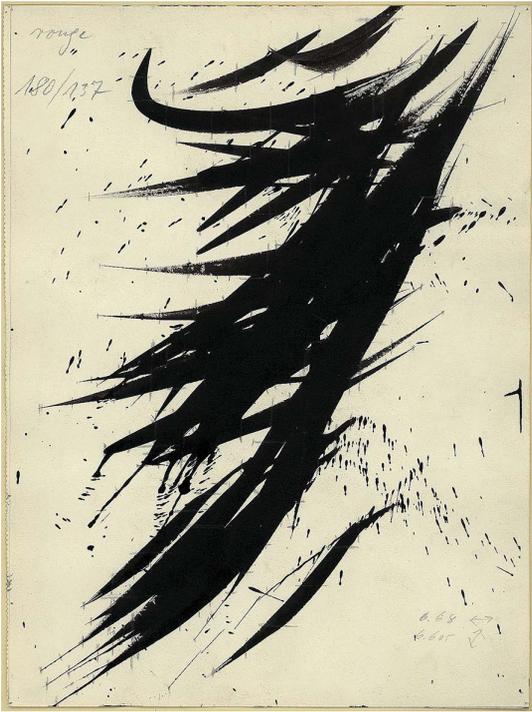
Hartung, der zunächst in der Fremdenlegion gedient, dann in der französischen Armee gekämpft hatte und so schwer verwundet wurde, dass ein Bein amputiert werden musste, verlieh seinen Tuschelinien nach



16 Paul Klee, „Beiträge zur bildnerischen Formenlehre [1921]“, in : ders., *Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig 1995, S. 101.

17 Monika Wagner, „Das Problem der Abstraktion“, in : *Funkkolleg Moderne Kunst Studienbegleitbrief 5*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien Tübingen, Weinheim 1989, S. 93–130, hier S. 126f.

18 Paul Klee 1995 (Anm.16), S. 101.



5 Hans Hartung, Ohne Titel, 1955, Tusche, Papier, 27,2 × 20,2 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

dem Krieg eine andere Kraft. Die Pinselspuren sind nun klar gerichtet, wie Vektoren, so, als werde das innerbildliche Geschehen kraftvoll beschleunigt (Abb. 5).

Die in Frankreich wie in Deutschland bewunderte Spontaneität von Hartungs Malerei, das hat Annie Claustres überzeugend nachgewiesen, basierte bei den Ölgemälden indessen auf einer Täuschung.¹⁹ Die Konturen der gestischen Tuschzeichnungen wurden auf grundierte und mit homogener, dünnflüssiger Farbe überzogene Leinwände übertragen und die Binnenformen dann mit einer feinen Ölfarbschicht ausgefüllt (Abb. 6). Das übernahm bei den Leinwandformaten wohl auch aufgrund von Hartungs Kriegsversehrung ein Assistent. In einer Zeit, als „the spittle was replacing the square“,²⁰ wie Serge Guilbaut pointiert formulierte, ließ Hartung seine gestischen Spuren mithilfe von Raster und Zirkel minutiös auf die Leinwand transferieren. Es handelt sich bei diesen Gemälden

19 Annie Claustres, „L'abstraction lyrique ou le mythe de la spontanéité“, in : *Pratiques* 16, 2005, S. 8–25.

20 Serge Guilbaut, „Postwar Painting Games : The Rough and the Slick“, in : Serge Guilbaut (Hg.), *Reconstructing Modernist Art in New York, Paris and Montreal*, Cambridge/Mass., London 1990, S. 51.



