

„Pareille liberté a-t-elle jamais été permise?“

René Guillys Deutung einer neuen Nachkriegsmalerei

Katrin Thomschke

„La découverte essentielle de la peinture contemporaine c'est la liberté.“¹ Mit diesen apodiktischen Worten beginnt der Kunstkritiker René Guilly seinen Aufsatz über den Maler Wols.² Guilly verfasste den Text anlässlich der ersten Präsentation von Wols' Ölgemälden im Frühsommer 1947 in der Pariser Galerie René Drouin (Abb. 1).³ Mit seinen Arbeiten in Öl sollte der deutschstämmige Künstler zu einem der wichtigsten Wegbereiter und Protagonisten einer neuen abstrakten Malerei der Nachkriegszeit avancieren : der sogenannten lyrischen Abstraktion, später auch als *Art autre*, *Tachisme* oder *Informel* bezeichnet.⁴

1 René Guilly, „Wols“, in : *Wols*, Ausst.-Kat. Paris, Galerie René Drouin, Paris 1947, o. S. Im Folgenden sind sämtliche Zitate, die nicht mit einem Nachweis versehen sind, diesem Text entnommen.

Der in Paris lebende René Guilly (1921–1992) war zunächst als Kritiker für verschiedene Kunstzeitschriften tätig – unter anderem schrieb er für *Combat*, *L'Âge nouveau* und *Juin* – bevor er Assistent von Germain Bazin am Musée du Louvre wurde. Später hatte er den Posten des Chefkonservators der Musées de France inne.

2 Der Maler und Fotograf Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913–1951) nannte sich seit 1937 Wols. Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. *Wols. Das große Mysterium*, hg. v. Alexander Klar, Ausst.-Kat. Wiesbaden u. a., Museum Wiesbaden u. a., Köln 2013; *Wols. Die Retrospektive*, hg. v. Astrid Becker, Ausst.-Kat. Bremen/Houston, Kunsthalle Bremen/The Menil Collection, Köln 2013; Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München/Berlin 2007, hier S. 181–197; Hans-Joachim Petersen, *Wols – Leben und Werk im Spiegel gewandelter Wahrnehmung*, Frankfurt a. M. 1994; Laszlo Glozer, *Wols : Photograph*, 3. Aufl., München 1988 (Auswahl).

3 Die Ausstellung fand vom 22. Mai bis 17. Juni 1947 statt. Neben Guillys Text enthält der Katalog eine Auswahl an Aphorismen des Künstlers sowie 13 Abbildungen von Wols' Arbeiten. Darunter das Gemälde *Fond ocre élaboussé de noir* (Abb. 1), auf dessen Rückseite ein Ausstellungsetikett „1947 Paris, Galerie René Drouin“ angebracht ist.

4 Neben Wols zählen unter anderen Hans Hartung, Georges Mathieu, Michel Tapié wie auch Camille Bryen zu den wichtigsten Vertretern der *Abstraction lyrique*. Mit der Bezeichnung lyrische Abstraktion wählte man eine Benennung, mit der man in eine bewusste Opposition zur geometrischen Abstraktion trat. Der Begriff kam vermutlich im Zusammenhang mit der abstrakten Malerei des Dichter-Malers Camille Bryen auf. Im deutschsprachigen Raum hat sich letztlich die Bezeichnung „Informel“ für die avantgardistische Nachkriegsmalerei durchgesetzt. Zur Geschichte der verschiedenen Terminologien und ihrer Differenzierung vgl. zuletzt Nicola



1: Wols, *Fond ocre élaboussé de noir*, um 1946/47, Öl, Grattage, Abdrücke auf Leinwand, 92 × 73 cm, Privatbesitz

Wie bereits Philipp Gutbrod konstatierte, wird die Wols-Ausstellung in der Galerie René Drouin in der kunsthistorischen Literatur zur Nachkriegsavantgarde vielfach erwähnt, der begleitende Text von René Guilly hat bislang dagegen nur in die Wols-Forschung Eingang gefunden.⁵ Das erstaunt insoweit, als Guilly nicht nur grundsätzliche Überlegungen zur avantgardistischen Nachkriegsmalerei anstellt, sondern diese auch aus einer zeitgenössischen Perspektive erörtert: In seinem Text zu Wols' jüngsten Werken entwickelt Guilly einen

Carola Heuwinkel, *Entgrenzte Malerei. Art informel in Deutschland*, Berlin/Heidelberg 2010, hier S. 24–30; Jürgen Claus, *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, v. Autor überarb. u. erg. Neuausg., Frankfurt a. M. 1986, hier S. 21–29.

⁵ Vgl. Philipp Gutbrod, „In Deutschland blieb Wols unbekannt.“ Phasenverschiebung einer deutsch-französischen Rezeption“, in: Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 345–365, hier S. 348.

