

DIPLOMARBEIT

Eine Studie über die
A-Semantisierung sprachlicher Zeichen
in der Malerei des 20. Jahrhunderts

Theresa Milena Inka Pasterk

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl: A-315
Studienrichtung: Kunstgeschichte
Betreuer: Herr HR Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Forschungsstand.....	7
3. Zur Geschichte der Annäherung von Schrift und Bild...15	
3.1. Die Autonomie der Literatur.....	17
3.2. Worte erscheinen in Bildern des Kubismus.....	19
3.3. Die Wirkung des Kubismus auf die Literatur.....	23
3.4. Die Befreiung des Wortes im Futurismus.....	24
3.5. Die Schrift als Kommentar einer neuen Abstraktion.....	30
3.6. Paul Klees Bilderschriften.....	34
3.7. Die surrealistische <i>écriture automatique</i>	38
3.8. Die Kalligrafie als Weg der Abstraktion.....	40
Exkurs zum Werk Hans Staudachers.....	46
3.9. Die Geste des Schreibens in der informellen Kunst.....	49
4. Schrift verliert ihre semantische Bedeutung durch.....	53
4.1. Aufgehen im Überfluss bei <i>Gerhard Hoehme</i>	53
4.2. Übermalung bei <i>Arnulf Rainer</i>	67
4.3. Techniken des Palimpsests bei <i>Helmut Brandt</i>	76
4.4. die <i>Aufhellung</i> der Schrift bis zum Gleichklang mit dem Hintergrund bei Roman Opalka	83
4.5. Auflösen in der Spur des Zeichnens bei <i>Carlfriedrich Claus</i>	89
5. Resumée.....	101
Zusammenfassung.....	107
Literaturverzeichnis.....	109
Abbildungsverzeichnis.....	120
Abbildungen.....	123

1. Einleitung

In der Beschäftigung mit der Thematik der Schrift-Bild-Relationen eröffnet sich ein sehr weitreichendes Forschungsfeld. Die wechselseitige Durchdringung zweier Gattungen – Literatur und Bildende Kunst – bedeutet eine Vielzahl an Variationsmöglichkeiten in der gegenseitigen Annäherung. Am einen Ende findet die Bildende Kunst zur Schrift, an dem anderen rückt die Literatur zum Bildlichen. Diese Verknüpfungen von Schrift und Bild sind bis ins Altertum zurück zu verfolgen,¹ jedoch ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Umschwung in den Schrift-Bild-Kombinationen feststellbar,² der wegweisend für alle folgenden Entwicklungen ist.

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmete man sich nicht nur in der Literatur, in eigenen Kolloquien,³ sondern auch in einer Reihe von Ausstellungen speziell dem Thema der Relation von Schrift und Bild: angefangen mit „Skripturale Malerei“ (Berliner Festwochen 1962) und „Schrift und Bild“ (Amsterdam, Baden-Baden 1963), über „Worte werden Bilder“ (Köln 1972), „Geschriebene Malerei“ (Karlsruhe 1975), „Lettres et chiffres – Schrift im Bild“ (Basel 1980), bis hin zu „Die Sprache der Kunst“ (Wien/Frankfurt am Main 1992/93)⁴ – um nur einige davon zu nennen. Darüber hinaus zeigen gegenwärtige Ausstellungen wie „Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis SolLeWitt“ (Wien 2008) unter „verdecktem“ Namen die enorme Präsenz von Zahlen, Schrift und Sprache in der Kunst, besonders auch in gegenwärtigen Positionen.

Die Vielzahl der Kombinationsmöglichkeiten der beiden Medien Schrift und Bild, die sich im Bereich zwischen Verbildlichung von Sprache und Aneignung von Sprachlichem im Bild ausdehnen, benötigt einer klaren Eingrenzung. Trotz den bisher weitreichenden Erkenntnissen der Forschung, sind nach wie vor

¹ Adler/Ernst 1987.

² Maltrovsky 2003, S. 65, 84; Schuffelen 1989, S. 36; u. a.

³ Im Zuge des dritten Passauer Kolloquiums, 1993 – PINK 3 – versuchten die Organisatoren (Klaus Dirscherl, Manfred Pfister und Klaus-Peter Hansen) die Theorie und Geschichte des Dialoges von Bild und Text voranzutreiben. Siehe: Klaus Dirscherl (Hg.) 1993.

⁴ Zitiert nach: Zbikowski 1996, S. 19.

Einzelaspekte unberücksichtigt geblieben. Einer dieser Aspekte betrifft jene Art von Schrift im Bild, die als solche kaum oder gar nicht mehr vom Bild zu trennen oder zu unterscheiden ist. Genau jenem Prozess des „Verschwindens“ von Schrift im Bild widmet sich diese vorliegende Arbeit. Diese Thematik wurde weiters auf das Medium der Malerei beschränkt, da sich hier sehr deutliche Unterschiede in der Technik abzeichnen. Wie zu zeigen sein wird, kristallisierten sich insgesamt fünf signifikante Möglichkeiten heraus, Schrift aus ihrer standardisierten semantischen Funktion zu entheben, die von der Übermalung von Schrift bis zur Angleichung der Geste des Schreibens an die des Malens oder Zeichnens reichen. Ebenso stehen diese Varianten in direktem Zusammenhang mit dem Schaffensprozess je eines Künstlers, anhand dessen die jeweilige Technik und künstlerische Intention erläutert werden soll. Die Auswahl musste in Anbetracht der Vielzahl künstlerischer Positionen exemplarisch getroffen werden, sollte aber dennoch in der Betrachtung markanter Varianten auch auf das nahe und weitere Umfeld übertragbar sein.

Von Interesse ist die Ent-Semantisierung der Schrift in der Malerei einerseits vor dem historischen Kontext, der im ersten Teil dieser Arbeit näher erläutert werden soll. Es wird sich zeigen, dass Ansätze dieser Tendenz schon im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu finden sind. Auch das große Thema der Kunst des 20. Jahrhunderts, das Thema der Gattungs- oder Grenzüberschreitungen soll hier angesprochen werden, da sich die beginnende Auflösung der Grenzen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend manifestierte. In Bezug auf die A-Semantisierung der Schrift stellt sich auch die Frage, inwieweit beide Medien noch voneinander zu trennen sind, und ob hier überhaupt noch die Rede von unterschiedlichen Gattungen sein kann.

Andererseits sind die einzelnen künstlerischen Intentionen von Interesse, ihre Arbeitsmethoden, ihr Konzept und ihre formalen und inhaltlichen Anliegen. Darunter fallen auch die Fragen, inwieweit Schrift, welche von ihrer semantischen Bedeutung befreit ist, Botschaften vermitteln soll oder möchte, und ob Schrift, die ihrer prägendsten Eigenschaft der Informationsvermittlung entbehrt, überhaupt noch als solche deutbar ist.

Anhand der ausgewählten Künstler wird sich herausstellen, dass es sich nicht um „sprachlose“ Bilder handelt, sondern um eigenständige Bildtexte, deren Sprache erst entziffert werden muss.

2. Gegenwärtiger Stand der Forschung

Die Kombination von Schrift und Bild eröffnet ein sehr vielschichtiges Themengebiet. Die Vielfalt der Schrift-Bild-Gemeinschaften wird nicht nur in der Betrachtung der uns umgebenden Welt deutlich, sondern spiegelt sich auch im Bereich der wissenschaftlichen Literatur wider, die sich in unterschiedlichster Weise dem Verhältnis von Bild und Schrift annähert.

Als erstes und nach wie vor grundlegendes Standardwerk zu den Schrift-Bild-Relationen im 20. Jahrhundert – mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklungen der ersten Jahrhunderthälfte – kann Wolfgang Max Faust's Werk „Bilder werden Worte“⁵ genannt werden. Für ihn sind zwei große Tendenzen sichtbar: das Eindringen von Sprache in die Bildende Kunst und die Verbildlichung literarischer Texte. Faust gebraucht hierfür die Begriffe der „*Lingualisierung von Kunst*“ und den der „*Ikonsierung von Sprache*“.⁶ Gerade der Lingualisierung der Kunst misst Faust eine große Bedeutung im Sinne einer nachhaltigen Beeinflussung künstlerischer Positionen zu. Er nennt drei Möglichkeiten der Sprachintegration in einem Werk: 1. die Sprache wird ins Bild integriert und somit selbst zum Medium der Bildenden Kunst; 2. die Sprache geht als Kommentar mit dem Kunstwerk einher; 3. die Sprache tritt an die Stelle des Kunstwerks.⁷

Diese grobe Dreiteilung zergliedert S. D. Sauerbier⁸ 1980 in über 20 Typen von Text-Bild-Kombinationen – beginnend mit Bildgedichten, über Letternobjekte bis hin zu Bildertiteln – um so der Vielzahl an Möglichkeiten gerecht zu werden. Dabei bleiben handschriftlich angeeignete (auch fremde) Schriften im Bereich der Malerei, die sich in der Spur des Schreibens aufzulösen scheinen, unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammen gefasst: die *Skripturale Malerei*.⁹ Schon Faust unterschied in der Skripturalen Malerei zwischen der Aneignung kalligrafischer Schriften und des Aufgehens des Schreibens in der Geste selbst und betonte die Gemeinsamkeit der Sprachentleerung – deutete also mindestens zwei Möglichkeiten an. Auch Peter Fischer nimmt diese Zweiteilung wieder auf, und

⁵ Wolfgang Max Faust 1977.

⁶ Ebenda, S. 15, 29.

⁷ Stooss 1991, S. 7.

⁸ S. D. Sauerbier 1980, S. 30-94.

⁹ Ebenda, S. 66, 67.

spricht der *Écriture* einerseits die Erfindung freier Formen in der Folge der Kalligraphie, andererseits die freie gestische Äußerung im Schreibprozess zu.¹⁰ Im Zuge dieser Arbeit soll auf weitere Möglichkeiten der Ent-Semantisierung von Schrift hingewiesen werden, die sich im Bereich zwischen der Aneignung fremder Schriften und dem völligen Auflösen der Schreibbewegung im Bildlichen ausdehnen. Die Gemeinsamkeit liegt in einer ent-semantisierten Sprache.

Auf Faust aufbauend entstand im Zuge einer Ausstellung – „Die Sprache der Kunst“,¹¹ Wien 1991 – ein weiteres Überblickswerk, herausgegeben von Eleonora Louis und Toni Stooss, das sich nicht nur mit der Zeit vor 1950 auseinandersetzt, sondern auch einzelne, nachfolgende künstlerische Positionen bespricht. Für die Arbeiten seit den 1960er Jahren bemerkt Toni Stooss, dass diese grobe Dreiteilung der Lingualisierung der Kunst nach wie vor relevant ist, auch wenn sich die jüngeren Generationen anderer Techniken bedienen als die Künstler der Moderne.¹² Die von Faust schon Ende der 70er Jahre festgestellte Wichtigkeit der Sprachintegration in der Bildenden Kunst sieht Toni Stooss in den modernen Entwicklungen bestätigt: das vermehrte Interesse an Text-Bild-Kombinationen seit den 1980er Jahren wurzelt seiner Meinung nach in dem Wunsch, durch die Kunst – mittels Sprache – wieder direkte Botschaften ausdrücken zu können. Wechselseitig beeinflusst das erneute Integrieren von direkten Sprach-Mitteilungen auch das wiederkehrende Interesse an den Werken der Konzept-Kunst, in der die Sprache oftmals den Hauptakteur des künstlerischen Prozesses darstellt.¹³

Neben der konzeptionellen Kunst spielt die Sprache vor allem in den Werken der *Konkreten* und *Visuellen Poesie* eine bedeutende Rolle. Die Bezeichnung „konkret“ geht auf die Bildende Kunst zurück und wurde in den 1950er Jahren von Eugen Gomringer – dem „primus inter pares“ der Konkreten Poesie¹⁴ – auf die Literatur übertragen. Dies geschah in Anlehnung an die 1930 zuerst von Theo

¹⁰ Fischer 1999, S. 20.

¹¹ Louis/Stooss (Hg.) 1991.

¹² Ebenda, S. 7.

¹³ Ebenda, S. XV. Siehe auch Thomas 2004, S. 339-343.

¹⁴ Streitberger 2004, S. 84.

van Doesburg propagierte konkrete Kunst, die sich nur noch auf ihre eigenen Mittel beziehen sollte.¹⁵

Die beiden Begriffe der Visuellen und Konkreten Poesie, die oftmals als Synonym gesetzt werden, sind nach Klaus Peter Dencker folgendermaßen zu differenzieren: während *Konkrete Poesie* ihr visuelles Erscheinungsbild alleine aus der Organisation und Kombination von typografischem Text- und Buchstabenmaterial gewinnt, sind die der *Visuellen Poesie* zuzurechnenden Arbeiten viel komplexer. Neben dem Einsatz der Buchstaben als grafische Elemente finden in Werken der Visuellen Poesie auch bildnerische Elemente wie Farbe, Formen und Zeichnungen, Collagen, aber vor allem auch Handschriftliches Eingang.

„*Visuelle Poesie meint, dass sowohl figurative als auch sprachliche Elemente mit verschiedenen semantischen Möglichkeiten zusammen ein Bild ergeben*“.¹⁶

Dencker beschreibt den Entstehungsprozess des visuellen Werkes auch als „Sprachfindungsprozess“, der an die Form der Buchstaben und Semantik der Wörter gebunden bleibt. Von daher findet in der Konkreten wie Visuellen Poesie eine Verbildlichung von Buchstabenmaterial statt, eine „*Ikonisierung von Literatur*“ (Faust). In diesen Bereich fallen auch die Arbeiten der französischen *Lettristen*, eine 1945 von Isidore Isou gegründete literarische und künstlerische Bewegung. Im Anschluss an Dada und Surrealismus strebten sie die Zerlegung und Neuzusammensetzung von Wörtern und Buchstaben zu sinnfreien Formen an – zu Lautgedichten. Die Lettristen führen damit die Idee der surrealistischen *écriture automatique*¹⁷ fort.

Als Standardwerk der Geschichte der Visuellen Poesie ist das Buch von Jeremy Adler und Ulrich Ernst „Text als Figur – Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne“¹⁸ zu erwähnen. Sie weisen nach, dass der Versuch, Text und Bild miteinander zu verbinden, mehrere tausend Jahre zurück reicht und auch kulturübergreifend stattgefunden hat. Zum Thema der Konkreten Poesie sei zudem die Dissertation von Eva Maltrovsky erwähnt, die in „Schriftbilder –

¹⁵ Müllneritsch 2002, S. 30.

¹⁶ Dencker 1989, S. 23 - 27, hier: S. 23.

¹⁷ Im „automatischen Schreiben“ soll das Unbewusste und Unverfälschte zum Ausdruck gebracht werden, ohne durch planende Überlegung gesteuert zu werden.

¹⁸ Adler/Ernst 1987.

Positionen von Sprache-Bild-Texten“¹⁹ dem Phänomen der Sprachtexte in der Bildenden Kunst seit der Erneuerung ihrer wechselseitigen Durchdringung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachgeht. Um eine Eingrenzung der Thematik zu erzielen, wendet sich Maltrovsky im Besonderen den Künstlern der *NNfabrik* zu, die als Gemeinsamkeit das Ziel hatten, ausschließlich Sprache-Bild-Texte zu produzieren.

Dieser Bereich der Verbildlichung von Literatur wird hier deshalb erwähnt, um einerseits die Fülle künstlerischer Schrift-Bild-Relationen in ihrer Gesamtheit darzustellen, andererseits spielt die Visuelle Poesie im Werk von Carlfriedrich Claus, der einer der Protagonisten dieser Arbeit ist, eine bedeutende Rolle.

Im Weiteren soll auf die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der „Lingualisierung von Kunst“ eingegangen werden. Auch hier spielt Fausts Werk als Grundlage eine entscheidende Rolle und dient nach wie vor als das Überblickswerk über die Zeit vor 1950.

Ihm haben sich, speziell die Integration von Schrift in der Malerei betreffend, verschiedenste Autoren angeschlossen. Da nicht alle diese Bereiche zu meinem Forschungsgegenstand gehören, soll hier nur exemplarisch auf einige Arbeiten hingewiesen werden, um die Vielfältigkeit der Schrift-Bild-Relationen zu verdeutlichen:

Speziell mit dem Einsatz fremder oder kalligrafischer Schriftzeichen in der europäischen Kunst setzte sich Dörte Zbikowski in ihrer Dissertation von 1995 auseinander: „Geheimnisvolle Zeichen – Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts“.²⁰ Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Adaption kalligrafischer Zeichen in der westlichen Malerei, mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklungen bei Wassily Kandinsky und Paul Klee, bis hin zu Mark Tobey. Als weitere themenbezogene Gesamtuntersuchung geht ihr die Dissertation von Marguerite Hui Müller-Yao voraus – „Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei.“²¹

¹⁹ Maltrovsky 2003.

²⁰ Zbikowski 1996.

²¹ Marguerite Hui Müller-Yao 1985.

Als die neueste Forschungsarbeit zum Thema der Schrift in der Malerei ist eine 2006 entstandene Dissertation von Samier Mahmoud Abdel-Fadeil Abdel-Kader zu nennen: „Schrift als Bild – In den Bildern westlicher und arabischer Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“²² Abdel-Fadeil Abdel-Kader stellt die Tendenzen der Schriftintegration in der Malerei westlicher und arabischer Künstler gegenüber. Die Grundfrage ist schließlich, ob Beziehungen zwischen den Künstlern und Religionen, die sich mit der Schrift als Bild beschäftigen, herzustellen sind? Und inwiefern Beziehungen zwischen der arabischen und der westlichen Kunst generell existieren.

Konkret mit „Lesbaren Schriftzeichen in der Malerei des 20. Jahrhunderts“²³ befasste sich Dominique S. A. Selzer in ihrer Dissertation. Ihre Arbeit bildet nach Faust das erste größere Überblickswerk zur Schriftintegration in der Bildenden Kunst vor und *nach* 1950. Anhand von Einzeldarstellungen werden die prägnantesten Künstler behandelt und in den Kontext der großen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestellt.

Den Anfang der Thematisierung der Schrift-Bild-Beziehung in der Malerei machte die Ausstellung „Schrift und Bild“²⁴ in Amsterdam und Baden-Baden, 1963. Hier wurden die diversen wechselseitigen Beziehungen von Schriftzeichen und Bildender Kunst in ihrer ganzen Bandbreite thematisiert: von der Integration von Schrift in der Malerei bis zur Verbildlichung von literarischen Texten. Auch die Verwendung kalligrafischer Zeichen und die Annäherung der Schrift an die Gestik des Zeichnens werden hier erwähnt. In der Behandlung von Schrift, die nicht mehr direkt als solche erkennbar ist, indem sie ihre semantische Bedeutung aufgibt, ist hierin das erste und einzige Werk gegeben, das mehrere Künstler im Überblick zeigt. Faust beschreibt diese „unleserliche“ Schrift als „*graphische Erscheinung der Sprache*“,²⁵ die zugunsten ihrer semantischen Bedeutung den Gestus des Schreibens darstellt. Unter dem Begriff *Skripturale Malerei* fasst er Bilder zusammen, die zu Trägern einer sprachentleerten, dem individuellen Rhythmus folgenden Schrift werden. In der skripturalen Malerei verschwinden die

²² Abdel-Fadeil Abdel-Kader 2006.

²³ Selzer 2001.

²⁴ Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963.

²⁵ Faust 1977, S. 15.

Grenzen zwischen der Geste des Schreibens und der Geste des Zeichnens – zu einer „*Schreibspur*“.²⁶

Faust vergleicht das Auflösen der Schrift in die Spur des Schreibens mit der Anwendung fremder, kalligrafischer Zeichen: in beiden Fällen wird die semantische Bedeutung der Worte verschlüsselt. Die Wurzeln sind bei Paul Klee, Willi Baumeister, Joan Miró und Mark Tobey zu sehen, die in Anlehnung an die Kalligrafie eigene Bilder- oder Hieroglyphenschriften erfanden. Diese individuellen Zeichensprachen – zu denen jede Form *ent-semantisierter* Handschrift gezählt werden kann – versteht Faust als Suche nach einer universell verständlichen Sprache, „*jenseits der natürlichen Sprache*“.²⁷

Diesem Ansatz soll im Zuge der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden. Das Erfinden von Zeichenschriften in Anlehnung an fremde Schriften, wie auch die Schreibspur, die als automatisierte Geste keine direkten sprachlichen Botschaften übermitteln will, können als Möglichkeiten genannt werden, zu einer sprachentleerten „Schrift“ zu gelangen. Vergleichbar ist das lesbare Ausgangsmaterial: in der Verwendung oder Imitation kalligrafischer Schriftzeichen liegt der Wunsch begründet, zu einer allgemein gültigen Sprache zu gelangen, die sich rein visuell äußert. Diese allgemeine Sprache ist auf keinen kulturellen Kontext bezogen. Gleichzeitig beinhaltet die Verwendung kalligrafischer Zeichen von Haus aus die Unlesbarkeit in sich, da fremde Schriften – man denke auch an die arabischen Inschriften – zum Beispiel für uns Europäer vielmehr einer abstrakten Ornamentik gleichen und ihre verbale Bedeutung verschlüsselt bleibt. Ebenso geht die Verschlüsselung von Schrift durch die Schreibspur, von der verbal erfassbaren Schrift aus. Durch das Angleichen der Gestik des Schreibens semantischer Texte an eine Gestik der inneren Bewegtheit, die die Schreibbewegung imitiert, wird wiederum eine allgemein verständliche Bildsprache erzeugt. Diese Sprache verzichtet auf die semantische Bedeutung der Schriftzeichen und ersetzt sie durch subjektive Aussagewerte.

Die Form des Auflösens von Schrift in der Spur des Zeichnens spielt im Werk von Carlfriedrich Claus, Helmut Brandt und zum Teil auch bei Gerhard Hoehme eine

²⁶ Ebenda, S. 16.

²⁷ Ebenda.

wichtige Rolle. Schrift kann aber auch ihre semantische Funktion verlieren, indem sie übermalt wird: dies geschieht zum Beispiel bei Arnulf Rainer, der typografische Texte durch Schwärzung unlesbar macht. Eine weitere Möglichkeit des Verschwindens von Schrift im Bild stellt Roman Opalkas Technik dar, in der sich die Farbe der geschriebenen Zahlen²⁸ immer mehr mit dem Untergrund verbindet, bis hin zum Gleichklang beider.

Ohne die kalligrafischen Zeichensprachen oder fremde Schriften zu berücksichtigen, möchte ich fünf Möglichkeiten unterscheiden, welche die semantische Bedeutung der Schrift negieren. Diese werden jeweils durch einen markanten Künstler repräsentiert:

1. das Aufgehen von Schriftzeichen im *Überfluss* bei Gerhard Hoehme;
2. das *Übermalen* von Schrift bei Arnulf Rainer;
3. das Verschwinden der Schrift durch Techniken des *Palimpsests* bei Helmut Brandt;
4. die *Aufhellung* der Schrift bis zum Gleichklang mit dem Hintergrund bei Roman Opalka;
5. das *Auflösen* der Schrift in der Zeichenspur bei Carlfriedrich Claus.

Der Geschichte der Schrift-Bild-Relationen – mit besonderem Augenmerk auf die prägenden Tendenzen im beginnenden 20. Jahrhundert – ist die Erörterung der Möglichkeiten, Schrift in ihrer natürlichen Bedeutung unkenntlich zu machen, vorangestellt. Dabei wurden vor allem jene Tendenzen behandelt, auf die die Arbeiten der angesprochenen Künstler aufbauen, bzw. deren Kenntnis für die gesamte Schrift-Bild-Thematik unerlässlich ist.²⁹

²⁸ Buchstaben und Ziffern werden hier synonym als semantische Zeichen begriffen. Auch in Anbetracht der vergleichbaren Strukturierung der Überblickswerke von Faust 1977, zur Geschichte der Schrift im Bild und Maurs 1997 entstandenen Geschichte der Zahl in der bildenden Kunst, können Zahl und Buchstaben als gleichbedeutende Elemente angesehen werden.

²⁹ Deswegen wurde auch auf die Darstellungen der dadaistischen Bewegung verzichtet, da diese in der Verwendung von typografischem Material vielmehr in den Bereich der „Ikonisierung von Sprache“ einzuordnen ist, als in die hier angestrebte Erörterung der Schriftintegration in der Bildenden Kunst.

