

Christian Hartard
Über den toten Punkt.
Die Anfänge der informellen
Malerei in Deutschland

(2002)

*Machen wir (...) eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis.
Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (...).*

(Paul Klee: Schöpferische Konfession)

Brachland
Deutsche Kunst nach dem 2. Weltkrieg

Die Suche nach Bildern

Die Hoffnung auf einen Neuanfang und das Bewußtsein des unermesslichen Verlustes: das waren die Pole, die die Situation der Kunst in Deutschland nach dem Kriegsende 1945 markierten. In beide Richtungen, im Blick zurück wie nach vorn, stand man an einem toten Punkt. Zwölf Jahre der nationalsozialistischen Diktatur hatten auch in der Kunst nichts als Ruinen hinterlassen: die besten unter den modernen deutschen Künstlern waren als „entartet“ gebrandmarkt worden, die Museen ihrer Werke entleert, das meiste verschleudert, vieles zerstört, manches Gerettete schließlich im Bombenhagel zugrunde gegangen. Der überwiegende Teil der Großen unter den Künstlern hatte Deutschland verlassen, viele kehrten nicht mehr zurück. Kirchner hatte sich 1938 in der Schweiz erschossen, Klee war 1940 im Tessin gestorben; Ernst, Arp, Kosschka, Purrmann erlebten den Fall des „Dritten Reiches“ im Exil, Dix, Oelze, Winter in Kriegsgefangenschaft; Beckmann, Feininger, Campendonk, Hartung, Wols, Schwitters hatten im Ausland dauerhaft eine neue Heimat gefunden.¹ Die Spuren der kulturellen Verödung, so mußte man befürchten und erkennen, würden noch lange sichtbar sein, die Wunden der Nazi-Barbarei noch lange nicht heilen. Gleichzeitig empfand man das Ende des Krieges aber auch als Zäsur, eine schreckliche, wahn sinnige, doch – so schien es – letzte Zeitenwende, die die Freiheit bringen mußte, all das Verpaßte nachzuholen, nachzuvollziehen, und das noch Unbekannte, Neue zu erfinden; alles müßte nun möglich sein, alles beginnen.

Diesem Gefühl des Aufbruchs stand eine tiefe Verunsicherung in der Frage gegenüber, ob nach den tausend bleiernen Jahren überhaupt die gesellschaftlichen Fundamente eines Kunstschaffens noch vorhanden waren und die Kunst adäquate Antworten auf die Fragen der Zeit würde geben können. „Als 1945 der zweite Weltkrieg zu Ende war,“ schreibt Will Grohmann 1958, „wußte man in Deutschland nicht einmal, ob es noch Kunst gibt und ob sich in absehbarer Zeit Voraussetzungen für eine neue

¹ Schmied, Wieland: *Malerei in Deutschland: Die Bundesrepublik*. In: Schmied, Wieland: *Malerei nach 1945. In Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Frankfurt a. M. u. a. 1974, S. 16f. / Thomas, Karin: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*. Köln 1985, S. 9

künstlerische Tätigkeit ergeben würden.“² Nach Auschwitz, konstatierte Adorno, könne man keine Gedichte mehr schreiben; wie wäre das unsägliche Geschehen in eine angemessene Sprache zu fassen, und wie wäre es möglich, sich anderen Themen zuzuwenden, ohne sich der Gefahr des Vergessens, der Verharmlosung auszusetzen? „Angesichts des Trümmerfeldes“³, des materiellen, menschlichen, moralischen, versagten die Worte vor der Wirklichkeit; mußten nicht auch die Bilder davor versagen? In der Tat nahm in der Nachkriegsmalerei die Auseinandersetzung mit den Schrecken des Krieges, des Holocaust und des braunen Totalitarismus einen nur schmalen Raum ein.⁴ Mechanismen der Verdrängung hat man in der schwachen Resonanz einer gesellschaftskritisch engagierten, aufarbeitenden Kunst erkennen wollen; doch wird man auch die Angst vor der Ohnmacht der Bilder nicht zu gering ansetzen dürfen. Hinzu kam in den ersten Jahren nach dem Krieg auch die Notwendigkeit, endlich den zwölf Jahre lang verfeimten Strömungen der Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen, das ihnen im „Dritten Reich“ verwehrt worden war, und an diese abgerissenen Entwicklungslinien nicht nur dokumentierend, sondern auch künstlerisch-produktiv anzuknüpfen. Der Wiederanschluß an die internationale Moderne stand daher zunächst im Zeichen der Rezeption von Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus und Kubismus.⁵ Indem man die losen Fäden wieder aufnahm und weiterspann, speiste sich das Werk gerade der älteren Künstlergeneration nicht unwesentlich aus den Positionen der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert.

Die Suche nach Vorbildern

Die Zweifel an der Aussagekraft der veristischen Malerei, das nicht mehr einlösbar scheinende Versprechen von der Wahrheit der Bilder: diese Empfindungen trafen sich nach 1945 mit dem Einfluß der abstrahierenden und schließlich vollständig gegenstandslosen Kunst, die vom westlichen Ausland her ins Bewußtsein der deutschen Künstler sickerte. Die Abwendung von der Wirklichkeit, die Auslöschung der Realitätsbezüge wurde besonders von den Jungen begierig aufgesogen, nicht als Weltflucht, sondern weil man sich von der neuen Ungebundenheit eine ungeahnte Freiheit des künstlerischen Ausdrucks versprach, eine innere Freiheit der Kunst, die ihrer wiedergewonnenen äußeren Freiheit zu entsprechen schien. Gleichzeitig war das Aufgreifen der internationalen, zusehends abstrakten Moderne, die nach Jahren des Abgeschnittenseins endlich wieder zugänglich wurde, durchaus mit der Fortführung deutscher Traditionen zu vereinbaren; man brauchte sich nur in den Strom der Gedanken Kandinskys oder Klees zu stellen,⁶ die sowohl in ihren Werken wie in ihren theoretischen Äußerungen den Weg zur Gegenstandslosigkeit aufgezeigt hatten. In der *Schöpferischen Konfession* aus dem Jahr 1918 entwickelt Klee – unter der programmatischen Losung „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“⁷ – nichts weniger als die Idee einer möglichen Welt, die der Künstler, vom „toten Punkt“ ausgehend, selbst erfinden müsse, die nicht Abbild des Realen sei, sondern Entwurf des Denkbaren: „Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind.“⁸

² Grohmann, Will: *Deutschland, Österreich, Schweiz*. In: Grohmann, Will (Hg.): *Neue Kunst nach 1945. Malerei*. Köln 1958, S. 151

³ so der Beginn der Präambel zur Bayerischen Verfassung

⁴ Hermand, Jost: *Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland*. In: Borger, Hugo u.a. (Hg.): *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*. Köln u.a. 1991, S. 135

⁵ Posca, Claudia: *Zur Geschichte des deutschen Informel. Stationen, Vorbehalte und Erfolge auf dem Weg zur „documenta II“*. In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 16

⁶ Thomas, S. 13

⁷ Klee, S. 60

⁸ Klee, S. 63

Neben die Auseinandersetzung mit den „-ismen“ der Vorkriegszeit trat also, oft zunächst als Weiterentwicklung noch deren Spuren folgend, eine Kunst der Abstraktion. Ihr gehörte, bis weit in die 60er-Jahre hinein, allein die Zukunft. Einen ihrer ersten Verfechter fand die gegenstandslose Malerei in Ottomar Domnick, der mit *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* (1947) das besondere Augenmerk auf Künstler wie Willi Baumeister, Max Ackermann oder Fritz Winter richtete.⁹ Wenig später entwickelten sich Will Grohmann, Carl Linfert und Werner Haftmann zu Wortführern einer Kunstkritik, die entschieden die abstrakte Richtung in der Malerei förderte,¹⁰ unterstützt von vereinzelt, aber einflußreichen theoretischen Schriften der Künstler selbst, wie Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst* (1947) oder Winters *Verteidigung der abstrakten Malerei* (1949).¹¹ Die weitgehende Abkoppelung der Deutschen von den internationalen Kunstentwicklungen zwischen 1933 und 1945 führte dazu, daß schon die ersten Ausstellungen, in denen nach 1945 gegenstandslose Kunst zu sehen war, auf breitestes Interesse stießen – freilich auch auf ein geteiltes Echo und oft auf schärfste Ablehnung. Doch zum mindesten war mit Kunstschauen wie der 1946/47 in Freiburg, Berlin und München gezeigten Ausstellung neuer französischer Malerei¹² oder den Wanderausstellungen *Französische abstrakte Malerei* (1948) und *Gegenstandslose Kunst in Amerika* (1948)¹³ nun die Quelle der Information, jahrelang versiegelt und versiegt, endlich wieder aufgeschlagen. Den Bemühungen der Westalliierten, vor allem Frankreichs und der Vereinigten Staaten, dem deutschen Publikum den Kontakt mit den Abstrakten des westlichen Auslandes zu ermöglichen, stellte sich sehr bald das eigene Engagement deutscher Künstler zur Seite: schon 1946 hatten Eugen Batz, Hubert Berke, Joseph Faßbender und Hann Trier die *Donnerstags-Gesellschaft* ins Leben gerufen, die auf Schloß Alfter bei Bonn tagte und im Juli 1947 einen *Tag der abstrakten Kunst* veranstaltete;¹⁴ in Recklinghausen schlossen sich 1948 sechs Künstler, unter ihnen der spätere Informelle Emil Schumacher, zum *Jungen Westen* zusammen, unter dessen Ägide bis 1958 zehn Ausstellungen stattfanden, in denen abstrakte Positionen mit Malern wie Karl Otto Götz, Fritz Winter oder Hann Trier prominent vertreten waren. Hauptsächlich gegenstandslose Künstler, unter ihnen Ackermann, Baumeister, Winter und Geiger, zeigte auch die Schau *Extreme Malerei* 1947 in Augsburg, die heftige Reaktionen bei Publikum und Kritik hervorrief. Viele der „extremen Maler“ aus Augsburg trifft man 1949 im Münchner Central Art Collecting Point bei der Ausstellung *Kunstschaffen in Deutschland* wieder, außerdem Hartung, Nay, Bissier oder die später zum Informel gezählten K. O. Götz und Fred Thieler. Dieselben Künstler waren ein Jahr später am selben Ort auch in der *Zen 49*-Ausstellung vertreten.