Freiheitsbegriff, nach dem der Künstler – ganz gleich ob figurativ oder abstrakt malend – angehalten war, sich von einem gestalterischen Regelkanon zu lösen und einem gänzlich „befreiten“ Gestaltungswillen zu folgen. Für den Betrachter seien damit, so der Autor, veränderte Rezeptionsbedingen verbunden. Im Folgenden wird zu belegen versucht, dass Guilly mit seinen Beobachtungen ein Verständnis von Kunst aufgreift, das der Philosoph Jean-Paul Sartre nur kurze Zeit zuvor in seinem Vortrag *L'existentialisme est un humanisme* entworfen und in seinen literaturtheoretischen Überlegungen weiterentwickelt hat.⁶ Damit verortet Guilly die avantgardistische Nachkriegsmalerei nicht nur im Kontext philosophischer Gedanken, die in aller Munde waren. Gleichmaßen gelingt es ihm, die Idee der neuen Malerei als künstlerischen Entwurf zu proklamieren, der die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen zwischen der Figuration und Abstraktion im Paris der späten 1940er-Jahre überwinden könne. Dadurch ist der Text eine frühe und bemerkenswert aufschlussreiche Quelle, die das Ringen um Anerkennung und um ein Erklärungsmodell des neuartigen Kunstphänomens – für das Wols' Schaffen exemplarisch steht – vor Augen führt. Im Folgenden wird deshalb Guillys Aufsatz zu Wols erörtert und auf die Bedeutung des Texts für die Rezeptionsgeschichte der Nachkriegsmalerei hingewiesen.⁷

Im Januar 1946 hatte Wols begonnen, in Öl zu malen.⁸ Sein Galerist René Drouin erinnert sich, dass ihn der Künstler eines Tages um Malutensilien gebeten hatte :⁹

6 Dass Wols selbst in persönlichem Kontakt zu Jean-Paul Sartre stand und Illustrationen für Texte des Philosophen anfertigte, muss an dieser Stelle ebenso wie Sartres Wols-Aufsatz *Finger und Nicht-Finger* unberücksichtigt bleiben. Vgl. hierzu besonders Franz-Joachim Verspohl, „Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang. Wols und Sartre“, in : *Idea : Werke, Theorien, Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, hg. v. Werner Hofmann und Martin Warnke, München 1987, S. 109–139; Antje von Graevenitz, „Die ‚Geworfenheit‘ des Menschen. Zur Frage des Existentialismus für deutsche Künstler nach 1945“, in : Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 229–253.

7 Der vorliegende Aufsatz ist im Rahmen meines Dissertationsprojektes entstanden, in dem ich die Entwicklung von der informellen Malerei zur ZERO-Kunst untersuche. In diesem Zusammenhang gehe ich der These nach, dass die vehemente Abkehr der ZERO-Künstler vom Informel unter anderem in einer allzu einseitigen Rezeption der Nachkriegsmalerei begründet ist, in der man einem an der Persönlichkeit und Biografie des Malers orientierten Interpretationsansatz nachging. Die Grundlage für eine solche Lesart lieferten schon die Kunstkritik der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre und vielfach die informellen Künstler selbst. Dagegen propagiert René Guilly in seiner Abhandlung zu Wols noch keine biografische Deutung der Nachkriegsmalerei.

8 Wols fertigte bis dahin Zeichnungen, Radierungen und vor allem Aquarelle an. Laut seiner Ehefrau Gréty hatte Wols bereits früher in Öl gemalt, die Arbeiten auf seiner Flucht von Cassis nach Dieulefit aber nicht mitnehmen können. Vgl. Hans-Joachim Petersen, „Sehen heißt die Augen schließen“, in : *Ausst.-Kat. Wiesbaden 2013* (Anm. 2), S. 9–93, hier S. 73, Anm. 105.

9 Der Pariser Galerist wurde 1944 von Henri-Pierre Roché auf den Maler Wols aufmerksam gemacht. Schon ein Jahr später zeigte er in seiner Galerie an der Place Vendôme in Paris eine Ausstellung mit Zeichnungen und Aquarellen von Wols, die am 21. Dezember 1945 eröffnet

„Je vois encore Wols me dire : ‚Monsieur Drouin est-ce que vous pourriez m’apporter des couleurs, des pinceaux et des toiles, parce que j’ai envie de peindre?’ [...] J’étais persuadé qu’il allait faire quelque chose très vite. C’est bien vrai qu’au bout de deux ou trois tableaux qui étaient quand même des essais, [...] il a trouvé une technique de peinture à l’huile qui était comme une absence de technique habituelle. [...] Il a retrouvé cette technique des aquarelles qu’il connaissait parfaitement.“¹⁰

Wols selbst zeigte sich alles andere als zufrieden mit den Ergebnissen : „Il faudrait aussi un jour votre avis sur mes toiles qui sont/suivant moi horribles“, schrieb er im Sommer 1946 an den Sammler Pierre Lévy.¹¹ So verwundert es auch kaum, dass Wols kein Interesse an einer Präsentation seiner Werke hatte. Zumindest wurden die bis Anfang des Jahres 1947 fertiggestellten Arbeiten in Öl erst auf Initiative und Drängen seiner Ehefrau Gréty in der Galerie René Drouin gezeigt.¹²

Wols’ Künstlerkollege Georges Mathieu reklamierte nach dem Besuch der Ausstellung euphorisch eine geradezu epochale Wende in der Kunst : Die Ausstellung bei Drouin markiere „un événement considérable, le plus important sans doute depuis les œuvres de Van Gogh“, schreibt er rückblickend.¹³ Mit Wols’ Ölmalerei „s’achève la dernière phase de l’évolution formelle de la peinture occidentale [...]“. Après Wols, *tout* est à refaire [...].¹⁴ Sieht man in dieser vielzitierten Bemerkung Georges Mathieus von der glorifizierenden Sicht auf Wols’ Ölmalerei einmal ab,¹⁵ muss ihm zumindest in einem Punkt zweifellos Recht gegeben

wurde. Vgl. „Parce que j’étais jeune et que j’avais la réputation d’être disponible, passionné. Entretien avec René Drouin et Sylvain Lecombe, vers 1977“, in : *René Drouin – Galeriste et éditeur d’art visionnaire. Le Spectateur des Arts, 1939–1962*, hg. v. Joëlle Arches und Benoît Decron, Ausst.-Kat. Les Sables-d’Olonne, Musée de l’Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d’Olonne 2001 (Cahiers de l’Abbaye Sainte-Croix, 94), S. 41–46, hier S. 43ff.