3. Zur Geschichte der Annäherung von Schrift und Bild

In der Kombination von Schrift und Bild kann auf eine lange Tradition blicken, die bis in die Antike zurück zu verfolgen ist.³⁰ Jeremy Adler und Ulrich Ernst bezeichnen schon die sehr frühen Formen der *Ikonisierung* von Literatur als *Visuelle Poesie*, und verfolgen in ihrem Standardwerk diese Tradition bis zu ihren Anfängen: Auf die antiken *Umriss- oder Gittergedichte* folgen im Mittelalter *Figurengedichte*, die einzelne Lettern oftmals farbig hervorheben, um so zum Beispiel die Form eines christlichen Kreuzes bildlich nachzuahmen. In der Renaissance und im Barock säkularisieren sich die bildlichen Assoziationen zu floralen oder alltagsbezogenen Gestalten, die zum ersten Mal auch in Prosatexte eingebaut werden.³¹

Auch die Geschichte der *Lingualisierung* der Kunst reicht weit zurück: Angefangen mit ägyptischen Wandmalereien, findet die Schrift bis in die Neuzeit weitreichende Verwendung in Kombination mit dem Bild.³² So fungiert die Schrift vor allem als *Titulierung* der oder des Dargestellten, tritt als *Kommentar* des Abgebildeten in Erscheinung – wobei hier eher in umgekehrter Form das Bild den Text erläutert – oder erscheint als *Spruchband* im dialogischen Verhältnis (zum Beispiel am Albrechtsaltar, Dialog zwischen Maria, den neun Engelschören und Propheten, Klosterneuburg).

Eine bedeutende Rolle kommt der Kombination von Wort und Bild in der Kunst der *Emblematik*³³ zu, die vor allem von den italienischen Humanisten der Hochrenaissance ausgebildet wurde. 1531 erschien in Augsburg die erste zusammenfassende Darstellung der Emblematik, die „*Emblemata*“ des Andrea Alciati. Die 104 enthaltenen Embleme prägten bis ins 17. Jahrhundert das klassische Muster der Emblematik: sie bestanden aus je drei Elementen. 1. Das *Lemma* (Motto), durch das in Gestalt eines lateinischen oder griechischen Wahlspruchs eine ethische Wahrheit ausgedrückt wurde; 2. das *Icon* als

³⁰ Adler/Ernst 1987; Maltrovsky 2003, S. 65-75.

³¹ Schuffelen 1989, S. 36.

³² Siehe Beispiele hierzu in: Castelfranchi Vegas 2002, u. a. S. 17, 247; Maltrovsky 2003, S. 65; Selzer 2001, S. 3.

³³ „*Allegorisierende, durch eine sinnverhüllende und zugleich ausdeutende Kombination von Bild und Wort charakterisierte Kunstübung, deren Schöpfungen meist in Buchform veröffentlicht worden sind.*“ (Dtv 1998a, S. 316)

allegorisierenden Bildbestandteil. Das Lemma und das Icon bildeten ein Rätsel, das durch 3. das *Epigramm* aufgelöst werden konnte. In dieser Bild-Text-Relation, die das Bild als kommentarbedürftiges kennzeichnete, wird eine neue, rationellere Auffassung prägend, die folgenreich für das gesamte Bild-Denken der Zeit wurde. Im 18./19. Jahrhundert löste sich die – bereits im 17. Jahrhundert veränderte – Form der Emblematik in allegorische Genrebilder oder Bildgedichte auf.³⁴

Diese lange Tradition der gemeinsamen Erscheinung von Schrift und Bild ist einerseits wissenschaftlich belegt,³⁵ andererseits ist eine weitgehende Übereinstimmung in der Literatur wahrzunehmen, was den Rückgang dieser Erscheinungen vor allem in der bürgerlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts betrifft.³⁶ Damit widersprechen neuere Autoren dem von Wolfgang Max Faust in „Bilder werden Worte“ – und in seiner Nachfolge von Eleonora Louis und Toni Stooss³⁷ – proklamierten Beginn der gegenseitigen Annäherung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Vielmehr verweisen sie auf die lange Tradition der Bild-Schrift-Relationen und den Bruch derselben im 18. und 19. Jahrhundert. Nach dieser Zeit der Trennung der einzelnen Gattungen erscheinen die Gattungsüberschreitungen, die im 19. Jahrhundert von der Literatur ausgehen, erstaunlich. Sie sind jedoch nicht neu.

*„Völlig neu ist aber das theoretische Konzept, das hinter den Grenzüberschreitungen steht, die Experimentierlust an den Materialien Sprache und Bild und die Quantität des Auftretens von Sprache-Bild-Relationen“.*³⁸ Britta Dombrowe sieht eine Beantwortung der Frage, wieso gerade im 20. Jahrhundert vermehrt Schrift in die Kunst integriert wird, als nicht möglich an, obwohl deren Verhältnis ein aktuelles Thema für Philosophie, Wissenschaft und Kunst darstellt. Als mögliche Erklärung nennt sie, ebenso wie Faust, die allgemeinen

³⁴ Dtv 1996a, S. 317, 318.

³⁵ Hier sei nur das Standardwerk von Adler/Ernst 1987 genannt.

³⁶ Maltrovsky 2003, S. 65; Siehe auch: Selzer 2001, S. 3, 4; Schuffelen 1989, S. 36.

³⁷ Louis/Stooss 1991, S. XV, S. 5.

³⁸ Maltrovsky 1996, S. 84.

Gattungsverwischungen, in denen das Ineinandergreifen von Schrift und Bildender Kunst als symptomatisch zu betrachten ist.³⁹

Zusammenfassend kann von einer Neuorientierung in Bezug auf die Verbindung von Schrift und Bild gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgegangen werden, weshalb der Beginn der Betrachtungen einer gegenseitigen Annäherung hier angesetzt werden soll. Daran anschließend werden die künstlerischen Strömungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überblickend dargestellt, deren Gründe für die Kombination von Schrift und Bild sehr unterschiedlich ausfallen, stets jedoch als aufeinander aufbauende und sich erweiternde zu sehen sind.

3.1. Die Autonomie der Literatur

In keinem Werk, das sich in der einen oder anderen Weise mit Schrift-Bild-Relationen auseinandersetzt, fehlt der Verweis auf den französischen Dichter Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Vorgeahnt durch Novalis und Poe, aufgenommen und weiter geführt durch Baudelaire, vollzog sich im Schaffen von Rimbaud und – besonders bedeutend für die Schrift-Bild-Kombinationen – bei Mallarmé ein radikaler Neuansatz.⁴⁰

Schon bei Baudelaire wird die als überkommen empfundene Beschreibung der idealen Wirklichkeit zerrüttet. Der klassizistischen und romantischen Idealität stellt Baudelaire das Hässliche, Böse und Groteske entgegen, wobei die Trennung von Ideal und Wirklichkeit offen gelegt wird. Gleichzeitig lag in der Trennung der Kunst von einer idealisierten Wirklichkeitsbeschreibung ihre Befreiung: indem sich die Literatur aus ihrer Bindung an die Wirklichkeit löste, fiel sie auf sich selbst zurück. Ihre Legitimation findet sie nunmehr in der Tatsache „*der sprachlichen Verfasstheit des Textes*“.⁴¹ Die Dichtung war nunmehr rein aus der Sprache begründbar.

³⁹ Dombrowe 2006, S. 48.

⁴⁰ Faust 1977, S. 62.

⁴¹ Ebenda, S. 63.

Mallarmé veröffentlichte 1887 seinen Gedichtband „Un coup de Dés“ (Abb. 1). Dieser Text gilt als *der* literarische Text, der als Wegbereiter für eine neue Gattung der Sprache-Bild-Relationen angesehen werden kann. Besonders ist die offene Form des Bild-Textes, die als typografisch gestaltete Fläche in Erscheinung tritt. Anders als bei vorhergehenden Umrissgedichten imitierte Mallarmé keine objektbezogene Form, was Jeremy Adler und Ulrich Ernst Anlass gab, hierin das erste, abstrakt-visuelle Gedicht zu sehen.⁴²

Vielmehr erweitert Mallarmé das Bildhafte seines Textes um das Moment des *Schweigens*, aber auch jenes der *Konstellation*. Das Schweigen wird in den weißen Stellen veranschaulicht, aus denen die einzelnen Wörter auftauchen. Die Konstellation stellt die Verbindung der typografischen Setzung mit der „Technik“ der Rezeption von Musik her, als eine „*Art Partitur*“.⁴³ An André Gide schreibt er über den Begriff der *Konstellation*: „*Ein gewisses Wort, in großen Buchstaben, verlangt das Weiß einer ganzen Seite. [...] Die Konstellation wird, nach genauen Gesetzen und soweit es einem gedruckten Text erlaubt ist, ihm notwendigerweise die Gangart eines Sternbildes aufprägen.*“⁴⁴

Indem Mallarmé die syntaktische Beziehung der Wörter löst, wird das Sprechen selbst zu einem poetischen Vorgang. In dem Rückzug der Literatur aus der Beschreibung der sichtbaren Welt liegt schließlich ihr enormer Neuansatz enthalten: sie muss sich auf sich selbst beziehen und auf ihr eigenes Medium – das der Sprache. In der Abkehr von der Tradition liegt nicht nur die Autonomie des literarischen Kunstwerkes begründet, sondern auch das Erreichen der Grenzen der eigenen Gattungen. Die Literatur des 19. Jahrhunderts ist nach Faust damit zum Paradigma der Moderne geworden, weil sie die konsequenteste Formulierung eines autoreflexiven Kunstbegriffs veranschaulicht.⁴⁵ Im Kubismus äußert sich dieses gewandelte Wirklichkeitsverständnis erstmals mit bildnerischen Mitteln.

⁴² Adler/Ernst 1987, S. 233.

⁴³ Ebenda, S. 236.

⁴⁴ Zitiert nach Adler/Ernst 1987, S. 236.

⁴⁵ Faust 1977, S. 41.

3.2. Worte erscheinen in Bildern des Kubismus

Das beginnende 20. Jahrhundert ist geprägt von Neuordnungen: nicht nur die russische Revolution und der erste Weltkrieg erschütterten das Weltbild, sondern auch der bis dato geltende Naturbegriff war ins Wanken geraten. Gerade durch die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft,⁴⁶ die eine höhere Wirklichkeit nur noch als *relativ* Fassbares bestätigen konnte, sah sich der moderne Mensch einem Ungewissen, einem Unfassbaren gegenüber stehen. Dieses Gefühl „*erfüllt die moderne Malerei mit Misstrauen gegen die Erscheinungen der dinglich-wahrnehmbaren Welt. Sie hat den nachahmenden, abbildenden Charakter verloren und sucht statt dessen die erweiterte Wirklichkeit zu deuten.*“⁴⁷

Die Darstellung einer veränderbaren, unmittelbar und differenziert erfahrbaren Wirklichkeit, die nicht mittels einem bestimmten Repertoire von Ausdrucksformen erfassbar ist, wird zwar schon von den Impressionisten und Symbolisten thematisiert, im Bild selber aber äußert sie sich zum ersten Mal im Kubismus.⁴⁸ Erscheint die Kunst des Symbolismus wie eine Absage an die sichtbare Welt, so versuchten die Impressionisten den subjektiven Eindruck (*Impression*) des Gesehenen darzustellen.⁴⁹ Wegweisend wurde Paul Cézanne und sein „optisches Denken“: er hielt zwar am Abbild des Sichtbaren fest, wollte die Natur aber nicht mimetisch wiedergeben, sondern versuchte selbige durch farbige Äquivalente zu reproduzieren. Durch Farbmodulierungen konnte er Raum und Plastizität darstellen.⁵⁰ Das zeitweise Auflösen des Gegenständlichen in annähernd geometrische Grundformen, wie es in „Mont Saint Victoire“ von 1885 der Fall war,⁵¹ deutet formal schon in Richtung Kubismus.

Im Kubismus vollzieht sich schließlich der Bruch, die Abkehr vom reinen „Sehen“. In der Nachfolge des impressionistischen Auflöserns des Gegenständlichen in ein Momentbild aus Bewegung und Licht, deren einzelne

⁴⁶ Max Plancks Quantentheorie (1900), Albert Einsteins Relativitätstheorie (1905 und 1916), Sigmund Freuds Psychoanalyse (seit 1900) und Minkowskis Mathematische Formulierungen einer raum-zeitlichen Dimension (1908) veränderten die Sicht auf die Welt.

⁴⁷ Braun zitiert nach Haftmann 1974, S. 445.

⁴⁸ Stooss 1991, S. 8; Selzer 2001, S. 44.

⁴⁹ Denvir 1974, S. 3.

⁵⁰ Dtv 1996b, S. 794.

⁵¹ Denvir 1974, S. 51.

Elemente den Charakter der Ähnlichkeit mit dem Dargestellten hatten, fanden die Kubisten zu einem „*System der Referenz durch Zeichen*“.⁵² Diese Zeichen müssen als gleichwertige Elemente im Bild verstanden werden, und haben ihren Ursprung durchaus in den Formen realer Gegenstände und Dinge, indem sie sozusagen deren „Urformen“ darstellen. In der Abkehr von der äußeren Wahrnehmung, versuchten die Kubisten die „*innere Struktur der Dinge freizulegen*“,⁵³ die jedoch nicht durch eine bloße Auflösung der Formen erfassbar waren, sondern erst durch eine Neuordnung und Synthese ihrer elementaren Bestandteile. Diese einzelnen Elemente wurden auf den zweidimensionalen Bildraum übertragen, womit der bis dato geltende Raumbegriff – der seit der Renaissance die Homogenität und Messbarkeit der Teile voraussetzte – endgültig gebrochen war.

Der Bruch mit dem tradierten Kunstbegriff forderte einen neuen: dieser wird als *peinture conceptuelle* bezeichnet, eine Formulierung, die der Galerist und Theoretiker der Kubisten Henri Kahnweiler von dem Schriftsteller und Künstler Apollinaire übernahm: „*Unter peinture conceptuelle ist eine Malerei zu begreifen, die entsteht, wenn ein Künstler Kunstwerke schaffen will, die aus sich und in sich selbst existieren, wenn er ein Gefüge von Zeichen (Symbolen) etabliert, die aus dem Symbolmodus des Werkes selbst hervorgehen und dennoch die Außenwelt bezeichnen*“.⁵⁴

Im Rahmen der *peinture conceptuelle* beschäftigten sich die Kubisten mit drei großen, neuen Themen:

1. mit der Überwindung der Gegenstandsdarstellung;
2. mit der Integration von Sprache ins Bild;
3. mit den Möglichkeiten der Collage.

Die Sprache, die als eigenständiger Bestandteil neben den „deformierten“ und konstruierten Körpern ins Bild tritt, erscheint immer als notwendiger Bestandteil der Komposition. 1910/11 treten in Georges Braques „*Stilleben mit Gitarre*“ zum

⁵² Ebenda, S. 42.

⁵³ Besset/Wetzel 1993, S. 340.

⁵⁴ Faust 1977, S. 42.

ersten Mal Buchstaben auf: *JO NAL*, die in der gewohnten Leserichtung zu dem Wort *Journal* zusammengefügt werden können. Ein Jahr später scheinen im Bild „*Le Bougeoir*“ (Abb. 2) Wort und Zahl auf: *L’In....a.t* und eine 5, welche den Preis der *fünf Centimes* für die in Céret erscheinende Zeitung *L’Independent* bezeichnet. Die Schrift – dem realen Titelschriftzug nachempfunden – ist rein formaler Bestandteil des Bildgefüges, da der Gegenstand, in diesem Fall die Zeitung, nicht sichtlich präsent ist, aber in seiner sprachlichen Bezeichnung repräsentiert wird. Die Zeitung ist sozusagen durch ihr sprachliches Symbol im Bildgefüge vorhanden. In derselben Weise, wie der Betrachter das bruchstückhafte Wort zusammenfügt, wird er dazu gebracht, auch die „deformierten“ Körper wieder zu Gesamtbildern zusammenzufügen. Nach Kahnweiler ist das Bild damit lesbar wie die Sprache, und wird dadurch legitimiert. „*Er [der kubistische Künstler] hat erkannt, dass alle plastische Kunst nur eine Schrift ist, deren Zeichen der Beschauer liest, und nicht ein Spiegelbild der Natur.*“⁵⁵

Faust bemerkt, dass nur ein konventionalisierter Bildbegriff oder das Bild als Ikon lesbar sein kann. Auch J. M. Nash betont, dass eine neue künstlerische Vision immer erst als falsch abgelehnt wird, „*weil die Masse den früheren Bilddarstellungen verfallen ist und die Welt nur durch bereits bestehende Zeichen betrachtet.*“⁵⁶ Als bekannte und schon bestehende Zeichen wären die eingefügten Lettern zu nennen. Für Faust bedarf es hingegen im Falle der neuen, nicht-diskursiven Sprache kubistischer Bilder, eines zweiten sprachlichen Systems, eines Kontextes, um natürlich lesbar zu sein.⁵⁷ Dieser Kontext kann zum Einen die zweidimensionale Bildfläche sein, auf dem sich die Dinge in einer neuen räumlichen Anschauung⁵⁸ ausdehnen. Zum Anderen ist der Kontext die umgebende Welt, die durch den Einsatz realer Materialien ein weiteres Mal mit dem Bild verknüpft wird.

Hat das Wort *L’In[dépend]a[n]t* bei Braque noch die Aufgabe, das Bild näher an die Realität zu führen und auf die Zweidimensionalität des Bildes zu verweisen,

⁵⁵ Kahnweiler 1958, S. 10.

⁵⁶ Nash 1975, S. 23.

⁵⁷ Faust 1977, S. 43, 44.

⁵⁸ „*Wenn ein Maler eine runde Tasse zeichnen will, weiß er sehr wohl, dass die Tassenöffnung ein Kreis ist.*“ Olivier-Hourcade zitiert nach Nash 1975, S. 22.

so stellt das Einführen der Collagetechnik einen noch direkteren Bezug zur Alltagswelt her: *„Elemente der Außenwelt werden jetzt nicht durch ein gemaltes oder sprachliches Symbol bezeichnet, sondern durch den Gegenstand selbst oder sein vorproduziertes Abbild.“*⁵⁹ Die Integration von nicht künstlerischen Materialien bezeichnet Faust als den *„einschneidenden Verstoß gegen den bürgerlichen Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts.“*⁶⁰

Die Schrift, in der Collage in Form von Zeitungsfragmenten in das Bild integriert, bleibt als autonomer, wenn auch unleserlicher Text bestehen, verweist zudem aber auf die Welt außerhalb des Bildes: auf die Typografie der modernen Gebrauchskunst: *„Es ging ihnen dabei um den Nachweis, dass sich reale Fundstücke in das ästhetische Ganze inkorporieren lassen, um nur dieses zur Wirkung zu bringen. Nicht der inhaltsgeladene Gegenstand zählt, sondern die inhaltsfreie Formerscheinung des Artefaktfragments, das aus dem Lebenszusammenhang herausgenommen und in ein Ästhetisches verwandelt wurde. In der Wahrnehmung der abstrahierenden Komposition schwand der einstige Sinn- und Zweckzusammenhang des Fundstücks.“*⁶¹

Durch einen anderen Kontext erhalten die einzelnen Elemente auch eine andere Bedeutung: durch die verminderte Lesbarkeit der Zeitungsfragmente wird der Materialcharakter derselben hervorgehoben. Außerdem geht es nicht um die Botschaft des Zeitungstextes im Bild. Dieser dient als Verweis auf das Medium der „Zeitung“, das als Träger von Botschaften fungiert.

In Picassos Stilleben „Flasche, Glas und Geige“ (Abb. 3) sind diese vielschichtigen semiotischen Prozesse und kontextuellen Spannungen vereint: das Wort JOURNAL verweist auf die realen Zeitungsfragmente, die in das Bild integriert sind. Diese wiederum verweisen auf die Bedeutung des Realmaterials „Zeitung“, als Träger von Bedeutung in einem außerbildlichen Kontext.⁶²

Die Interpretationen und Wertungen zum Thema der Schrift in kubistischen Werken sind sehr weitreichend. Im Groben lassen sich daraus zwei Deutungen

⁵⁹ Faust 1977, S. 54.

⁶⁰ Ebenda, S. 53.

⁶¹ Klotz 1988, S. 33.

⁶² Maltrovsky 2003, S. 94, 95.

ableiten: zum Einen ist die grafische Qualität der Schrift entscheidend, die sich in ihrer formalen Qualität mit den anderen Bildelementen verbindet. Zum Anderen wird die Möglichkeit der Schriftfragmente betont, als Teil der Realität auf selbige zu verweisen (was auch der von Braque geäußerten Funktion der Schrift entspricht⁶³). Eva Maltrovsky vermutet in der Integration von Schrift den Ersatz einer Inhaltlichkeit, die mit dem Verlust des Gegenstandsbezuges einher geht.⁶⁴ Faust interpretiert den Einsatz „bildfremder“ Materialien wie der Schrift als direktes Resultat der *peinture conceptuelle*, in der sie als notwendiger Bestandteil des Bildes fungiert.⁶⁵ Die Schrift eröffnet sozusagen den Kontext der umgebenden Welt, und das Lesen dieser bekannten Zeichen kann auf das Lesen der neuen Bildsprache übertragen werden.

3.3. Die Wirkung des Kubismus auf die Literatur

In Anlehnung an die kubistischen Errungenschaften versuchten Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy und Gertrude Stein einen „Kubismus der Wörter“ (Faust). Dabei bleiben Annäherungen an die *Visuelle Poesie* Randerscheinungen, die sich in Apollinaires „Caligrammes“ (1913 – 1916) abzeichnen.⁶⁶

In der Nachfolge der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist in den kubistisch beeinflussten literarischen Strömungen der radikale Bruch schon erfolgt. Jedoch verändern sich die Vorzeichen im 20. Jahrhundert: wie schon im Kubismus angesprochen, ist die Entfernung von der Wirklichkeit, in der sich die Literatur als „reine“ Dichtung äußerte, nicht mehr Teil des kubistischen Konzeptes. In einem neuen, wiederum wirklichkeitsbezogenen Kunstbegriff spiegelt sich der Versuch, Wort und Bild zu vereinigen. Die Erfassung des Tatsächlichen anhand selbstständiger Zeichen, wirkt auch auf die Literatur des Kubismus. Faust deutet hier einen erneuten Paradigmenwechsel zwischen den beiden Gattungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts an: „*Unter dem Einfluss der*

⁶³ Stooss 1991, S. 11.

⁶⁴ Maltrovsky 2003, S. 90.

⁶⁵ Faust 1977, S. 48.

⁶⁶ Ebenda, S. 61.

*bildenden Kunst des Kubismus erstrebt sie [die Literatur] weniger die Entgrenzung der Sprache als die Erkenntnis der Grenzen, die die Sprache innerhalb der ästhetischen Erfahrung setzt.*⁶⁷

Somit bleibt die Sprache als autonomes Medium erhalten und thematisiert die ihr gegebenen Möglichkeiten. Die Selbstthematisierung des Sprachlichen bedeutet aber keine Abkehr von der Wirklichkeit mehr: Apollinaire fügte in seine „Caligrammes“ zum Beispiel Sätze aus alltäglichen Konversationen ein – zu vergleichen mit dem Einfügen von Zeitungsfragmenten in kubistischen Collagen. Auch die Gegenstandsbezeichnung, die in kubistischen Collagen durch sprachliches Material angedeutet wurde, führte Apollinaire zum Beispiel in „La mandoline l’oeillet et le bambou“ (Abb. 4) aus: die einzelnen Texte beschreiben Nelke, Mandoline und Bambus in visualisierter Form. Inhalt und Verbildlichung der Texte verschränken sich ineinander. Bei Gertrude Stein spielt die Rhythmisierung, Wiederholung und ironische Veränderung des Sprachmaterials eine Rolle.⁶⁸

Trotz der Befreiung der Literatur aus ihrer tradierten Funktion der Beschreibung anhand dargelegter Codes, bleibt sie dem Sprachlichen verwandt und beharrt stets auf ihren Gattungsgrenzen. Die verschiedenen Techniken der kubistischen bildenden Kunst wie Montage, Prinzipien der Abstraktion, die Selbstthematisierung des Kunstwerkes und das Verbinden von Visuellem und Verbalem werden aufgenommen,⁶⁹ zur Befreiung der Sprache aus ihrer syntaktischen Struktur gelangen jedoch erst die Künstler des Futurismus in Italien und Russland.

