 EJLER BILLE, VOGELMOTIV, 1987

ZUR MORPHOLOGIE INFORMELLER MALEREI

Als Wilhelm SALBER in seinem Vorwort zu »Kunst – Psychologie – Behandlung«, erklärte, die alten Kategorien Gefühl, Phantasie, Bewußtsein, Ich und Es, wollende Künstlerpersönlichkeit, Ausdruck eines Inneren, seien unbrauchbar, mit Kunst umzugehen (SALBER 1986, 10), da lagen bereits Jahrzehnte zwischen ihm und dem Pariser Kunstjournalisten Michel TAPIÉ, der die alten Kriterien der Kunst kritisierte, vornehmlich, weil Produktionen wie die von HARTUNG, RIOPELLE, DE KONING, APPEL oder Sam FRANCIS anderer Maßstäbe bedurften (TAPIÉ 1952).¹

Angesichts neuer Malmethoden, die nach 1940 entstanden waren, sprach TAPIÉ von informeller Malerei, die zugleich ambiguitär war (a.a.O., 8f). Das Neue lag dabei auch in dem Bewußtsein, daß Informel die Kunst *nicht um eine Stilfacette* bereicherte, *sondern um eine Methode*, Haltung, »Etikette« oder um ein »Ritual« (WEWEDER 1996, 85f; TAPIÉ 1952, 6f), so daß sich entwicklungs-geschichtlich hieraus ergibt, daß der Flut einander überbietender Kunst-Ismen nun kein weiterer »-ismus« mehr hinzugefügt wurde.¹

Bei TAPIÉ geht es um Ambiguität, und SALBER spricht von Doppelheiten. Doppelheit, Mehrsinnigkeit, Ambiguität führen zu bewegten Bildverhältnissen anstelle von festgestellten Gestalten vor einem Hintergrund. Diese bewegten Bilder besitzen gar keine »Inhalte«, sondern ein Hin und Her, Verwandlungen, Doppelsinniges, Wirkungszusammenhänge. Derart geht es um einen bestimmten Bildtypus, und das Informel wäre hier prädestiniert, zum Gegenstand erhoben zu werden, aber im Unterschied zu TAPIÉ macht SALBER zunächst keinen Gebrauch davon, seine neuen Kategorien auf eine neue Kunst zu beziehen, obwohl das sehr gut möglich wäre (SALBER 1986, 11).

Wir fragen hier: Wäre es möglich, die Begriffe informell und Doppelheit auch auf ältere Kunst anzuwenden? Und damit entsteht ein Doppelsinn: Jede Malerei hat informelle und formelle Anteile. Was für die Produktionen FAUTRIERS und DUBUFFETS, MATHIEUS und SERPANS gilt, die Existenz eines formell-informellen Systems mit Absichtsvollem auf der einen, mit Zufälligem auf der anderen Seite², betrifft ältere Malerei ebenso.

Malerei ereignet sich im Spannungsfeld zwischen Chaos und Ordnung.

Angesichts von RILKE ist von ambiguitärer Sehweise gesprochen worden oder dem Ornament im Jugendstil wurde Vexierbildhaftigkeit zuerkannt (ASENDORF 1994, 203). Weiter davor waren Klecksographien von Justinus KERNER entstanden, die den Zufall herausstellten, der sonst nur als Störung angesehen wird (HOLLÄNDER o.J., 116). Bereits DA VINCI, REMBRANDT oder SEGHERS paßten sich nicht in die klassizistischen Kunsttheorien ein (HOLLÄNDER a.a.O., 114), da sie eine dynamische Vorstellung hatten: von der Natur, von sich und von der Art, wie Bilder entstehen.

Allerdings war es das Schicksal des Informellen, für unschön befunden³ oder verdrängt zu werden. Es waren die »klassischen« Konzepte des ewig Schönen, die die Konzepte des Werdens bekämpft haben⁴, den Zufall, das Offene, das Herausstellen von Organischem und Wachstum. Das Unruhige, das durch Vermeidung von Fixierung entsteht, wird dem Betrachter zu einem Ärgernis. Glatte Malereien mit Steinigungsszenen werden für schöner befunden als raue Bildkrusten, obwohl sie ohne Anspielung sind auf irgendeine Marter.