¹⁰ Ebd., S. 45.

¹¹ Wols in einem Brief an Pierre Lévy, Juli 1946, zit. nach : Claire van Damme, *Brieven van en aan Wols*, Gent 1985, Nr. 5, S. 18.

¹² Gréty gegenüber reagierte Wols mit massiven Vorhaltungen : „Grety [sic] dieu sait quel cochon t’a influence [sic] de faire cette vacherie/sans doute il y a encore/une de ces confusion de/mauvais gout [sic]/les faits sont la [sic] que cette/stupide exposition ma [sic] flanqué [...]“. Wols in einem Brief an Gréty, zwischen Mai und 30. Juni 1947, zit. nach : ebd., Nr. 14, S. 29.

Die erste Ausstellung in der Galerie René Drouin versuchte Wols sogar durch einen Rechtsanwalt zu verhindern, da er durch den Vertrag mit Drouin seine künstlerische Autonomie eingeschränkt, wenn nicht gar gefährdet sah. Vgl. Petersen 2013 (Anm. 8), S. 67; Maurice Imbert, „René Drouin : Un Itinéraire. Essai de biographie“, in : Ausst.-Kat. Les Sables-d’Olonne 2001 (Anm. 9), S. 170–182, hier S. 175.

¹³ Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris 1972, S. 37.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Zur idealisierenden Wols-Rezeption durch Georges Mathieu vgl. Robert Fleck, „Nach Wols müssen alle Zeichen neu geschaffen werden“. Die Rezeption in Deutschland, Frankreich und den USA“, in : Ausst.-Kat. Wiesbaden 2013 (Anm. 2), S. 116–133, hier S. 122f.



2 Wols, *La ville abrupte*, 1943, Tuschfeder und Aquarell auf Papier, 12,7 × 17,4 cm, Privatbesitz

werden : In der Tat war die Wols-Ausstellung ein „bedeutendes Ereignis“ – immerhin war die Werkschau eine der ersten Präsentationen dieser neuen Malerei. Ihr folgten die Ausstellungen *L'Imaginaire* mit Arbeiten von Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Wols und anderen im Dezember 1947 in der Galerie du Luxembourg und *HWPSMTB* im April 1948 in der Galerie Colette Allendy : Der Titel dieser Ausstellung gibt die Anfangsbuchstaben der beteiligten Künstler (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen) wieder.

Auch René Guilly betont in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog das bahnbrechend Neue dieser Ölbilder, in denen der Maler zwei künstlerische Extreme auf ganz neuartige Weise zu verbinden verstehe : „Historiquement, Wols représente le point de rencontre de deux extrêmes qui s'affrontent vainement depuis vingt ans. D'une part la notion de non-figuration qui s'est dégagée [...]. De l'autre, le monde retrouvé des surréalistes [...].“¹⁶

16 Auch Schubart glaubt, in der avantgardistischen Kunst der Pariser Nachkriegszeit, „einer neuen, revolutionären Malerei“, eine „glückliche Synthese surrealistischer und abstrakter Malerei“ zu erkennen. Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris“, in : *Prisma* 10, 1947, S. 39f. Zur Bedeutung des Artikels für die Forschung zur Nachkriegskunst siehe Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris, 1947“, kommentiert von Martin Schieder, in : Friederike Kitschen und Martin Schieder (Hg.), *Art vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen, 1945–1960*, Berlin 2011 (Passagen/Passages, 14), S. 185–191.

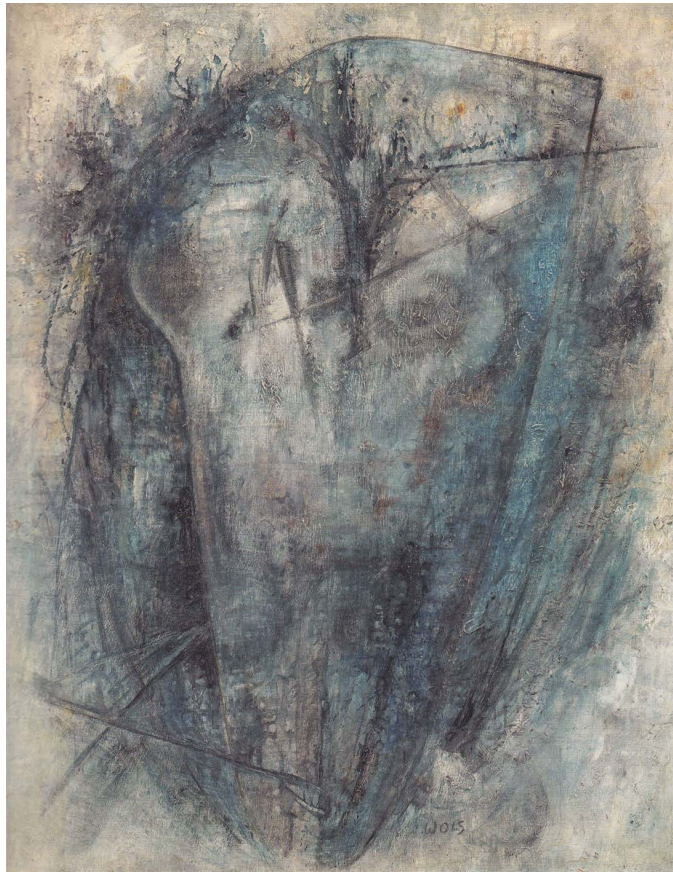


3 Wols, *Composition*, um 1946, Öl, Grattage und Tubenabdrücke auf Leinwand, 53,8 × 65,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne

Tatsächlich greift Wols für seine Ölgemälde einerseits auf den reichen Motivschatz seiner surrealistisch anmutenden Aquarelle zurück, der sich in den Gemälden immer noch andeutungsweise wiederfindet (Abb. 2 und 3). Andererseits beginnt er mit dem neuen Material zu experimentieren: Er lässt lasurartig dünne Farben auf der Leinwand zerfließen oder drückt sie unverdünnt direkt aus der Tube auf den Bilduntergrund; er kratzt und ritzt in die noch feuchte Ölfarbe oder verwischt sie mit Lappen, Pinseln, den Händen oder gar unter Einsatz seines gesamten Körpers.¹⁷ Nach anfänglichen Versuchen kultiviert Wols dergestalt ein aufwendiges und mehrteiliges Malverfahren. Auf diese Weise entsteht eine Bildsprache, mit der er sich auf den ersten Blick von jedweder Gegenständlichkeit oder Repräsentationsfunktion der Malerei „befreit“ hatte. Bei genauerer Betrachtung erkennen wir jedoch, dass er auch in seinem Spätwerk mit Bildelementen arbeitet, die zwischen wiedererkennbarem Objekt und abstrakter Form oszillieren, wodurch sich seine

¹⁷ Karl Otto Götz berichtet in einem Interview, dass sich Wols mit einem alten Mantel auf der am Boden liegenden Leinwand „herumgewälzt“ habe, „um die Farbe zu zerquetschen“. Claudia Posca, „Gespräch mit Karl Otto Götz und Rissa: ‚Das Informel ist ein Prinzip‘“, in: Museum am Ostwall (Hg.): *Informel. Der Anfang nach dem Ende*, Dortmund 1999 (Schriftenreihe des Museums am Ostwall, 1), S. 228–249, hier S. 231.

Ölmalerei zumindest nicht immer eindeutig der einen oder anderen Position – Figuration oder Abstraktion – zuordnen lässt (Abb. 4). Auf jeden Fall aber liegt seinem Gestaltungswillen ein ständiges Reagieren auf das ästhetische Resultat der unmittelbar vorausgegangenen Malhandlungen zugrunde.¹⁸ Genau hierin erkennt Guilly das Zeitgemäße dieser neuen malerischen Ausdrucksweise, in der er „le monde intérieur qu’il fallait intégrer dans la possibilité non-figurative“ erkennt. Der Künstler löse sich im Moment des Herstellungsprozesses von jeglichen Darstellungskonventionen und folge allein seinem ‚freien‘ Ausdruckswillen: „Pour le peintre le tableau est un geste auquel rien ne préexiste.“



4 Wols, *Le catalan*, um 1946/47, Öl auf Leinwand,
81 × 65 cm, Privatbesitz

¹⁸ Zur Maltechnik von Wols vgl. Petersen 2013 (Anm. 8), S. 73f.; Wedewer 2007 (Anm. 2), S. 188–193; Annabelle Görden, „Wols – Komposition“, in: *Im Blickfeld. Wols, Komposition*, hg. v. Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 7–45, hier S. 10ff.

Nur wenige Jahre nachdem Paris von der deutschen Besatzung befreit worden war, ist *liberté* längst ein Schlüsselbegriff, der auch Eingang in die Kunstwelt gefunden hatte : Zunächst einmal war die Verwendung des Begriffs „Freiheit“, wie Harriet Weber-Schäfer es detailliert aufgearbeitet hat, politisch konnotiert. Es galt, die wiedergewonnene Freiheit der Künstler herauszustellen – die Freiheit, endlich wieder ohne Angst vor Verfemung und Zensur arbeiten und ausstellen zu können. Schon bald aber wurde „Freiheit“ zum zentralen Begriff in den Auseinandersetzungen zwischen gegenständlich und abstrakt arbeitenden Künstlern : Die Abstraktion wurde als ästhetischer Befreiungsschlag verstanden, die den Künstlern die Abkehr von der sichtbaren Wirklichkeit in ihrem Schaffen erlaubte.¹⁹ „L’artiste qui travaille en se basant sur l’objet, pour l’imiter, le déformer ou l’interpréter, n’est pas libre“, schreibt beispielsweise der geometrisch-abstrakte Maler Auguste Herbin in seinem Buch *L’art non-figuratif, non-objectif*.²⁰ Dagegen biete die ungegenständliche Kunst „une plus grande liberté“, und zwar sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter.²¹ Indessen wurden auch kritische Stimmen gegenüber den Geometrisch-Abstrakten immer lauter : Kritiker der abschätzig als *abstraction froide* bezeichneten Richtung – unter ihnen sowohl Anhänger der figurativen Kunst als auch der neuen lyrischen Abstraktion – taten diese Kunst als inhaltslos und formalistisch ab.²²

Auch René Guilly erhebt den Vorwurf eines bloßen Formalismus in der Kunst – allerdings nicht nur mit Blick auf die geometrisch-abstrakte Malerei : „Entre la plupart de ces peintres dits ‚figuratifs‘ et ceux qu’ils attaquent avec violence, les peintres dits ‚abstraits‘, nous ne voyons à vrai dire que peu de différence. [...] Les uns et les autres sont des formalistes“, bemerkt er in einem Bericht zu jüngsten Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst, der im selben Jahr der Wols-Ausstellung in der Zeitschrift *L’Âge nouveau* erschienen ist. Es gelte nun, „de trouver des peintres qui, figuratifs ou non, ont su dépasser le formalisme et créer véritablement leur monde“.²³

19 Zum Freiheitsbegriff im Paris der Nachkriegszeit vgl. Harriet Weber-Schäfer, „Abstrakt oder figurativ? Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in : Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 205–228, hier S. 206ff.; ebenso dies., *Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945*, Köln 2001.