Trotz des nur geringen Rückhalts der gegenstandslosen Kunst im deutschen Mehrheitsgeschmack und trotz der heftigen Anfeindungen durch konservative Kritiker und Kunsthistoriker wie Hans Sedlmayr oder Wilhelm Hausenstein¹⁵ entwickelte sich die Abstraktion doch zur bestimmenden Richtung der Malerei in der jungen Bundesrepublik. Jost Hermand hat kritisch darauf hingewiesen, daß aus dem Bekenntnis zur Gegenstandslosigkeit nach 1950 eine regelrechte Ideologie geworden sei, die die Förderung der abstrakten Kunst durch Preise, Ausstellungen, Berufungen und Ankäufe nicht nur als Ausweis der Modernität betrachtete, sondern auch als Instrument der Anbindung an die westliche Welt;¹⁶ die Verankerung der entstehenden Bundesrepublik im Kräftefeld der Westmächte und die Abgrenzung zum Osten, auf politischem Gebiet mit den Parteiengründungen, der Einrichtung von Bi- und Trizone, der Währungsreform, der Verabschiedung des Grundgesetzes und schließlich, 1955, dem Beitritt zur Nato schrittweise vollzogen, wurde auch im Bereich der Kunst durch die bewußte Dominanz der westlichen abstrakten Malerei und die Ablehnung des in der

⁹ Hermand, S. 136

¹⁰ Hermand, S. 145

¹¹ Hermand, S. 148

¹² Thomas, S. 13

¹³ Hermand, S. 137

¹⁴ vgl. hier und im folgenden: Posca, S. 17ff.

¹⁵ Hermand, S. 138f / Posca, S. 20f

¹⁶ Hermand, S. 142

DDR zur Doktrin erhobenen Realismus vorangetrieben. Nicht unwesentlich mag zur offiziellen Protektion der Gegenstandslosigkeit auch beigetragen haben, daß man von einer nicht-abbildenden und daher gesellschaftskritisch weniger leicht wirksamen, zudem von der breiten Öffentlichkeit weitgehend abgelehnten Kunst keine unbequeme politische Opposition zu den restauratorischen Tendenzen der Adenauerzeit zu befürchten hatte. Die Verteidiger der Abstraktion schossen bei den Auseinandersetzungen der späten 40er- und frühen 50er-Jahre im übrigen mit ähnlich scharfer Munition wie - weniger erfolgreich - ihre Gegner, die sich den Vorwurf einer „Neigung zum Totalitären“¹⁷ gefallen lassen mußten. Leidtragende einer undifferenzierten Ablehnung von Wirklichkeitsbezügen in der Malerei waren die Künstler, die sich einer Abkehr vom Gegenstand verweigerten - darunter Persönlichkeiten wie Dix, Pechstein und Hofer - und die sich in eine erneute, „innere Emigration“ (Hofer) gezwungen sahen.¹⁸

In diesem für die Abstraktion günstigen Klima begab sich seit Anfang der 50er-Jahre ein Kreis von Künstlern der jüngeren Generation auf die Suche nach ihrer ganz eigenen Vision von Gegenstandslosigkeit. An Namen sind Karl Otto Götz, Emil Schumacher und Fred Thieler bereits gefallen; Karl Fred Dahmen, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze und K. R. H. Sonderborg sind als weitere Protagonisten zu nennen, die bis 1955 für „eine neue Richtung in der Malerei“¹⁹ wichtig wurden. Die Befreiung von der Wirklichkeitsbindung, die die abstrakte Malerei gebracht hatte, schien ihnen nicht ausreichend; vielmehr sahen sie in der auf das Bauhaus und den *Stijl* sich berufenden geometrischen Spielart der Abstraktion den alten Zwang zum Gegenstand nur durch einen neuen Zwang zur Form ersetzt. Die rechten Winkel Mondrians, die Farbflächenarithmetik van Doesburgs konnten ihnen keine Vorbilder sein; als kalt, emotionslos empfanden sie die rational kalkulierten Konstruktionen eines Josef Albers, eines Richard Paul Lohse, Max Bill, Adolf Fleischmann, Günter Fruhtrunk, Otto Ritschl. „Wir hatten von der Geometrie endgültig die Nase voll“²⁰, beschreibt K. O. Götz die entscheidende Zeit nach 1950. Ordnung, furchtbare Ordnung hatte man zwölf Jahre lang genug gehabt. Das im Fühlen Götz' und seiner Weggefährten zu Strenge, Statische, Unpersönlich-Distanzierte der „konkreten“ Kunst war der Antrieb, „daß das jetzt explodieren sollte“²¹ (Götz). Die Explosion kam natürlich nicht aus heiterem Himmel. Die Funken waren seit den 40er-Jahren mit Wols in Paris, etwas später mit Pollock in den USA geschlagen worden; nach dem Krieg konnten sie nach Deutschland überspringen. Zu Beginn der 50er-Jahre entwickelte sich auch hier eine Malerei, in der die Farbe sich von der Form befreite - die informelle Kunst, *art informel*, *Informel*: Un-Form, Nicht-Form.

¹⁷ Hermand, S. 145

¹⁸ Posca, S. 21

¹⁹ so der Titel einer Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim (1957/58). Vgl. Fuchs, Heinz: *Eine neue Richtung in der Malerei* (Auszug aus dem Vorwort zum Ausst.-Kat. Mannheim 1957/58). In: Belgin, S. 216

²⁰ Götz in: Költzsch, Georg (Hg.): *Deutsches Informel. Symposium Informel*. Berlin 1986, S. 50

²¹ Götz in: Költzsch, S. 43

Wurzeln.

Pioniere des Informel in Frankreich und den USA

Pollock

Den Boden, auf dem ein Künstler wie Jackson Pollock in den Vereinigten Staaten wachsen konnte, hatten zu Beginn der 40er-Jahre die vor allem aus Frankreich exilierten Surrealisten urbar gemacht; New York wurde zur Keimzelle einer Fortsetzung der surrealistischen Tradition mit neuen Mitteln. 1941 war André Masson herübergekommen,²² im selben Jahr noch folgte André Breton und übernahm erneut die Führungsrolle, die er in Paris bereits besessen hatte.²³ Der geistige Vater der Bewegung hatte schon in seinem *Ersten Manifest des Surrealismus* (1924) den Weg zu einer höchst subjektiven, nur aus dem eigenen Innersten schöpfenden Kunst bereitet; die *écriture automatique*, das automatische Schreiben, sollte - zunächst als literarisches Mittel - das dem Verstand verborgene Potential aus den Tiefen des Unbewußten zu Papier bringen:

„Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raunens.“²⁴

Bei den weitaus meisten auf den Surrealismus sich berufenden Künstlern bestand die Umsetzung der Ideen Bretons vor allem in der Entwicklung einer Bildsprache, die sich der Welt des Traumes anzunähern suchte, indem sie ihre - ansonsten ganz realistischen - Elemente in betont alogische Kontexte stellte. Masson war der erste, der Breton beim Wort nahm und zeichnend den Automatismus nachvollzog, wie ihn Breton für das Schreiben vorgeschlagen hatte: im „freien Spiel[...] der Hand“²⁵. Die „befreiende Idee [...] von der spontanen automatischen Projektion eines inneren geistigen oder psychologischen Zustandes“²⁶ ergriff über Masson und den aus Paris emigrierten Exil-Chilenen Roberto Matta auch Pollock. Ende 1946 verschwindet alles Figurative aus seinem Werk, als er beginnt, die Leinwand horizontal auf den Boden zu legen und dünnflüssige Farben, Lacke und Emulsionen vom schnell geführten Pinsel oder der durchlöcherten Farbbüchse auf den Malgrund herabzutropfen. In weiten Bewegungen des Armes oder des ganzen Körpers und mit der geringstmöglichen intellektuellen Kontrolle erfaßt Pollock die großdimensionierten Flächen, überzieht sie mit einem Netz aus Farbfäden und Schlieren, das so dicht gewoben ist, daß ein Vorne und ein Hinten, Motiv und Träger nicht mehr zu erkennen sind; *all-over* hat man diesen Effekt genannt, der alles zum Vordergrund werden läßt. Pollocks Werke aus der Phase des *action painting* sind nicht Abbilder einer wirklichen Welt, stehen mit ihr aber insofern in Beziehung, als sie sich als Protokolle des Malprozesses lesen lassen, als Spuren eines weitgehend intuitiven Tanzes über die Leinwand, dabei gleichzeitig als unmittelbare Aufzeichnungen eines inneren Zustandes des Künstlers. Von Pollock haben die deutschen Informellen die Idee der ins Malerische transformierten *écriture automatique* übernommen und damit eine in den Surrealismus hineinreichende Wurzel; die Intuition, die große Geste, die Geschwindigkeit des Farbauftrages, das *all-over*, die ständige Zerstörung der einmal geschaffenen Gestalt durch die Interferenz mit neuen,

²² Kempas, Thomas: *Interview mit Werner Haftmann*. In: Belgin, S. 201

²³ Baron Döry, Ludwig: *Zur Geschichte des Tachismus*. In: de la Motte, Manfred (Hg.): *Dokumente zum deutschen Informel*. Bonn 1976, S. 20

²⁴ Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus*. In: Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1996³, S. 30

²⁵ Werner Haftmann in: Kempas, S. 201

²⁶ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1962³, S. 557

überlagernden Formen: dies alles ist das Erbe Pollocks in der informellen Malerei vor allem Götz', Sonderborgs und Schultzes.