6 Hans Hartung, Ohne Titel (unvollendetes Gemälde), 1956, Kohle, Öl auf Leinwand, 180 × 137 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman



7 Hans Hartung, T1958-3, 1958, Öl auf Leinwand, 92 × 93 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

(Abb. 7) also um malerische *Darstellungen* spontaner Tuschzeichnungen. Angesichts der Ablehnung der „geometrischen Abstraktion“ als einer „Kunst von Lineal und Zirkel“²¹ auf der einen und der ungeheuren Aufladung der Spontaneität als Garant von Freiheit auf der anderen Seite hätte die Offenlegung einer derartigen Atelierpraxis zweifelsohne Hartungs Künstlerexistenz gefährdet. Denn wie kein Zweiter schien Hartung auch für andere Künstler „the way to a means of liberation from the over-geometric aspect of Parisian abstract art“ zu weisen.²²

Solange der spontane Ausdruck der körperlichen Geste als unhintergebarer Garant von Freiheit figurierte, wäre die Offenlegung der

21 Hans Hartung, hg. von Werner Schmalenbach, Ausst.-Kat. Hannover, Kestner Gesellschaft, Hannover 1957, S. 3.

22 Kathleen Morad, „Post-War Trends in the ‚École de Paris‘“, in : *Burlington Magazine* 102, Mai 1960, S. 191.

Produktionsweise einer Selbstdemontage gleichgekommen. Daher wundert es nicht, dass Hartung seine Arbeitsweise als Ateliergeheimnis sorgsam hütete. Alain Resnais' Film aus dem Jahr 1947 ebenso wie den zehn fotografisch fixierten und publizierten Phasen der Bildgenese (Abb. 8) liegt hingegen die Herstellung kleinformatiger Pastellzeichnungen zugrunde. Allerdings lässt sich in der fotografischen Reproduktion nur schwer erkennen, um welche Formate und Trägermaterialien es sich handelt.

In seinem Begleittext zu den zehn Atelierfotos entzauberte René de Solier 1959 in *Das Kunstwerk* die Vorstellung von der raschen Bildherstellung. Hartungs Bildschöpfung, so Solier, „wäre für die Filmkamera eine lange Folge von Gesten mit sichtbarem Zögern und Zeitspannen des Nachdenkens“. Dies im Ablauf eines Films zu verfolgen, wäre langweilig. Gleichwohl bezeichnete der Autor den imaginären Nachvollzug der unterschiedlichen „Geschwindigkeiten der sukzessiven und diskontinuierlichen Bewegungen, die ungleiche Räume in ungleichen Zeiten durchlaufen“ durch den Betrachter als generellen „Schlüssel zum Verständnis der modernen Kunst“.²³ Zu diesem Zeitpunkt war Spontaneität im Sinne der raschen Geste kein Kriterium mehr. Ähnlich wie Robert Goodnough Jackson Pollocks Bildherstellung 1951 in *ARTnews* als extrem langsam und mit vielen Unterbrechungen beschrieb (im Jahr vor Rosenbergs Terminus *action painter*),²⁴ hieß es nun über Hartung: „Trotz des Augenscheins der Schnelligkeit [...] ist das Werk Hans Hartungs die Frucht einer Langsamkeit.[...] Bei Hartung ist die Geste [...] meditativ. Sie hat alle Qualitäten der gedanklichen Arbeit“.²⁵ Das Freiheitsversprechen der spontanen, somatischen Geste hatte in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre ausgedient. Trotz der Entzauberung blieb das spontane Bild jedoch als Vorstellung für die Informel-Malerei dominant: Das Ondit „Informel, das geht schnell“ findet sich noch heute.²⁶