20 Auguste Herbin, *L’Art non-figuratif, non-objectif*, Paris 1949, S. 89.

21 Ebd.

22 Mit der 1950 veröffentlichten Streitschrift *L’art abstrait est-il un académisme?* von Charles Estienne erreichte die Formalismusdebatte einen Höhepunkt. Estienne, lange Zeit selbst Anhänger der geometrisch-abstrakten Kunst, übte scharfe Kritik an der geometrischen Abstraktion. Er glaubte, in ihr einen erstarrten Dogmatismus ausmachen zu können und kritisierte die Bewegung als bloßen Akademismus. Vgl. Charles Estienne, *L’art abstrait est-il un académisme?*, Paris 1950.

23 René Guilly, „Jeune Peinture contemporaine“, in : *L’Âge nouveau* 22, 1947, S. 84–87, hier S. 85f.

In der ‚befreiten‘ Malweise, die Guilly in Wols' Ölmalerei beobachtete, glaubt er einen probaten Ansatz entdeckt zu haben, um jenen angeprangerten Formalismus zu überwinden: Entscheidend für Guilly ist nicht mehr die Freiheit in der Wahl des Motivs, sondern die Freiheit des Malers im Schaffensakt. „À chaque peintre son monde“, fordert er auch in seinem Aufsatz über Wols als wichtigste Voraussetzung für eine neue Kunstauffassung.

Mit Wols hat Guilly also einen Maler gefunden, „qui crée lui monde“. Es sei die Uneindeutigkeit, „l'impossibilité de nommer“, in der Nachkriegsmalerei von Wols, von der die Wirkmacht und das gewinnbringend Neue seiner Gemälde ausgehe: „On y sent [...] des formes nombreuses se combattre et se mêler. A ne voir rien avec précision nous sommes sollicités dans un sens toujours différent et pourtant identique.“ Die Entwicklung jener Malerei leitet Guilly – wie bereits erwähnt – aus dem surrealistischen Frühwerk des Künstlers ab: „L'étude de son [Wols] évolution fournit le meilleur moyen d'approcher avec sûreté l'œuvre de Wols“, schreibt er in seinem Text. Angefangen bei den gegenständlichen frühen Zeichnungen und Aquarellen bis zu den Gemäldekompositionen aus den späteren 1940er-Jahren sieht er eine „cohérence profonde“, mit der Wols beständig und immer wieder aufs Neue eine Bildsprache aus dem Agieren mit dem Material heraus entwickle und sich seinem gestalterischen Handeln stelle. Damit gerate jedes Bild zu einem „in sich geschlossenen System“: „L'inconnue se révèle, l'aventure est finie. Il ne reste plus qu'à recommencer.“

Was René Guilly an Wols' Gemälden aufzuzeigen sucht, erläutert er zuvor in allgemeinen Überlegungen zur avantgardistischen Nachkriegskunst, in denen seine Nähe zu Jean-Paul Sartres Ideal eines ‚freien‘ Künstlertums erkennbar wird.

Die Kernidee des Existentialismus sei, so Sartre 1945 in seinem Vortrag *L'existentialisme est un humanisme*, dass „l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait“.²⁴ Er definiere sich ausschließlich über seine Handlungen, denn „il n'y a de réalité que dans l'action“. Demzufolge sei der Mensch „rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise“. Die volle Verantwortung für all das, was der Mensch tut, so führt Sartre weiter aus, liege folglich einzig bei ihm selbst, denn „nous sommes seuls, sans excuses“. Diese „Verlassenheit“ sei zwar alternativlos, bringe aber die Freiheit des Menschen mit sich: „l'homme est condamné à être libre“. Die Aufforderung, sich selbst als ein freies Wesen zu entwerfen, impliziere zudem die Freiheit aller Menschen.

24 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1970, S. 22; im Folgenden S. 55, S. 37 und 83.

Sartre hielt seinen Vortrag *L'existentialisme est un humanisme* im Oktober 1945 im Pariser Club Maintenant.

Denn „en voulant la liberté, nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres, et que la liberté des autres dépend de la nôtre“. Ich könne meine Freiheit also nur zum Ziel haben, so Sartre weiter, „que si je prends également celle des autres pour but“. In diesem Sinne proklamierte Sartre einen dezidiert „moralisch-humanistischen“ Freiheitsbegriff, was sich nicht zuletzt auch in der Wahl des Vortragstitels niederschlägt.²⁵

Für seine Ausführungen zieht Sartre das Beispiel des Malers heran. Er zeichnet das Bild eines Künstlertums, in dem sich der Künstler als freier Mensch – ganz auf sich selbst gestellt und von jeglichen Vorgaben entbunden – seinen malerischen Tätigkeiten widmet, um sich darin selbst zu entwerfen :

„A-t-on jamais dit quel est le tableau qu'il [der Künstler] doit faire? Il est bien entendu qu'il n'y a pas de tableau défini à faire, que l'artiste s'engage dans la construction de son tableau, et que le tableau à faire c'est précisément le tableau qu'il aura fait; il est bien entendu qu'il n'y a pas de valeurs esthétiques a priori, mais qu'il y a des valeurs qui se voient ensuite dans la cohérence du tableau, dans les rapports qu'il y a entre la volonté de création et le résultat.“²⁶