Wols

Das Werk des deutschen Malers Wols - mit eigentlichem Namen Wolfgang Schulze - ist die zweite wichtige Quelle des deutschen Informel neben Pollock. Wols, der 1932 nach Paris gegangen war und sich dort, später in Spanien und mit dem Einsetzen des Bürgerkrieges wieder in Paris, als Photograph durchgebracht hatte, begann 1939 im französischen Internierungslager zu malen.²⁷ Zeit seines Lebens war Wols getrieben: von den Zuständen in Deutschland aus seiner Heimat, von den Phalangisten aus Spanien, vom Mißtrauen Frankreichs gegenüber dem Deutschen in Gefängnisse und Verstecke, von den Spannungen der Unstetigkeit schließlich in den Alkohol. Die Zerrissenheit des Menschen Wols scheint sich in seinem malerischen Œuvre zu spiegeln, dessen intensivste Periode 1946 begann, als sich Wols nach einer Phase kleinformatigerer Aquarelle und Tuschen den Ölbildern zuwandte. Im Winter 1946/47 entstanden jene 40 Gemälde, von denen sich der Maler Georges Mathieu im Frühsommer 1947 in der Pariser Galerie René Drouins überwältigen ließ:

„Vierzig Meisterwerke, jedes zerschmetternder, aufwühlender, blutiger als das andere. Ein Ereignis, ohne Zweifel das wichtigste seit den Werken van Goghs. Ich kam aus dieser Ausstellung ganz erschüttert heraus. Wols hatte alles vernichtet. Nach Wols war alles neu zu machen.“²⁸

Dem Künstler blieb nicht viel Zeit; das Trinken ruinierte seine Gesundheit, 1951 endete die Selbsterstörung mit dem Tod des erst 38jährigen²⁹. Die Summe eines im Kern gerade fünf Jahre währenden Schaffens, etwa 80 Gemälde,³⁰ sind Zeugen einer nach außen gekehrten Seele: Wols läßt die Farbe gerinnen und zerfließen, überlagert mehrere Schichten, kratzt mit dem Pinselstiel filigrane Furchen bis auf den Bildgrund, ritzt ein Netz aus Strichwerk, zerreißen scheinende Gewebe und nervös geäderte Wunden; die Bildfläche ist für ihn „die Schrifftafel, auf der die Chronik seines Schicksals sich einzeichnet“³¹ (Haftmann). Der Vorwurf der Weltflucht, der der ungegenständlichen Kunst gemacht wurde, trifft Wols sicherlich am wenigsten; sein Werk ist geradezu eine exzessive Auseinandersetzung mit der Welt, nämlich mit der des Künstlers selbst. Für die Maler des deutschen Informel war Wols weniger in formaler Hinsicht wegweisend. Die weit ausholende Geste und die gesteigerte Geschwindigkeit Pollocks findet man bei ihm nicht, ebensowenig das die Fläche gleichmäßig und gleichwertig überziehende *all-over*. Vorder- und Hintergrund sind bei Wols klar scheidbar, seine Bilderfindungen sind langsam und sorgfältig entwickelt,³² der große Schwung des *action painting* ist reduziert auf das überschaubar Tastende: „Die Bewegungen der Finger und der Hand genügen, um alles auszudrücken [...]“³³ (Wols). Was die Informellen von Wols aufnahmen, waren neben der plastischen Behandlung der Farbe im verletzenden, zeichenhaften Auf- und Einkratzen vor allem das Höchstmaß an Konzentration im Malprozeß und der Mut zur radikalen Subjektivität, zum intensiven Blick nach innen.

²⁷ Haftmann, S. 552f.

²⁸ zitiert nach: Kempas, S. 204

²⁹ Brion, Marcel: *Frankreich und Ecole de Paris*. In: Grohmann, S. 47

³⁰ Ruhrberg, Karl: *Malerei*. In: Walther, Ingo (Hg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 2000, S. 252

³¹ Haftmann, S. 554

³² Posca, S. 24

³³ zitiert nach: Haftmann, S. 553

... und andere

Neben Pollock und Wols dürfen mindestens zwei weitere Künstler in die unmittelbare Ahnengalerie des Informel gestellt werden, die – wie Wols – gleich nach dem Krieg in Pariser Galerien ausstellten und die französische Hauptstadt damit zu einem Epizentrum der neuen Malerei machten: Hans Hartung und Jean Fautrier, die freilich für ganz gegensätzliche Entwicklungslinien der informellen Malerei Pate standen. Hartung, der in den 30er-Jahren aus Deutschland emigriert war, hatte – noch vor Pollock – eine Malweise der spontan wirkenden Geste entwickelt, indem er dunkle, klar begrenzte Linienbündel chiffrenartig auf meist lichte Hintergründe setzte, sie auffächerte oder zu Gittern zusammenschloß. Dem schnell ausgeführten Strich geht allerdings ein langwieriger, sorgfältiger Prozeß der Formfindung voraus,³⁴ er ist nicht Ergebnis eines aus dem Unbewußten hervorbrechenden Impulses; Hartungs Werke sind mithin weniger wirkliche automatische Psychogramme,³⁵ sondern Zwitter zwischen Aktionsmalerei und Kalligraphie. Insofern kam das Werk Hartungs in seinen geistigen Ansatzpunkten für die deutschen Informellen als Vorbild weniger in Betracht, wirkte aber in formaler Hinsicht sehr anregend, vor allem auf Sonderborg. Ist Hartung gewissermaßen der Stammvater eines „Informel der Zeichen“, so ist Fautrier der eines „Informel der Materie“³⁶. Berühmt wurde er durch die Serie der „Otages“, der „Geiseln“, die 1945 bei René Drouin erstmals ausgestellt waren.³⁷ Unter dem Eindruck des Krieges schuf Fautrier, der selbst kurze Zeit in SS-Haft gewesen war, „gequälte, zerrissene, deformierte Leiber und Köpfe“³⁸, wenn von einem Wirklichkeitsbezug der pastos aufgespachtelten, ungeformten Gestalten überhaupt gesprochen werden kann. Die von Klee herstammende³⁹ Maltechnik Fautriers, die Farbe als Material zu behandeln und ihre plastischen Qualitäten herauszuarbeiten, beeinflusste im deutschen Informel (allerdings erst nach 1955) besonders Schumacher und Dahmen. Zieht man in Betracht, welche Wirkung Fautrier auch auf die weiteren „Materiemaler“ Europas hatte, etwa auf Alberto Burri in Italien oder Antoni Tàpies in Spanien⁴⁰, so darf die Stellung Fautriers in der Geschichte des Informel nicht zu niedrig angesetzt werden, auch wenn von einer informellen Autonomie der Farbe bei ihm noch nicht gesprochen werden kann. Um das Bild für die Situation im Paris der Nachkriegszeit zu vervollständigen, seien als Anreger des deutschen Informel abschließend noch genannt: Georges Mathieu, der unter dem Einfluß Pollocks ein von ihm selbst als „lyrische Abstraktion“⁴¹ bezeichnetes *action painting* entwickelte, das allerdings durch das Fehlen der für Pollock typischen *all-over*-Struktur auf den ersten Blick eher kalligraphischen Charakter hat (im nochmaligen Hinsehen jedoch deutlich Geschwindigkeit und Prozeßhaftigkeit der großen Malgeste erkennen läßt); und der gebürtige Kanadier Jean-Paul Riopelle, dessen kleinteilige Spachtelstrukturen das *all-over* Pollocks nicht mittels fadenartiger Linien erreichen, sondern durch die dynamische Mosaizierung der Leinwand mit „taches“, Farbflecken. Von seinem „Tachismus“ (im Wortsinne dieses sonst allgemein gebrauchten Begriffes) ist unter den deutschen Informellen einiges bei Thieler wiederzufinden.