Aktionismus

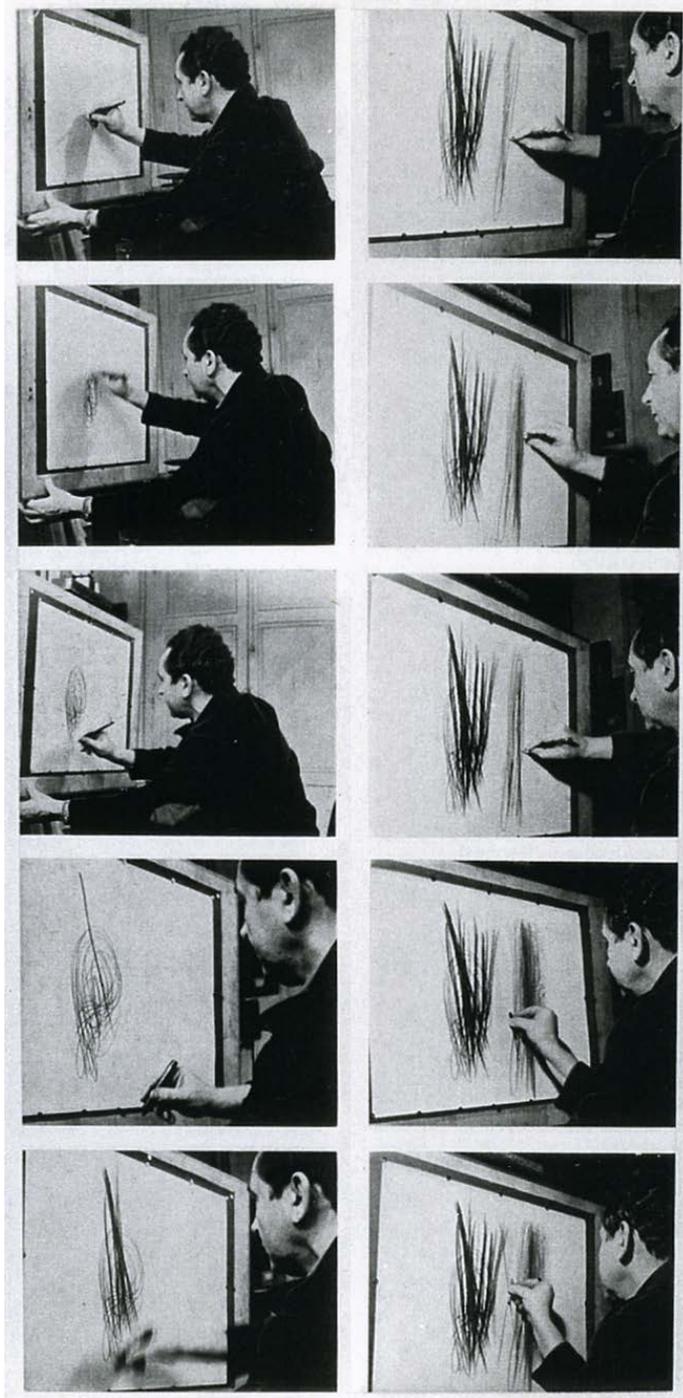
Zur Entzauberung des schnellen Bildes mag auch Georges Mathieu beigetragen haben. Als gelte es zu beweisen, dass nicht allein spontan erscheinende, sondern auch tatsächlich rasch ausgeführte gestische Bilder möglich seien, begann Mathieu Anfang der 1950er-Jahre mit

23 René de Solier, „Die Kunst der Geste bei Hans Hartung“, in: *Das Kunstwerk* 12, 1959, S. 10, 6–7.

24 Robert Goodnough, „Pollock paints a picture“, in: *ARTnews* 50/3, 1951, S. 38–41, 60f.

25 Solier 1959 (Anm.23), S. 6, 7.

26 Tayfun Belgin (Hg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 21998, S. 113.



8 Louis Goldaine, Hans Hartung bei der Arbeit an einem Pastell, Fotoserie in 10 Phasen, 1959, in: *Das Kunstwerk* 12, 1959