3.4. Die Befreiung des Wortes im Futurismus

Das erste „futuristische Manifest“ (1909) des Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti gilt als das theoretische Fundament des italienischen Futurismus. Die Gründung dieser Bewegung war ein Aufruf zu einer neuen Lebensform, die sich

⁶⁷ Ebenda, S. 71.

⁶⁸ Maltrovsky 2003, S. 98, 99.

⁶⁹ Faust 1977, S. 84.

die Zertrümmerung aller Traditionen zum Ziel genommen hatte. An die Stelle dessen wollte man die „*Schönheit des zivilisatorischen Fortschritts*“⁷⁰ stellen.

Dieser, von der Literatur ausgehenden Bewegung, schlossen sich auch ein Jahr später fünf italienische Maler an: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini. Sie alle teilten vor allem eines: die Begeisterung für die Errungenschaften der modernen Zivilisation und die Faszination des technischen Fortschritts, der sich in den Wissenschaften, dem modernen Großstadtleben und als dynamische Bewegung äußerte.

Die Futuristen, die sich zuerst unabhängig von den Kubisten formierten, nahmen einen entgegen gesetzten Standpunkt ein, wenn sie auch von deren Errungenschaften deutlich profitierten. Der Auflösung des Gegenstandes im Kubismus anhand einer sachlich-unpersönlichen Strukturanalyse, stellten die Futuristen das Einbeziehen des Emotionalen gegenüber. Das Emotionale drückte sich in der Darstellung der eigenen Eindrücke in Bezug auf die moderne Welt aus. Boccioni schrieb 1914: „*Wir haben keine festen Begriffe, die überhalb des Gegenstandes stehen, wie die Kubisten. Wir Futuristen befinden uns im Gegenstand, und wir leben seinen Entwicklungsbegriff...*“⁷¹ Die Zerlegung der Gegenstände im Futurismus ist demnach weniger als das Erfassen der *inneren Form* zu verstehen, sondern vielmehr als Resultat einer subjektiven Wahrnehmung der Umwelt. Die Formen sollen aufgebrochen werden, um die Umwelt in sie einfließen zu lassen: „*[...] die Figur soll sich weit öffnen und die gesamte Umwelt soll hineinströmen.*“⁷²

Für die Aufnahme der gesamten Welt in das Kunstwerk wird der Begriff der *Simultaneität* begründet. Für Boccioni stellt die Simultaneität die Grundkategorie der bildenden Kunst dar, in der ein „neues Absolutum“ visuell in Erscheinung tritt: das Absolutum der Geschwindigkeit, des modernen Lebens und der wissenschaftlichen Entdeckungen.⁷³ Die subjektive Wahrnehmung der Welt basierte schließlich auf einer wiederum festgelegten, dem Futurismus entsprechenden Weltsicht.

⁷⁰ Braun 1974, S. 454, 455.

⁷¹ Carlo Boccioni zitiert nach Faust 1977, S. 91.

⁷² Besset/Wetzel 1993, S. 342.

⁷³ Faust 1977, S. 93.

Der von Kahnweiler für den Kubismus angewandte Begriff des Bildes als „Schrift“ wird im Futurismus von der Vorstellung des Bildes als „Sprache“ oder „Text“ überlagert.⁷⁴ Um diesen Bildtext „lesen“ zu können, benötigt man nach Solfici das Wissen um den futuristischen Kontext. Dieser Kontext ist in der *Simultaneität* ausgedrückt, und bedeutet gleichsam die „Sprache“ des futuristischen Kunstwerkes. Im Bild drücken sich die Erfahrungen in der Umwelt aus, die *simultan* Bewegung, Dynamik, Geräusche und Gerüche einzufangen versuchen. Gerade in dem Versuch, Bewegung darzustellen – was anhand verschiedener perspektivischer Standpunkte und der Kompositionsschemata mittels Spirale und Diagonale erzielt wurde – rückt auch die Dimension *Zeit* ins Bild hinein, zusätzlich zur räumlichen Ebene seit den Kubisten.⁷⁵

Werden aufgrund der Simultaneität die einzelnen Gegenstände in Teile zerlegt, sind dafür nach Faust ebenso visuelle wie sprachliche Materialien anwendbar.⁷⁶ In der Integration sprachlicher Versatzstücke sind zunächst keine Neuerungen zum Kubismus festzustellen; verbale Elemente werden als typografische Gestalten zu gleichwertigen Teilen der dynamischen Kompositionen. Dass Sprache auch ohne die Funktion ikonischer Gegenstandsabbildungen (z. B. „Café“ steht auf einem Kaffeehauschild) verwendet werden kann, lernten die Futuristen erst aus dem Zusammentreffen mit den Kubisten in Paris.

Wirklich ausschlaggebend für die Aneignung einer völlig neuen und eigenständigen Sprachintegration war schließlich das „Technische Manifest des Futurismus“ (1912) von Marinetti: *„Auf dem Tank eines Flugzeuges sitzend, wobei mein Magen vom Kopf des Piloten gewärmt wurde, fühlte ich die Lächerlichkeit der alten Syntax, die von Homer ererbt ist.“*⁷⁷

Schon Faust sieht in dem Auflösen der Syntax, der Befreiung der Worte – die *parole in libertà* – den wichtigsten Beitrag der Futuristen für die Literatur der Moderne.⁷⁸ Die Worte wurden aus ihrer Bindung an Konjugationen und

⁷⁴ Solfici zitiert nach Maltrovsky 2003, S. 101.

⁷⁵ Faust 1977, S. 94.

⁷⁶ Ebenda, S. 95.

⁷⁷ Tommaso Marinetti, zitiert nach Nash 1975, S. 32.

⁷⁸ Faust 1977, S. 96.

Deklinationen befreit, und durch verschiedene Schrifttypen und -bilder, durch Farben und Bewegungsrichtungen konnte der emotionale Ausdruck des Werkes verstärkt werden. Diese „Syntax der Fläche“⁷⁹ ist im Grenzbereich zwischen Literatur und Bildender Kunst anzusiedeln, und wirkt über Dadaismus, Surrealismus und so fort bis heute in den Text-Bildern der *Konkreten* und *Visuellen Poesie* weiter.

Bedeutsam war für Marinetti, dass das eigene, psychologische Ich zerstört werden sollte, um an dessen Stelle die „*Psychologie der Materie*“⁸⁰ zu stellen. Durch die Zerstörung des Ich war es nun auch möglich, die Synthese zwischen Kunst und Leben zu bewirken. Hier wird wiederum die Zerlegung der Formen wichtig, in welche die Umwelt hineinströmt. Das Leben vermischt sich mit dem Kunstwerk, und ist gleichzeitig durch dieses präsent. Die Aspekte des Lebens, die in dem spezifischen Kontext des Futurismus wurzeln, werden im Werk direkt erfahrbar, direkt „lesbar“.

Dem Bild als „Text“ entspricht die Integration von Sprache in das Kunstwerk. Neu in Bezug auf die kubistischen Errungenschaften der *peinture conceptuelle* ist die Erweiterung des Bildes, das zum Träger konkreter verbaler Botschaften wird. Die Schrift ist zwar nach wie vor formaler Bestandteil des Bildes, trägt darüber hinaus durch die Befreiung aus der Syntax viele Möglichkeiten in sich: Schrift kann als typografisches Element die emotionale Wirkung unterstreichen oder auch direkte Botschaften vermitteln. Das wichtigste Werk, das gleichzeitig den Höhe- und Endpunkt der Verbindung von Schrift und Bild im Futurismus darstellt, ist Carlo Carràs Collage von 1914: „Manifestazione interventista“ (Abb. 5). In dem politischen Werk verkörpert sich eine neue Form der Lingualisierung: die Worte beziehen sich auf keine gegenständlichen Darstellungen mehr, sondern drücken direkte, aus dem Umfeld der futuristischen Bewegung stammende Botschaften aus. Dabei folgt die Anordnung der Buchstaben der dynamischen Bildkomposition in Form einer Spirale, die als futuristisches Sinnbild des Lebens, den Menschen als Teil, und nicht als Zentrum der Welt beschreibt.⁸¹ Die

⁷⁹ Maltrovsky 2003, S. 103.

⁸⁰ Marinetti zitiert nach Nash 1975, S. 32.

⁸¹ Faust 1977, S. 104.

individuelle Botschaft des Künstlers wird durch den übermäßigen Einsatz fremder Materialien wie Zeitungs- und Prospektfragmente zu einer intersubjektiven Aussage.

Die lesbaren Buchstaben fordern zum „Lesen“ des Bildes als „Text“ auf, wodurch erneut die Dynamik der Komposition unterstrichen wird. Mit dem Einfluss Marinettis häufen sich an verschiedenen Stellen Konsonanten und Vokale, und auch das An- und Abschwellen von Lauten kann als Versuch interpretiert werden, Emotion und Expression zu lenken. Auch die Nähe zum Klang, zur Musik äußert sich hier. In der Abhängigkeit der Sprache von der Komposition, werden ihre einzelnen, nunmehr relativ selbstständigen Fragmente geordnet. Faust beschreibt dieses Chaos der Wirklichkeitselemente als Statement des futuristischen Weltbildes, durch das alleine – hier in der futuristischen Komposition – die Ordnung wieder herstellbar ist. *„Im Kontext der futuristischen Weltanschauung wird das Bild als „Text“ zum Zeichen der futuristischen Utopie. Es antizipiert die Einheit der Wirklichkeit als durch den Futurismus geeinte Wirklichkeit.“*⁸²

In der Definition des Bildes als visuellem „Text“, geht die Sprachintegration des Futurismus über jene der *peinture conceptuelle* hinaus, die das Bild noch als visuellen Begriff auffasste, der analog zur Schrift lesbar sei. Das im Kubismus noch geschlossene System wird zu einer „offenen Form“,⁸³ zu einem „offenen Text“, in dem die Grenzen der einzelnen Gattungen verwischt und die totalitäre Einstellung des Futurismus verkörpert wird.

Ab 1916 tritt Carlo Carrà in die Nähe Giorgio de Chiricos und wird zum Theoretiker der *Pittura Metafisica*. Die *Pittura Metafisica* (1917) ist gleichzeitig Ende des Futurismus und Vorstufe des Surrealismus. Carrà und de Chirico wenden sich für kurze Zeit einer „metaphysischen Malerei“ zu, in der sie das „innere Bild der Dinge“ ausdrücken wollen, für das in der „funktional-psychologischen Aussagegestik“ des Futurismus kein Platz gewesen war.⁸⁴ Außerdem findet Carràs Gedanke einer Totalkunst, in der sich simultan alle Sinne vereinen, in den dadaistischen Simultangedichten ihre Fortsetzung. Auch die

⁸² Ebenda, S. 106.

⁸³ Besset/Wetzel 1993, S. 342.

⁸⁴ Thomas 2004, S. 99.

freien Wortreihungen Marinettis werden als Lautgedichte im Dadaismus verarbeitet und können als Vorläufer der Konkreten Poesie seit den 1940er Jahren angesehen werden.⁸⁵

Unter dem Begriff *Budetljane* (Menschen der Zukunft) formierte sich 1908 in Russland eine von Italien weitestgehend unabhängige futuristische Bewegung. Auch hier handelte es sich um eine Strömung, die von der Literatur ausging. Die Dichter Welimir Chlebnikow und Aleksej Krutschonych werden als ihre radikalsten Vertreter angesehen. Valeri Scherstjanoi beschreibt sie als eigentliche Erfinder der Lautsprache,⁸⁶ welche auf den 1912 ins Leben gerufenen *Sa'um*-Gedichten fußt.⁸⁷ *Sa'um* ist eine Sprache jenseits der natürlichen Sprache, in der keine semantischen Bedeutungen übermittelt werden wollen, sondern alleine der Laut der aneinandergereihten Buchstaben. 1925 beschreibt Boris Kuschner die *Sa'um*-Sprache als „*einen sozialen Dialekt, eine Sprache gellender, kurzer, schriller Signale, die Sprache maximaler Rentabilität*“.⁸⁸ Das erste *Sa'um*-Gedicht erschien 1913 von Krutschonych. Er betont, es in „*eigener Sprache*“ geschrieben zu haben, in der die „*Worte keine bestimmte Bedeutung*“⁸⁹ besitzen. Welimir Chlebnikow beschäftigte sich mit mehr als zwanzig verschiedenen Sprachebenen: diese reichten von der „Sternensprache“ über „Lallen“ und „Zahlen als Worte“ bis zu *Sa'um*. Dabei beruhen die neuen Wortschöpfungen zumeist auf Neologismen, wie sich zum Beispiel „*slowlja*“ aus „*slowo*“ (Wort) und „*lowlja*“ (Fang) zusammensetzt.

Der zweite grundlegende Umgang mit Sprache bezieht sich auf die visuelle Gestaltung der Fläche durch Buchstaben und Ziffern. Die Dichter der *Budetljane* schlossen sich oft mit Malern des Kubsimus zusammen, um gemeinsam die handgeschriebenen und -collorierten Bücher (sog. *Knishki*) zu gestalten (Abb. 6). Scherstjanoi betont in diesem Zusammenhang den interdisziplinären Ansatz der russischen Künstler, der im „*Kubofuturismus*“ seine konkrete Bezeichnung erhält.

⁸⁵ Selzer 2001, S. 46.

⁸⁶ Zur weiteren und genauen Entwicklung der Lautpoesie und –musik siehe z. B.: Michael Lentz, *Lautpoesie. Lautmusik nach 1945. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bd. 1, Wien 2000.

⁸⁷ Scherstjanoi 2005, S. 146.

⁸⁸ Zitiert nach Scherstjanoi, S. 146.

⁸⁹ Zitiert nach Scherstjanoi, S. 147.

Die Verbindung von Zeichen, Schrift und Bild war das logische Ergebnis der gemeinsamen künstlerischen Arbeit.

Im Besonderen wurde die Rolle der Handschrift im sogenannten *Samopismo* hervorgehoben. Chlebnikow und Krutschonych beschreiben in dem Manifest „*Bukwa kak takowaja*“ (Der Buchstabe als solcher) „zwei Situationen“, die durch Handschriftlichkeit veranschaulicht werden können: „1. Daß sich die Stimmung der Handschrift beim Schreiben ändert, 2. Daß die Handschrift, eigentümlich verändert durch die Stimmung, diese dem Leser übermittelt, unabhängig von den Wörtern“.⁹⁰

Die Betonung einer Sprache oder Schrift, die losgelöst von semantischer Inhaltlichkeit auf „*Ur-Laute*“ oder „*Ur-Bilder*“ (Krutschonych) verweisen soll, erscheint im russischen Futurismus erstmals mit den modernen Tendenzen seit der Jahrhundertmitte vergleichbar zu sein. Sehr konkret wird hier die Entsemantisierung der Sprache bzw. Schrift thematisiert, welche später – angefangen mit Paul Klee und seinem Wunsch nach Rückkehr zum Ursprünglichen bis hin zu Carlfriedrich Claus’ Sprach-Denklandschaften – in immer vielschichtigeren und ausgefeilteren Methoden erprobt wird.

3.5. Die Schrift als Kommentar einer neuen Abstraktion

Die Abkehr der Kubisten und Futuristen von der abbildenden Funktion des Bildes deutete schon die Möglichkeit eines abstrakten Bildbegriffes an. Auf den von den Kubisten geforderten Wirklichkeitsbezug verzichteten die abstrakten Künstler schließlich bewusst. Dementsprechend tritt die Sprache, als Verweis auf die Wirklichkeit, selten im Bild auf. Sie spielt nunmehr in einer neuen Form eine bedeutende Rolle: als „*reflektierende Begründung*“⁹¹ taucht Sprache plötzlich *neben* dem Bild auf. Die vormals ins Bild integrierte Sprache, die das Entfernen von ikonischen Darstellungstraditionen als eine Verbindung mit der Wirklichkeit legitimierte, tritt an den Rand des Werkes. Dadurch entsteht ein völlig neuer

⁹⁰ Zitiert nach Scherstjanoi, S. 149.

⁹¹ Faust 1977, S. 113.

Werkbegriff, der den Kontext des Bildes radikal erweitert. Das Bild kann sich von jeglicher Form ikonischer Darstellungen lösen, bleibt aber in Verbindung mit der Sprache doch noch in den Kontext der Realität eingebunden.

In Bezug auf die Erklärung von Bildmaterial mittels geschriebener Texte, sollen hier einige moderne abstrakte Maler besprochen werden: Wassily Kandinsky, Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch. Sie haben jegliches Sprachmaterial aus ihren Bildern verbannt, die Sprache jedoch *neben* das Bild in Form kommentierender Literatur „platziert“. Das Bildnerische kann sich durch die theoretische Untermauerung zunehmend von jeglicher Abbildfunktion befreien. Das berühmte „Schwarze Quadrat“ (1913) von Kasimir Malewitsch, dem Begründer des *Suprematismus*, wird der vormalige Höhepunkt jener Entwicklung sein.⁹² Hier stößt die abstrakte Kunst der Moderne aber gleichsam auch auf einen Endpunkt, da die größtmögliche Reduktion der Form (und auch der Farbe) vollzogen ist. Als ein Werk, das an der Schwelle von reduktiver Abstraktion und völliger Gegenstandslosigkeit steht, markiert es zugleich den Beginn neuer künstlerischer Möglichkeiten.

Malewitsch' künstlerischer Weg, dessen Wurzeln ebenso in der kubistischen „*Kunst des reduktiven Abstrahierens*“⁹³ wie in den dynamischen Bild-Text-Verbindungen des Futurismus liegen, wird in seiner Schrift „*Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*“ (1915) festgehalten und gleichsam legitimiert.

Die Wende von gegenstandsreduzierender Abstraktion und tatsächlich abstrakter Kunst markiert Wassily Kandinsky.⁹⁴ Auch er verfasste einige grundlegende Schriften, unter denen eine der bedeutendsten ist: „*Über das Geistige in der Kunst*“ (1911). Kandinsky wendet sich gegen den trügerischen Halt des modernen Bürgers im Materialismus, als Konsequenz der Entfremdung von alten Ordnungen. In der Rückkehr zum Geistigen findet er einen möglichen Lösungsansatz. Der Mensch soll sich auf sich selber besinnen. Dem entspricht die künstlerische Suche Kandinskys nach *seiner* Form. In seiner Kunst möchte er den

⁹² Stooss 1991, S. 20.

⁹³ Thomas 2004, S. 132.

⁹⁴ Ebenda, S. 134.

„reinen inneren Klang von Formen und Farben“⁹⁵ wiedergeben. Die Betonung des inneren Klanges wurzelt in der großen Bedeutung der Verbindung zwischen Musik und gegenstandloser Kunst.⁹⁶ Wassily Kandinsky schrieb 1910: *„In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu innerer Natur“*. In der Musik findet Kandinsky das Ausdrucksmittel des seelischen Lebens: *„Es ist verständlich, dass er [der Künstler] sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.“*⁹⁷ In der theoretischen Schrift verbindet Kandinsky so sein Werk mit einem Kontext, der im Bild alleine nicht ablesbar und unauffindbar wäre.

Nicht nur die Nähe zur Musik, sondern auch die Nähe zur Literatur als künstlerischer Gattung wird von Kandinsky genannt: *„(...) nie standen in den letzten Zeiten die Künste, als solche, einander näher (...)“*.⁹⁸ Patricia Railing betont ebenso das Nahverhältnis der einzelnen Kunstgattungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁹⁹ Als Grundlage für die gegenseitige Annäherung sei hier erneut die Tatsache erwähnt, dass sich die einzelnen Künste auf die Möglichkeiten ihres eigenen Mediums konzentrieren konnten. Dadurch wurden sie sich nicht nur ihrer Unterschiedlichkeit bewusst, sondern gerade ihrer Gemeinsamkeiten. In der Farbe des Malers, im Wort des Poeten oder im Ton des Musikers entdeckten die Künstler die gleichen Gesetze von Energie, Bewegung und Raum. Die innere Natur der Künste drückte sich durch Form, Rhythmus und Textur aus, um noch weiter in die Darstellung des inneren Kernes der Realität vorzustößen. In der Abkehr von der Naturdarstellung treffen die Gattungen zusammen, und versuchen, die Wirklichkeit zur Gänze einzufangen.

Seit den 1920er Jahren zeigt sich die Nähe zur Sprache in Kandinskys Werken direkt im Bild (Abb. 7): seine Gemälde erscheinen wie geschriebene Linien, Zeichen und Kurven. Unterschiedlichste Autoren verwiesen in diesem

⁹⁵ Faust 1977, S. 122.

⁹⁶ Zum Verhältnis von Musik und Bildender Kunst siehe z. B.: Maur 1985; Railing 1989, S. 60-64.

⁹⁷ Kandinsky 1910, 10. Auflage 1952, S. 54, 55.

⁹⁸ Ebenda, S. 54.

⁹⁹ Railing 1989, S. 66.

Zusammenhang auf die Ähnlichkeiten der Linienstrukturen mit dem Gestus des Schreibens.¹⁰⁰ Diese Vergleiche beruhen auf der Tatsache, dass die Linie die Voraussetzung der Formung von Schrift ist.

Eine Reihe von Schriften entstanden im Laufe der 1920er Jahre,¹⁰¹ die als theoretische Grundlagen der damaligen künstlerischen Intentionen gelten können. Neben der abstrakten Malerei entwickelte sich dementsprechend eine Form von Literatur, die wiederum einen Bestandteil dieser neuen Kunst bildete. In ihr werden die Konzeptionen verbalisiert, und auch legitimiert, da sich die abstrakte Kunst nicht mehr durch das Sehen alleine rechtfertigen konnte. Arnold Gehlen macht auf die „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst aufmerksam. In der begleitenden Literatur sieht er einen substantiellen Bestandteil der frühen gegenstandslosen Kunst, „*die sich in zwei Strömen manifestiert, einem optischen und einem verbalen.*“¹⁰² Die Idee der konstruktivistisch und abstrakt arbeitenden Künstler vereinte sich hierin, da sie der Ansicht waren, dass jeder „*Nicht-Analphabet Schrift lesen kann*“ und jeder „*visuell Gebildete die Universalsprache, die Weltsprache der Kunst*“¹⁰³ lesen können sollte.

Zugleich machte Piet Mondrian auf die doppelte Aufgabe des Künstlers aufmerksam: „*Erstens: das rein gestaltete Kunstwerk zu erzeugen; zweitens: das Publikum für die Schönheit der reinen bildenden Kunst empfänglich zu machen.*“¹⁰⁴ Für das Kunstwerk an sich sieht Mondrian kein Erklärungsbedürfnis, wobei er dem literarischen Kommentar doch die Fähigkeit der Klärung und logischen Erörterung zugestehen muss, durch das „*der Sinn eines Kunstwerkes anschaulich gemacht werden kann.*“¹⁰⁵

Besonders im Umkreis der Konstruktivisten treten neben kommentierender Literatur auch erklärende Bildtitel auf: beide mindern die schroffe Trennung zwischen künstlerischem Konzept und wirklichkeitsnaher Erscheinung. Malewitsch verwendet zum Beispiel Titel, die das Bild identifizierbar machen,

¹⁰⁰ Stooss 1991, S. 22; Zbikowski 1996, S. 90; u.a.

¹⁰¹ Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925; El Lissitzky, *Typographische Tatsachen*, 1925; Moholy-Nagy, *Zeitgemäße Typographie*, 1925; Kurt Schwitters, *Die neue Gestaltung in der Typographie*, 1930; u. a.

¹⁰² Gehlen 1960, S. 163.

¹⁰³ Scotti 1995, S. 268.

¹⁰⁴ Zitiert nach Faust 1977, S. 124, 125.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 125.

gleichzeitig aber auch auf seine Konzeption von Kunst verweisen: „*Suprematismus. 18. Konstruktion*“ spricht die Theorie des Suprematismus an, aber auch die Konstruiertheit des abstrakten Bildes. Auch Paul Klee, dessen Sprachbezüge einen recht eigenständigen Weg markieren und deswegen anschließend genauer erörtert werden, verwendet Bildtitel in den verschiedensten Varianten. Dabei scheint er stets mit der Differenz zu spielen, die sich zwischen Bild und Bildtitel ergibt.