³⁴ Ullrich, Ferdinand (Hg.): *Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945 - 1960*. Ausst.-Kat. Recklinghausen 1996, S. 114

³⁵ anders sieht es Haftmann: Haftmann, S. 550

³⁶ Bartsch, Ingo: *Informel in Europa und die Ursprünge*. In: Belgin, S. 51

³⁷ Ruhrberg, Karl: *Die Malerei in Europa und Amerika 1945 – 1960. Die zweite Moderne*. Köln 1992, S. 74

³⁸ Ruhrberg (1992), S. 74

³⁹ Haftmann, S. 554

⁴⁰ Hegyi, Lóránd: *Kampf um die Sprache*. In: *Europa nach der Flut. Kunst 1945 – 1965*. Ausst.-Kat. Barcelona und Wien 1995, S. 46f. / S. 48f.

⁴¹ Ruhrberg (2000), S. 258

Keime Die Anfänge des deutschen Informel

Voraussetzungen

Der informelle Samen, den Pollock in New York, Wols in Paris gepflanzt hatten, ging in Deutschland erst um das Jahr 1952 auf. Diese zeitliche Verzögerung ist verständlich, wenn man sich das völlige Fehlen jeder Information über die neuesten Entwicklungen in der Kunst des Auslandes unmittelbar nach dem Weltkrieg vor Augen hält, ein Defizit, das mangels Kontaktmöglichkeiten auch in den Folgejahren nur allmählich behoben werden konnte. Die meisten der späteren deutschen Informellen waren bei Kriegsende noch keine 30 Jahre alt, der älteste, Schumacher, war 33, der jüngste der bis 1955 schon informell tätigen Maler, Sonderborg, erst 22;⁴² bei fast allen fiel somit die künstlerisch prägende Phase des dritten Lebensjahrzehntes in die Zeit des Krieges und des „Dritten Reiches“, zu der die Akademien und Museen Nazi-Deutschlands keine aktuellen Impulse mehr auszustrahlen vermochten und die direkte Begegnung mit den innovativen Tendenzen in Frankreich oder den Vereinigten Staaten mehr und mehr unmöglich wurde. Hoehme und Thieler, die Kriegsdienst leisten mußten, sowie Sonderborg, der nach Gestapohaft vier Jahre lang für eine Hamburger Exportfirma in Rußland arbeitete, konnten erst nach 1945 überhaupt ein Kunststudium aufnehmen;⁴³ Dahmen hatte seit 1932 für weniger als ein Jahr die Kunstschule Aachen besucht – bis zu ihrer Schließung 1933 – und nach einer Lehre als Gebrauchsgrafiker Militärdienst und Gefangenschaft erlebt; nur Götz, Schultze und Schumacher konnten noch vor dem Krieg an einer Kunsthochschule ihr Studium beginnen, wobei lediglich Schumacher bereits als freier Maler gearbeitet hatte, bevor er ab 1939 in einem Rüstungsbetrieb dienstverpflichtet war, während Götz, zur Luftwaffe eingezogen, seit 1935 unter Mal- und Ausstellungsverbot stand und Schultze, der bei einem Angriff auf Berlin alle vor 1945 entstandenen Werke verlor, sechs Jahre als Soldat in Rußland und Afrika stationiert war.⁴⁴ Nach 1945 war die künstlerische Orientierung zunächst schwierig und von existentiellen Sorgen überschattet. Nicht einmal ausreichendes Arbeitsmaterial war aufzutreiben. Götz schildert die Zustände Ende 1945: „Vorgestern aus der Gefangenschaft zurück. Wohne hier auf dem Lande. [...] Ich sehe mich gezwungen, mit Kaffee[e]rsatz auf Klosettpapier zu malen.“⁴⁵ Und: „[...] die Pinsel machte man sich aus Kuhhaaren. Ich weiß, ich ging nachts mit der Rasierklinge in den Kuhstall und schnitt die Haare aus den Ohren der Kühe [...]. Damit pinselte ich meine Bilder.“⁴⁶

Die ersten Berührungen mit all dem, was auf künstlerischem Gebiet seit 1933 bzw. 1939 außerhalb Deutschlands geschehen war, kamen als Offenbarung, aber zögerlich. Auslandsreisen waren noch nicht ohne weiteres möglich – Götz etwa erhielt erst 1949 einen Alliiertenpaß⁴⁷ – sodaß in der Anfangszeit das wenige an Anregungen genügen mußte, was durch die Westmächte bereits in Deutschland verfügbar war. So begegnete Schultze der Malerei Pollocks erstmals im Frankfurter Amerika-Haus: „In einem Winkel fand ich einen Stapel von Zeitschriften, ‚Art News‘, und fragte die Bibliothekarin, was ist damit, kann ich die haben? [...] Und ich nahm also den Stapel mit, und da sah ich das erste Mal, ungeheuer, die große Kunst der Welt.“⁴⁸ Sobald seit 1949/50 der Weg in das benachbarte Frankreich offenstand, richtete sich das Interesse auf die Kunstmetropole Paris. Von Amsterdam aus, wo er Mitglied der *COBRA* geworden

⁴² Lueg, Gabriele: *Studien zur Malerei des deutschen Informel*. Diss. Aachen 1983, S. 9

⁴³ vgl. hier und im folgenden: Költzsch, S. 269-275

⁴⁴ Posca, S. 14

⁴⁵ Götz an Will Grohmann, zitiert nach: Posca, S. 13

⁴⁶ Götz in: Költzsch, S. 41f.

⁴⁷ Lueg, S. 10

⁴⁸ Schultze in: Költzsch, S. 35

war,⁴⁹ kam Götz 1949 als erster in die französische Hauptstadt und lernte Hartung kennen.⁵⁰ Ihm folgten 1951 Schultze, der hier mit Götz die ersten Originale Pollocks sah,⁵¹ Schumacher, Dahmen⁵² und – für längere Zeit – Thieler, der bei S. W. Hayter studierte und in Kontakt zu Hartung und Soulages trat⁵³; 1952 kam Hoehme, traf auf Fautrier und Dubuffet und erlebte zum ersten Mal das Werk des kurz zuvor verstorbenen Wols;⁵⁴ Sonderborg schließlich lebte seit 1953 dauerhaft in Paris. „Es ging darum, eine Information zu finden, über eine Situation in der Kunst und Anschluß zu finden an das, was vorhanden war“⁵⁵, schildert Dahmen rückblickend die Suche nach künstlerischen Anknüpfungspunkten. „Die Generation, zu der ich gehöre, hat ja sehr mageren Boden gehabt, denn in der Nazi-Zeit gab es ja kaum etwas zu sehen oder zu lesen, sodaß wir schrecklich neugierig waren nach dem Kriege [...]“. Diese Neugierde, die Notwendigkeit des künstlerischen Austausches, der Bestätigung, des Kräftesammelns hatte 1948 mit dem *Jungen Westen* und 1949 mit *Zen 49* zur Gründung der ersten loseren Künstlerzusammenschlüsse in Deutschland geführt, die freilich mehr durch die gemeinsame Aufgabe des Neubeginns als durch programmatische Homogenität geeint wurden.⁵⁶ Notwendigerweise kam es zu Neugruppierungen, als nach der Überwindung der unmittelbaren Nachkriegszeit und nach den künstlerischen Standortbestimmungen der frühen 50er-Jahre die Unterschiede der *Zen-* und *Junger-Westen-Maler* deutlicher hervortraten.

Quadriga und Gruppe 53

Im Dezember 1952 zeigte die Frankfurter *zimmrigalerie franck*, eine zum Ausstellungsraum en miniature umfunktionierte Privatwohnung, unter dem Titel *Neuexpressionisten* 13 Bilder von K. O. Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz und Otto Greis; die vier Künstler waren Mitbegründer der Galerie gewesen,⁵⁷ die im wesentlichen aus dem vielleicht 30, 35 Quadratmeter großen – und noch dazu möblierten – Wohnzimmer des Avantgarde-Liebhhabers Klaus Franck bestand.⁵⁸ Am Eröffnungsabend hielt der Dichter René Hinds einen emphatischen Vortrag, „eine überschwengliche Hymne auf das ausstellende Vierergespann und deren Werke“⁵⁹, überschrieben mit dem Titel *Quadriga*. Während man im unmittelbaren Zeitkontext Götz, Schultze, Kreutz und Greis eher als *Frankfurter Gruppe* zusammenfaßte,⁶⁰ wurde vor allem in der Rückschau gegen Ende der 50er-Jahre dieser Name – *Quadriga* – zur eigentlichen Bezeichnung der vier „Neuexpressionisten“. Auch wenn Hinds’ griffiges Etikett anderes vermuten ließe, war doch die *Quadriga* kein fester Zusammenschluß, der auf lange Dauer angelegt oder gar programmatisch unterfüttert gewesen wäre. Schon die zeitgenössische Kritik bemerkte dies: „Die Ausstellung [...] will keine Gruppenbildung im strengen Sinne. Dennoch wirkt sie bei aller Verschiedenheit der Temperamente und der Wege, die der einzelne hinter sich hat, erstaunlich geschlossen. Es sind sozusagen Weggenossen, die sich hier zusammengefunden haben. Ihre Bemühungen, ihre Arbeit – kurz ihre Malerei treibt sie in der allgemeinen Entwicklung nach vorne, in neues Land.“⁶¹ Dieses „Land der besseren Erkenntnis“⁶² (Klee), das gemeinsam beschritten wurde, war markiert von einer Abkehr vom Gegenstand und der Auflösung der festen Form; Dynamik und Spontaneität waren in die 13 *Quadriga*-Werke eingeschrieben – in einer

⁴⁹ Geiger, Ursula: *Die Malerei der Quadriga und ihre Stellung im Informel*. Nürnberg o. J., S. 24

⁵⁰ Költzsch, S. 43

⁵¹ Posca, S. 26

⁵² Költzsch, S. 269

⁵³ Posca, S. 26 / Költzsch, S. 16

⁵⁴ Költzsch, S. 21

⁵⁵ Dahmen zitiert nach: Lueg, S. 11

⁵⁶ Thomas, S. 22

⁵⁷ Lueg, S. 6

⁵⁸ Geiger, S. 146

⁵⁹ Firmenich, Andrea: „*Quadriga*“ – *Legende oder Historie?* In: Belgin, S. 42

⁶⁰ Geiger, S. 150f.