9 Georges Mathieu, *Hommage an General Hideyoshi*, 1957, Performance, Osaka

der Herstellung gigantischer abstrakter Figurationen als öffentlichem Ereignis.²⁷ Mathieu, der in Paris eine Reihe von Kunstausstellungen organisiert hatte und daher den zeitgenössischen Kunstdiskurs bestens kannte, bediente in pittoreskem Habit und mit theatralischen Gesten – die von der Karikatur rasch aufgegriffen wurden – die Wunschvorstellung von der Bildschöpfung als einer einzigen spontanen, körperlichen Aktion (Abb. 9). Und er bediente zugleich die Sehnsucht der Betrachter, Zeuge des Schöpfungsaktes zu sein. Im Unterschied zu Pollock, der vor allem dank Hans Namuths Fotografien als *action painter* die internationale Arena bespielte, arbeitete Mathieu an der vertikal aufgestellten Leinwand. Ölfarben schleuderte er mit langen Pinseln, die er wie ein Florettfechter einsetzte, oder er presste die Farbe direkt aus der Tube auf die Leinwand. Für die schnelle Geste mit dem Pinsel, hinter der meist die ganze Wucht des Körpereinsatzes stand, nutzte Mathieu große Schüsseln relativ dünnflüssiger Farbe, so dass etwa die rasche Kreisbewegung an der radial nach außen wegspritzenden dünnflüssigen Farbe sichtbar wird. An anderen Stellen wurde der Pinsel arretiert und gedreht, wodurch blütenartige Flecken oder Wirbel entstanden. Diese

²⁷ Monika Wagner, „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“, in: Michael Diers, Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier, Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 45–58.

aktionistische Bildherstellung, während der Mathieu auch schon mal Anlauf nahm oder hochsprang, um die oberen Bildpartien zu erreichen, fand in aller Öffentlichkeit statt. Mathieu äußerte, es sei ihm gleichgültig, ob er in seinem Atelier oder vor tausend Personen male.²⁸ Von daher ist es nicht verwunderlich, dass der Künstler das schnelle Medium Film bzw. das Fernsehen für seine Malperformances angemessen fand. 1956 konnten die Zuschauer die Herstellung eines 12 Meter langen Gemäldes in weniger als 30 Minuten live im Fernsehen verfolgen. Bezeichnenderweise haben Mathieus Malperformances jedoch eher zum Ende der Faszination gestischer Malerei beigetragen, als dass sie diese befeuert hätten. Die Zeugenschaft der Bildentstehung trivialisierte den geheimnisvollen Akt der spontanen Schöpfung. In der Folge entwickelte sich die Performancekunst unabhängig von der Werkproduktion.

„Accidents du métier“

Demgegenüber handelt es sich bei den materialaffinen Bildern eines Wols oder eines Jean Dubuffet um langsam entstandene Arbeiten, die dem Material und seinen Potenzialen Spielraum gewähren. Nicht die Geste des Künstlers als Akt der Bildherstellung, sondern das Verhalten des Materials steht im Zentrum, sodass Spontaneität hier im Sinne des „von selbst“ zu verstehen ist. Wols, der 1933 aus Deutschland emigrierte Fotograf und Zeichner, der erst 1946 mit der Ölmalerei begann, soll sich zunächst voller Ironie von den gestischen Malern abgegrenzt haben: „In den Bewegungen der Unterarme und Beine beim Bemalen einer Leinwand steckt schon zu viel von Ehrgeiz und Gymnastik. Das will ich nicht“.²⁹ In Wols' Gemälden, wie der wahrscheinlich 1947 entstandenen großformatigen *Komposition* der Hamburger Kunsthalle, ist das kleinteilige Wieder-Abtragen der Farben, das Verändern und Auslöschen Teil des Entstehungsprozesses.³⁰ Doch lässt sich aus dem In- und Übereinander, dem Herauskratzen und Wegwischen kein linearer Werkprozess rekonstruieren (Abb. 10). Es gibt pastose Bereiche, von denen Partien mit einem Spachtel oder Messer wieder weggeschabt wurden, sodass die nackte Leinwand zum Vorschein kommt, während andernorts die zusammengeschobene Farbe Grate und Runzeln bildet; es wurde mit spitzen Gegenständen gekratzt, mit einem terpeningetränkten Lappen die Farbe verrieben; daneben zeigt der Verlauf dünnflüssiger, transparenter Farbspuren, dass Wols das Bild während des Arbeitsprozesses

28 Georges Mathieu, in : *Das Kunstwerk*, April 1959, S. 20.

29 Nach Auskunft des Schriftstellers und Sammlers von Wols' Aquarellen, Henri-Pierre Roché, s. Annabelle Görgen-Lammers, *Wols Komposition*, Hamburger Kunsthalle 2002, S. 44, Anm. 43.