3.6. Paul Klees Bilderschriften

Die Aufgabe, die Paul Klee als Lehrender am Bauhaus (1920 – 1925) seinen Schülern zuteil werden ließ – aus Großbuchstaben im Un- oder Gleichwicht (zB. L, R bzw. T, X) dynamische oder statische Kompositionen anzulegen – war symptomatisch für sein gesamtes Werk. Die Schrift als Kompositionselement und im Besonderen die Frage nach der „*Genesis der Schrift*“ als „*Gleichnis der Bewegung*“¹⁰⁶ war für Klee zeitlebens von großem Interesse.

In den anfänglichen Schriftbildern der Jahre 1916 – 1918 kommen vor allem lateinische Buchstaben zum Tragen, die sich als Bausteine geometrisch-formaler Konstruktionen besonders eignen. Durch ihren hohen Abstraktionsgrad sind sie in ihrer Erscheinung vollkommen neutral und ermöglichen dadurch einen Gleichgewichtszustand zwischen ihrer Form und ihrem Inhalt.¹⁰⁷ So erscheinen die einzelnen Lettern in einer frühen Gedichtkomposition von 1918 „Einst dem Grau der Nacht enttaucht“ (Abb. 8) ebenso als bildstrukturierende Elemente, indem sie ihren Platz in einem farbig differenzierten Kästchenschema einhalten, wie auch in ihrer Inhaltlichkeit, da sie noch lesbar den Textzusammenhang transportieren. Leo Koerner sieht in diesem frühen Schriftbild die Ambivalenz ausgedrückt, die Klees Buchstaben an der Grenze zwischen Schrift- und Bildzeichen positionieren: „*Klee lets his letters express themselves as individual, unique forms, as well as imitating the conventional shapes of the alphabet*“.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Paul Klee 1976, S. 120.

¹⁰⁷ Zbikowski 1996, S. 123-124.

¹⁰⁸ Leo Koerner 1991, S. 57-58.

Indem sich die Buchstaben in erster Linie der strukturalen, in Rechtecken aufgebauten Farbkomposition unterordnen, und als Bestandteil des Bildgerüsts angesehen werden können, tritt die Wichtigkeit der Lesbarkeit des Textes zurück. Dennoch scheint die Lesbarkeit für Klee von Bedeutung gewesen zu sein, bedenkt man, dass er oberhalb des Bildes eine handschriftliche Transkription des Gedichtes angebracht hat. Diese lädt wiederum ein, die in der Farbkomposition aufgehenden Buchstaben zu entziffern.¹⁰⁹ K. Porter Aichele beschreibt die Differenz der zwei Schriftarten in sehr treffender Weise: als *Bildersprache* (der Text oberhalb des Bildes), in der auf verbaler Ebene ein poetischer Inhalt transportiert wird und als *Bilderschrift*, die sich kaum leserlich dem Piktographischen annähert.¹¹⁰

Je weiter Klees künstlerischer Werdegang fortschreitet, desto mehr wird der Wunsch wach, zu einer größtmöglichen Vereinfachung seiner Bildsprache zu gelangen. Diese Vereinfachung und Konzentration auf die „Ursubstanz“ des Bildlichen und Schriftlichen führt Klee schließlich wie von selbst an den Ursprung der Schriftentwicklung zurück, wo „*Schrift und Bild, das heißt Schreiben und Bilden* [wesenhaft eins sind]“. ¹¹¹ In der Auseinandersetzung mit dem Ursprünglichen der Schrift stößt Klee auch auf die alten Bilderschriften – arabische Schriftzeichen, ägyptische Hieroglyphen, urtümliche Zeichen – die vor allem in seinen späteren Werken auftauchen werden.

Dass die Rückkehr zur Grundlage der Schriftzeichen auch eine Rückkehr zur Linie bedeutet, verdeutlicht folgendes Zitat von Paul Klee: „*Bleiben wir also vorläufig beim primitivsten Mittel, bei der Linie. In Vorzeiten der Völker, wo Schreiben und Zeichnen noch zusammenfällt, ist sie das gegebene Element*“. ¹¹² Das Ursprüngliche drückt sich für Klee nicht nur in der Kunst der Primitiven ¹¹³ aus, sondern ebenso in der Kunst der Geisteskranken und Kinder. „*Auf der Suche nach Einfachheit als künstlerischer Ursubstanz besinnt sich Klee auf die Anfänge*

¹⁰⁹ Zbikowski 1996, S. 123.

¹¹⁰ Porter Aichele 2002, S. 74-75.

¹¹¹ Paul Klee 1971, S. 17.

¹¹² Paul Klee 1971, S. 103.

¹¹³ Dieses Konzept manifestiert sich auch in den zeitgleichen Entdeckungen sogenannter primitiver Kunst in völkerkundlichen Sammlungen und in der Auseinandersetzung verschiedener Künstler wie Picasso, Braque und den Expressionisten mit „Exotischem“.

*der menschlichen Kunst (und der Schrift) und auch auf die Anfänge eines jeden Menschen in seiner Kindheit“.*¹¹⁴

Gerade in Kinderzeichnungen sieht Paul Klee Urkräfte der zeichnerischen Bewegung verankert, die sich in einer freien und spontanen Linie verdeutlicht. Carlfriedrich Claus beschreibt Klees Weg „zurück“ an den Anfang als *Expedition*, in der er die Linie mehr und mehr aus ihrer traditionellen Trägerfunktion löst.¹¹⁵ Damit unterbricht er eingefahrene Wahrnehmungsbahnen, die einem exakt geprägten Bewusstsein entsprechen und versetzt sich in seinem Zeichnen in einen scheinbar entrückten psychischen Zustand, in dem noch nichts eindeutig benannt ist. Doch Klee gleitet nicht ab in eine völlig spontan-unkontrollierte Verselbstständigung seiner inneren Vorgänge, da er die Wachheit des Ichs gleichberechtigt an die Seite des rein Intuitiven gesellt. Daraus ergibt sich ein Spiel „*nicht-mehr-bewusster, bewusster, und noch-nicht-bewusster Inhalte*“,¹¹⁶ aus dessen Bewegungen sich das Bild formieren lässt und formiert wird, gleich Klees Vorstellung von „*Kunst als Schöpfungsgleichnis*“.¹¹⁷

Als ein Versuch Klees, das Ursprüngliche und damit wesenhafte des eigenen Selbst auszudrücken, entstand 1931 das Bild „Abstrakte Schrift“. (Abb. 9) Dörte Zbikowski erwähnt diese Darstellung unter dem Kapitel „Erfundene Schriften“ und misst ihr die Struktur einer unbekanntenen Schreibrift zu, deren Rhythmus und Duktus einer wirklichen Schrift sehr nahe kommt. Die Spontaneität, der imitierende Duktus und die gleichzeitige Unlesbarkeit stellen für Zbikowski wiederum den Zusammenhang zu einer Kinderschrift her, die jene der Erwachsenen nachzuahmen sucht.¹¹⁸ Als „Rückkehr zur Ursprünglichkeit“ und „Einheit aller Dinge“ wird die Kinderzeichnung von Wolfgang Grözinger beschrieben, dessen Formulierung durchaus auf Klees Intentionen übertragbar erscheint: „*Was uns [an Kinderzeichnungen] abstrakt erscheint, ist (...) in Wirklichkeit das Konkreteste, das wir uns denken können: es ist das Kind selbst als Ganzes*“.¹¹⁹

Wie auch alte oder fremde Schriften für uns eher den Charakter eines Bildes oder Ornamentes haben, oder als Verschlüsselung eines vermeintlichen Inhaltlichen

¹¹⁴ Zbikowski 1996, S. 131.

¹¹⁵ Claus 2005, S. 216.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Kat. Ausst., Klagenfurt 2005, S. 13.

¹¹⁸ Zbikowski 1996, S. 130.

¹¹⁹ Grözinger 1952, S. 43.

anmuten, so erscheint auch die Verwirklichung Klees spontan-ursprünglicher Schrift als Verschlüsselung oder Verrätselung. Tilman Osterwold deutet „Abstrakte Schrift“ als ein „*Rätselbild, das nicht auf seine Dechiffrierung wartet, sondern so hintergründig bleiben will, wie es ist, um sich nicht in der Welt der Definitionen und Normen, in der Welt festgelegter sowie festlegender Begriffe wiederzufinden*“.¹²⁰

Lesbare Inhalte aufzuschreiben war nicht im Interesse Paul Klees, weil durch die damit einhergehende Einschränkung im Sinne einer eindeutigen Definition auch das Umfassende hinter der sichtbaren Erscheinung verloren ginge. Gerade in seiner – das Spätwerk (ab 1937) kennzeichnenden – Zeichensprache entfernt er sich mehr und mehr von der sichtbaren Realität, um das „Urbildliche“ zu enthüllen.¹²¹ Die sogenannten „Balkenbilder“ sind durch einfache Formen gekennzeichnet, die – Figurenfragmente oder Gebäude wiedergebend – in ihrer schwarzen Umrandung an unbekannte Schriftzeichen erinnern. Die Verbindung zur Schrift stellt Klee mittels seiner Bildtitel her, wie zum Beispiel „Geheime Schriftzeichen“ von 1937 (Abb. 10). In den späten, nicht mehr lesbaren Schriftzeichen werden Assoziationen mit Magischem und Mythischem wach, die sich formal in einer extremen Reduktion auf das Wesentliche und inhaltlich in der Idee neuer Bildbedeutungen widerspiegeln.¹²² Diese Rückkehr zur größtmöglichen Einfachheit resultiert für Klee in seiner Disziplin, „*auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität*“.¹²³ Schließlich ist diese Reduktion auf das Ursprüngliche das Wesentlichste und Augenscheinlichste seines Schaffens, es ist „*die fortschreitende Mutation von Malerei zu Schrift, die langsame Invasion der Gemälde durch Buchstaben, die sich dort in Linien und Farbflächen verwandeln, während sie darauf warten, dass die Gemälde selbst in ihrer eigenen Erscheinung wieder zu Texten werden, zu tiefgründigen und vielfältigen Ensembles rätselhafter Zeichen (...)*“.¹²⁴

¹²⁰ Osterwold 1986, S. 7.

¹²¹ Zbikowski 1996, S. 134.

¹²² Rau zitiert nach Zbikowski 1996, S. 169.

¹²³ Paul Klee 1909, *Tagebucheintrag Nr. 857*, zitiert nach Zbikowski 1996, S. 188, Anm. 252.

¹²⁴ Marin 2006, S. 53.

In der Beschäftigung mit Paul Klees Schaffen werden Gedankengänge und Tendenzen sichtbar, die sich in vielfältigster Weise in den Werken nachfolgender Künstler manifestieren. Nachgewiesen ist zum Beispiel der besondere Einfluss Klees auf die amerikanische Kunst, vor allem auf die gestischen Maler des Abstrakten Expressionismus um die Jahrhundertmitte.¹²⁵ Und Carlfriedrich Claus spricht im Namen Will Grohmanns (Paul-Klee-Monographie) die Wichtigkeit der inneren Funktion von Zeichenhaftem, Schrift und Schriftähnlichem an, die seit den 1950er Jahren als starke Impulse auf *Tachismus*, *Skripturale Malerei* und *Visuelle Poesie* einwirkten.¹²⁶

Paul Klee hatte auch großen Einfluss auf die Surrealisten. Diese wiederum beeinflussten die großen Abstraktionstendenzen seit den 1940er Jahren in den USA und in Europa.

3.7. Die surrealistische *écriture automatique*

Die surrealistische Bewegung gründete sich ebenso wie Futurismus und auch Dadaismus, als programmatische Proklamation von Seiten der Literatur mit den Dichtern Louis Aragon und André Breton als Protagonisten. Die Pariser Surrealistengruppe um Breton, Aragon und Philippe Soupault formierte sich als Fortsetzung der Pariser Dada-Bewegung, wobei sie die anarchistische Seite von Dada überwandt. Das futuristische Prinzip der simultanen Bewegung, in dem sich die Seelenzustände ausdrücken, wurde zum fundamentalen Element. Die theoretische Begründung des Surrealismus steht außerdem mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds in Verbindung, der erstmals die Imaginationen des Traumes zum gültigen Bestandteil des menschlichen Unbewussten erhob.¹²⁷

Der Surrealismus wird im ersten Manifest (1924) beschrieben als „*reiner psychischer Automatismus*“. Breton führt in seinen Reflexionen weiter an, dass im Automatismus nicht zwischen der Funktion des Gefühls und des Intellekts

¹²⁵ Genannt seien hier zum Beispiel Jackson Pollock, Mark Tobey, Franz Kline und Willem de Kooning. Siehe hierzu: Kampf 2005.

¹²⁶ Claus 2005, S. 216.

¹²⁷ Thomas 2004, S. 87, 99.

unterschieden werden soll. Das Ziel ist, eine unverfälschte, rhythmische Einheit in der Gestaltung der inneren Bedürfnisse und der subjektiven Vorstellung zu bilden: „*Ein Werk kann nur in dem Ausmaße als surrealistisch gelten, als sich der Künstler bemüht hat, in den gesamten psychophysischen Bereich einzudringen...Freud hat aufgezeigt, was in diesen abgründigen Tiefen vor sich geht: Widersprüche sind hier aufgehoben, verdrängte Gefühle toben sich schrankenlos aus, die Zeit bedeutet nichts mehr, und an die Stelle der realen Außenwelt tritt die seelische Realität (...). Der Automatismus führt uns in gerader Linie dorthin*“.¹²⁸ Dieser psychische Automatismus wurde zum Programm, sowohl für die Literatur als auch für die bildende Kunst.

Die Anwendung des Automatismus in der bildenden Kunst spaltet sich wiederum in zwei Tendenzen: zum Einen in den symbolischen Automatismus, der in Max Ernsts Frottage-Technik zum ersten Mal ausgedrückt wird, zum Anderen in den gestisch-rhythmischen Automatismus André Massons.

Die figurativen Formationen Massons (Abb. 11) bestehen aus einem chaotischen Kurven- und Linienfluss, der sich gleichzeitig in Anlehnung an die kubistische Bildarchitektur stabilisiert. Bei Masson tauchen zum ersten Mal lyrisch-gestische Malbewegungen auf (Abb. 12), die später in den spontanen, der eigenen Motorik folgenden Malprozessen Jackson Pollock, und in den gestischen Schreibspuren der *Skripturalen Malerei* münden.

Die Integration von Schrift ist im Surrealismus vor allem durch die Werke René Magrittes bekannt, der allerdings eine analytische Lingualisierung seiner Kunst verfolgte. In Magrittes Werken wird die Differenz und Unmöglichkeit zwischen der realitätsnahen Abbildung eines Gegenstandes – sei es durch visuelle oder verbale Mittel – thematisiert: „*So wie die Malerei das Abbild des Objektes vom Objekt entfernt, so entfernt die Sprache den Begriff vom Objekt*“.¹²⁹

In der Verbindung des psychischen Automatismus mit der Schriftthematik ist im Anschluss an Paul Klee das Werk Juan Mirós prägend. Miró lernte 1922

¹²⁸ Breton zitiert nach Thomas 2004, S. 120, 121.

¹²⁹ Faust 1977, S. 196. Die Infragestellung der Wahrnehmungsdifferenz von realem Objekt, dessen Abbild und der begrifflichen Bezeichnung desselben, wird später von Joseph Kosuth in „*Three chairs*“ (1965) erweitert, indem er die drei Möglichkeiten der Präsentation eines Stuhles nebeneinander stellt. Siehe z. B. Thomas 2004, Abb. 143.

zusammen mit Masson das Werk Klees in Paris kennen, das zum wichtigsten Ereignis seines Lebens werden sollte.¹³⁰ In der Suche nach Alternativen zur kubistischen Tradition, führte das Werk Klees zu Veränderungen im Schaffen der beiden Künstler. Miró und Masson beschäftigten sich einerseits mit dem Umgang der freien Linie im Sinne Klees und griffen die Erweiterungen des Bildraumes auf, andererseits wurden typische, von Klee benutzte Symbole wie Buchstaben, Pfeile und Augen in ihre Bilder übernommen.

Gerade bei Miró finden sich subjektive, kalligrafische Zeichen. Er steht ebenso in der Tradition psychisch-spontaner Imaginationen, verliert sich aber nicht restlos im Emotionalen und Unbewussten. In „Gravisme concret“ (Abb. 13) erscheint die innere Vorstellung als gebündelte, präzisierte Formensprache, in der das Imaginative in abstrakte, kalligrafische Zeichen transformiert wurde. Die spontane Kraft der Psyche wird in den abstrakten Symbolen zusammengehalten. In ihnen spiegelt sich, als biomorphe Arabesken, der Rhythmus der Naturmetamorphose von Werden und Vergehen wider.

Der *Biomorphismus* und die Tendenz zur Abstraktion, die beide schon im Werk Paul Klees auftraten und von Miró und Masson weitergeführt wurden, gehen als wesentliche Entwicklungen dem amerikanischen *Abstrakten Expressionismus*¹³¹ (bzw. *Informel* und *Tachismus* in Europa) voran. Dazu kommen die psychischen Farberfahrungen des *Orphismus* und die materialexpansiven Tendenzen des Dadaismus.¹³²

3.8. Die Kalligrafie als Weg der Abstraktion

Schon in den ausgehenden 1930er Jahren ist ein starker Einfluss fernöstlicher Kalligrafie auf die westliche Malerei gegeben, der ebenso in Amerika als auch in Europa anzutreffen ist. Gerade für die abstrakte Kunst um die Jahrhundertmitte ist die Aneignung ostasiatischer Schrift wegweisend, und erreicht in den 1950er Jahren ihren Höhepunkt. Vorerst fand sie durch individuelle Rezeptionen Eingang

¹³⁰ Kampf 2005, S. 13.

¹³¹ Der *Abstrakte Expressionismus* bedeutet das Verlassen geregelter Formstrukturen zugunsten einer spontanen Gestik, die den künstlerischen Schöpfungsprozess aus der Imagination darstellt. Thomas 2004, S. 16.

¹³² Ebenda, S. 191.

in die westliche Kunst, vor allem durch Paul Klee, Willi Baumeister und Jules Bissier.¹³³

Paul Klees zeichenhafte Bildfigurationen entstammten einer subjektiven Sprache, die von fremden Schriften herrührte oder an diese erinnerte. Ebenso war Wassily Kandinsky durch chinesische Ideogramme inspiriert.¹³⁴ Willi Baumeister, der hier exemplarisch erwähnt werden soll, setzte in seinen seit 1933 entstandenen „Ideogrammen“ die figuralen Zeichenschriften Paul Klees fort. Gerade in den 1930er/40er Jahren vollziehen sich entscheidende Übergänge in Baumeisters Werk: die Figuren verdichten sich zu Zeichen und die anfangs an den Menschen gebundenen Formen werden zu vegetativen Urformen reduziert. Gerade der Wille nach Vereinfachung und Rückkehr zur elementaren Form ist eines der großen Themen der Zeit. In den Ideogrammen der späten 30er Jahre ersetzt Baumeister endgültig den abstrahierten Gegenstand durch subjektive Zeichen (Abb. 14). Im Zuge dessen werden prähistorische, archaische Schriften und fernöstliche Kalligrafie zum Ausgangspunkt (Abb. 15), um zu einer subjektiven Bildfindung zu gelangen, die ganz in der künstlerischen Einbildungskraft verwurzelt ist. Die poetisch-magische Bildsprache wird zum Sprachorgan des Inneren, zu Funden „aus den Tiefenschichten des menschlichen Bewusstseins“,¹³⁵ ohne dabei auf konkrete Assoziationen der Bildsprache abzielen. Diese subjektive Gestik der Zeichen steht einer straffen Komposition gegenüber, die der gezügelten Bildstruktur im Stile nachkubistischer, geometrischer Schemata folgt.¹³⁶

Die Verbindung zu den Surrealisten basiert bei Baumeister nicht auf dem Automatismus, sondern in dem bewusst vollzogenen Prozess des Gestaltens von Form aus dem Unbewussten oder Ungestalteten.¹³⁷ In seinem theoretischen Werk „Das Unbekannte in der Kunst“ (1947) erklärt Baumeister eben jenes

¹³³ Die Auseinandersetzung mit kalligrafischen Zeichen übte einen enormen Reiz auf zahlreiche westliche Künstler aus: Juan Miró, Joaquín Torres-García, Pablo Picasso, Fritz Winter, Hans Hartung, Wols, Jean Dubuffet, Mark Tobey, Adolph Gottlieb, ... um nur einige zu nennen; wie auch die meisten Maler der freien Abstraktion der Jahrhundertmitte. Siehe zur Rezeption fremder Schriften: Müller-Yao 1985; Zbikowski 1996; Abdel-Fadeil Abdel-Kader 2006.

¹³⁴ Vergleiche hierzu im Detail: zum Beispiel Zbikowski 1996, S. 88-118.

¹³⁵ Vogt 1989, S. 310.

¹³⁶ Thomas 2004, S. 173.

¹³⁷ Vogt 1989, S. 312.

künstlerische Konzept, das auf die „*Konkretion des Unbekannten abzielt*“.¹³⁸ Der Reiz daran, ist die ständige Metamorphose und Verwandlung, die dem Freilegen immer neuer Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers gleicht. Diese „formlosen“ (informellen) Gesten aus dem Unbewussten stehen als neue, noch nicht in ein tradiertes Formrepertoire integrierte Elemente. Damit begründet Baumeister eine neue, gestische Malerei, in der nicht das Resultat, sondern der Prozess und das offene Ende des Malaktes zum Hauptthema werden.¹³⁹

Die zugrundeliegende Idee dafür ist zum Teil in der Vorstellung der ostasiatischen Schreibkunst zu finden. Japanische und chinesische Kalligrafie waren zu dieser Zeit aktuell. In der auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Krise, die auch die moralischen und ethischen Werte zerrüttet hatte, suchten viele Künstler nach Orientierungshilfen, die sie unter anderem im Gedankengut des Buddhismus fanden. Diese Einstellung ist eng mit der traditionellen japanischen Schreibkunst (jap.: *Sho*) verbunden: die Schrift dient als Mittel, das Individuum mit den Existenzformen der Welt zu verbinden. Über die Darstellung des Wortgehaltes hinaus wird eine meditative Haltung während des Schreibprozesses eingenommen, wodurch sich immer auch ein Teil des Menschen im geschriebenen Zeichen wieder spiegelt. In der sichtbaren Schreibspur lässt sich das eigene Verhältnis zur Welt als spontane, einmalige und meditative Bewegung fassen. Viele westliche Künstler zeigten sich fasziniert von dieser Möglichkeit, in der sie die standardisierte Sprache überwinden konnten.¹⁴⁰ Für die weiteren künstlerischen Entwicklungen wurde vor allem auch die Möglichkeit des Selbstaudrucks des Künstlers im Prozess des Schreibens wichtig. Dabei war die Linie das Grundelement.

Im Anschluss an Willi Baumeister beschäftigten sich unter anderem die deutschen Künstler Fritz Winter, Wols und Hans Hartung mit fernöstlicher Kalligrafie. Gerade Wols und Hartung sind in Bezug auf die Abstraktion der Nachkriegszeit von Bedeutung, da sie schon 1933 nach Paris auswanderten und als wichtige

¹³⁸ Thomas 2004, S. 173.

¹³⁹ Ebenda, S. 174.

¹⁴⁰ Dombrowe 2006, S. 55, 56.

Vertreter an der *École de Paris*¹⁴¹ mitwirkten. Im Anschluss an die Zeiten des Krieges übernahmen sie eine Art Vermittlerrolle zwischen der französischen Avantgarde und den sich formierenden abstrakten Tendenzen in Deutschland.