⁶¹ Doris Schmidt, zitiert nach: Firmenich, S. 48

⁶² Klee, S. 60; vgl. das einleitende Zitat

abgeschwächten Form der surrealistischen *écriture automatique*, einem steuerbaren Zufall,⁶³ der die Prozeßhaftigkeit des Malaktes nachvollziehbar machen sollte. In der Ausbildung eines Bewußtseins vom – zumindest für die deutsche Kunstlandschaft – Neuartigen dieses Zugriffs auf die Malerei liegt wohl die bleibende Bedeutung der *Quadrige*, die sich 1954 in einem kleinlichen Prioritätenstreit auflöste⁶⁴, nachdem alle vier Künstler schon längst das zusammen entdeckte Neuland mit ganz eigenen Schritten erkundet hatten. Die Wege trennten sich; für das Informel in Deutschland aber waren die entscheidenden Anstöße gegeben. Schultze und Götz, die beiden Zugpferde der *Quadrige*, zog es ins Rheinland, wo sie sich der *Gruppe 53* um Gerhard Hoehme⁶⁵ anschlossen.⁶⁶ Zu diesem Künstlerbund, lose und ohne Programm wie die *Quadrige*, dabei ebenso der Gegenstandslosigkeit, der Formaflösung und der gestischen Malerei verpflichtet, zählten bald auch Emil Schumacher und Karl Fred Dahmen.⁶⁷ Die *Gruppe 53* wurde damit zur zweiten Keimzelle des deutschen Informel.

Resonanz

Die Entwicklungen in Deutschland wurden auch im Ausland mit Interesse verfolgt, dank der guten Kontakte Götz', Sonderborgs und Thielers nach Paris vor allem in Frankreich. 1955 kuratierte René Drouin, der Förderer von Wols und Fautrier, im Pariser *Cercle Volney* die Schau *Peintures et sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*, die erste größere Ausstellung deutscher Künstler in der französischen Hauptstadt seit mehr als vierzig Jahren.⁶⁸ Neben den konstruktivistischen Tendenzen innerhalb der Abstraktion wurden auch Informelle wie Schumacher, Schultze, Thieler und Sonderborg gezeigt. Die Anerkennung, die den informellen Malern aus Deutschland hier und in ihrer Heimat ab der zweiten Hälfte der 50er-Jahre zuteilzuwerden begann – bis hin zur „offiziellen“ Anerkennung durch die *documenta II* 1959⁶⁹ – darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihnen bis dahin ein größerer Erfolg, auch in ökonomischer Hinsicht, versagt geblieben war. Eine Kunst, die nicht nur den Gegenstand, sondern auch die Form aufgab, war der breiten Öffentlichkeit suspekt; die Vorwürfe Sedlmayrs gegen eine Gott verhöhnende Abstraktion mußten das Informel ganz besonders treffen, und wenn schon nicht das Göttliche verletzt war, so für viele doch zumindest der „gesunde Menschenverstand“ oder der gute Geschmack. „Der Avantgarde-Begriff“, schreibt Ursula Geiger in ihrer Studie über die *Quadrige*-Künstler, „hatte in den frühen Fünfzigerjahren noch keineswegs den fast magischen Anziehungseffekt, den er einige Jahre später bekommen sollte, sondern war in den Augen vieler Bürger eher ein Schimpfwort.“⁷⁰ Entsprechend finster waren damals auch die Aussichten der Informellen auf dem Kunstmarkt, wo nach wie vor die Brücke und der Blaue Reiter, bestenfalls Baumeister oder Nay dominierten. So verwundert es nicht, wenn Götz von dieser Zeit berichtet, seine Bilder – mangels eines Ateliers – in seiner kleinen Sozialwohnung gemalt zu haben: „Wenn ich [...] ein großes Bild malte, so auf dem Boden natürlich, da mußte die Familie verschwinden [...], und ich mußte fertig sein, wenn die raufkamen abends um 7.00. Da schob ich dann die Hälfte des Bildes unter so ein Flüchtlingsbett, da streuselte noch so das Stroh durch [...].“⁷¹ Als er später einen kleinen Bretterverschlag als Arbeitsplatz mieten konnte, waren seine Werke aus Platzgründen auf die Höchstmaße von 1,75 x 1,45 Meter beschränkt.⁷² Der wirtschaftliche Aufschwung der 50er fand für viele der informellen Maler nicht statt.

⁶³ Firmenich, S. 45

⁶⁴ Geiger, S. 170

⁶⁵ sowie Peter Brüning und Winfred Gaul, die aber vor 1955 innerhalb des Informel nicht wesentlich in Erscheinung traten und daher im folgenden unbeachtet bleiben können

⁶⁶ Firmenich, S. 49

⁶⁷ Posca, S. 27

⁶⁸ vgl. hier und im folgenden: Posca, S. 27f.

⁶⁹ Geiger, S. 185

⁷⁰ Geiger, S. 166

⁷¹ Götz in: Költzsch, S. 68

⁷² Geiger, S. 167

Noch einmal Götz: „Meine 50er Jahre waren mit Frau und Kindern auf einem Zimmer leben ohne Wasser. [...] Also wir haben nicht am Wirtschaftswunder teilnehmen können. Wir haben auch keine Bilder verkauft, praktisch nicht, verschenkt haben wir sie. Und da sah man aber gegenüber den Textilfritzen, der sich einen neuen Mercedes nach dem anderen anschaffte, der Metzger um die Ecke hatte einen neuen Mercedes [...], und wir saßen auf einem Zimmer, kochten auf einem kleinen elektrischen 750-Watt-Kocher, also an uns ist das vorbeigegangen [...].“⁷³

Die Anfänge des deutschen Informel fanden also unter nach wie vor kargen wirtschaftlichen Bedingungen statt; umso ertragreicher sind ihre künstlerischen Entwicklungen und Entdeckungen, die exemplarisch an den Malern K. O. Götz, K. R. H. Sonderborg, Bernard Schultze, Fred Thieler, Gerhard Hoehme, Karl Fred Dahmen und Emil Schumacher genauer untersucht werden sollen.

Blätter

Die Künstler des frühen Informel in Deutschland⁷⁴

Götz

Götz ist ein Maler der Geschwindigkeit. In seinen frühen, aus dem Surrealismus herkommenden Monotypien, die seit 1946 entstehen, ist ein schneller Schaffensprozeß durch die Technik bedingt: Götz verwendet Glasplatten, die mit einer dünnflüssigen Mischung aus Terpentin und Druckfarbe bestrichen werden; in diese Farbschicht zeichnet Götz seinen Entwurf, was so rasch geschehen muß, daß das Terpentin die entstehenden Linien nicht auseinanderlaufen läßt; die fertige Zeichnung wird dann sofort auf ein Stück Papier abgedruckt.⁷⁵ Während des Krieges experimentiert Götz mit Tusche, die er in Lachen auf den Malgrund tropft und dann mit einer Luftpumpe auseinandertreibt. Neben die auch hier notwendige Schnelligkeit des Malvorganges tritt nun bereits eine Art des „gelenkten Zufalls“, der für die späteren Arbeiten so wichtig wird. Bis 1952 arbeitet Götz in Öl, ein Material, das ihn wegen seiner Zähigkeit immer weniger befriedigt.⁷⁶ Zwar versucht er, als er zu Beginn der 50er-Jahre den Automatismus für sich entdeckt, die Farbeigenschaften des Öls durch eine besonders schnelle Malweise zu überlisten, doch sind die Möglichkeiten dieser Technik bald ausgereizt. Das letzte Ölbild (*Bild vom 7.9.1952*) entsteht für die *Quadriga*-Ausstellung: hastig hingesezte, chiffrartige weiße Linien, ohne klare Begrenzungen ineinander verschlungen und mit dem dunklen Hintergrund teils unentwirrbar verwoben. Wie bei Pollocks *all-over*-Strukturen drängt alles nach vorne, verschiedene Bildebenen sind nur schwer auszumachen. „Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat“⁷⁷, so könnte man – noch einmal mit Klee gesprochen – die Entstehung des Gemäldes treffend umschreiben; Götz selbst berichtet in diesem Sinne: „Ich habe rechts angefangen, [...] und ich wußte vorher nicht, was ich überhaupt malen sollte hier. Ich habe da angefangen und habe mich einfach durchgearbeitet, indem ich Formelemente hingestrichen habe und wieder zerstört habe [...].“⁷⁸ Indem jedes Überlegen und Komponieren durch die pure Malgeschwindigkeit so weit als möglich ausgeschaltet wird, ergibt sich das Bild aus dem inneren Impuls, aus der erregten Geste, die den „toten Punkt“ in Bewegung versetzt und über die Fläche treibt.