30 Zur materialen Bildanalyse vgl. Görgen 2002 (Anm. 29).



10 Wols, *Komposition*, um 1947, Öl, Grattage auf Leinwand,
92 × 73 cm, Hamburg, Kunsthalle

mehrfach drehte, sodass im fertigen Bild horizontale Laufspuren der Farbe auftreten. Kurz und gut, Wols lotete die materiellen Eigenschaften der Farbpaste in einem langen Prozess von Revisionen aus.

Die verschiedenen Texturen des Gemäldes lassen an Wols' Fotografien Pariser Plakatwände mit ihren palimpsestartigen Oberflächen aus der Zeit vor der Okkupation denken, die ihrerseits den Affichisten Impulse gaben. René Guilly berichtet im Katalog der Pariser Wols-Ausstellung von 1947 bei Drouin, der Künstler habe angesichts einer „zerbröckelnden, durchlöcherten, von den Kugeln des Widerstandes zur Hälfte zerschmetterten Glasscheibe, die stellenweise eine wundervoll verrottete Mauer sehen ließ“, bedauernd festgestellt: „Das wird meiner Malerei niemals gelingen“.³¹ Gleichwohl suchte Wols die Potenziale des Materials und seiner prozessualen Veränderungen durch den Einsatz ungewöhnlicher Werkzeuge und Bearbeitungsweisen hervorzutreiben.

31 Wols, hg. von René Guilly, Ausst.-Kat. Paris, Galerie René Drouin, 1947, o. P.

Kein zweiter zeitgenössischer Text geht mit vergleichbarer Sensibilität auf die Materialästhetik der Bildherstellung ein wie Francis Ponges *Essay Matière et mémoire ou les lithographes à l'école* aus dem Jahr 1945, dem 34 Lithografien Jean Dubuffets beigegeben waren. Zwar ist der Text, der auf den Titel von Henri Bergsons berühmter Schrift *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* Bezug nimmt, der Herstellung einer Lithographie gewidmet. Doch trifft er genau den Punkt, der auch für den Umgang mit anderen Werkstoffen wie der Leinwand und den Farbpasten eines Wols oder Dubuffet, dem Papiermachee eines Jean Fautrier oder den Zeitungsbotschaften Dubuffets relevant war: durch unkonventionelle bildnerische Verfahren den Materialien ein Eigenleben zuzugestehen. Ponge beschreibt die Bearbeitung des lithographischen Steins nicht als Beherrschen und Unterwerfen des Materials, sondern als Dialog, initiiert durch „coups de bouchon, [...] griffures au tesson de bouteille, rayures au papier de verre, grinçants grattages à la lame de rasoir [...]“. Er preist die „outils un peu indépendants, un peu capricieux, ceux dont on ne peut prévoir exactement la course“.³²

Zwar hatten auch die Surrealisten den Zufall ermächtigt, aber weniger in Bezug auf das physische Material und seine Bearbeitung. Diese neue Malerei bedeutete ebenso wie zeitgenössische Texte zu den Materialien und Dingen als Akteuren³³ eine folgenreiche Intervention gegen die Marginalisierung des Materials, die in der französischen Kunsttheorie bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein dominant geblieben war. Aufgrund dessen gerieten Alternativen, wie etwa Georges Bataille sie in den 1920er-Jahren postuliert hatte, zum Skandal. Ponges Text wie die Verfahren von Dubuffet oder Wols stehen jedoch auch konträr zu älteren Plädoyers für „Materialgerechtigkeit“ in Deutschland und England, die vor allem für Architektur, Design und Skulptur geltend gemacht wurden.³⁴ Die Materialeigenschaften des *art autre* dienten im Unterschied dazu gerade nicht den funktionalen Formen. Vielmehr sollte das Andere des Materials im Sinne des Zufalls und der „natürlichen“ Selbständigkeit, der „taches ou bavures“, wie Ponge schrieb, als Potenziale in den Werkprozess einbezogen werden, selbst wenn „dussent-elles vous amener à changer le caractère de l'ensemble“.³⁵

32 Francis Ponge, „Matière et Mémoire“, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde., Paris 1999, Bd. 1, S. 120.