Sartre überträgt demnach sein Freiheitsideal auf den Bereich der Kunst und gelangt darüber zu einer Kunstauffassung, nach der er die Freiheit zur Grundbedingung jedweder künstlerischen Tätigkeit erhebt, wie er später zusammenfassend konstatiert : „Le peintre ou l'écrivain comme entièrement à la base de l'œuvre d'art se met à exister comme une intention originelle de sa liberté : c'est sur ce plan aussi que j'aurais montré, dans mon Esthétique, comment la liberté humaine est la seule possibilité de peindre ou d'écrire.“²⁷

Bleibt die Funktion des Rezipienten in *L'existentialisme est un humanisme* noch unberücksichtigt, erläutert Sartre sein Verständnis von dessen Rolle in dem 1947 veröffentlichten Essay *Qu'est-ce que la littérature?*²⁸ Erste Grundzüge seiner Literaturtheorie formuliert er aber schon im Jahr zuvor in seinem Vortrag *La responsabilité de l'écrivain*, den er im November 1946 an der Sorbonne hielt.²⁹ Mit Blick auf Guillys Text

25 Daniela Kemna, *Die Wege der Freiheit bei Friedrich Schiller und Jean-Paul Sartre*, Frankfurt a. M. 2013 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 49), S. 51.

26 Sartre 1970 (Anm. 24), S. 76.

27 Jean-Paul Sartre, Michel Sicard, „Penser l'art. Entretien“, in : *Obliques* 24/25, *Sartre et les arts*, 1981, S. 15–20, hier S. 16.

28 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1947.

29 Sartre hielt den Vortrag anlässlich der ersten UNESCO-Konferenz am 1. November 1946. Jean-Paul Sartre, „La responsabilité de l'écrivain“, in : *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O.*, Paris 1947, S. 57–73.

zur Wols-Ausstellung ist für uns von besonderem Interesse, dass jedes literarische Werk als Ausdruck der Freiheit des Schriftstellers – entsprechend Sartres humanistischem Freiheitsbegriff – auch ein „Appell“ an die Freiheit des Lesers sei:³⁰ „l'écrivain est un homme qui a fait appel à la liberté d'autrui“.³¹ Dieser Appell impliziere die Aufforderung, ein ästhetisches Urteil zu treffen, worin sich die Verwirklichung der Freiheit des Lesers manifestiere: „On fait appel à ma [des Lesers] liberté“, erläutert Sartre in seinem Vortrag, „parce qu'on me demande de porter un jugement universel: [...] on veut engager mon jugement, mais on veut l'engager librement.“³² Die Voraussetzung für die Urteilsbildung sei im Umkehrschluss die Anerkennung der schöpferischen Freiheit des Schriftstellers wie auch der Freiheit aller anderen Leser.³³

Mit Sartres Modell eines in seinem schöpferischen Handeln freien Künstlers bot sich der Kunstkritik ein perfektes Erklärungsmodell für jenes neuartige Phänomen in der Malerei: das der lyrischen Abstraktion, die sich einer Deskription mit den Mitteln einer tradierten form- und gegenstandsgebundenen Terminologie entzog – zugleich aber begrifflich gefasst und erklärt sein wollte. Das erkennt auch René Guilly. Sein Aufsatz zur neuen Kunst der Nachkriegszeit liest sich in weiten Teilen wie eine Paraphrase der in den späten 1940er-Jahren von Sartre formulierten Gedanken zu Kunst und Literatur. Guilly überträgt die Überlegungen des Philosophen in seinem Aufsatz zu Wols' Ölmalerei modellhaft auf die ‚neue‘ Nachkriegskunst und leitet – analog zu Sartres humanistischem Freiheitsentwurf, in dem von einer wechselseitigen Beziehung zwischen Künstler und Rezipient ausgegangen wird – auch veränderte Rezeptionsbedingungen ab.

Zunächst entwirft Guilly das Bild eines Künstlers, der als „[homme seul] ne peut [...] compter que sur lui-même“. Durch diese Freiheit, so der Autor, habe der Maler „le droit [...] d'aller jusqu'au bout de lui-même, sans restriction“. Allerdings konstatiert er, dass „cette liberté a de quoi effrayer: soi-même“. Aus ebendieser Angst vor dem „Abenteuer“ der Freiheit versteckten sich die meisten Künstler hinter den Auseinandersetzungen um die Frage nach einer Vorrangstellung der Gegenständlichkeit oder der Abstraktion, die Guilly als „fausses querelles“ entlarvt. „Ils [die Maler] enrôlent les critiques. Ils en appellent aux partis politiques“, wie überhaupt „tout leur est bon pour se protéger de

30 Vgl. hierzu vor allem Heiner Wittmann, *Sartre und die Kunst. Die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert*, Tübingen 1996, S. 38ff.