⁷³ Götz in: Költzsch, S. 68

⁷⁴ vgl. hierzu v.a. Lueg, deren genaue Analyse der einzelnen informellen Maler hinsichtlich ihrer Arbeitstechniken und der individuellen Bedeutung bzw. Behandlung von Farbe und Form für das folgende Kapitel sehr hilfreich war.

⁷⁵ Lueg, S. 51

⁷⁶ vgl. hier und im folgenden: Költzsch, S. 85f.

⁷⁷ Klee, S. 61

⁷⁸ Götz in: Költzsch, S. 85

Götz' nach Dynamik verlangende Ausdruckskunst war damit bereits voll entfaltet, stieß gleichzeitig aber auch an ihre technischen Grenzen. Noch vor der Frankfurter *Quadrige*-Ausstellung hatte der Maler daher ein Verfahren entwickelt, das ihm ein noch rascheres, unmittelbarer Arbeit ermöglichte:⁷⁹ einen horizontal auf dem Boden liegenden Karton- oder Leinwandgrund streicht er mit Kleister ein; dann trägt ein in weit schwingender Gebärde geführter breiter Pinsel oder Besen sofort flüssige Kasein- oder Temperafarbe auf den feuchten Film – es entsteht ein dunkles Positiv, das auf dem hellen Fond schwimmt. In einem zweiten Schritt fährt Götz mit einem Gummirakel oder einem schmalen Scheibenwischer in die Farbe, schleudert sie zur Seite oder drückt sie in den Grund; auf diese Weise kommt wieder Helles zum Vorschein, durchschneidet – je nach dem ausgeübten Druck – in abgestufter Intensität die dunklen Stellen; helle Linien verlaufen dort, wo die Kante des Rakels entlanggefahren ist, dunkle dort, wo Farbe am Rand des Gerätes mitgezogen wurde. Die kalligraphische Ordnung des Oben und Unten, des Positiv und Negativ, wird gestört. Schließlich arbeitet Götz mit dem trockenen Pinsel in die entstandenen Strukturen hinein, verlängert dunkle Striche in helle Partien und umgekehrt, um so die Bildebenen weiter miteinander zu verzahnen. Da Götz die gesamte Fläche ausfüllt, indem Anfang- und Endpunkte der Mal- und Rakelbewegung außerhalb des Bildes liegen, ergibt sich ein *all-over*, das wie bei Pollock unter Einsatz des ganzen Körpers zustandekommt. Die Dynamik des Malprozesses ist am fertigen Gemälde noch nachzuvollziehen, sein Zeitablauf ist in das Werk eingeschrieben. Dennoch ist Götz' *action painting* weniger automatisch als das des amerikanischen Vorbildes. Götz überantwortet sich nicht für den gesamten Malakt seiner Leinwand, sondern läßt zwischen seinen einzelnen Arbeitsschritten Momente des Innehaltens, der Distanzierung vom bereits Geschaffenen, die eine bewußtere Steuerung des Geschehens ermöglichen. Schnell, aber vollkommen bewußt sind auch die letzten Eingriffe mit dem leeren Pinsel gesetzt. Der dreistufige Prozeß kann außerdem durch Auslöschen und Neuansetzen beliebig oft wiederholt werden, bis das Ergebnis den Künstler überzeugt.

Sonderborg

Kurt Rudolf Hoffmann, der sich seit 1951 K. R. H. Sonderborg nennt,⁸⁰ kommt über die Tuschzeichnung zum großformatigen informellen Gemälde. Die automatischen Bewegungen der Hand führen schon in diesen seit etwa 1950 entstehenden⁸¹ kleinen Werken zur Leitform seiner späteren Arbeiten: der das Bildfeld diagonal querenden Linie; sie bleibt bis etwa 1958 charakteristisch für Sonderborg.⁸² Mit diesem Motiv ist bereits angedeutet, was ihn mit Götz verbindet – Bewegung und Geschwindigkeit. Die Diagonale ist als Metapher für den dynamischen Malprozeß und seine Zeitlichkeit zu lesen; sie ist die Spur einer Geste, die Ursprung und Ziel außerhalb der Bildgrenzen hat. In Sonderborgs frühinformellen Gemälden brechen aus dieser rasant und spritzend hingeworfenen Spur schlingenartige Wirbel hervor, die gegen die Hauptrichtung zurückschwingen und sich in einer erneuten Wendung wieder mit dem diagonalen Strom verbinden. Den *horror vacui* anderer *action painter* kennt Sonderborg dabei nicht; er verzichtet bewußt auf den *all-over*-Effekt, sodaß der Niederschlag seiner Malbewegungen bisweilen kalligraphischen Charakter annimmt und eine Scheidung der zeichenhaften Großform vom Hintergrund möglich wird. Diesen „aus lange aufgestauter Energie“⁸³ erwachsenden ersten Malschritten geht keine Meditation über eine Grundstruktur voraus, sie sind auch nicht durch abwägende Pausen unterbrochen wie bei Götz, sondern ungleich direkter aus dem Inneren des Künstlers gezogen. Der so entstehenden Gefahr einer monotonen Schemawiederholung begegnet Sonderborg durch ein intensives Nachbearbeiten: er verwischt die Farbe mit Lappen, ergänzt die Struktur

⁷⁹ Schmied, S. 22 / Lueg, S. 52-56 u. S. 83f.

⁸⁰ Költzsch, S. 274

⁸¹ Haftmann, S. 571

⁸² Lueg, S. 163

⁸³ Grohmann, zitiert nach: Lueg, S. 57

durch positive und negative Linien, die mit Messern, Rasierklingen, Kratzern, Spachteln und Pinseln eingetragen werden. Seine Bilder vereinen somit den vom Surrealismus herstammenden automatischen, unbewußten Gestus mit einer sehr bewußten, konzentrierten Sorgfalt.

Schultze

Die frühen, seit 1951 entstehenden informellen Gemälde Bernard Schultzes sind vom Gegensatz der Farbkonsistenzen geprägt. Anders als Sonderborg und Götz, die von Beginn an eine reduzierte Palette, oft nur eine Schwarz-Weiß-Skala verwenden, benutzt Schultze ausnehmend bunte Farben, die er selbst ansetzt, „vom aquarellhaft liquiden Öl-Terpentin-Gemisch bis [zu] einer teigigen, zähen Farbpaste.“⁸⁴ Je nach ihrer Viskosität läßt er die Farbe fast frei über die am Boden liegende Malpappe oder Leinwand laufen oder trägt rasche, nervöse Pinselhiebe auf. Ausgangspunkt ist auch für ihn keine geistig vorbereitete oder aus der regelmäßigen Kontrolle des Malvorganges sich ergebende Bildstruktur, sondern der erste, ungeplante und durch intuitive Bewegung fortentwickelte Farbauftrag. Er dient dazu, „sich zu provozieren zu irgendeinem Handeln“⁸⁵ (Schultze), eine Provokation, die in schnellen Zügen über die gesamte Bildfläche fortgesetzt wird, bis ein enges, chaotisch wucherndes Liniendickicht entstanden ist. Schultzes kleinteiliges, detailreiches *all-over*-Gestrüpp verzichtet weitgehend auf die Bildung kompositioneller Schwerpunkte; wo sie auftauchen, werden sie durch immer neue Farbüberlagerungen wieder zerstört. Das Wechselspiel von pastosen und dünnflüssigen Farben steigerte Schultze seit 1953/54 durch das Aufkleben verschiedenster Materialien auf den Malgrund: zerknülltes Seidenpapier, Lappen, Schulterpolster und Holzteilchen.⁸⁶ Aus der ebenen Bildfläche wird so eine reliefierte Landschaft mit haptischen Qualitäten. Zudem setzen die eingebrachten Gegenstände der Farbe Widerstände entgegen, teilen sie in sich verzweigende Ströme und erhöhen den Effekt des pflanzenartig Rankenden; dieser plastische Eingriff Schultzes darf als Versuch verstanden werden, unter Beibehaltung des spontanen Malaktes doch gleichzeitig die drohende „Absehbarkeit des Zufalls“⁸⁷ zu bannen.