Doch bei einem großen Dichter, so HEBBEL, hat man ein Gefühl, als ob Dinge empor-tauchten, die im Chaos steckengeblieben sind (HEBBEL 1984, 133). Mit einem Bein im Chaos stehend, dampft die Form noch. So wie Wolkenfelder oder Wanderdünen sich einer festen Formgebung entziehen, so set-

zen die Bilder Werden und Vergehen selbst ins Werk. Es ist eine Art Getriebe tätig, das nicht nur bewegte Bildverhältnisse unterhält, sondern zudem einen Möglichkeits-sinn kultiviert. Die »Form« einer Wolke ver-raucht, oder Nebel verdichten sich. Form taucht empor und versinkt. Es ist nichts Festgefügtes daran.

Gemessen am veristischen Surrealismus und an geometrischer Abstraktion bedeutete die Entwicklung informeller Kunst in den 40er Jahren, daß eine erstarrte Entwicklung in Bewegung versetzt wurde. Zur Vorges-chichte des Informel können ARP und MAS-SON als wichtige Vertreter des dadaistisch-surrealistischen Komplexes gezählt werden. Sie waren dazu übergegangen, automatisch und unmittelbar zu arbeiten. Als ARP um 1920 die Wichtigkeit seiner früheren Produktionen erkannte, gingen z.B. MIRÓ und DE CHIRICO von rationalistischen Malkonzepten aus, die gehemmt und unmalerisch waren. Darstellend, umreißend, formend, bediente die Folgeentwicklung des Surrealismus konventionelle Klischees. Was bereits offen war, schloß sich wieder, so daß etwas Festgefahrenes die Vorzeit des Informel ausfüllte.

Soweit wir die dänische Kunst betrachten, die um diese Zeit sehr erneuernd wirkte, setzte mit Asger JORN, Ejler BILLE, Carl-Henning PEDERSEN, Henry HEERUP und Egill JACOBSEN eine andere abstrakte Kunst ein, eine spontane, die 1948 in die CoBrA-Bewegung, 1956 in die Situationistische Internationale einmündete. Zugleich war damit die Postmoderne eingeleitet.

Mit der spontanen Abstraktion ging eini-ges andere Hand in Hand: eine Haltung des Geschehenlassens, Bewußtwerdung des Augenblickshaltigen, Improvisation, aus dem Moment heraus malen, sich in Interaktionen verwickeln lassen, deren Ausgang offen ist, Wertschätzung des Irregulären und Überraschenden, Öffnung der Malmethodologie. Die Malverfahren liefen darauf hin-

aus, daß sie Unbekanntes provozieren sollten, so daß die Bildbehandlungen nach vorne hin offen verliefen. Bilder, die in der Art der »écriture automatique« aufgrund vegetativer Zeichenimpulse erst im nachhinein festgestellt wurden, waren folglich gefundene, nie zuvor erdachte Bilder.

Bildete der gereifte Kubismus eine Methode der Bildbehandlung durch Verrücken, Umbilden, Einwirken, Öffnen und Verschießen, und ist der Kubus vielansichtig, so daß dreimaliges Drehen erst zur Erschließung des Ganzen führen kann (SALBER 1993), so unterhält das Informel ein dem Kubismus anverwandtes Konzept. Auch in ihm ist die Simultaneität verschiedener Ansichten und Sehweisen ausgebildet. Man muß mehrmals hinsehen, und immer wieder wechseln die Bedeutungen der Formen. Was als Hauptform erschien, erhält aufgrund einer anderen Sicht die Bedeutung einer Nebenform oder verwandelt sich in ein nicht zuzuordnendes Dazwischen. Unwesentliches, zu Vernachlässigendes kann auch als Eigentliches gelesen werden. Figur und Grund sind potentiell vertauschbar, und das Ganze spielt mit Mehrdeutigkeit.

Der dänische Analytiker Sigurd NÆSGÅRD beglückwünschte die erblühende dänische spontan-abstrakte Malerei, dem Schicksal des Surrealismus entgangen zu sein (MUNKVAD 1993, 76), und er spielte damit auf die verfestigten und unlebendig gewordenen Arbeitsmethoden an. 1938-1948 bekleidete Dänemark einen weltkulturellen Rang auf dem Gebiet der Malerei.

Zugleich hatte sich der Formbegriff in Dänemark, Schweden, Frankreich, Belgien und Holland gewandelt, woraus für das Kunstverständnis in Deutschland ein Defizit resultierte. Als PLATSCHKE hier in den 60er Jahren als Freund informeller Malerei auftrat, stieß er auf den Widerstand der großen Lobby der Abstrakten. Erst danach konnte sich die Geschichte des Informel in Deutschland entfalten.