Wie die Schrift selber, ist auch das Werk Hans Hartungs im Besonderen durch die Vorherrschaft der Linie gekennzeichnet, die Werner Haftmann als „*Spur der vorwärts schreitenden Energie*“¹⁴² bezeichnete. In der Linie verdeutlicht sich der direkte Ausdruck der eigenen Befindlichkeit. Hartung suchte, mit Kandinsky vergleichbar, nach der Einheit von expressiver Intuition und abstrakter Farbsetzung. Diese Einheit fand er in der kalligrafischen Zeichenstruktur (Abb. 16). Die emotional besetzten Linien drücken zugleich Spontaneität der Handschrift aus, bleiben aber durchaus formal geordnet – wie in der „originalen“ Schreibkunst, in der das konkrete Zeichen subjektive Ausprägungen erfährt. Aus dieser, den inneren Ausdruck betonenden, expressiven Tendenz, in Verbindung mit der „*Erhebung der Linie zur emotionalen Geste*“¹⁴³ – was wiederum an Paul Klee erinnert – und der Bedeutung Malprozesses, werden schon die Quellen für das Kommende sichtbar: für das *Informel*, dessen Maßstab die Befreiung der Linie ist.¹⁴⁴

Zu einer befreiten Linie, die sich in einer autonomisierten Geste ausdrückt, fand auch der französische Nachkriegskünstler Georges Mathieu. Er wurde von Museumsdirektoren zum „*zweitgrößten* [französischen] *Maler nach Picasso*“¹⁴⁵ ernannt, von Frankreichs ehemaligem Kulturminister André Malraux (1901-1976)

¹⁴¹ 1945 formierte sich in Paris eine dem Abstrakten Expressionismus vergleichbare Stilrichtung: das *Informel*, das in der *École de Paris* ihr eigentliches Zentrum hatte. Das Informel bezeichnet wie das *Action Painting* den Willen zur „*irrationalen Formlosigkeit und zur spontanen Inspiration aus dem Unterbewusstsein*“. (Thomas 2004, S. 196, 197.) Dubuffet hingegen bezeichnete seine aus spontanen Liniengeflechten bestehende Malerei als *Art Brut* und die psychogrammatrischen Bilder von Hartung, Wols und Mathieu wurden dem *Tachismus* (frz. „*tache*“: der Fleck) zugeschrieben. Die *lyrische Abstraktion* und der *Abstrakte Expressionismus* (im Gegensatz zur konstruktivistischen Geometrischen Abstraktion) können als Sammelbegriffe für eine von festen Kompositionsregeln befreite Malerei gelten, und auch für den Bereich der Plastik angewandt werden. (Thomas 2004, S. 197.). Der Einfachheit halber wird hier der spezifisch europäische Begriff *Informel* verwendet, um allgemein von den freien abstrakten Strömungen der Jahrhundertmitte zu sprechen. Nur im speziellen Falle, wo eine exakte Differenzierung notwendig erscheint, wird der jeweilig andere Begriff gebraucht.

¹⁴² Haftmann zitiert nach Vogt 1989, S. 336.

¹⁴³ Vogt 1989, S. 395.

¹⁴⁴ Zbikowski 1996, S. 67.

¹⁴⁵ Schwerfel 1997, S. 77.

zum „ersten Kalligraphen des Abendlandes“¹⁴⁶ und Gillo Dorfles betont in einem Text Mathieus Vorreiterrolle in der Entwicklung eines neuen tachistisch-informellen Stiles.¹⁴⁷ So fand Mathieu schon seit 1944 zu einer eigenen Formensprache, die sich von dem Gegenstand zu befreien suchte und sich gleichsam in einer, an kalligrafischen Zeichen orientierten, freien Gestik äußerte. Den Wunsch, seine ureigene Formensprache zu entwickeln, wurde nach Dorfles über den Weg der Darstellung von Zeichen und Gesten möglich. Dadurch konnten Mathieus abstrakte Bilder stets eine im Sinne einer Zeichensprache beschreibende Qualität beibehalten.¹⁴⁸ Mathieu selbst drückte sich dazu folgendermaßen aus: „*Le signe précède la signification.*“¹⁴⁹ Das heißt, das (sichtbare) Zeichen läuft seiner Bedeutung voraus. In diesem Sinne sind seine Bilder zu lesen, die sich primär als Zeichenkonglomerate subjektiver Gestik präsentieren, schließlich aber durchaus in eine spezifische Bedeutung übertragen werden können. Die Bildtitel, welche oftmals historische Begebenheiten zitieren, können als eine Möglichkeit gesehen werden, Bedeutung zu transportieren. So zum Beispiel „Entéléchie carolingienne I“ (Abb. 17).

In seiner Malerei ging es Mathieu immer um neue Formen, denn „*neue Formen zu erfinden, das allein macht gute Kunst aus.*“¹⁵⁰ Das Erfinden neuer Formen aus dem Unbewussten erinnert an die surrealistische Tradition des Biomorphismus. In der tatsächlichen Ausformulierung seiner Bildsprache, die sich als spontane, durchaus lineare und impulsive äußert, rückt Mathieu jedoch viel näher in Richtung einer automatisierten Gestik, in der wiederum die Linie zum Zentrum der Darstellung wird.

Eine wichtige Stellung in der Herausbildung der informellen Malerei kommt auch den amerikanischen Künstlern der Nachkriegszeit zu. Gerade der automatisierte Malakt, der über europäische Emigranten aus der Tradition des Surrealismus nach Amerika gelangte, ist hier als wesentlicher Beitrag zu einer neuen Kunst zu sehen. Im Werk von Mark Tobey (Abb. 18), der wie Baumeister, Bissier und Hartung ebenso unter dem Einfluss fernöstlicher Kalligrafie stand, ist die *Aktion* des

¹⁴⁶ Ebenda, S. 79.

¹⁴⁷ Dorfles 1991, S. 15.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 16.

¹⁵⁰ Schwerfel 1997, S. 78.

Schreibens noch mehr in den Vordergrund gerückt. Der den Europäern eigenen, meditativen Gestik des Schreibprozesses stellt Tobey einen expressiveren Selbsta Ausdruck gegenüber, der auf den Abstrakten Expressionismus bzw. in der Befreiung der Linie auf das Action Painting Jackson Pollocks hinweist.

Somit wird die ostasiatische Schriftintegration international wegweisend für die informelle Malerei, den Abstrakten Expressionismus und das Action Painting. Im Action Painting erhält das Schriftbild neue Anregungen, so Paul Vogt,¹⁵¹ und Dominique Selzer sieht im Abstrakten Expressionismus eine der ersten Richtungen, in der das Skripturale wieder eine Rolle spielt.¹⁵² Unmittelbarer als zuvor verbinden sich hier Schrift und Maltex, vor allem durch die spontane Gestik des „Schreibens“. Dabei muss sich die abstrakte Kunst nicht mehr verschiedener Zeichenschriften bedienen, zu denen man Zuflucht nimmt, sobald *„das Bild, d.h. das Gegenständliche aus der sichtbaren Welt verschwindet“*.¹⁵³

Die folgenden Werke sind gänzlich losgelöst von tradierten Bildvorstellungen und äußern sich in einer Kunst des freien Selbsta Druckes der Persönlichkeit. Die informellen Werke bleiben offen: individuelle Regungen können transportiert werden ohne Anspruch auf eine bestimmte Inhaltlichkeit. Materialexperimenten wird nachgegangen – eine für den Tachismus wesentliche Erweiterung der Bildoberfläche – in der haptische Spuren die Prozesse von Entstehen und Vergehen nachzeichnen.¹⁵⁴ Erneut werden lesbare (auch lateinische) Schriftzeichen frei in die Malerei integriert, oder zu gestischen Schreibspuren verflochten. Die Handschriftlichkeit ist dabei besonders entscheidend, da sich durch sie der spontane, impulsive Selbsta Ausdruck des Künstlers im Malprozess veranschaulichen lässt.

Hier muss auf das Werk Hans Staudachers verwiesen werden, in dem sich Elemente der Bildsprachen von Mathieu, WOLS und Hartung, aber auch des Drip Paintings von Jackson Pollocks zu einer subjektiven Bilderschrift verbinden.¹⁵⁵

¹⁵¹ Vogt 1989, S. 346.

¹⁵² Selzer 2001, S. 118.

¹⁵³ Francine Legrand zitiert nach Zbikowski 1996, S. 40.

¹⁵⁴ Vogt 1989, S. 345.

¹⁵⁵ Skreiner 1989, o. S.

Die Schrift ist aus dem Oeuvre Hans Staudachers nicht weg zu denken, weshalb ein Exkurs sinnvoll erscheint:

Exkurs zum Werk Hans Staudachers

Die Schrift geht bei Staudacher eine Verbindung mit dem Malerischen ein, sei es in Form gestempelter Lettern, Textcollagen, geschriebener Satzfragmente, einzelner Wörter und Buchstaben oder als abstrakte gestische Kalligrafie.¹⁵⁶ Insofern ist die Schrift nicht nur Träger von Information, sondern – vor allem in den späteren Bildern seit den 1980er Jahren – in ihrer eigenen Form präsent, die sie als verstärkt zeichenhafte Geste mehr und mehr dem Bildhaften der Malerei annähert. Betrachtet man Staudachers Schaffen, so ist der Weg der Abstraktion und Reduktion, wie es schon bei Paul Klee augenscheinlich war, erkennbar. Die in den Bildern der 50er/60er Jahre noch häufig lesbaren Schriftelemente lösen sich seit den 80er Jahren zunehmend in zeichnerisch-lineare Gebilde auf, die jeglicher Beziehung zum Gegenständlichen entsagen.¹⁵⁷

Zwischen 1954 und 1962 verweilte Staudacher mehrfach in Paris, dem damaligen Zentrum des Informel. Typisch ist die offene, prozessuale Bildform (vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*), die nicht mehr „bindend“ erscheint durch das Abbilden von Gegenständen.¹⁵⁸ Die Offenheit drückt sich in Staudachers Bildfindungen in dem Versuch aus, das Bildnerische zu sprengen,¹⁵⁹ indem dessen Elemente eine Ausweitung über den Bildrand anzustreben scheinen.

In Paris lernte Staudacher den Künstler Georges Mathieu kennen, mit dem er oft verglichen wurde.¹⁶⁰ Diese typische Bilderschrift manifestiert sich schon sehr früh, wie in „Heute habe ich Mathieu’s Ausstellung gehängt“ von 1959 ersichtlich wird. Es ist eine Bilderschrift, die sich aus durchaus gegensätzlichen Elementen zusammen setzt: aus malerischen Farbräumen und grafischen Strukturen, die einerseits der großen Geste des Abstrakten Expressionismus entsprungen zu sein scheinen, andererseits die seismografischen Spuren des psychischen

¹⁵⁶ Madesta 2007/2008, S. 14.

¹⁵⁷ Traar 2007/08, S. 46.

¹⁵⁸ Ronte 2002, S. 22.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 23.

¹⁶⁰ Schmidt 1986/1987, o. S.

Automatismus auszudrücken suchen,¹⁶¹ eine Bilderschrift, in der nicht zuletzt Wörter und Sätze wie Appelle an den Betrachter gerichtet sind oder als skriptural-automatische Gesten den eigenen Rhythmus des Malers, seine ihm eigene Ich- und Weltanschauung nachzeichnen. Genau dieser Kontrast zwischen dem kompakten Farbauftrag und dem Pulsieren der darüber lagernden, oder vielmehr springenden skripturalen Momente macht die Dynamik Staudachers Bilder aus. In dem oben gezeigten Werk, das im Zuge einer Ausstellung Mathieus 1959 in der Galerie nächst St. Stephan entstand, ist der Titel leserlich im Bild verankert, wie auch die Tatsache, dass *Mikl dagegen war* und *Prachensky keine Zeit hatte. 1959*.

Die Signatur Staudachers, links unter *Galerie St. Stephan* angebracht, verdeutlicht die fließenden Grenzen des „Lesbaren“ in seinem Werk: ihre Dechiffrierbarkeit schwindet, der Wortsinn wandelt sich in skriptomale Rhythmik und grafische Struktur.¹⁶² Bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst, findet sich die Signatur Staudachers immer wieder in seinen Werken. Sie ist ein zeichenhaftes Kürzel, das dem Betrachter ins Auge fällt, und unter all den Linien- und Formgebilden stets nachvollziehbar bleibt. Insofern steht die Signatur als sich auflösender Schriftzug an der Grenze des Lesbaren und seiner Möglichkeit der Dechiffrierung. Durch ihr ständiges Auftreten wird sie jedoch zu einem bekannten, also auch entzifferbaren Zeichen. In dem Bereich zwischen Dechiffrierbarkeit und der Unmöglichkeit dessen liegend, nimmt die Signatur eine wichtige Rolle ein. Sie verdeutlicht uns einerseits die Tatsache, dass jene Schriftzeichen begriffen werden können, deren visuelle Erscheinung auf einem uns verständlichen Codex basiert. Ebenso zeigt sie uns, dass unser Verständnis, das Auslösen einer bestimmten und direkten Assoziation auch dann möglich sein kann, wenn Schrift ihrer festgelegten Bestimmung von Lesbarkeit entsagt. In diesem Moment trennt sie sich von ihrer verbal erfassbaren Bedeutung und wird in erster Linie in ihrer visuellen Erscheinung als Zeichen sichtbar und inhaltlich übertragbar. Mit der Betonung des Zeichenhaften, Emblematischen, rückt die Schrift auch in die Nähe ihrer Ursprünglichkeit, als piktographisches Symbol. Der konsequente Schritt ist schließlich die völlige Loslösung der Schrift von einer konkreten Inhaltlichkeit, hin zu ihren Möglichkeiten als rein visuelle Erscheinung, die sich bei Staudacher als Wechselspiel bewegter Linien-Formationen äußert.

¹⁶¹ Rohsmann 1989, o. S.

¹⁶² Ebenda, o. S.

Eine wichtige Frage stellt sich: man kann davon ausgehen, dass die Signatur als abstrakte Geste des Einzelnen deutliche Spuren jenes Menschen in sich trägt. Würde die Auflösung der Schrift in zeichenhafte Strukturen noch deutlicher und in vielschichtigerer Weise von dem Künstler Hans Staudacher sprechen können? Rohsmann tendiert vielleicht zu einer Bejahung der Fragestellung, wenn er in der Auflösung der Schriftzüge Elemente eines gesteigerten Individualismus erkennt.¹⁶³

Viel eher wurde allerdings die Frage thematisiert, inwieweit Staudachers spontane Bilderschrift der Ausdruck unbewusster Empfindungen sei. Andrea Madesta betont, dass nicht nur die subjektiv-psychische Komponente im Schaffen Staudachers von Bedeutung ist, sondern auch das „*Beschreiben des Verlustes von Ordnung*“,¹⁶⁴ Orientierung und historischer Kontinuität der Nachkriegsgeneration. Der visuelle Ausdruck und die Nutzung der Worte spiegeln für Dieter Ronte wiederum gerade jene Spontaneität in den Gefühlen und Gedanken wider, deren Rhythmus durch die Hand geleitet wird.¹⁶⁵ In der Bezugnahme auf ein konkretes, durchaus persönliches Thema, wie hier zur Hängung Mathieus Ausstellung, drückt sich wahrscheinlich ebenso das Unbewusste aus, das spontane Reagieren auf diese bestimmte Situation, wie auch dessen Visualisierung im bewegten Prozess des Malens.

Ähnlich Paul Klees, der die Wachheit des Ichs als ständigen Begleiter seiner aus dem Inneren strömenden Impulse bewahrte, treten sicherlich auch bei Staudacher Regulatoren der ungebändigten inneren Kräfte auf. Zum Einen verlangt die Reaktion auf die umgebende Welt, die Bezugnahme auf autobiografische, gesellschaftliche oder politische Themen immer auch eine geistige Reflektion, die zugleich die automatisierte Bewegung hemmt, ihr aber auch neue Impulse vermittelt. Zum Anderen wird in den Bildern durchaus ein Verständnis für Farbe und Form und deren Gleichgewicht auf dem Bildträger sichtbar, das Staudacher die Partizipation der Wachheit des Ichs zugestehen muss.

¹⁶³ Ebenda, o. S.

¹⁶⁴ Madesta 2007/2008, S. 16.

¹⁶⁵ Ronte 2002, S. 13.

Auch das von Paul Klee thematisierte Prinzip der Bewegung, der die Linien zur Schaffung von Formen folgen, ist in Hinblick auf Staudachers Werk von großer Bedeutung. In diesem relativ späten Werk von 1996 (Abb. 20 O. T., S. 115, Madesta) verdeutlicht sich das aus Linien resultierende Bewegungsprinzip sehr schön: vor weißem, fast immateriell wirkenden Grund verdichten sich Reste skripturaler Elemente zu einem Knäuel, das sich gleichzeitig an den Rändern auflöst und dadurch umso mehr Dynamik und Bewegung erzeugt.¹⁶⁶ „*Ich kann das nur mit Spuren und mit Geschwindigkeit. Die lag in mir und ist heute noch da*“.¹⁶⁷ In dieser Bewegung entstehen schwingende Formen, Formverdichtungen. Die Linie selbst wird zur Trägerin von Schrift, zu einer abstrakten, von literarischen Botschaften befreiten visuellen Schrift.

3.8. Die Geste des Schreibens in der informellen Kunst

Schon Wolfgang Max Faust fasste 1977 die Aneignung fremder Schriftzeichen und das Auflösen der Schrift im Prozess des Schreibens unter dem Begriff *Skripturale Malerei* zusammen. Die Sprache erscheint in der Skripturalen Malerei nur assoziiert – als grafische Form. „*Das Bild wird zum Träger einer „Schrift“, entwickelt aus der Handlung des Schreibens. Es präsentiert eine meist völlig sprachentleerte Kalligrafie, die „Schreiben“ als individuellen, auf Rhythmus und Gesten bezogenen Selbstaussdruck versteht*“.¹⁶⁸ Faust führt die „Schriftbilder“ Cy Twomblys an, in denen sich hinter der Schrift die Schreibbewegung verdeutlicht. Diese erinnert an Kritzeleien, die – wie in der Aneignung kalligrafischer Zeichen – in Anlehnung an die Schrift entstehen, diese aber nicht mehr in ihrer semantischen Bedeutung darstellen. Entscheidend ist die Schlussfolgerung Fausts, in der er den Übergang von lesbarer zu unlesbarer Schrift anspricht: „*Der Übergang zwischen dem Duktus der Schrift und der Schreibspur des Zeichnens ist fließend*“.¹⁶⁹ Diese Bemerkung führt erneut zu Paul Klee, der in der Rückkehr zu ursprünglichen Formen die kulturellen Anfänge thematisierte, in denen er die Gemeinsamkeit von Schrift und Zeichnen, von Schrift und Bild, vorfand. Die

¹⁶⁶ Madesta 2007/2008, S. 16.

¹⁶⁷ Hans Staudacher im Gespräch mit Dieter Ronte 2002, S. 27.

¹⁶⁸ Faust 1977, S. 15.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 16.

Linie war für Klee der Anfangspunkt, aus der sich die Schrift als „*Gleichnis der Bewegung*“¹⁷⁰ entwickelte.

Im Werk von Jackson Pollock, dem Begründer des Action Painting, ist die Rückführung der impulsiven Malgestik zur Schreibbewegung sehr weit zu fassen. Die aus seinem Schaffen hervorgehenden Anregungen für das Schriftbild an sich werden jedoch mehrfach erwähnt: Faust sieht hier eine Erweiterung der skripturalen Malerei, indem sich das „Schreiben“ auf die Bewegung des gesamten Körpers ausdehnt.¹⁷¹ Die Schrift eignete sich nach Paul Vogt in besonderem Maße, um psychische Vorgänge und Empfindungen zu manifestieren.¹⁷² Schon in der Geschichte – man denke an Paul Klees „abstrakte Schrift“ – hatte sich gezeigt, dass Schrift im Stande war, ebenso durch die Bedeutung ihrer Zeichen als auch durch den Duktus des Schreiben Geistiges, man könnte auch sagen generell Unausprechliches, mitzuteilen.

Zwischen 1946 und 1951 entstehen Pollocks Farbdrippings (Abb. 21), in denen er die Bildfläche mit wirr gewundenen, impulsiven Liniengeflechten überzieht. Das automatische Verfahren der surrealistischen *Écriture automatique* wird hier völlig von jeglicher Abbildfunktion gelöst. Bedeutsam ist zudem die *offene Form* dieser Werke, die keinen Mittelpunkt mehr aufweisen und unendlich weiter gedacht werden können. Pollocks Farbdrippings erscheinen wie die vollkommene bildnerische Ausformulierung der Gedanken Paul Klees: die Linie präsentiert sich als eigene Bewegung und ist zugleich Schrift und Zeichnung. Wie in der Rezeption kalligrafischer Zeichen wird auch in der Schreibspur die Schrift zum Bild zurück geführt. Dörte Zbikowski betont, dass durch das von der Sprache unabhängige Setzen von „Zeichen“ das „*traditionelle Schrift-Denken*“ und die traditionellen „*Wort-Formulierungen*“ aufgehoben werden. Dadurch verlagert sich die inhaltliche Bedeutung auf eine geistige bzw. imaginäre Ebene.¹⁷³ Diese Zusammenhänge erkannten die Künstler des 20. Jahrhunderts und wandten sie in ihren Bildern an. Egon Vietta formuliert die Bildzeichen-Findungen – zu der hier nach Faust auch die Schreibspuren als von der Semantik entleerte „Schriften“

¹⁷⁰ Klee 1976, S. 120.

¹⁷¹ Faust 1977, S. 16.

¹⁷² Vogt 1989, S. 346.

¹⁷³ Zbikowski 1996, S. 34.

gezählt werden können – als „*noch nicht entschlüsselte Sprache*“.¹⁷⁴ Ihre Aussage geht dabei über die eigentliche semantische Wortbedeutung hinaus. Aus der Empfindung, dass Zeichen, Schrift und Malerei oder Zeichnung als gleichwertige Medien anzunehmen sind, können Schrift-Bilder und abstrakte Gemälde gleichzeitig entstehen. Vietta spricht von der abstrakten Malerei wie von einem neuen Alphabet, das noch nicht lesbar ist. Die Verständigung basiert allerdings nicht auf dem Ausgesprochenen, sondern auf dem Unausgesprochenen: dieses äußert sich „*nicht mehr in dem, was ins „Wort“ zu bringen ist, sondern in dem, was nicht mehr ins Wort, aber schon ins Bild zu bringen ist*“.¹⁷⁵

Die bewegte Linie als Schreibspur, die ausgehend von dem Duktus des Schreibens zu einer Spur des Zeichnens gelangt, ist ein wichtiger Bestandteil in Bezug auf die Möglichkeiten, zu einer Ent-Semantisierung von Sprache oder Schrift zu kommen. Dabei wird die Schrift in ihrer Bildhaftigkeit betont, was gleichzusetzen ist mit dem Hervorheben ihrer materiellen Eigenschaften. Die inhaltliche Informationsvermittlung im Sinne eines standardisierten semantischen Zeichens wird zugleich vernachlässigt oder mit einer anderen Inhaltlichkeit gefüllt. Dadurch erhält das eigentlich a-semantisierte Zeichen subjektiv semantischen Sinn. Dieser Prozess ist später im Werk von Carlfriedrich Claus, Helmut Brandt, Gerhard Hoehme, Arnulf Rainer und Roman Opalka in unterschiedlichen Ausprägungen zu beobachten sein. Ein entscheidender Unterschied soll hier jedoch gleich vorweg genannt werden: löst sich die Schrift gänzlich im Schreibprozess auf, ist sie als solche nicht mehr erkennbar und es stellt sich die Frage, inwiefern überhaupt noch von sprachentleerten Zeichen die Rede sein kann. Bei den zu besprechenden Künstlern bleibt die Möglichkeit der Identifizierung als Schrift oder Zahl (bei Opalka) weitestgehend bestehen: die Schrift folgt zwar der gestischen Schreibbewegung des Künstlers und tritt als sprachentleerte Form auf; in allen Fällen bleibt sie aber als Ausgangsmaterial erkennbar.

¹⁷⁴ Egon Vietta, unveröffentlichtes Manuskript ohne Titel und Jahr, zitiert nach Zbikowski 1996, S. 34.

¹⁷⁵ Derselbe, ebenda, S. 43, Anm. 5.

4. Schrift verliert ihre semantische Bedeutung durch ...

„Gerade dort, wo die Schrift unlesbar wird, tritt ihre Eigentümlichkeit, ihre eindringliche Formgebung hervor.“¹⁷⁶

4.1. Aufgehen im Überfluss bei *Gerhard Hoehme*

Die Bedeutsamkeit der Schriftintegration im Werk von Gerhard Hoehme (1920 – 1989) wird mehrfach erwähnt. Anfang der 1960er Jahre schreibt Hoehme selbst: *„Meine Bilder sollen gelesen, nicht betrachtet werden“*.¹⁷⁷ Es ist die Zeit der skripturalen Malerei, in der das Thema der Schrift-Bild-Relationen zum internationalen Kunstgespräch wurde.¹⁷⁸ Betrachtet man das gesamte Werk Hoehmes, so wird einerseits die enorme Präsenz von Schrift in den Bildern der frühen 1960er Jahre deutlich, andererseits aber das weiter gefasste Anliegen seines künstlerischen Schaffens: Hoehme wollte die traditionellen Grenzen des Bildes sprengen. Das Experimentieren mit Schrift war eine Möglichkeit dazu.