Thieler

Fred Thieler⁸⁸ findet erst verhältnismäßig spät zu einer typisch informellen Sprache; ab etwa 1955 ist er als Vertreter einer „malerischen“ Richtung des Informel zu betrachten, die den Anspruch des unmittelbaren Ausdrucks nicht durch die große, schnelle Geste einlösen will, sondern durch die konzentrierte Intensität des Farbauftrages. Thieler wendet sich nach konventionellen Anfängen zu Beginn der 50er-Jahre mehr und mehr einer Spachteltechnik zu, bei der die Farbe in satten *taches* auf den Malgrund gesetzt bzw. wieder von ihr abgeschabt wird. Er arbeitet von oben auf die liegende Leinwand herab, in dynamischer, aber nicht ausholender, sondern auf den Punkt fixierter Aktion. In den frühen Werken sind seine Bildflächen durch kräftige Balkengerüste organisiert, die auf die statischen Strukturen Soulages' verweisen, wenngleich sie wesentlich freier verteilt sind und dabei mitunter eine räumliche Illusion von Vorne und Hinten erzeugen; die scharfkantigen, langgezogenen Spachtelstriche verstärken den Eindruck der Erkenn- und Benennbarkeit abgeschlossener Formen. Bis 1955 dynamisiert sich der Bildeindruck bei Thieler: die Spachtelzüge variieren in Länge und Breite, die Konturen werden unregelmäßiger und kontrastärmer, die Farbe wird experimenteller – etwa lasierend oder tropfend – aufgetragen. Schon außerhalb des hier behandelten Zeitraumes, nach 1955, tritt Thielers Verwandt-

⁸⁴ Lueg, S. 123

⁸⁵ Schultze in: Költzsch, S. 81

⁸⁶ Lueg, S. 73f. u. S. 125

⁸⁷ Lueg, S. 74

⁸⁸ vgl. im folgenden Lueg, S. 58f., S. 84-87 u. S. 172-174

schaft zu Riopelle stärker in den Vordergrund, sein Bildaufbau wird kleinteiliger und straffer rhythmisiert; gleichzeitig begegnen uns Exkurse in die *dripping*-Technik Pollocks.

Hoehme

Gerhard Hoehme, für Karl Ruhrberg „unter den deutschen Informellen der grüblerischste“⁸⁹, steht ebenfalls für eine eher tachistische Malerei unter dem Primat der Farbe statt der Geste. Dabei ist sein grundlegender Impetus bei der Bildfindung durchaus mit dem eines Aktionsmalers wie Schultze oder Götz vergleichbar; ein unartikulierter erster Farbauftrag, eine „absichtslose Nur-Beschmutzung der Leinwand“⁹⁰ (Hoehme) ist auch für ihn der Keim des Werkes: „Jetzt laufe ich auf Touren, meine Phantasie entzündet sich, gebiert spontan den nächsten Fleck dicht daneben. Manchmal ist der nächste Schritt schon ein Auslöschen des ersten.“⁹¹ Mit Ölfarbe, Pinsel und Spachtel arbeitet sich Hoehme weiter vor, meist von links oben abwärts, bis die ganze Leinwand bewältigt ist, zunächst zögernd, tastend, dann zunehmend sicherer, je mehr sich das Bild aus der Summe des Vorausgehenden aufbaut. „Man könnte sagen: je weiter der zunächst ‚absichtslose‘ Malprozeß fortschreitet, um so mehr gewinnt der Maler durch gestalterisch-planende Eingriffe Oberhand über das Bildgeschehen“⁹², beschreibt Gabriele Lueg dieses additive Verfahren. Die gesteuerte Aleatorik geht bei Hoehme so weit, daß er zufällig entstehende Wirklichkeitsanklänge wieder löscht, auftauchende Assoziationen zerstört, bis das Werk ihm selbst „weitestgehend unbekannt“⁹³ wird. Der fleckenförmige, „tachistische“ Farbauftrag schließlich löst jeden Rest von kompositioneller Struktur; alle Bildstellen sind gleichgewichtig, Eigenwert entfaltet nur die Farbe. Von diesem Punkt führen konsequente Schritte zu den späteren *Borkenbildern*, die ganz aus der Plastizität des Materials „Farbe“ aufgebaut sind, und zu den *Farbpfählen*, mit denen Hoehme 1957 vollständig in die räumliche Dimension ausgreift.

Dahmen und Schumacher

Zwei Künstler müssen an dieser Stelle noch genannt werden, obwohl sie erst – oder weil sie gerade – 1955 zum Informel finden: Karl Fred Dahmen und Emil Schumacher. Beide entwickeln aus der reliefhaften Behandlung der Farbe heraus eine Materialmalerei, deren Wurzeln über Fautrier bis auf Klee zurückverfolgt werden können.⁹⁴ Dahmen⁹⁵ orientiert sich in der Phase seiner *Stadtschaften* (1950-1955) noch eng an Vorbildern aus der konstruktivistischen Abstraktion; wie aus der Vogelperspektive scheint der Betrachter hier auf die Strukturen einer Stadt zu blick?ken, auf das Raster von Straßen und ihren Kreuzungen. Ohne vom statisch komponierten Bildaufbau abzuweichen, versucht Dahmen seit 1953/54, die plastische Qualität der Farbe deutlicher herauszuarbeiten; durch den Wandel von einer relativ glatten zu einer mehr pastosen Malerei wird es ihm nun möglich, Höhen und Tiefen, die früher illusionistisch dargestellt werden mußten, als real Vorhandenes zu verwirklichen. Seit 1955 steigert Dahmen die Materialität der Farbe, indem er ihr Sand, Leim und Bimsmehl zusetzt; als Pigmentstoffe verwendet er unter anderem verschiedenfarbige geriebene Erde. Die Kombination unterschiedlicher Malsubstanzen führt beim Trocknen zu Spannungen, zu Rissen und Kräuselungen der Farbhaut, die Dahmen nicht nur in Kauf nimmt, sondern durch gezielte Verletzungen erweitert: Einkerbungen und Abbröckelungen

⁸⁹ Ruhrberg (2000), S. 266

⁹⁰ Hoehme, zitiert nach: Lueg, S. 64

⁹¹ Hoehme, zitiert nach: Lueg, S. 64

⁹² Lueg, S. 65

⁹³ Hoehme, zitiert nach: Lueg, S. 97

⁹⁴ vgl. Anm. 40

⁹⁵ hier und im folgenden: Lueg, S. 68-70 u. S. 105ff.

lassen so eine nicht durch malerische Effekte vorgetäuschte, sondern tatsächlich gebaute und gegrabene Bildtopographie entstehen. Schumacher,⁹⁶ der älteste und gleichzeitig – neben Götz – am nachhaltigsten wirkkräftige unter den deutschen Informellen, hatte den vielleicht weitesten Weg zurückzulegen. Er geht noch durch die Gegenständlichkeit, stößt nach dem Krieg auf die Abstraktion und malt bis etwa 1955 mit breiten Pinselzügen und intensiven Farben kontrastreiche Strukturen, die allerdings nichts besitzen vom hektischen Gestus des *action painting*, sondern von dunklen Verstrebungen zusammengehalten werden. Wie Dahmen interessiert sich auch Schumacher für die Stofflichkeit der Farbe; durch Beimengung von Fremdzusätzen, etwa Sand, erhält er taktile Oberflächen, deren plastische Textur später durch Abschabungen, Einritzungen, Bohrungen oder das collage-artige Einfügen von Lappen, Pappe oder Rupfen noch gesteigert wird (am extremsten in den 1956/57 geschaffenen *Tastobjekten*). Das Heraustreten der Malerei aus der Zweidimensionalität ist bei Schumacher wie bei vielen Informellen als logische Fortführung der substanziellen Farbbehandlung zu beobachten; Farbe erzeugt nun nicht mehr die Illusion von Raum, Farbe *ist* Raum.

Früchte Ertrag und Ausblick

Farbe, Form, Raum

Wollte man eine Summe dessen ziehen, was das deutsche Informel wesentlich auszeichnet, so wird man noch einmal auf das schon an vielen Stellen durchgeklungene veränderte Verhältnis von Farbe und Form zu sprechen kommen müssen. Schon der Begriff der *in-formellen* Malerei faßt das Phänomen, daß die Unterordnung der Farbe unter die Form nun konsequent aufgehoben wird; die Form ist – ebenso wie der Eindruck von Raum, Licht oder Bewegung – eine Funktion der Farbe, nicht umgekehrt. An Strategien, dieses Ziel zu erreichen, haben die Künstler des Informel vor allem drei entwickelt: die gestische, die tachistische und die des Materials. Bei den Malern der Geste, wie Götz oder Sonderborg, dienen unscharf begrenzte Farbbahnen dem Nachweis der Aktion. Sie sind Niederschlag einer Dynamik, die meist außerhalb des Bildfeldes beginnt und endet und damit auch das Bild selbst nur als Ausschnitt eines Möglichen präsentiert. Das Ineinander unbestimmter Formansätze und die Wucherung über die Bildgrenzen hinaus (*all-over*) verhindern die Möglichkeit einer Isolation benennbarer Formen. Einen ähnlichen Effekt erreicht die tachistische Methode Hoehmes oder Thielers: der einzelne Farbfleck (*tache*) ist zwar an sich eine abgeschlossene Form, besitzt aber keinen über sich selbst hinausweisenden Gestaltwert und bleibt Fragment; aus der Addition einzelner *taches* ergibt sich keine zusammenhängende Großform, sondern eine offene Streuung.⁹⁷ Diese bewußte De-Komposition gewichtet nicht unterschiedliche Bildstellen durch Form- und Farbkonzentrationen, sondern schafft ein in allen Teilen gleichwertiges Bildfeld. Die Materiemalerei des späteren Dahmen oder Schumacher schließlich wirkt einer Formbildung durch die Verdinglichung der Farbe entgegen; ihr möglicher Illusionismus soll durch eine gesteigerte Plastizität ad absurdum geführt werden. Von hier ist es nicht weit zu einer Eroberung des Raumes, wie sie nach 1955 für eine Reihe informeller Maler – die *action painter* ausgenommen – festgestellt werden kann. Schultze etwa beginnt 1959 mit seinen *Tabuskeris* genannten Farbreiefs⁹⁸, die ihn Anfang der 60er-Jahre zu den vollplastisch aus Farbmaterie aufgebauten *Migofs* führen. Hoehme experimentiert seit 1957 mit erstarrten Ölfarbefetzen, die er von Leinwänden abzieht und mit ihrer Kehrseite

⁹⁶ hier und im folgenden: Lueg, S. 70-72 u. S. 115-118

⁹⁷ Lueg, S. 80

⁹⁸ Lueg, S. 74

nach vorne wieder aufklebt (*Borkenbilder*);⁹⁹ gleichzeitig entstehen die in einem ähnlichen Verfahren hergestellten *Farbpfähle*¹⁰⁰ und Gemälde mit unregelmäßigen Außenbegrenzungen (*shaped canvas*).¹⁰¹ Schumacher und Dahmen bleiben zwar beim Tafelbild, erweitern es aber zunehmend durch raumgreifende Collagen.