Zunächst sei zwischen zwei Sichtweisen unterschieden, und zwar der des Indikativ-Präsens und der des Konjunktivs. Die Sichtweise des Indikativ-Präsens ordnet Rocque LOBO der abendländischen Philosophie zu, während beim asiatischen Philosophieren die Sichtweise des Konjunktivs zur Geltung komme. Die Grundhaltung asiatischen Philosophierens sei dabei ein Oszillieren, ein Pulsieren, ein Pendeln zwischen zwei oder mehreren Zuständen (LOBO 1991, 157f).

Die Malerei verfügt über dieselben Sichtweisen. Der Indikativ-Präsens entspricht dabei der Forderung nach Gegenstandskonstanz. Die Gegenstände: Tisch, Stuhl, Geräte, Häuser, Bäume, Fahrzeuge, klar umrissen, abgemessen dargestellt, beherrschen die Bilderwartung. Primär die Welt als eine aus Gegenständen zu sehen heißt, daß ein Spiel von Farbtupfern z.B. als etwas Sekundäres erscheint, ebenso wie impressionistische Atmosphären, Geschiebe von Wellen, ein Flimmern von Licht, ondulierende Gestalten, Rauch, Verschwimmendes, Vibrierendes, Aufscheinendes und Schwankendes. Das scheint der Preis der Sicht des Indikativs zu sein: eine Welt ohne Alternieren, eine Tatsachenwelt, die keinen Blick hat für das Zufällige und Mögliche (vgl. BÖHME 1989, 182).

Ein Freund des Indikativs würde Asger JORN fragen, wozu dieser einen Fisch male, den man auch als Vogel erkennen könne, um schließlich einsehen zu müssen, weder Fisch noch Vogel seien zur Darstellung gelangt. Tatsächlich stört JORNs Vexierbildhaftes die ding-feste Tatsachenwelt. Seine Bilder pendeln zwischen zwei oder mehreren Zuständen; die Verhältnisse schaukeln sich ein und auseinander. Schaukeln und Sich-Schaukeln, Drehen, Kreisen und Wegdrehen sind kein Beiwerk in den Bildern Bernard SCHULTZES, Hann TRIERS oder Ejler

BILLES, sondern sie sind Gegenstandsbildungen und zugleich Getriebe, die diese Produktionen aufrecht halten.

BERGSONS Sicht: »Der Gegenstand mag sehr wohl derselbe sein, und ich kann ihn auch sehr wohl von derselben Seite und vom selben Blickwinkel betrachten, und im selben Licht: Die Vision, die ich davon habe, unterscheidet sich nichtsdestoweniger von der, die ich eben hatte, und wenn es nur deshalb wäre, daß sie um einen Augenblick gealtert ist« (zit. n. DROST 1984, 355), vergegenwärtigt einen bereits vollzogenen Paradigmenwechsel in der Malerei. Von impressionistischer Momentaneität zum Informel ist der Weg nicht weit.


Will man ein ›Ziel‹ der informellen Malerei deutlich markieren, dann handelt es sich, wie z.B. DUBUFFET sagte, um das »Fehlen der endgültigen Form« (Klapheck 1979, 72). Ein informeller Maler bedient sich formloser Bildverfahren, nicht weil er die Form abschaffen will, sondern, so MATHIEU, weil er die Tür offen lassen möchte für neue und unbekannte Strukturen (zit. n. CLAUS 1986, 27). Danach aber gelten die Bemühungen der Systematisierung des Informel. Es werden Zufallsmethoden ausgebildet und Methoden der Kontrolle und Steuerung. Über allem scheint dabei der Imperativ zu stehen, daß Stabilität ebenso wie das Inferno des reinen Chaos zu meiden sei.

Was aussieht wie ein Versehrungs- und Auflösungskult, ist kein expressionistischer Zerstörungstrieb, sondern dient dazu, 1) Form neu zu erfinden und 2) sie in einen Zustand der Latenz zu bringen und zu halten. Weder ist Ordnung ganz, noch ist Chaos ganz. Vergleicht man daraufhin den Verlauf der surrealistischen mit dem der informellen Malerei, so begegneten die Surrealisten ihren spontan gewonnenen Formen zunehmend mit Festschreibungen, die zuletzt keinen Spielraum für alternative Deutungen und Erfahrungen übrigließen. Hingegen kommt das Bewegte im Informel nie

ganz zu einem Abschluß. Es wird ein ›Angebot‹ bereitgehalten, aus dem der Betrachter heraus schauen kann, was wesentlich sei. Da die Bildsituationen zuweilen komplex sind und Verborgenes immer wieder neu enthalten, das gehoben sein will, gibt es für den Betrachter keine letzte Lösung. Die Bilder drehen sich weg, oder der Blick des Betrachters wird umgelenkt, was zu neuen Bildzusammenhängen führt.