33 Monika Wagner, „Das Material als Akteur“, in: Ulrike Feist, Markus Rath (Hg.), *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, Berlin 2012, S. 481–491; siehe auch Horst Bredekamp, *Der Bildakt*, Berlin 2015.

34 *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. von Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff, Berlin 2005.

35 Ponge 1999 (Anm. 32), S. 119.

Bildmaterial als Speicher

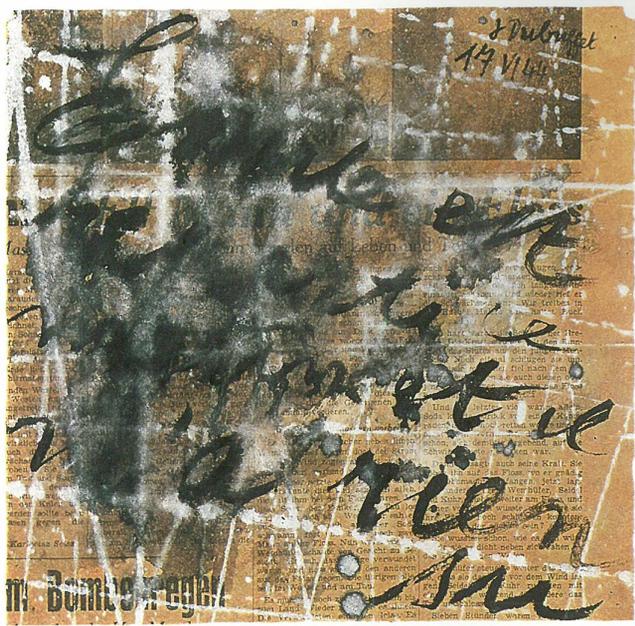
Im Falle der lithographischen Steinplatte, die ihre Wiederverwendung findet, weil in ihre Oberfläche neue Bilder eingetragen werden können, war es Ponges Anliegen, auch die Geschichte ihrer vorausgehenden Verwendungen zu aktivieren. Der Autor spricht von der „profondeur de mémoire“ des Steins, „qui fut inscrit à la surface, et non d’aucune autre profondeur“. Die allerdings betreffe nicht allein das Material, sondern auch die Zeit. Der lithographische Stein ist neben seiner Naturgeschichte auch durch eine kulturelle Geschichte gekennzeichnet. Als gewissermaßen unvergängliches Material eignet sich Stein als potenzieller Speicher besonders gut (Abb. 11). Doch um eine vergleichbare Mitsprache der im Material eingetragenen Verwendungsgeschichte ging es Dubuffet, dem bekanntesten Vertreter des *art brut*³⁶ und Exponenten des *informe*,³⁷ nicht allein in der Lithographie.



11 Jean Dubuffet, *Mur et gisant*, 13. Januar 1945,
Lithographie, 37 × 27 cm

36 Grundlegend: Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945*, Berlin 1997.

37 *L’informe: mode d’emploi*, hg. von Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss, Ausst.-Kat. Paris, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1996, S. 174.