Unruhe

Neben diesen formalen Aspekten muß doch auch der für die Maler des Informel im Hintergrund stets mitschwingende Impuls ihrer Arbeit mitgedacht werden. Was die informelle Kunst ihren geistigen Voraussetzungen nach von anderen Strömungen der zweiten Moderne unterscheidet, ist der Rückzug auf subjektive, individuelle Positionen, der Versuch, nicht Anknüpfungspunkte und Inspirationsquellen in der Wirklichkeit zu finden, sondern aus sich selbst heraus kreativ zu schöpfen. Dieser Zug des Informel, den man ihm oft als Weltabwendung, ja als Flucht vor der Realität zum Vorwurf gemacht hat, ist für die erste Generation dieser Malerei eine verständliche Reaktion auf die Erfahrungen der Kollektivität und Vermassung während des „Dritten Reiches“; die Betonung des Individuums erschien als ein Akt der Befreiung vom Zwang der Gleichschaltung.

Das aus dem Surrealismus stammende Moment des Zufälligen, des Unbewußten stellte nach dem Zweiten Weltkrieg eine adäquate Methode zur Verfügung, um dieser Befreiung Ausdruck zu verleihen. Dennoch ist der Begriff des Zufalls im Bereich der bildenden Kunst problematisch: das vollkommen absichtslos entstehende Bild kann es nicht geben, das Ergebnis ist, ob man es will oder nicht, immer schon in einem gewissen Maße präjudiziert: durch die Auswahl der während des Malaktes zur Verfügung stehenden Farben, Materialien und Instrumente; durch das Wissen des Künstlers um Materialeigenschaften, um Kompositionsschemata und Farbwirkungen, das sich nicht vollständig ausschalten läßt; schließlich durch die notwendige, bewußt zu treffende Entscheidung über den Punkt, an dem das Bild als abgeschlossen betrachtet wird. Während die reine Form der *écriture automatique* die Überlistung dieser Einschränkungen zum Ziel hat, sind bei den Malern des deutschen Informel von Anfang an Mechanismen der bewußten Zufallssteuerung erkennbar. Bei Götz ist es der jedem Schritt im Malprozeß nachgehende Augenblick der Distanzierung vom bereits Geschaffenen, um es auf seine Wirkung und mögliche Fortsetzungen hin zu überprüfen. Ganz ähnlich entsteht auch bei Hoehme nur der allererste Malakt aus einer inneren Notwendigkeit heraus, während bereits der zweite einer Notwendigkeit des schon vorhandenen Bildfragmentes folgt. Auch Sonderborg verläßt sich nicht auf die bloße Kraft des inneren Impulses, sondern arbeitet seine schnell hingeworfenen Strukturen sorgfältig nach. Die Künstler begegnen damit der Gefahr einer Erstarrung des Zufallsprinzips in der langweiligen Wiederholung. Um die Geste nicht zur Pose werden zu lassen, entfernen sie sich vom unsicheren Terrain des radikalen Automatismus immer mehr: Götz etwa fertigt seit 1955 kleine Strukturskizzen als Vorlagen für seine Bilder,¹⁰² Schultze lenkt den Zufall durch den bewußten Einbau plastischer Farbwiderstände.

Dennoch: Grundlage des Informel ist auch in Deutschland der endgültige Abschied von einer Kunst, die bis zu einem gewissen Grad an Objektives sich gebunden fühlte. Die Akzeptanz für diese künstlerische Position war in der Anfangszeit äußerst gering; positive Resonanz in einer breiten Öffentlichkeit fand sie nie. Wenn sich nach 1955 eine jüngere Generation von Malern der informellen Strömung zuwandte, konnte sie aber zumindest innerhalb des Kunstbetriebes auf Sicherheiten aufbauen, die die Vorreiter dieser Richtung geschaffen hatten. Die ältere Generation hatte diese Möglichkeit

⁹⁹ Lueg, S. 66

¹⁰⁰ Lueg, S. 67

¹⁰¹ Költzsch, S. 103

¹⁰² Lueg, S. 156

nicht; für sie war das Bekenntnis zum Informel mit einem nicht zu unterschätzenden persönlichen Risiko verbunden. Gleich nach dem Weltkrieg lag zwar in allem eine Möglichkeit, aber auch ein Wagnis. Vielleicht war es jedoch gerade diese Unsicherheit, die sich als Quelle für den kreativen Ertrag erwies; sie ermöglichte die Suche nach dem Neuen und das Verwerfen des Überkommenen in einer Atmosphäre der schöpferischen Nervosität. Die Phase des Aufbruchs bis 1955 war eine Zeit der künstlerisch fruchtbaren Unruhe, und, so schildert Gerhard Hoehme, „oberhalb der Unruhe waren wir.“¹⁰³

Zitierhinweis:

Hartard, Christian: Über den toten Punkt. Die Anfänge der informellen Malerei in Deutschland. 2002. <http://www.freischwimmer.net/informel.pdf>

Literatur und Quellen:

- Baron Döry**, Ludwig: *Zur Geschichte des Tachismus*. In: de la Motte, Manfred (Hg.): *Dokumente zum deutschen Informel*. Bonn 1976, S. 20-22
- Bartsch**, Ingo: *Informel in Europa und die Ursprünge*. In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 50-57
- Breton**, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924). In: Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1996⁹ (Erstausgabe 1977, Originalausgabe u. d. T. *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962; deutsch von Ruth Henry), S. 11-43
- Brion**, Marcel: *Frankreich und Ecole de Paris*. In: Grohmann, Will (Hg.): *Neue Kunst nach 1945. Malerei*. Köln 1958, S. 11-50
- Firmenich**, Andrea: „*Quadriga*“ – *Legende oder Historie?* In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 42-49
- Fuchs**, Heinz: *Eine neue Richtung in der Malerei* (Auszug aus dem Vorwort zum Ausst.-Kat. Mannheim 1957/58). In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 216-223
- Geiger**, Ursula: *Die Malerei der Quadriga und ihre Stellung im Informel*. Nürnberg o. J.
- Grohmann**, Will: *Deutschland, Österreich, Schweiz*. In: Grohmann, Will (Hg.): *Neue Kunst nach 1945. Malerei*. Köln 1958, S. 151-194
- Haftmann**, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1962³ (Erstausgabe 1954)
- Hegyí**, Lóránd: *Kampf um die Sprache*. In: *Europa nach der Flut. Kunst 1945 – 1965*. Ausst.-Kat. Barcelona und Wien 1995, S. 33-65
- Hermant**, Jost: *Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland*. In: Borger, Hugo u.a. (Hg.): *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*. Köln u.a. 1991, S. 135-162
- Kempas**, Thomas: *Interview mit Werner Haftmann*. In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 198-206
- Klee**, Paul: *Schöpferische Konfession* (1918). In: Regel, Günther (Hg.): *Paul Klee. Kunst-Lehre*. Leipzig 1995³ (Erstausgabe 1987), S. 60-66
- Költzsch**, Georg (Hg.): *Deutsches Informel. Symposium Informel*. Berlin 1986
- Lueg**, Gabriele: *Studien zur Malerei des deutschen Informel*. Diss. Aachen 1983
- Mülhaupt**, Freya: „... und was lebt, flieht die Norm“. *Aspekte der Nachkriegskunst*. In: Schulz, Bernhard (Hg.): *Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945 – 1955*. Ausst.-Kat. Berlin 1983, S. 183-223
- Posca**, Claudia: *Zur Geschichte des deutschen Informel. Stationen, Vorbehalte und Erfolge auf dem Weg zur „documenta II“*. In: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Köln 1997, S. 8-31
- Ruhrberg**, Karl: *Die Malerei in Europa und Amerika 1945 – 1960. Die zweite Moderne*. Köln 1992
- Ruhrberg**, Karl: *Malerei*. In: Walther, Ingo (Hg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 2000, S. 7-399 (bes. Kap. 10, S. 219-268)
- Schmied**, Wieland: *Malerei in Deutschland: Die Bundesrepublik*. In: Schmied, Wieland: *Malerei nach 1945. In Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Frankfurt a. M. u.a. 1974, S. 16-43
- Thomas**, Karin: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*. Köln 1985
- Ullrich**, Ferdinand (Hg.): *Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945 - 1960*. Ausst.-Kat. Recklinghausen 1996

¹⁰³ Hoehme in: Költzsch, S. 63