Gerhard Hoehme wurde 1920 in der Nähe von Weimar geboren und diente im Zweiten Weltkrieg der deutschen Luftwaffe als Jagdflieger. Die Draufsicht und Distanz zur Erde hatten eine starke visuelle Prägung für seine Arbeit, die sich am deutlichsten in dem unhierarchischen Verständnis des Bilds als perspektivlos äußert. In der Zeit nach dem Krieg pendelt Hoehme zwischen Ost- und West-Deutschland, bis er 1951 nach Düsseldorf übersiedelte. In Ost-Deutschland wurden nach dem Krieg die Bestrebungen des Bauhauses weitestgehend verschwiegen, und nur in Dresden zeigte man die Maler der „Brücke“. Ab 1948 kam das „Dogma des Sozialistischen Realismus“ – in Leningrad durch Shdanow formuliert – auf.¹⁷⁹ Nur in der Erinnerung lebten die Werke von Paul Klee und Lyonel Feininger weiter. Aus dieser künstlerischen Isolation brach Hoehme schließlich aus.

¹⁷⁶ Müller-Funk 2006, S. 15.

¹⁷⁷ Kat. Ausst., Saarbrücken 1990, S. 33.

¹⁷⁸ Belgin 1997, S. 117.

¹⁷⁹ Nebelung 1998, S. 86.

In Düsseldorf lernte er den Essayisten und Kunstvermittler Jean-Pierre Wilhelm kennen, der ihn in die Pariser Kreise einführte. In Paris, das damalige Zentrum des Tachismus mit seinen Materialexperimenten, traf er auf Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Antoni Tapiès und Friedensreich Hundertwasser, Hans Hartung, aber auch Sartre und Greco. Im selben Jahr – 1951 – verstarb Wols und die ersten Bilder von Jackson Pollock wurden in Paris ausgestellt. Hoehme beeindruckten vor allem die „Otages“ (1943/44) von Fautrier, doch sah er schon, „*dieser tachistische Zug war abgefahren*“.¹⁸⁰ Giulio Argan bemerkte, dass Hoehme in der Kunst Fautriers die spezifisch europäische Nachkriegssituation abgebildet fand. Er beschreibt Fautriers Malerei als bewegte, sensible und reizbare, die durch die humanen Werte der Erinnerung gesättigt wird. Dabei bleibt sie ein tragisches Eingeständnis, in der sich „*die Materie, die sich unserer Existenz bemächtigt hat (...) als das allerletzte Refugium romantischer Vorstellungen von Kunst als Leben und reiner Malerei als reiner Poesie*“¹⁸¹ darstellt. Das heißt, die Materie bemächtigte sich des Lebens, und in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Material – auch Sprache – selbst als eigenständiges Medium könnte der Wunsch gesehen werden, durch dieses zum „reinen“ Leben vorzudringen, in der sich die vermeintlichen romantischen Ideale verborgen halten.

Dieses künstlerische Gedankengut ist eng mit dem Existentialismus Jean-Paul Sartres verwandt. Die surrealistischen und existentialistischen Ansichten treffen sich anschließend im informellen Bild. In der Übernahme und Erweiterung der surrealistischen *Écriture* oder des *Automatismus* für die tachistische und informelle Kunst, wurde Zeugnis über die unzerstörbare Einheit des Menschen abgelegt, die durch den Krieg ins Wanken geraten war. Die Betonung des Subjektiven fand sich in der Kunst, aber auch in dem existentialistischen Gedankengut Sartres wieder. 1946 schreibt Sartre: „*Unser Ausgangspunkt ist tatsächlich die Subjektivität des Individuums*“.¹⁸² Die Wahrheit des Bewusstseins wird dabei im „Ich denke, also bin ich“ ausgedrückt. Gleichsam bleibt die

¹⁸⁰ Hoehme 1970, in: Kat. Ausst., Berlin 1990, S. 74.

¹⁸¹ Argan 1969, in: Kat. Ausst., Düsseldorf 1979, S. 110.

¹⁸² Sartre zitiert nach Költzsch 1999, S. 29.

Subjektivität nicht bei sich selbst, denn „*wir haben bewiesen, dass man im Cogito (Ich denke) nicht nur sich selbst entdeckt, sondern auch den Anderen*“.¹⁸³

Das Miteinbeziehen des Anderen, des Betrachters, wird sich auch im Werk Gerhard Hoehmes als wichtige künstlerische Position darstellen. Es ist der Wunsch nach verantwortlicher Mitgestaltung der Umwelt, wozu er den Betrachter in seinen Bildern anleitet. Dabei zieht sich Hoehme nicht wie Fautrier in die Materie als letztem Refugium romantischer Wertvorstellungen zurück, sondern er beginnt gerade mit der Materie: die Materie ist für ihn der Beginn der Existenz. Sie dient ihm zur Darstellung der Welt. Er beugt den Widerstand des Materials (besonders deutlich in den späten „Schnur-Bildern“), und kann dadurch die Welt als Materie nach seinem eigenen Willen konstruieren, ohne sich aus ihr zu entfernen.

Durch den Kontakt mit der Pariser Avantgarde werden die modernen Tendenzen auch in Deutschland bekannt, und neben Wols und Hartung kommt Hoehme eine Vermittlerrolle zu.¹⁸⁴ Jean-Pierre Wilhelm betont vor allem die spontane Ausdrucksform Hoehmes, die er aus der Verbindung zu den Pariser Malern erwarb.¹⁸⁵ Zudem fand 1951 die erste Einzelausstellung in der Drip-Paintings Jackson Pollocks in West-Deutschland statt, und 1953 eine Ausstellung weiterer Amerikaner, die großen Einfluss auf die künstlerische Situation des Nachholens und Aufarbeitens in Deutschland hatten. War man in Westdeutschland zwar frei, so stand doch gerade der Expressionismus mit seiner veralteten Bildsprache besonders im Mittelpunkt. Im Kontakt zu Paris und Amerika lag ein Gefühl der Freiheit und Modernität verborgen, das sich gerade durch die Aneignung der abstrakten Formensprache am deutlichsten ausdrücken ließ. Die deutsche Nachkriegskunst orientierte sich sozusagen am internationalen Stil. Neue Künstlergruppen, die sich der informellen Abstraktion verschrieben, entstanden im Laufe der 1950er Jahre: „Quadriga“ in Frankfurt, „ZEN 49“ und die „Gruppe 53“, deren Vorsitzender Hoehme zwischen 1954 und 1957 war. Letztere gilt als Keimzelle der später international bekannten „Düsseldorfer

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Thomas 1985, S. 14.

¹⁸⁵ Wilhelm 1956, in: Kat. Ausst., Berlin 1990, S. 31.

Szene“. Ende der 50er Jahre wurde aus der „Gruppe 53“ die Vereinigung „ZERO“, mit der schließlich auch das Informel endete.¹⁸⁶

Die Freiheit der Form und Geste zeigt sich bei Hoehme schon in den Bildern der 50er Jahre, in denen er aus der Farbmaterie heraus zu Räumlichkeit und Bewegung gelangt. Das Ausgangsmaterial „Farbe“ deutet in Richtung Georges Mathieu und dessen psychomotorische Malaktionen, in denen die Farbe den Rhythmus des Bildes angibt. Der Freund Jean-Pierre Wilhelm schrieb, Hoehme arbeite aus der Farbe heraus, ohne dabei ins Formlose zu verfallen. Aus der Farbe wird der Raum entwickelt, der frei ist von jeglicher Dreidimensionalität, weil durch die Bewegung und Beschleunigung die Dimension der Zeit ins Bild gelange. Ein zeitlicher Raum entsteht. Der Prozess des Malens sei weniger als Automatismus und „gelenkter Zufall“ zu verstehen, als vielmehr ein Wählen und Verwerfen von Möglichkeiten, die sich auftun. Der Prozess des Malens ist bei Hoehme ein Prozess der Entstehung, des „Findens“.¹⁸⁷

Bis 1956 dauert die den tachistischen Impulsen folgende Fixierung von Bewegung in der Farbstruktur an. Danach widmet sich Hoehme systematischen Bilduntersuchungen, die in Analysen des Formates münden.¹⁸⁸ Hoehmes Sehnsucht war „*der weite Raum*“: „*Den Gesetzen der Fläche bin ich immer nur widerwillig gefolgt. Weit mehr hat mich die Gesetzmäßigkeit der Farbe, ihr Strömen und Wachsen, ihre Materie und Struktur interessiert. Beim Umgang mit ihr, beim Eingehen auf ihre Möglichkeiten hemmten mich oft die Ränder des Rechtecks*“.¹⁸⁹ Im selben Jahr, 1957, bricht Hoehme das traditionelle Bildformat: die ersten „shaped canvas“ entstehen. Das Format des Bildes ordnet sich der Malerei unter, welche sich wiederum in den umliegenden Raum ausbreitet. Das Bild war plötzlich kein Ausschnitt eines illusionistischen Bildraumes mehr, sondern wurde zum Objekt im Raum, zu einem autonomen Gegenstand¹⁹⁰ (Abb. 21). Aus der inneren Struktur des Bildes heraus wird sein äußerer Umriss definiert. Die Farbe ist vor allem Material und Struktur. Diese „shaped canvas“

¹⁸⁶ Vogt 1989, S. 352.

¹⁸⁷ Wilhelm 1956, in: Kat. Ausst., Berlin 1990, S. 31.

¹⁸⁸ Jocks 2000a, S. 344.

¹⁸⁹ Hoehme 1957, o. S.

¹⁹⁰ Dienst 1989, S. 14.

werden erst später, in den amerikanischen 60er Jahren mit Robert Rauschenberg von Aktualität sein.

Gottfried Benn betont, dass es Hoehme hier um den Triumph des Bildes geht, das sich in den Raum ausdehnt, und nicht mehr um die Malerei an sich.¹⁹¹ Von daher sieht er auch Hoehmes Kunst nicht als reine Fortsetzung des Informel, in der die Fläche die einzige ausschlaggebende Bildinstanz ist. Hoehme erweitert das Bild zu einem vielschichtigen System, das aus „Möglichkeiten“ besteht, die erst durch die Partizipation des Betrachters Sinn gebend miteinander verbunden werden.

Nach der Erweiterung des Bildes in den Raum entsteht die Serie der „Borkenbilder“ (1957/58). Mit dem Spachtel wird die getrocknete Farbe wieder abgezogen und verkehrt auf den Bildgrund gesetzt. Die neue Struktur der umgedrehten Farbpartikel lässt die handschriftliche Geste verschwinden. Das rechteckige Bildformat wie auch die Materialität der pastosen Farbfragmente treten wieder hervor. Gegenüber dem freien Beschreiben der Formen durch Farbe und Format treten nunmehr komplexere Bildprogramme auf. Einzelne handschriftliche Motive bestimmen die Bilder. Diese Motive erscheinen geordnet und treten in seriellen Abläufen als Strukturelemente ins Auge. Rolf G. Dienst spricht von einer „*Syntax aus Farbe und Form*“.¹⁹² In „Alles kommt aus 3444“ (Abb. 22) sind bereits Ziffern dem Bild zugeordnet. Die collageartig aufgeklebten Farbpartikel, in denen Reste von Zeitungen und Schriftfragmente sichtbar werden, erwecken zusammen mit den Übersreibungen den Eindruck einer palimpsestartigen¹⁹³ Struktur. Jean Tardieu sieht hierin das umgekehrte Prinzip zur *Décollage*, indem Hoehme keine (historischen) Schichten sichtbar macht, sondern die alten durch Umkehrung über die neuen Schichten legt.¹⁹⁴ Die Schrift ist noch als Schrift erkennbar, allerdings – bis auf das Fragment mit der

¹⁹¹ Benn 1985, in: Kat. Ausst., Frankfurt/Main 1985, S. 16.

¹⁹² Dienst 1979, S. 22.

¹⁹³ Der oder das *Palimpsest* ist ein „antikes oder mittelalterliches Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text aus Sparsamkeitsgründen getilgt und danach neu beschriftet wurde“ (Duden 1982, S. 556). Gereinigt wurden die Manuskriptrollen durch Schaben oder Waschen.

In der literarischen Avantgarde wird das Palimpsest als zentrales künstlerisches Verfahren beschrieben (neben Collage und Montage). Ebenso fasste die Künstlergruppe CoBra (1949 erste Ausstellung in Amsterdam; vertraten unmittelbare, expressive Malerei – siehe Vogt 1989, S. 346) die Wiederbenutzung von Papieren unter dem Begriff des „Palimpsest“ zusammen (vgl. Arbeiten von Pierre Alechinsky und Asger Jorn). (Weinrich 2007, S. 23-24).

¹⁹⁴ Tardieu 1965, S. 12.

Ziffernreihe des Titels „3444“ – nicht mehr in ihrer semantischen Bedeutung nachvollziehbar.

Die informelle Offenheit wird im Bild durch eine Ordnung diszipliniert, die sich in immer wiederkehrenden, sich ähnelnden Motiven äußert. Die gesamte Fläche des Werkes ist von dieser Ordnung erfasst. Wie in den Drip-Paintings von Jackson Pollock erhält man den Eindruck, die Bildstruktur wäre als solche weit über den Bildrand fort zu setzen, dabei bleibt eine Beliebigkeit jedoch ausgeschlossen. Ohne Zentrum ist die Technik des „all over“ auch auf Gerhard Hoehmes Malereien anzuwenden. Walter Biemel spricht zu Recht von einer „*offenen Form*“ dieser Werke.¹⁹⁵ Die Unendlichkeit der offenen Formelemente bleibt aber stets in der begrenzenden Leinwandform gefasst.

Ab 1959 werden Ziffern und Buchstaben mehr und mehr als Strukturelemente in die Bilder integriert. Hoehme thematisiert selbst das Schreiben und Lesen des Werkes. Gerade die Zeit zwischen 1960 und 1963 wird zur bedeutendsten, was die Experimente mit der Sprache anbelangt. In den skripturalen Werken Hoehmes zeigt sich ebenso der Wunsch, das Bild aus seiner tradierten Gestalt zu lösen. So geschieht gleichzeitig mit der Aneignung von skripturalen Elementen auch eine Ausweitung des Bildfeldes auf den Umraum: die Materialität der Malfläche tritt dabei dem Betrachter entgegen; durch Schnüre, später Schläuche, die aus der Bildfläche in den Umraum fortgeführt werden. Dieser Periode widme ich mich im Folgenden, wenn auch angemerkt werden muss, dass sie nicht getrennt von dem übrigen Oeuvre betrachtet werden kann und sollte.

Die Buchstaben- und Zahlenbilder setzen die serielle Struktur der Borkenbilder fort. Die vormals rein abstrakten Elemente, die in ihrer seriellen Anordnung die Bildfläche strukturierten, werden in den Werken der späten 50er und frühen 60er Jahre konkretisiert. In malerischer Handschriftlichkeit breiten sich nun Zahlen, Ziffern, Buchstaben und Worte auf dem Bildfeld aus. Als semantische Formen

¹⁹⁵ Biemel 1996, S. 184. Auf die Musik übertragen beschrieb Umberto Eco das ursprüngliche Musikstück als „musikalische Realität“, die der Komponist dem Hörer in die Form „konventioneller Zeichen übersetzte“. (...) „...diese neuen Musikwerke hingegen bestehen nicht aus einer abgeschlossenen und definierten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für mehrere (...) Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich (...) als „offene“ Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem sie vermittelt, erst vollendet werden“. (Eco 1962, S. 25).

verweisen sie zugleich auf ihre inhaltliche Bedeutung als auch auf ihre Form. In dem Bild „Zahlenraum“ (Abb. 23) wird der skripturale Gestus deutlich. Der freien, informellen Gestaltung der einzelnen Zahlenformen steht die Gesamtheit der Objekterscheinung gegenüber, in der sie zusammen gefasst sind. Der Begriff des *Überflusses* ist nachvollziehbar: Ziffern überziehen die gesamte Leinwand, drängen sich ineinander, werden überlagert und gestapelt, versinken und tauchen auf aus dem dichten Grund des Malerischen.

Als Hoehme 1960 ein Stipendium für einen einjährigen Aufenthalt in Rom bekommt, ist er besonders von den helleren Farben der Häuser beeindruckt und von den überall im Stadtbild integrierten Schriften. Der „römische Brief“ (Abb. 24) entstand als Reaktion darauf. Eine ganze Reihe von „Briefen“ entsteht in dieser Zeit. Diese Briefe sind als Sinnbilder Hoehmes künstlerischer Grundidee zu verstehen: er selbst sagte, *„Brief heißt lesen. Meine Bilder sollen gelesen, nicht betrachtet werden. Beim römischen Brief kommt mit bleibender Reihung und Struktur durch das Wort eine neue Bildinformation auf“*.¹⁹⁶ Das heißt, die serielle Struktur der Form-bildenden Motive bleibt erhalten, erlangt aber eine weitere Informationsebene durch die Verwendung semantischer Zeichen. Tatsächlich bestehen diese Wortfragmente aus persönlichen Notizen, Zeitungsartikeln, Mitteilungen von Ausstellungsbesuchern und so fort. In der spontanen Niederschrift von realen Zitaten entsteht aber auch eine ganz persönliche Mitteilung über Rom – des eigens Erlebten. Dieses rein Subjektive äußert sich gerade durch das Nicht-Leserliche der Worte, in der Form und der Gestik der handschriftlichen Artikulation.

Wie in dem „Zahlenraum“ (Abb. 23) überlagern sich Schriftfragmente und Sätze und sind in ihrer variablen Größe und farblichen Dichte zu Strukturmodulatoren umfunktioniert, durch welche die optische Präsenz der Sprache variiert. Hierin drückt sich die Betonung des Inhaltlichen aus, für dessen Ausdruck Hoehme beständig nach neuen Methoden suchte. Die Information, die außerhalb des Mediums Malerei liegt – wie auch die Schrift selbst als Visualisierungsinstanz von Information – wird ausgedrückt mit den Mitteln der Malerei. Die Malerei wird dadurch zum Träger einer Inhaltlichkeit außerhalb des Bildes. In der subjektiven Verwertung des Außerbildlichen stellt sich für Hoehme die Frage,

¹⁹⁶ Hoehme 1970, in: Kat. Ausst., Berlin 1990, S. 74.

eine Bildsprache zu finden, die für den Rezipienten nachvollziehbar ist. Dabei geht es ihm vor allem um die Frage, wie der Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter zu Stande kommen und gefördert werden kann. Hoehme selbst sagte, *„dass die Codierung ganz verschlüsselt sein muß, um die Intensität der Decodierung zu erreichen“*.¹⁹⁷ Hierin erklärt sich nicht nur die Aneignung der informellen Gestaltungsweise als Mittel der Codierung mit dem Ziel, die Rezeption zu intensivieren; auch die eingefügten Sprachfragmente, die zwar zum Teil leserlich umso deutlicher ihre meist sprachentleerte Form veranschaulichen, werden Sinn gebend. Sie sind als Anreiz zu einer Bildbetrachtung zu verstehen, weil sie Momente des Bekannten darstellen, in der sich die eigene Erfahrung des Rezipienten zur Welt ausdrückt. Dabei sollen die *„fragmentarischen Einzelteile zu einem zusammenhängenden, sich aufeinanderbeziehenden, mehrschichtigen Ganzen werden“*, so Hoehme. Die Bildform offeriert sozusagen die Möglichkeit, *„in Beziehung zu setzen: sich selbst und die eigene Fähigkeit der Assoziation, das angebotene Farbfeld mit dem Schriftbild, die ausgelöste Gefühlswelt mit dem durch das Betrachten erweckten Bewusstsein“*.¹⁹⁸

In diesen subjektiven Äußerungen des Künstlers zu der umgebenden Welt, drückt sich nach Walter Biemel die „Gestimmtheit“ aus.¹⁹⁹ Diese Gestimmtheit ist allerdings nicht rein subjektiv, da das Subjektive als Reaktion auf die Welt auch deren Gestimmtheit in sich trägt (man denke z.B. an die Zitate im „römischen Brief“, Abb. 24). Die „offenen Bilder“ sind Bilder des Dialogs: Zitate aus der Umgebung werden dem Betrachter offeriert und auch Zitate des Künstlers. Dazwischen bleibt Raum, Zwischenraum, in dem sich die Beziehungen der Dinge untereinander stets wandeln können, abhängig wiederum von der subjektiven Betrachtung des Beschauers. In den Worten Walter Biemels: *„Die offene Form ist ein Appell, sich offen zu halten, genauer, sich zu öffnen, sich nicht einem Raster zu unterwerfen, sondern Beziehungen zu entfalten, (...) immer neue, eigene Entwürfe zu wagen“*.²⁰⁰ Dadurch bleibt die Kunst Hoehmes lebendig. Diese Lebendigkeit liegt in den Schwellen zwischen den einzelnen Elementen, die immer aufs Neue in „Relation“ zueinander gebracht werden sollen. 1968 veröffentlicht Hoehme sein Manifest der „Relationen“, die Malerei versteht er als

¹⁹⁷ Caspar 1995, S. 8.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Biemel 1996, S. 187, 188.

²⁰⁰ Ebenda, S. 185.

Lebenshilfe, derer man sich bedienen solle um „*Erkenntnis über sich selbst*“ zu bekommen, „*denn Bilder sind nicht auf der Leinwand, sondern im Menschen*“.²⁰¹

An anderer Stelle, zwei Jahre später, konkretisiert Hoehme diesen Gedanken: „*Die Bilder sind überall, die Leinwand ist nur ein Feld der Reflexion. Die Form ist die der Relation*“.²⁰²

Nach dem Aufenthalt in Rom 1960 wird Hoehme ein Lehrstuhl für Malerei an der Düsseldorfer Kunstakademie angeboten. Zwei Erfahrungen prägen die nächsten Jahre seiner künstlerischen Entwicklung: das skripturale Moment und die Schreibspur als Prozess des Malens sowie die Erkenntnis, das Bild mehr und mehr außerhalb seiner selbst, seines visuellen Charakters, als Idee zu begreifen.²⁰³

Vorerst jedoch, bis 1963, herrschen noch die schriftlichen Elemente vor. Besonders in den Jahren 1961/63 kristallisiert sich im Werk Hoehmes eine umfangreiche skripturale Periode heraus. Einige „Brief“-Bilder entstehen. Als Grundmotiv nennt Hans Peter Thurn die „mediatorische Funktion“ dieser Werke, die in ihrer inneren Bewegtheit auf die Kommunikation mit dem Betrachter abzielen.²⁰⁴ Schon der „römische Brief“ (Abb. 24) war grenzüberschreitend, da er auf die Schwierigkeit verwies, in *einer* Semantik gleichzeitig öffentliche Sinnkonstrukte mit persönlichen Deutungsmustern zu vereinen. Um dieser Unvereinbarkeit von Alltag, Lebenswelt und Privatem zu entgegnen, wurden diese Ebenen in Schichtungen von Wortfragmenten übereinander gelagert. Thurn beschreibt diese Schichtungen verschiedenster Zitate aus unterschiedlichen Bereichen als „zivilisatorischen Palimpsest“²⁰⁵. Deutlicher noch wird diese bildliche Ausformulierung von Doppelbedeutungen im „Berliner Brief“ von 1966 (Abb. 25). Deutlicher vielleicht auch, weil die Schrift- und Wortbotschaften zum Großteil leserlich bleiben und direkte (politische) Botschaften übermitteln können. Davon abgesehen wird hier auf rein bildnerischer Ebene die Konfrontation zweier Welten geschildert: Ost- und Westdeutschland. Das Bild ist formal in zwei Hälften geteilt, weist eine verblasste Farbigkeit in der Ost-Hälfte

²⁰¹ Hoehme zitiert nach Belgin 1997, S. 117.

²⁰² Hoehme 1970, nach Kat. Ausst., Berlin 1990, S. 73.

²⁰³ Dienst 1979, S. 27.

²⁰⁴ Thurn 1979, S. 120.