31 Sartre 1947 (Anm. 29), S. 28.

32 Ebd., S. 26.

33 „Le jugement esthétique est donc la reconnaissance qu'il y a une liberté en face de moi, la liberté du créateur et, en même temps, une prise de conscience, à l'occasion de l'objet qui est en face de moi, de ma propre liberté, et enfin, en troisième lieu, une exigence que les autres hommes, dans les mêmes circonstances, aient la même liberté.“ Ebd., S. 26f.

cette solitude qui est l'envers de la liberté.“ Dabei sei es doch gerade an der Zeit, „une lucidité, une intensité et surtout une multiplicité“ in der Malerei zuzulassen. Die Auseinandersetzungen zwischen den Apologeten der figurativen Kunst und der abstrakten Malerei wurden bereits mit Blick auf die Formalismusdebatte angeführt. Wenn Guilly in diesem Zusammenhang die politischen Parteien ins Spiel bringt, dann verweist er darauf, dass die Vertreter beider Positionen nicht vor einer politischen Instrumentalisierung ihrer Kunstauffassung zurückschrecken: Während die Abstraktion mit einer westlichen, kapitalistischen Orientierung gleichgesetzt wurde, stellte man die Gegenständlichkeit oftmals in den Dienst kommunistischer Anschauungen.³⁴ Nach Guilly dürfe aber weder die Verteidigung einer Kunstrichtung noch eine politische Ausrichtung zur Intention künstlerischen Handelns geraten. Vielmehr erhebt Guilly – auch darin folgt er Sartre – die Freiheit zur alleinigen und unbedingten Voraussetzung der schöpferischen Tätigkeit.³⁵ Stelle sich der Künstler diesem „Abenteuer“ des freien Schaffensprozesses, entwerfe und enthülle sich der Maler „de proche en proche [...] à nous par des objets chaque fois irréductibles“ – wodurch das einzelne Werk letztlich ein „événement, la révélation d'un comportement objectif“ sei. Das ist insoweit bemerkenswert, als Guilly an dieser Stelle wiederum auf Sartre zurückgreift, der in seinen literaturtheoretischen Schriften erläutert, dass das Werk im Moment der Rezeption eine Objektivierung erfahre. Oder anders formuliert: Das Werk löse sich im Moment der Rezeption von seinem Schöpfer. Denn mit dem Appell an den Leser, führt Sartre aus, sei die Aufforderung an ihn verbunden, „qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage“.³⁶

Wenn nun „rien ne préexiste à l'acte de peindre“, schreibt Guilly weiter, habe das demnach für den Akt der Rezeption zur Folge, dass sich auch der Betrachter von gewohnten Sehweisen und Kategorisierungen lösen müsse. Andernfalls zeichne der Rezipient für einen „mythe de la peinture“ verantwortlich: „Pour nous, ces tableaux ne sont que des objets. Objets que nous allons comparer à ceux de même espèce que nous connaissons déjà; à travers eux nous allons remonter de peintre en peintre, d'époque en époque, formuler des règles générales.“ Eine solche Lesart entspräche überkommenen Sehgewohnheiten, die, auf die neue Malerei angewandt, letztlich in die Irre führten. Denn damit würden wir

34 Vgl. hierzu Weber-Schäfer 2001 (Anm. 19), vor allem Kapitel 3: „Konfliktpunkte der Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg“, S. 84–170.

35 Der Tatsache, dass eine solche Ineinssetzung von Freiheit und Kunst indes gleichermaßen die Gefahr einer politischen Instrumentalisierung in sich birgt, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden.

36 Sartre 1947 (Anm. 28), S. 53.

den Maler aus dem Blick verlieren, der sich in seinen Werken entwerfe und uns enthülle. Vor allem aber, führt Guilly weiter aus, habe das Werk eine soziale Aufgabe, insofern, als es für den Betrachter bestimmt sei. Da es jedoch allein dem individuellen Gestaltungswillen des Künstlers geschuldet ist und sich folglich jeglicher Traditionsanbindung entziehe, stelle sich die Frage, inwiefern es für den Rezipienten von Interesse sein könne? Mit der Werkbetrachtung, erläutert Guilly hierzu, eröffne sich gleichsam für den Betrachter die Möglichkeit zum Selbstentwurf: „C'est que dans le temps de la conscience nous existons simultanément à ce peintre. Nous avons nous aussi, mais différemment, l'obligation de nous accomplir. [...] nous y trouvons *l'espoir* et l'assurance que nous serons peut-être un jour ce que nous sommes.“ Daraus ergebe sich der vermeintliche Widerspruch „plus le peintre est seul, plus ses objets s'affirmeront comme des objets socialement utiles“. Guilly greift an dieser Stelle insofern auf Sartres Vorstellung vom Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient zurück, als er mit dem Werk die Aufforderung an den Betrachter verbunden sieht, die eigenen „ressources et [...] chances“ zu erkennen. Während die Werkbetrachtung für den im traditionellen Regelkanon „gefangenen“ Rezipienten lediglich eine „leçon plastique“ sei, bringe sie für den sich in seiner Freiheit begreifenden Betrachter eine „leçon morale“ mit sich: „A travers la peinture vue, il rejoint la peinture vécue. L'enseignement qu'il y prend est d'abord fraternel et humain.“ Vergegenwärtigt man sich, dass in den Kontroversen um die figurative und abstrakte Kunst vor allem Kritiker aus dem Lager der Kommunisten eine Verbindung von Kunst und Gesellschaft propagierten und eine soziale Verantwortung der Künstler einforderten, die sie den abstrakten Malern jedoch meist pauschal absprachen, lässt sich eine Erklärung für Guillys Betonung der sozialen Funktion der neuen Malerei in den zeitgenössischen Debatten finden.³⁷ Dass er dem neuen Kunstphänomen eine soziale Wirkmacht zuspricht, kann vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Querelen als Versuch gewertet werden, dem Vorwurf einer rein subjektiven und damit vermeintlich ‚un-sozialen‘ Malerei von vornherein den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Im Weiteren führt Guilly aus, dass jene konstatierte soziale Funktion der Malerei zudem an die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung des Betrachters geknüpft sei: „Le domaine du peintre s'arrête à l'objectivation de son comportement dans le tableau. C'est là que celui du spectateur commence.“ Auch hier offenbart sich die Nähe des Kunstkritikers zu Sartres Auffassung: Guilly zufolge sei es an dem Betrachter, die Rolle des Beurteilenden einzunehmen – und zwar mit dem vom traditionellen Regelkanon ‚befreiten‘ Blick. Der Betrachter