12 Jean Dubuffet, *Message «Émile est reparti...»*, Juni 1944,
Tusche und Gouache auf Zeitung, 21 × 21,5 cm,
Paris, Musée des Arts décoratifs

In einer Serie von Arbeiten nutzte Dubuffet zum Beispiel das vergängliche Material der Zeitung als Speicher der Inskriptionen von Zeit. Seine insgesamt 14 *Messages* sind einzeln datiert und zwar nach dem 6. Juni 1944, dem Datum der ersten Landung der Alliierten in der Normandie (Abb. 12). Das Trägermaterial besteht aus seinerzeit aktuellen deutschen und französischen Tageszeitungen mit entsprechenden Kriegsberichten. Die Berichte waren angesichts der sich stündlich verändernden Fronten mitunter sogar mit der Uhrzeit der Berichterstattung ausgewiesen.³⁸ Dadurch wird die zeitliche Differenz zwischen dargestelltem Ereignis, der Veröffentlichung der Zeitung und der datierten Bildherstellung exakt ablesbar. Über den Zeitungsgrund trug Dubuffet mit Pinsel und weißer Gouache Raster auf, ließ Flecken oder eine Ansammlung auseinanderspritzender Kleckse entstehen. Auf den von der Gouache befleckten und durchfeuchteten Zeitungsblättern notierte der Künstler mit Pinsel und schwarzer Tusche rasch hingeworfene gewissermaßen private, handschriftliche Notizen, Informationen und Behauptungen. Sie enthalten Zeitangaben, wie sie im Alltag üblich sind, so etwa „depuis samedi“, „de suite“, „demain“, „j’attendrai jusqu’à 8 h“. In der Begegnung der zwei Textsorten, der der medialen

³⁸ Haas 1997 (Anm. 36), bes. S. 83–88.

Welt öffentlicher Kriegsberichterstattung und der des privaten Informationsaustausches, überlagern sich unterschiedliche Zeitkonzepte.³⁹ Der Zeitungstext, der in einem datierten Moment gedruckt wurde, referiert auf ebenfalls datierbare, aber sich seinerzeit überstürzende Ereignisse, deren tödliche Geschwindigkeit durch Wortfetzen wie „Bombenregen“, „Flak-granaten zischen [...] Kugeln pfeifen“ angezeigt wird. Doch werden die datierten Ereignisse durch die inzwischen vergangene Zeit relativiert, die in der Überlagerung durch Flecken und der Überschrift durch handschriftliche Mitteilungen zum Ausdruck gelangt. Auch die Handschrift selbst, die mitunter wie ein Kassiber anmutet, beginnt zu verschwinden: „Émile est repartie ce matin et il n'a rien su“ lässt sich nur noch mit Mühe entziffern. Während die Handschrift die Zeitungstexte überlagert und weitgehend unlesbar werden lässt, verschlingt die Feuchtigkeit des Papiergrundes mit den Flecken und Farbspritzern ihrerseits auch die Handschrift. Gleichwohl blitzen überall Textfragmente auf. Die Bruchstücke der gedruckten Zeitungsinformationen unter den handschriftlichen Notizen markieren die historische Zeit, in der sich die Zeitlichkeit alltäglicher Praktiken realisiert. Hinzu kommt ein weiterer Zeitfaktor: Die Zeitung, das für den Tagesgebrauch bestimmte Material, arbeitet selbstständig weiter und zeigt ihren entropischen Charakter, indem sie vergilbt, allmählich brüchig wird und die Informationen absorbiert. Daran lässt sich die komplexe Relation vom Zeitpunkt des Zeitungsdrucks zu der Zeit der Bildherstellung und der Betrachterzeit ablesen.

Die körperliche Aktion der abstrakten gestischen Malerei und die Initiierung der Potenziale des Materials zählen zu den zentralen Neuerungen der Pariser Kunst nach der *Libération*.

Beides sind Manifestationen des Spontanen: der somatischen Aktion und des Materialverhaltens. Während die gestische Malerei, die durch die körperliche Aktion des Künstlersubjekts autorisiert war, sich in das Konzept der künstlerischen Schöpfung integrieren ließ, auch wenn die abstrakte Spur umstritten war, widersetzte sich das Material noch bis zum Ende der 1960er-Jahre einer diskursiven Integration in die großen Traditionslinien der Kunstgeschichte.

39 Katharina Hoins, *Zeitungen. Medien als Material der Kunst*, Berlin 2015, S. 218–223.