²⁰⁵ Ebenda, S. 121.

auf und zusätzlich differenzierte sprachliche Mitteilungen. Der Dialog war zu jener Zeit unmöglich durch die unterschiedlichen Ideologien und Gesellschaftsordnungen. Die Sprachfragmente drücken im Westen vor allem eine Fülle an Konsummöglichkeiten aus, im Ostteil das sozialistische Gedankengut. Im Bild wird das Aufeinanderprallen zweier Welten somit rein formal wie auch inhaltlich thematisiert. Auch der nicht stattfindende Dialog ist angesprochen: die Mitteilungen sind über die Grenzen hinaus sinnentleert, auch gibt es kaum dialogwillige Leser und die Entzifferung der Wortschichtungen bleibt nur durch eine vorurteilsfreie Betrachtung möglich. Hoehme kreiert erneut eine Zwischenwelt, in der sich der Betrachter frei bewegen kann – so frei wie es die eigene Vorstellung erlaubt.

Bezieht sich Hoehme in dem „Berliner Brief“ auf sein Umfeld, das durch die Trennung Ost- und Westberlins einen direkten, auch physischen Einschnitt erlitten hat, so beschreibt Oswald Oberhuber in ähnlicher formaler Ausführung eine ganz persönliche Geschichte: seine eigene „Kleine Biographie“ (Abb. 26). In beiden Werken sind eine Reihe verschiedenster Mitteilungen, seien sie schriftlicher oder bildlicher Art, über das Bild verteilt, meist in kästchenartigen Feldern eingerahmt. Erst der Betrachter muss die einzelnen Elemente für sich ordnen, die Informationen zusammen sammeln, um daraus ein Ganzes zu bilden. Bei Hoehme ist durch die zeilenartige Reihung die Leserichtung nachzuahmen, wobei die Überlagerungen der einzelnen Schriftfelder eine Entzifferung erschwert. Oberhuber arbeitet mit Wiederholungen (mehrere gezeichnete Kinderkörper) und mit der Auslöschung der schriftlichen Lesbarkeit. Für ihn bedeutet die *„Sprache der Schrift [den] direkte(n) Bericht jener Person, die es wagt, einen Schriftzug zu setzen“*.²⁰⁶ Die Lesbarkeit einer semantischen Textbotschaft stellt Oberhuber damit hinter den gestischen Ausdruck der Handschrift, in der Auffassung, noch direkter und unmittelbarer sein Ich zu präsentieren. Nach Peter Weibel verdankt sich die Form des Bildes bei Oberhuber der Hand (handgeschriebene Texte). Die Bedeutung hingegen wird vom Bewusstsein gesteuert. Dadurch wird das Gestische des Handschriftlichen, das sonst primär ist in der Malerei, zu einem *„sekundären ästhetischen Effekt“*.²⁰⁷ Weibel positioniert Oberhubers Bilder schließlich in den Bereich der konzeptuellen Kunst. Zu diesem Schluss kommt

²⁰⁶ Oberhuber zitiert nach Noever 1999, S. 42.

²⁰⁷ Weibel 1999, S. 64.

Weibel folgendermaßen: Oberhuber relativiert den jeweiligen Eigenwert von Schrift und Bild, indem die Autonomie des Bildes durch den Einsatz von Worten schwächt, und indem er diese Worte ihrer semantischen Funktion entzieht und ihr Bildhaftes betont. Schrift und Bild werden dadurch aneinander geführt, ihre Differenz wird aufgehoben. Schrift und Bild werden zu reinen Signifikanten, und die Kunst selbst „zu einem Zeichencode, der jederzeit veränderbar und abrufbar ist, ein Zeichenrepertoire, das vom sozialen Konsens abhängt“.²⁰⁸ Die Krise der Repräsentation in der Moderne verschärft sich nach Weibel in der Neo-Moderne nicht nur durch die Kritik am Visuellen schlechthin, sondern ferner auch mit der Kritik am Individuellen und Singulären, das sich zum Beispiel in einer A-Semantisierung der Schrift äußert. Demnach produziert Oberhuber *Denkbilder*, die den Betrachter aus der Welt der bekannten Zeichen und Gegenstände reißen und damit aus der Begrenztheit der Vorstellungen.

Vergleichbar ist schließlich das Arbeiten mit Zwischenräumen, die die Anteilnahme des Rezipienten an der Vervollkommnung des offenen Werkes fordert. Dieses Zwischenreich wird von Hoehme auch in dem „Brief an einen jungen Künstler“ (Abb. 27) thematisiert. In diesem freien Raum zwischen eigenen Sinnkonstrukten und beobachteter Welt (durch Handschrift und Zeitungsfragmente ausgedrückt), kann er sich nur bewegen, sofern er sich von Wertnormen löst. Das Lösen von Wertnormen führt auch zur Ent-Semantisierung sprachlicher Zeichen, in denen sich Hoehmes Anliegen, einen Schwebezustand des „Nicht-Fixierten“ zu kreieren, versinnbildlicht. In den Briefen offenbart sich eben dieses Moment sehr deutlich, zeigt aber auch die Gefahr an, in dem rein subjektiven oder rein objektiven semantischen Bereich zu verharren. In diesem Schwellenzustand stellt Hoehme Wege dar, die zwischen versöhnender Kunst und unheilvoller Realität zueinander führen. Dabei soll die Offenheit der Werke vor allem neue Horizonte abstecken und als Verbindungsglied zwischen Alltag, Kultur und Selbst fungieren.²⁰⁹ Rein formal bleiben die Botschaften zum Teil sichtbar, zum Teil verborgen. Die technischen Mittel reichen hier von einer das Bild überströmenden Fülle an Worten, Zahlen und Buchstaben bis hin zu palimpsestartigen Überlagerungen und Übermalungen.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Oberhuber zitiert nach Noever 1999, S. 132.

Die Identität, die Hoehme zwischen Malerei und Schrift herstellt, ist mit der Befreiung der sprachlichen Zeichen aus der Grammatik und Syntax zu vergleichen, derer sich die moderne Poesie bediente. Indem er die Worte und Buchstaben aus ihrer semantischen Bedeutungsfunktion löst – so wie dies in den Werken der beginnenden 60er Jahre geschieht – werden sie ganz sich selbst überlassen, frei von jeglicher Verankerung in Raum und Zeit. Diese Fixierungen sind erst durch den Betrachter herstellbar. Die einzige Einschränkung besteht in der Beziehung zu den anderen Zeichen, aus deren Zusammenspiel sich nunmehr die Bedeutung ergibt. „Lubet“ und „Buchstäblich verschlossen“ (Abb. 28 und 29) verdeutlichen diese Befreiung der einzelnen Zeichen. In der Nachfolge der strukturellen „Borkenbilder“ stehend, ist in ihnen die serielle Form durch einzelne Lettern und Buchstaben-ähnliche Zeichen gegeben. Gerade in „Buchstäblich verschlossen“ wird die zeilenartige Reihung deutlich, die zumindest in einem Punkt dem Betrachter eine „Seh-Hilfe“ schafft: er kann wie im natürlichen Lesefluss dem Verlauf der Zeilen folgen, um so die entfremdeten Lettern zusammen zu führen. Buchstaben als Strukturelemente, die gleichsam in der Betonung ihres formalen Charakters wie in ihrer inhaltlichen Bedeutung ins Bild integriert werden, nutzte schon Paul Klee (Abb. 7). Auch Werner Bunz hebt die bildliche Ausgestaltung einzelner Lettern hervor, die einerseits für sich stehend detailreich ausgeschmückt werden, andererseits als Gesamterscheinung die Poesie des geschriebenen Goethe-Textes vermitteln (Abb. 30). Dietrich Mahlow spricht von der *„liebvollen Ausmalung jedes einzelnen Buchstabens“* und der *„Gestimmtheit des Ganzen“*, das erst im Verweilen die, dem Text zu Grunde liegende, Poesie spüren lässt.²¹⁰ Bei Hoehme hat sich die Lesbarkeit der Buchstaben dem Betrachter verschlossen, doch auch hier bleibt die Wirkung der Teile zum Ganzen von Bedeutung für die Erfassung der (undefinierten) Bildmitteilung. Giulio Argan vergleicht die einzelnen Zeichen mit Arbeitsmaterial, welches in einem determinierten, strukturellen Zusammenhang steht.²¹¹ Durch die gebundene Struktur erhalten die einzelnen Zeichen ihre größtmögliche Freiheit, sich lebendig auszudrücken. Bildlich ist dies in ihrer

²¹⁰ Mahlow 1963, S. 58.

²¹¹ Argan 1963, S. 72.

Verdichtung und Auflösung, ihrer wechselnden schwächeren und dominanteren optischen Präsenz zu erkennen. In den Schichtungen offenbaren sich Sinn Schichten, die der Betrachter erkunden muss. Die Zeichen sind dabei nicht abstrakte Bezeichnungen von Gegenständen oder Begriffen, sondern stehen für sich selbst. Luise Rinser spricht von der doppelten Bedeutung der Zeichen, die gleichzeitig „Ding“ sind und als Zeichen für sich selbst stehen, aber auch als Zeichen für etwas anderes verstanden werden können.²¹² Die Verbindung dieser beiden Ebenen spricht wiederum die Schwellenbereiche an, die Hoehmes gesamtes Werk durchziehen und die Bilder offen halten.

Nach 1963 lösen sich die skripturalen Elemente in graphische Spuren auf. Die Linie wird zum Strukturelement und drängt das Malerische zurück. 1967 vollzieht Hoehme schließlich den entscheidenden Schritt, indem er das Bild in den Raum überführt. Dies geschieht im Anschluss an die hart umrissenen Lineamente: die Linie tritt in Form von materiellen Schnüren aus der Fläche heraus. Hoehme betonte seine Absicht, die Dimensionen des Raumes und des Bildes zueinander zu führen, ohne dass die Malerei ihren eigenen Raum verlasse. Die Materialisation der ursprünglichen Zeichen in graphische, lineare Spuren und schließlich in Fadenknäuel und Schnüre kann als notwendige Entwicklung gesehen werden. Die Farbe rinnt durch die Schläuche und trennt sich damit vom Bild. Es ist eine erneute Doppeldeutigkeit: die Farbe im Bild und die Farbe losgelöst im Raum, als reine Darstellung ihrer materiellen Form. Hoehme fand durch die Ausweitung des Bildes in den Raum eine weitere Möglichkeit, den Blick des Betrachters über die Schwellen ins Grenzenlose zu lenken.

Argan bemerkt aber auch eine umgekehrte Bedeutung der Schnüre: sie sind in der Folge der Materialisation der Zeichen und Lineaturen ebenso als Zeichen zu verstehen und erhalten denselben Wert und dieselbe Bedeutung eines Zeichens.²¹³ Dieser Übergang von dem Zeichen zu den Schnüren bedeutet auch ein neues Verhältnis von einem einzelnen Teil zum Ganzen: die Materie wird sichtlich voneinander getrennt. Das Erleben der Welt, auf das Hoehme stets abzielte, wird deutlich: die Welt besitzt eine Geschichte, die aus Teilen erlebten Lebens ein

²¹² Kat. Ausst., Düsseldorf 1979, S. 78.

²¹³ Argan 1969, nach Kat. Ausst., Düsseldorf 1979, S. 108.

Ganzes bildet. Oder auch aus Dingen, die durch das Leben hindurch gegangen sind.

Hier gelangen wir wieder zu den Briefen, Zahlen und Worten. Als Bestandteile der Welt und des eigenen Lebens sind sie als materielle Elemente im Bild unersetzlich. In ihnen repräsentiert sich nicht der Raum, aber die erlebte Zeit. Zur Formulierung Hoehmes künstlerischer Idee erschöpft sich beinahe zur Gänze im Experimentieren mit Schrift und Sprache. Überblickt man sein gesamtes Werk, so wird jedoch deutlich, dass sich schon in den frühen Schriftbildern Hoehmes Intentionen auftun, den Bildraum zu sprengen, den Betrachter über die offenen Schwellen zu leiten, um zu sich selbst zu gelangen. Für das Verständnis seiner skripturalen Bilder, muss ein Blick auf die späteren Werke geworfen werden, in denen sich das Gedankengut klarer im Bilde (und außerhalb des Bildes) formuliert. Die Zeichen vor dem entleerten Bildraum – ob in ihrer semantischen Bedeutung lesbar oder nicht – werden zu Dingen, deren Kontakt durch den Akt des Denkens wieder hergestellt werden kann. Ihre Funktion wird dadurch reaktiviert.²¹⁴ Diese persönliche Leistung des Betrachters erfordert keine direkten sprachlichen Mitteilungen, ganz im Gegenteil. In der sprachentleerten Form eröffnen die Zeichen gerade ihre größtmögliche Freiheit als Verbindungselemente der gedanklich überbrückbaren Zwischenräume.

²¹⁴ Ebenda, S. 110.

4.2. Übermalung bei *Arnulf Rainer*

Im ersten Moment könnte man glauben, die Schrift-Bild-Thematik spiele im Oeuvre Arnulf Rainers (*1929) keine oder höchstens eine sehr bescheidene Rolle. In der Literatur tritt er in diesem Zusammenhang jedoch in dreierlei Hinsicht in Erscheinung: im Zuge der Ausstellung „Schrift und Bild“ 1963 wird die Übermalung eines Briefes gezeigt. Des Weiteren findet Arnulf Rainer in der von Sauerbier unternommenen Unterteilung der verschiedenen Möglichkeiten der Schrift-Bild-Relationen (vgl. S. 4) gleich zwei Mal Erwähnung: zum Einen unter dem Kapitel der Künstlersignaturen, zum Anderen unter den Beispielen skripturaler Malerei.²¹⁵ Die Künstlersignaturen würden eines eigenen Kapitels, wenn nicht sogar einer eigenen Arbeit bedürfen und werden deshalb hier unbeachtet bleiben müssen. Als skriptomale Werke Arnulf Rainers stellt Sauerbier zwei frühe Zeichnungen vor, die den Serien der „Blindmalerei“ und den „Zentralisationen“ zugeschrieben werden. In den Zentralgestaltungen der Jahre 1951/52 (Abb. 31) löste sich Rainer von der anfänglich figurativen Formensprache, die ganz im Stile des Surrealismus phantastische Zeichnungen von Köpfen und submarine Landschaften darstellen. In den Zentralisationen bleiben der unorganisierte Bildaufbau und die feinen Strichführungen erhalten, welche schon die frühen phantastischen Arbeiten kennzeichneten. Gerade die feinen Strichführungen der „Unterwasserwelten“ nahmen schon den nächsten Entwicklungsschritt vorweg: die Lösung vom Figurativen durch die Aneignung einer automatischen Zeichengestik. Der Ausgangspunkt für die nun entstehenden „Blindzeichnungen“, „Zentral“- und „Vertikalgestaltungen“ der beginnenden 1950er Jahre liegt in der *écriture automatique* der Surrealisten, die durch Ausschaltung der Kontrolle durch Vernunft von der Gestaltung von Traumwelten zum Ausdruck rein psychischer, automatisierter Gestaltungsprozesse gelangten.²¹⁶ Zu den Blindzeichnungen schreibt Rainer 1973: „*Aus dem Surrealismus kommend, war ich an der Ideologie des psychischen Automatismus interessiert. So entschloss ich mich, Neues, Unbewusstes dadurch zu entdecken, dass ich die Augen schloss, (...) allen Impulsen nachgebend (...)*“.²¹⁷ Durch die Aneignung

²¹⁵ Sauerbier 1980, S. 68, 74.

²¹⁶ Kat. Ausst., Saarbrücken/Malmö 1990/91, S. 13.

²¹⁷ Rainer 1973, S. 121.

des „automatisierten Schreibens“ hebt Rainer schließlich die (figurativen) Formen auf, „entformelt“ sie.²¹⁸

Die Situation in den 1940er Jahren in Österreich war wie auch in Deutschland von dem Anschluss an die internationale Kunstsituation, deren Brennpunkt in Europa Paris darstellte, geprägt. Auf der Wiener Kunstakademie entstanden unter Albert Paris Gütersloh „*manierierte Phantasiegebilde in altmeisterlichen Techniken*“,²¹⁹ die Mitte der 50er Jahre als „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ in die Kunstgeschichte Eingang fanden. Als Gegenpol trat seit 1947 die Künstlervereinigung des Wiener „Art Club“ auf, der in der Idee des „*freien künstlerischen Aufbruchs*“²²⁰ die Abstraktion forcierte. Rainer war weder Bestandteil der einen noch der anderen Vereinigung. Zusammen mit Maria Lassnig und Ernst Fuchs gründete er 1951 die „Hundsgruppe“, um sich von dem Kunstbetrieb zu distanzieren. Im selben Jahr reisten Rainer und Lassnig nach Paris, um André Breton kennen zu lernen und seine „Zustimmung“ bezüglich ihrer Arbeiten einzuholen. Später schreibt Rainer: „*Nach Paris, beziehungsweise Breton, habe ich den Surrealismus für mich eigentlich überwunden gehabt*“.²²¹ Insofern war der Aufenthalt enttäuschend. Für die weitere künstlerische Entwicklung ist er jedoch nicht zu unterschätzen gewesen: die erste Ausstellung der Abstrakten fand statt – „*Véhéquences Confrontées*“. Zu sehen waren die Werke von Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Wols, Riopelle, Bryen und Russel. In dem Katalog-Faltblatt wurden in Manifesten die verschiedenen Spielarten der freien, gestischen Abstraktionen den konstruktiven abstrakten Tendenzen gegenüber gestellt. Der Begriff des „Informel“ wurde dabei von dem Organisator Michel Tapié nur gestreift, hingegen benutzte er Begriffe wie „lyrische Abstraktion“ und „expressiver Subjektivismus“.²²² Im Anschluss an die Paris-Reise konzipierten Rainer und Lassnig im November 1951 die Ausstellung „*Junge unfigurative Malerei*“ im Künstlerhaus in Kärnten, in der die unterschiedlichen abstrakten Tendenzen vertreten waren.

²¹⁸ Breicha 1970, S. 34.

²¹⁹ Schütt 1994, S. 24.

²²⁰ Ebenda, S. 23.

²²¹ Rainer zitiert nach Schütt, S. 28.

²²² Breicha 1971, S. 38.

Rainers frühe Zentralgestaltungen und Blindzeichnungen erinnern schließlich an die Zentralformationen Georges Mathieus, Wols' oder Hans Hartungs, sind in ihren zum Teil grafischen und feinen, zum Teil malerisch-kraftvollen Lineaturen (Abb. 32), aber auch als direkte Folge der feinverfilzten Texturen seiner phantastischen Zeichnungen zu sehen. Erinnert man sich an die expressiven Schreibspuren Jackson Pollocks, die an der äußersten Grenze des Auflösens von Schrift in der Gestik des Malens anzusiedeln sind, so findet man Zusammenklänge mit Rainers frühen Abstraktionen. Der ausdrucksstarke Malakt verdeutlicht einen Prozess der Auflösung des Bekannten, Bezeichnenden, und wird zur reinen „*Seismographie der Gebärde*“²²³. Wie bei Georges Mathieu geschieht die Auflösung nicht um der Auflösung Willen, sondern resultiert aus der Suche nach neuen Zeichen, die sich in der puren Expression innerer Regungen ausdrückt.

1952 ist die informelle Phase für Arnulf Rainer abgeschlossen. Die innerhalb sehr kurzer Zeit verfolgten Themen – von den surrealistischen Zeichnungen über optische Auflösungen, Blindmalereien und Zentralgestaltungen bis hin zu Proportionsgestaltungen – stellen für Armin Zweite die Suche nach einer Basis der künstlerischen Arbeit dar.²²⁴ Sie bilden den Boden für das seit Mitte der 1950er Jahre verfolgte Konzept der „Übermalungen“, die von Otto Breicha und Ernst-Gerhard Güse als wichtigster Teil des Werkes bezeichnet wurden.²²⁵ Arnulf Rainer selbst sieht sie als Antipoden zu den „*expressiv körpersprachlichen*“ Arbeiten der frühen 50er Jahre.²²⁶

Die erste Übermalung entstand 1952, wahrscheinlich aus Materialmangel, so Otto Breicha.²²⁷ Rainer begann, alte, eigene und fremde Werke zu überarbeiten. Die auf die Mikrostrukturen folgenden Auflösungstendenzen, in der sich Rainers Drang zur Zerstörung gegenständlicher Formen durch Zerzeichnen ausdrückt, zeigten schon erste Ansätze der Zumalungen: dabei wurden die Strukturen immer kleinteiliger und häufiger überarbeitet, bis hin zu vereinheitlichem Dunkel des

²²³ Rainer zitiert nach Breicha 1971, S. 44.

²²⁴ Zweite 1977, S. 54.

²²⁵ Breicha 1972, S. 5; Kat. Ausst., Saarbrücken/Malmö 1990/91, S. 14.

²²⁶ Rainer 1978, S. 73.

²²⁷ Breicha 1972, S. 5.

Bildes. Den Weg von den Auflösungstendenzen hin zu den Übermalungen mit einer zunehmenden Verschwärzung, beschreibt Rainer später folgendermaßen: *„Aus Bewegung und Akten wird eine einzige Zuständlichkeit. (...) Die Fülle dieser Leere repräsentiert Absolutes, und der Künstler muß permanent der heroische Zunichtemacher sein, weil er der Gläubige ist“*.²²⁸

Mitte der 1950er Jahre entstehen Übermalungen, die in einer fast monochromen Fläche aufgehend, das Bildmaterial in Schwarz einhüllen (Abb. 33). Die anfänglichen Übermalungen sind durch ein Verdecken des Darunterliegenden gekennzeichnet, das unter der flächig aufgetragenen Farbe verschwindet. Der Arbeitsprozess verläuft in Schichten, deren Spuren als Farbrinnsale, Pinselzüge oder Reste der Untermalung sichtbar bleiben. Die Eigenheit des Verborgenen ist nicht mehr auszumachen, und nur der Titel ermöglicht hie und da eine gewisse Annahme. Otto Breicha bezeichnete die monochromen Übermalungen als *„Vorhang der Verdeckung“*, der sich *„zwischen das vermeintliche Bild und den Betrachter geschoben“* hat.²²⁹ Auch Armin Zweite betont Rainers gewandelte Reflexion bezüglich des Verhältnisses von Betrachter und Werk. Die informelle Willkür wurde zurück genommen, zu Gunsten einer notwendigen Anteilnahme des Publikums: in der schwarzen, ungebrochenen Farbe sieht er eine Befreiung aus der materiellen Welt, mit ihrem Überangebot an Reizen. Die monochrome, zusätzlich das Darunterliegende verneinende Fläche, bezeugt die Negation dessen.²³⁰ Oder in den Worten Otto Mauers: *„(...) das Drama der Welt hüllt sich langsam und unaufhaltsam in das Schweigen eines Geheimnisses, das seine Übermacht im Verborgenen besitzt“*.²³¹

Otto Mauer versteht Rainers Übermalungen als Versuch, aus dem ziellosen Dasein des Menschen zum Grund aller Ereignisse vorzustoßen. In den gestischen Automatismen der abstrakten Kunst, die im Sinne Sartres Existentialismus die Einheit der Wesenheit von Mensch und Natur darzustellen suchten, sieht Mauer den Ausdruck des Ichbezogenen, das schließlich vielmehr die Isolation des Individuums in der Natur, Gesellschaft und zu anderen repräsentiert als dessen Einheit. Wobei hier an die Aussage Sartres erinnert werden muss, in der er davon

²²⁸ Breicha 1997, S. 7.

²²⁹ Breicha 1972, S. 8.

²³⁰ Zweite 1977, S. 55.

²³¹ Mauer 1960, S. 58.

sprach, durch die Entdeckung des Selbst auch zu dem Anderen durchzudringen (s. S. 49). Mauer spricht weiter von den Übermalungen, die nicht mehr als subjektiver Ausdruck zu begreifen sind, sondern als Bilder der reinen „Anschauung“. Zudem hat sich „(...) die Monochromie als ein königlicher Weg der Stillelegung und Mortifikation erwiesen“.²³² Dieser Weg der „Stillelegung“ ist auch mit Kontemplation zu vergleichen, die sich in der Leere der Monochromie versinnbildlicht. In diesem Sinne entspricht die Auffassung Mauers, der die Monochromien als „meditative Ikonen“²³³ umschrieb, jener von Rainer selbst: in der Übermalung wird der Wille zur Überwindung der vorherrschenden (informellen) Kunst veranschaulicht. Der Weg ist die „Stillelegung“ der expressiv-subjektiven Äußerungen. „Um das Geheimnis der Fruchtbarkeit momentaner Kunst zu finden, muss man ihren großen Drang zur Leere erfassen“, schrieb Rainer 1961 in der „Zero 3“ - Publikation.²³⁴

Zuvor war die Rede von Rainers Blindzeichnungen und Zentralgestaltungen, die Sauerbier in ihrer gestischen Expressivität unter anderen skripturalen Malereien erwähnte. Mit der Übermalung stoßen wir hier auf eine weitere Position, die Rainer in Verbindung mit der Schrift-Bild-Thematik zugesprochen wird: der Überdeckung von Texten durch Zumalung. Zwischen den freien Stellen an den Rändern und der schwarzen Übermalung entwickelt sich eine enorme Spannung im Bild. In Abbildung 26 wird im unteren Bereich ein Textteil sichtbar, der mit einer kreuzähnlichen Form übermalt wurde.