In ein Linienknäuel schauen wir eine Form hinein. Bevor sie sich aber feststellen läßt, kippt sie uns weg, und aus dem Formeinerlei taucht Neues auf. Wir bewegen uns in Möglichkeiten.

Auch im fertigen Bild erscheint die Form nicht festgestellt. Nicht nur der Maler begibt sich in einen offenen und ungewissen Malprozeß, auch für den Betrachter sollen Wirkungsverhältnisse unterhalten bleiben. Das Bild soll sich im Stadium des ›Fertigseins‹ auflösen und neu zusammensetzen können.

Dynamisiert ist Form nie fertig, sondern im Übergang. So wie Wolkenfelder oder Wanderdünen sich einer festen Formgebung entziehen, so bleiben die Formen informeller Bilder in der Schweben. Man ordnet die Dinge und ist genötigt, die gebildete Ordnung wieder aufzulösen. KLEES Diktum der Form als formender Kraft, als Bewegungsprinzip (CLAUS a.a.O., 27), erlaubt, die Dinge in ihrem Werden und Vergehen zu sehen. Die ›Form‹ einer Wolke verraucht, oder Nebel verdichten sich. Form entsteht und vergeht, taucht empor und versinkt. Sie setzt sich ins Werk und dreht weg. 

Ulrich Gorsboth

- ¹Mit der inflationären Entwicklung der Kunst-Is-
men war es aufgrund des Traumas, das der Er-
ste Weltkrieg hinterließ, schon um 1915 vorbei
(vgl. JACOBY 1985, 56). Für die Zeit zwischen
1920 und 1940 kann als einzige wichtige Kunst-
Entwicklung der Surrealismus ausgewiesen
werden (TAPIÉ 1952, 4), so daß bereits die 20er
Jahre ihrem agilen Ruf in bildkünstlerischer
Hinsicht nicht gerecht werden.
- ²Jürgen CLAUS (1986, 28) führt im Gegenzug zu
»Informel« den Begriff »Formel« ein, um damit
bestimmte bildnerische Tatbestände zu bezeich-
nen. Er meint damit die Verfügbarmachung des
informell Gewonnenen, steuerndes und kon-
trollierendes Verhalten.
- ³Die informelle Welt, die KANT in seiner Ästhetik als
das Gegenteil des Schönen beschrieb (JORN 1981,
69).
- ⁴So BERGSON über PLATO (vgl. DROST 1984, 356).

- ASENDORF, C. (1994): Erfahrungen außer Kraft set-
zen. In: Die Erfindung der Natur (Ausstellungskatalog),
Freiburg i.Br.
- BÖHME, G. (1989): Für eine ökologische Natur-
ästhetik. Frankfurt/M
- CLAUS, J. (1986): Kunst heute. Frankfurt/Berlin
- DROST, W. (1984): »L' Instantanéité«. In: THOMSEN,
C.W./HOLLÄNDER, H. (Hg): Augenblick und Zeit-
punkt. Darmstadt
- HEBBEL, F. (1856): Notenbuch des Herzens (Aus den
Tagebüchern). Freiburg i.Br. 1984
- HOLLÄNDER, H. (o.J.): Das Irreguläre, der Zufall und
die sich selbst erfindende Natur. In: Die Erfind-
ung der Natur
- JACOBY, R. (1985): Die Verdrängung der Psycho-
analyse. Frankfurt/M
- JORN, A. (1981): Ting og Polis/Wols. In: ANDERSEN,
T. (Hg): Asger Jorn in Silkeborg. Bern
- KLAPHECK, A. (1979): Vom Notbehelf zur Wohl-
standskunst. Köln
- LOBO, R. (1991): Zeitstrukturen, Herzrhythmus und
Gesellschaft. In: JORK, J. et al. (Hg): Was macht
den Menschen krank? Basel/Boston/Berlin
- MUNKVAD, I. (1993): Das Verhältnis der Künstler-
gruppe Cobra zur Psychoanalyse. In: Carl-Hen-
ning Pedersen, Else Alfelt (Katalog). Herning
(Dänemark)
- SALBER, W. (1981²): Wirkungseinheiten. Köln
- (1986²): Kunst - Psychologie - Behandlung.
Bonn
- Seelenkubismus. In: FITZEK, H./SCHULTE, A. (Hg)
(1993): Wirklichkeit als Ereignis, Bd. 2. Bonn
- TAPIÉ, M. (1952): Un Art Autre. Paris
- WEDEWER, R. (1996): Informel. In: ULLRICH, F. (Hg):
Kunst des Westens (Ausstellungskatalog). Reck-
linghausen