37 Vgl. Weber-Schäfer 2006 (Anm. 19), S. 222.

könne in seiner Bewertung nur von der Kraft der Malerei, also der ästhetischen Wirkung des „in sich geschlossenen Bild-Systems“ ausgehen und darüber zu einem Urteil gelangen. Infolgedessen kommt René Guillys Ausblick auch für den Betrachter denkbar verheißungsvoll daher : „Voilà donc ce que nous offre notre siècle : l’occasion de dépouiller les mythes, de voir l’acte de peindre dans sa simplicité, de retrouver la peinture à l’état naissant. Ceux qui en ont le courage peuvent désormais se livrer à leur aventure : rien ne les détournera que leur faiblesse ou leur trahison. Pareille liberté a-t-elle jamais été permise?“

„La découverte essentielle de la peinture contemporaine c’est la liberté.“ Guillys Bestimmung der Freiheit und Individualität des Malers im Schaffensprozess als konstitutives Moment des neuartigen Kunstphänomens ist freilich, knapp siebzig Jahre nach der Entstehung des Essays, zu relativieren. In der Forschung zur Nachkriegskunst widmet man sich vermehrt einem analytischen Ansatz, in dem die gestische Malweise mit Blick auf Formexperimente und äußere Einflüsse erörtert wird.³⁸ Im Gegensatz zu einigen seiner Kritikerkollegen und den Künstlern selbst, leitet Guilly aus seinem Entwurf einer ‚freien‘ Malerei aber zumindest keine biografische Lesart des Bildresultats ab. In polemisch geführten Debatten, in Rechtfertigungsversuchen und vor allem in Selbstdarstellungen der Künstler zeichnete sich Ende der 1940er-Jahre mehr und mehr eine Sichtweise auf die neue Malweise ab, nach der sich das persönliche Leben und Er-Leben des Malers im Bild manifestiert. So konstatierte beispielsweise Michel Ragon 1951, dass die Malerei autobiografisch geworden sei.³⁹ Und mit Werner Haftmanns Deutung der avantgardistischen Nachkriegskunst, die er erstmals in seinem 1954 erschienen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* formulierte, hatte sich die einseitige Vorstellung einer biografisch aufgeladenen Nachkriegskunst auch in Deutschland nachhaltig durchgesetzt, wodurch ein differenzierter Blick auf die informelle Malerei für viele Jahre verstellt werden sollte.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund zeigt sich einmal mehr die Bedeutung

38 Es sei an dieser Stelle beispielhaft auf Patrycja de Bieberstein Ilgner’s Aufsatz *Offene Bildwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius* verwiesen. Über den Vergleich mit Arbeiten Paul Klees und einigen afrikanischen Felsbildern aus dem Bestand des Frankfurter Frobenius-Instituts, an dem Wols zeitweise arbeitete, kann die Autorin aufzeigen, dass Wols in seiner Bildsprache von anderen Werken maßgeblich beeinflusst wurde. Vgl. Patrycja de Bieberstein Ilgner, „Offene Bildwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius“, in: *Ausst.-Kat. Bremen 2013* (Anm. 2), S. 68–77. Des Weiteren kann Christoph Wagners Studie zur Malerei des deutschen Informelkünstlers Hann Trier als Beispiel angeführt werden. Wagner weist nach, dass sich Trier in seinem Schaffen von Gemälden alter Meister inspirieren ließ und sie in freier Form in abstrakte Bilder übersetzte. Vgl. Christoph Wagner, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999.

39 Vgl. Michel Ragon, *Expression et Non-Figuration. Problèmes et tendances de l’art d’aujourd’hui*, Paris 1951, S. 15.

40 In seinem Interpretationsansatz erklärt Haftmann die Biografie des Künstlers zum Grundprinzip allen künstlerischen Handelns : „Im Offenhalten seiner Genesis [des Werkes] werden gerade die

von Guillys Begleittext zur Ausstellung von Wols' Ölmalerei für die Rezeptionsgeschichte der Nachkriegsavantgarde : Es ist einer der ersten Interpretationsversuche der neuen Malerei, in dem der Lebenslauf des Künstlers noch völlig unberücksichtigt bleiben konnte.

René Guilly benennt „la liberté“ aber nicht nur aus kunstwissenschaftlichen Beobachtungen heraus als Prämisse des Schaffensakts, sondern propagiert sie gleichsam als grundlegende Errungenschaft der neuen Ästhetik. Indem er sich in seinem Deutungsansatz an Sartres Gedankengut orientiert, ‚bedient‘ er sich zudem einer philosophischen Zeitströmung, die zumindest in Pariser Intellektuellen- und Künstlerkreisen vielerorts bekannt war und den Nerv der Zeit getroffen hat. Damit lieferte Guilly knapp drei Jahre nach der Befreiung von Paris dem gegenüber der neuen Malerei vermutlich zunächst skeptisch eingestellten, wenn nicht gar von ihr überforderten Publikum den idealen Anknüpfungspunkt, die ungewohnt abstrakte Nachkriegsmalerei als adäquaten Ausdruck der Zeit zu sehen.

Wege sich als Abdrücke innerer Bewegung kenntlich machen und das Drama des Menschen in der Direktheit spontaner konkreter Niederschrift [...] ablesbar halten.“ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 460.