Im Ausstellungskatalog „Schrift und Bild“ wird Rainers „Übermalter Brief“ (Abb. 34) vorgestellt, ohne diese Arbeit jedoch in einen größeren Zusammenhang zu stellen.²³⁵ Die früheren monochromen Zudeckungen haben sich hier in Übermalungen aus feineren Strukturen gewandelt, die erst durch die Überfülle an Schichtungen zu jenem Ergebnis der Überdeckung gelangen. Die Art der Übermalung verändert sich dadurch erheblich: das Darunterliegende wird zum Teil erahnbar. Das Bildmaterial wird selbst zum Auslöser für die Schwärzung, bedingt deren Form und Gestik. Gerade an den ausgefransten Rändern wird die

²³² Rainer 1964, S. 59.

²³³ Mauer 1960, S. 58.

²³⁴ Rainer zitiert nach Schütt 1994, S. 64. Die Zero-Gruppe (1957-66) um Heinz Macke und Otto Piene entstand in der Absage an die informellen Tendenzen.

²³⁵ Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963, S. LXXXIV.

vielmehr zeichenhafte Überdeckung sichtbar, die nunmehr einen weitaus kleineren Teil des Vorgängermaterials einhüllt. Damit setzt ein dialogisches Verhältnis zwischen Bildmaterial und Übermalung ein, die sich nicht mehr in einer totalen Negation äußert.

Sind es in der Übermalung des Briefes (Abb. 34) und auch in der Übermalung „T“ (Abb. 35) ausschließlich die Titulierungen, die auf die vermeintlich darunter liegende Schrift verweisen, so bleiben in der Übermalung der Zentralgestaltung (Abb. 36) tatsächlich Reste von Handschriftlichem sichtbar (Abb. 37). In der rechten unteren Bildecke löst sich das zeichnerische Liniengewirr auf und lässt Einblicke in das Darunterliegende zu. Hier sind es erneut die spontanen Gestiken im Sinne des Automatismus, die sich in skripturale Formen, aber auch deutlich als Wörter identifizieren lassen. Durch die darüberliegenden Linien bleibt die direkte Botschaft des Darunterliegenden jedoch verschlossen. Aufschluss über die inhaltliche Bedeutung des Verdeckten bzw. der Verdeckung gibt vielleicht der Satz Otto Mauers: „Über das Begreifliche [die direkte Botschaft des Wortes oder Bildes] hängt sich, Schichte um Schichte, der Vorgang des Unbegreiflichen“.²³⁶ Dieses Begreifliche, der vormalige Gegenstand – wobei hier auch Worte in ihrer semantischen Bedeutung mit eingeschlossen werden müssen – wird zwar unkenntlich gemacht, bleibt im Sinne „meditativer Ikonen“ jedoch in seiner „geistigen Wirklichkeit im Bild präsent“.²³⁷

Gegen Ende der 1960er Jahre hat Rainer die wesentlichen Entwicklungsformen durchlaufen, die für seine künstlerischen Positionen entscheidend waren. In der Folge treten neue Themen mit den Mitteln alter Gestaltungsformen auf, die von Ernst Güse in vier Gruppen unterteilt wurden: das hier nicht besprochene „autistische Grundprinzip“ und die „psychische Dimension“, wie auch die Übermalungen und der gestische Charakter des Werkes.²³⁸

²³⁶ Mauer 1960, S. 58.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ Güse 1990/91, S. 16.

Einen eher unbekanntem Teil Rainers Oeuvres, vor allem des späteren, stellen die von Barbara Catoir 1989 erstmals zusammen gestellten „Buchübermalungen“²³⁹ dar, die in Bezug auf die Schriftthematik erwähnenswert sind. In den Übermalungen fremder, typographischer Texte, wird das Moment der Ent-Semantisierung von Schrift durch die Schwärzung oder teils farbige Zumalung des Materials erzielt. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine weit zurückreichende Text-Überarbeitung von Gustave Doré: „La Histoire Pittoresque, Dramatique et Caricaturale de la Sainte Russie“ von 1854 (Abb. 39). Doré gilt als der berühmteste Buchillustrator seiner Zeit in Paris, der die von Rodolphe Töpffer begründete Form der Bilromane weiter führte. In seinem Meisterwerk, der *Histoire Russie*, persifliert er das Russland der Zaren und den damals aktuellen Krimkrieg.²⁴⁰ Formal erinnert die Textgestaltung schon an die Tendenz der *Ikonisierung der Literatur* gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die untere Hälfte des Blattes ist gänzlich schwarz gefärbt, mit der figurativen Darstellung eines Tintenfasses und einer Schreibfeder. Das Schwarz könnte demnach als ausgelaufene Tinte zu verstehen sein, die über die Textseite geschüttet wurde. Am Übergang zu den bestehenden Textzeilen im oberen Teil geschieht das gänzlich Neue und Besondere: das Schwarz und die typographischen Lettern grenzen sich nicht als zwei völlig autonome Zonen ab, sondern bilden einen weichen Übergang. Zum Einen dringt das Schwarz in die Textzeilen, zum Anderen – und das ist das wirklich Erstaunliche – lösen sich die Lettern aus ihrer Verknüpfung an die Zeilen- und Wortstruktur, um in das schwarze Feld überzuwandern. Dabei sind sie zum Teil quer gelagert, zum Teil in fetterer Schriftgröße in ihrer autonomen Funktion betont.

Über hundert Jahre später, im Werk von Arnulf Rainer, aber auch Mark Tansey, Ann Hamilton, Jean-Paul Marcheschi und anderen,²⁴¹ ist die Text-Übermalung bzw. das Verschwinden-Lassen von typographischem Material verstärkt Thema der bildenden Kunst. Arnulf Rainer ist wegen seiner schon angesprochenen Vielseitigkeit bezüglich der möglichen Ausdrucksformen ent-semantisierter Schriften als Beispiel heran gezogen worden.

²³⁹ Catoir 1989 und Catoir/Firmenich 2001.

²⁴⁰ Dtv Lexikon der Kunst 1996, S. 194.

²⁴¹ Siehe zum Beispiel Garrett 2006.

Seit Anfang der 60er Jahre wurden von Rainer über 100 Bücher übermalt, die zur Zeit der Bearbeitung Catoirs allesamt im Besitz des Künstlers waren. Als einziges die Ausgabe des „Gilgamesch-Epos“ (Abb. 38) – der ersten Buchübermalung, von der auch eine Faksimile-Ausgabe existiert – hatte Rainer in den 70er Jahren verkauft, aber anschließend wieder zurück erworben.

Verbindet man mit Büchern vor allem „Schrift“, so bemerkt Catoir, dass es sich im Falle Rainers um „Bilder“ handelt: *„(...) entsprechend diesem Buchverständnis bedeuten die Übermalungen auch nicht wirklich Malerei, sondern vielmehr Schrift und Chiffre, die sich über das fremde Motiv legen, um es in Besitz zu nehmen“*.²⁴² Die Begriffe „Bild“ und „Schrift“ erfahren demnach eine Umkehrung: das mit Schrift assoziierte Buch muss durch die Übermalung als Bild aufgefasst werden. Gleichsam ist die Übermalung selbst in ihrer gestischen Kraft in die Nähe der Schrift gerückt, wird zur Skriptur. Diese Widersprüchlichkeit zeigt sich in der Bearbeitung des Gilgamesch-Einbandes: zum Einen wird der originale Titel bis zur Unlesbarkeit verdeckt, ist also mehr Bild als Schrift. Zum Anderen fügt Rainer den Titel handschriftlich und leserlich erneut im Bild ein, was rückführend eine Entzifferung des zum Bild gewordenen Titels ermöglicht. Den Part der „verbildlichten Schrift“ nehmen Rainers Signatur und die darüber angebrachten unleserlichen Kürzel ein. Die Signatur wiederum ist vor allem durch ihren Bekanntheitsgrad als selbige dechiffrierbar.

Im Bild des Victor-Hugo-Zyklus²⁴³ (Abb. 40), der ab 1998 als offene Bilderreihe konzipiert wurde, erscheinen erneut beide Tendenzen: die Schrift im vorhandenen Bildmaterial wird zugedeckt, allerdings nur zum Teil. Dadurch wird ihr zwar die Möglichkeit ihrer semantischen Funktion der Vermittlung direkter Botschaften genommen, sie bleibt aber als Schrift erkennbar. Durch den Verlust einer konkreten Inhaltlichkeit wird sie jedoch erneut in die Nähe des Bildlichen gerückt. Umgekehrt funktioniert die Zumalung: aus den zeichenhaften Gesten der Überarbeitung kristallisiert sich weniger ein Bild als eine Art Buchstabe heraus, der mit der Form eines „A“ auf die Autorenschaft Arnulf Rainers verweisen könnte. Dafür sprechen würde auch die Tatsache, dass die in Rainers Werk so häufig auftretende Signatur hier fehlt.

²⁴² Catoir 1989, S. 7.

²⁴³ Siehe hierzu: Catoir/Firmenich 2001.

Verblüffende Ähnlichkeit mit der Übermalung Rainer hat die Zeichnung von Gregor-Torsten Schade-Kozik (Abb. 41). Auch Koziks Arbeit mutet wie eine Übermalung an. Die Linienstruktur ähnelt in ihrer bewegten, leichten und gleichzeitig konkreten Form sehr der von Rainer. Im Unterschied zu Rainer verwendete Kozik allerdings kein typographisches Ausgangsmaterial, sondern übermalte seine eigene, schon bis zur Unlesbarkeit aufgelöste Schreibgeste.

In dem Oeuvre Rainers, das sicherlich nicht für seine Schrift-Bild-Korrelationen bekannt ist, hat sich schließlich eine ganze Bandbreite von Möglichkeiten gezeigt, die Schrift durch Übermalen im Bild verschwinden zu lassen. Bezüglich der Übermalungen entstehen Brüche in der semantischen Lesbarkeit der Worte; die semantische Bedeutung tritt aber auch durch die Gestaltung einer Schrift zurück, die im Sinne skripturaler Malerei aus der Bewegungsspur resultiert. Diese Möglichkeiten markieren die äußersten Grenzpunkte jenes Verfahrens: einerseits die gestischen Automatismen der frühen Werke, die sich auch in den Buchübermalungen als Skripturen oder Chiffren identifizieren lassen, und den Prozess des Auflösens semantischer Strukturen bezeichnen. Andererseits das Heranziehen von fremdem, typografischem Material, das den Gegenpol zur Handschriftlichkeit darstellt. Durch die Übermalung eignet sich Rainer diese Vorlagen an, fügt dem Fremden das Eigene hinzu und nimmt es damit ein. In der Übermalung wiederum überschneiden sich die beiden gegensätzlichen Methoden schließlich, und stellen die Bildlichkeit des Bildes und die Schriftlichkeit der Schrift in Frage, ja drehen sie um.

4.3. Techniken des Palimpsests bei *Helmut Brandt*

Die Vorstellung, Schrift im Bild verschwinden zu lassen, prägt das Werk von Helmut Brandt (*1943). Dabei sind in der Vielzahl an Möglichkeiten, die sich zwischen dem Auflösen semantischer Zeichen in der Spur des Schreibens und dem konkreten Verlöschen von Texten ausbreiten, mehrere zugleich präsent und miteinander kombiniert. Sinnentleerte Schreibspuren finden sich ebenso wie die Verdeckung derselben in einem Aufbau des Bildes in Schichten – der Technik des *Palimpsests*²⁴⁴ oder des Graffitis vergleichbar.

Als ausschlaggebend für die Beschäftigung mit dem Prozess des Schreibens beschreibt Helmut Brandt eine frühe Kindheitserfahrung: um auf eine gewisse Situation des Ärgers reagieren zu können, „schrieb“ er seinen Protest nieder. Dabei traten Wörter und Sätze als die Schreibungsbewegung imitierende Gesten auf, als sprachentleerte, bildliche Kürzel. In dieser kindlichen, unbewussten Form geschieht das Schreiben a-semantischer Zeichen ganz mühelos, da die Schriftzeichen noch unbekannt sind. In den skripturalen Bildern drückt sich später der Drang aus, zu dieser unbefangenen Art des Schreibens zurück zu kehren. Das bewusste Denken wie auch das verinnerlichte Schreiben semantischer Texte muss dabei zu einem gewissen Grad ausgeschaltet werden, um zu einem „authentischen“ Schreiben zu gelangen. Vor diesem Hintergrund wird die Bedeutung des surrealistischen Automatismus verständlich, der auf das Ausschalten des bewussten Denkens appellierte, um zu dem Ursprünglichen und Eigenen zu gelangen.

Helmut Brandt geht in seinen Schriftbildern noch einen Schritt weiter zurück: zu den Urformen menschlicher Kommunikation, zu einer Sprache vor der Sprache. Das Schreiben einer völlig sprachentleerten Schrift bezeichnet er als „*Drang, etwas Präverbales (...) zum Ausdruck zu bringen*“. ²⁴⁵ Dieses künstlerische Konzept liegt in jener Kindheitserfahrung begründet, die sich in seinem „*bis heute anhaltenden Drang zu schreiben, ohne die Kompetenz noch Mitteilungsabsicht eines Schriftstellers anzustreben*“ äußert.²⁴⁶

²⁴⁴ Siehe zur Begriffserklärung S. 47, Anm. 169.

²⁴⁵ Brandt 2008b, o. S.

²⁴⁶ Ebenda.

Mit dem Wunsch der Verbildlichung des „Präverbalen“ rückt Brandt nicht nur in die Nähe der automatisierten Schreibprozesse skripturaler Maler, sondern auch ein Stück weiter zurück: zu Paul Klees Bestreben, zum Ursprung zurück zu kehren. Diesen Ursprung der Schriftzeichen fand Klee in der Linie. Die Linie ist aber auch das Mittel, um die ersten bildlichen Darstellungen von Zeichen zu gestalten zu können.²⁴⁷ Die Bedeutung dieser Zeichen muss uns heute verschlossen bleiben. Es ist eine vergleichbare Verrätselung, die auch im kindlichen Schreibversuch oder den künstlerischen Tendenzen der Sprachentleerung standardisierter Zeichen von Statten geht.

Somit ist es nicht verwunderlich, dass einerseits primitiven Kulturen, andererseits aber gerade Kindern und Geisteskranken²⁴⁸ die Fähigkeit zugesprochen wurde, über eine ursprüngliche Ausdrucksweise zu verfügen, nach der sich nicht nur Klee, sondern auch die vielen anderen Künstler der abstrakten Tendenzen um die Jahrhundertmitte und später sehnten. Helmut Brandts Erlebnis ist dadurch für sein künstlerisches Bestreben, zu einer Sprache vor der Sprache zu gelangen, richtungsweisend geworden, in dem er ständig den Weg zurück verfolgt zu einer Ausdrucksweise, die in der kindlichen Botschaft ganz automatisch „nach vorne“ geschah.

Seit Mitte der 1980er Jahre widmet sich Helmut Brandt dieser Handschrift, die noch vor der Handschrift entsteht. Dabei wird die automatische, von der „*willentlichen Kontrolle entkoppelte Schreibbewegung*“²⁴⁹ zum eigentlichen Zentrum der künstlerischen Arbeit. Vergleichbar mit der Stenografie, lassen sich auch in der Geste des Schreibens einzelne Elemente definieren, die beständig wiederkehren. Gleichzeitig sind diese Elemente veränderbar und im Laufe der Zeit entwickeln sich neue Zeichen wie von selbst und andere treten nicht mehr hervor. In der Schreibbewegung drückt sich damit auch die Zeit aus, die in der

²⁴⁷ Zum Beispiel wurden in der nordspanischen Höhle von La Pasiiega linear-abstrakte Zeichen gefunden, deren Datierung in die Zeit zwischen 18-12.000 vor Chr. fällt. (Siehe Braem 1994, S. 124, 125).

²⁴⁸ Hier sei an die „Gugginger Schrift-Künstler“ erinnert, die sich seit 1981 im „Haus der Künstler“ vereinten – dieses war anfangs eine Abteilung der Landesnervenklinik Gugging, und wurde später ausgegliedert. Bezeichnend ist die „Unfähigkeit“ Johann Hausers (1926-96), sich schriftlich, aber sehr wohl zeichnerisch auszudrücken. Zudem muss vor allem August Walla (1926-2001) erwähnt werden, in dessen Werk die Schrift in analoger Funktion mit dem Bild auftritt. Das oftmalige Duplizieren von schriftlicher und bildlicher Bezeichnung erinnert auch weiter an Künstler wie Jean-Michel Basquiat. (Siehe hierzu z. B.: Cmelka 2006a, Cmelka 2006b).

²⁴⁹ Brandt 2005, o. S.

Veränderung des Schriftcharakters zum Tragen kommt. Aus dieser Feststellung kristallisierte sich für Helmut Brandt ein lebenslanges künstlerisches Konzept heraus.

In unterschiedlichen Werkgruppen schöpfte er verschiedene Möglichkeiten aus, Schrift im Bild verschwinden zu lassen. Nach ersten Versuchen in den 80er Jahren, in denen er mit der Technik des *Tintenfraßes*²⁵⁰ experimentierte, entstand 2003 die Serie der „Schriftspuren“ (Abb. 42). Die Form und Anordnung der Textzeilen erinnert an Buchseiten. Garrett Stewart setzte sich mit der Darstellung von Büchern in der bildenden Kunst auseinander, deren Textinhalte nicht lesbar sind.²⁵¹ Dabei stellt er einer langen Tradition modernste Beispiele gegenüber. Er kommt zu dem Schluss, dass Bedeutung nicht primär – wie angenommen – durch verbal-schriftliche Mitteilungen übertragen wird und dabei die visuelle Erscheinung der Schrift eine untergeordnete Rolle spielt, sondern dass Bedeutung von Form und Inhalt gleichzusetzen sind. Die Trennung von verbaler und visueller Ebene führt er auf einen gemeinsamen Nenner zurück: „(...) *all words and images are just signs*“.²⁵² Wörter und Bilder sind demnach Zeichen. Von einem Zeichen nehmen wir an, dass es eine bestimmte Bedeutung in sich trägt oder auf eine bestimmte Sache hinweist. Garrett unterscheidet aber nicht zwischen einer objektiv-standardisierten Inhaltlichkeit oder einer subjektiv beladenen Bedeutung, wie sie in den a-semantischen Schreibprozessen oder Schriftexperimenten thematisiert wird. Weitergeführt könnte man sagen, dass es diese Unterscheidung durchaus zu treffen gibt, gerade in Bezug auf die künstlerischen Positionen, denen sich die vorliegende Arbeit widmet. Für die entsemantisierten Schriftzeichen bei Helmut Brandt hieße dies, dass die Mitteilungsfunktion der Schrift wird negiert wird, indem sie sich als sprachentleerte Schreibgeste äußert. In dieser Negation wurde in einer Ausstellungseröffnungsrede auf die Verbindung zu dem japanischen Wort *Satori* hingewiesen, welches in der Zen-Philosophie ein „*dialektisches Umschwenken in*

²⁵⁰ Tintenfraß bedeutet die Zersetzung des Papiers durch das Eintrocknen von Tinte. Die Schrift wird dabei zerstört und bleibt in fragmentarischen, nicht mehr lesbaren Zeichen bestehen (Köhler 2007, o. S.).

²⁵¹ Stewart 2006.

²⁵² Ebenda, S. 357.

*Negation*²⁵³ bedeutet. Es ist die Abkehr von einer bisher eingenommenen Position oder Konvention. Das Negieren der schriftlichen Botschaft wird in diesem Zusammenhang als Versuch der Kunst gedeutet, an gängigen Konventionen zu rütteln. Mit der festgelegten Form und Inhaltlichkeit des Zeichens, verschwinden auch die Möglichkeiten einer festlegenden Bestimmung schlechthin. Es weist auch weiter zu dem Verständnis der Vergänglichkeit und Brüchigkeit menschlicher Kommunikation und Existenz schlechthin. Die Brüchigkeit kann formal in den sich brechenden Lineaturen der Schriftspuren gesehen werden, die sich mehr oder weniger stark mit dem Untergrund verbinden (Abb. 42). Sie ist als Unüberwindbarkeit zu verstehen, die einerseits zwischen Individuen herrscht, die aus völlig unterschiedlichen gesellschaftlichen Strukturen (räumlich oder zeitlich) aufeinander stoßen, andererseits aber auch auf die soziologische Theorie einer allgemeinen Entfremdung in derselben Gesellschaft, in der die Kommunikation aufgrund differenzierter Lebensgrundlagen schwierig wird, übertragbar ist.

Die von einer fixierten Semantik befreiten Schriften wären vor diesem Hintergrund mit einer Loslösung aus gebundenen, festgelegten Systemen zu vergleichen, und zeigen oder streben eine neue Art der Kommunikation an.

Wally Barkers Aquarell (Abb. 43) bildet eine vergleichbare Textstruktur wie Brandts Schriftspur. Die Nähe zu einer Buchseite ist erhalten geblieben. Auch die Auflösung der Schreibgeste in brüchige Lineamente, die sich zu beinahe kontaktlosen Spuren verdünnen, um schließlich im Bildgrund ganz im Bildgrund unterzutauchen. Durch die farbig-bräunlichen Akzente im Bereich der Schriftzeichen erhält das Blatt den Charakter eines alten, gegerbten Schriftstückes, dessen Zeichen nicht mehr deutlich lesbar sich in ihrer Bedeutung unserem Wissen entziehen.

Die Zeit spielt in Barkers Bild wie generell bei Helmut Brandt eine wichtige Rolle, und auch die Auseinandersetzung mit dem Vergangenen. Letzteres erscheint in der Form nicht mehr entzifferbarer Botschaften, die jedoch „lesbar“ sind und mit dem Wissen betrachtet werden müssen, tatsächliche Mitteilungen zu enthalten. In der Auseinandersetzung mit dem Anfang bild-textlicher Zeichen

²⁵³ Brandt 2005, o. S.

entstand die Serie „Altamira“ (Abb. 44). Die figurativ anmutenden Elemente sind mit dem Erfinden von Bilder- oder Zeichenschriften vergleichbar, wie es in der Tradition Paul Klees oder der Auseinandersetzung mit den kalligrafischen Schriften im Informel zu sehen war. Drückt sich das Vergangene in dem Symbol aus, das mit einer nicht-dechiffrierbaren, nicht konkreten Bedeutung versehen ist, so wird die Zeit auch in der porösen Oberflächengestaltung des Bildes sichtbar. Die Oberfläche wiederum ist immer mehr ein zufälliges Ergebnis dessen, was in unzähligen Schichten verdeckt und aufgetragen wurde. Dadurch entwickelt sich aus der Oberfläche eine Tiefe, die aus den Schichtungen von Flächen resultiert. Es ist eine Vorgehensweise, die mit der Technik des Palimpsest zu vergleichen ist. Ursprünglich entstanden Palimpseste aus Materialmangel, die heute eine seltene Chance zur Entzifferung alter Texte liefern. In tieferen Schichten legten sich zum Teil Tintenreste fest, die nun wieder zum Vorschein gebracht werden können. Die Schichtung von Flächen und das Abkratzen und Ausschaben von Schichten stellt einen wesentlichen Aspekt in Brandts Schaffen dar. Hinzu tritt die Geste des Schreibens. Hier sei auch an die lateinische Bedeutung des Wortes „Text“ erinnert, das „Gewebe“ oder „Gewebe“ bedeutet. Der schichtenweise Schrift-Aufbau Brandts Bilder entspricht metaphorisch dem Herstellen eines Gewebes aus Sprache und Bildern. *„Aber während man dieses Gewebe bisher immer als Produkt, als fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (...) aufhält, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, dass der Text durch ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; (...).“*²⁵⁴ Die Bedeutung liegt also nicht mehr in einer konkreten Inhaltlichkeit der Schrift- und Bildzeichen, sondern vielmehr in der Beziehung derselben zueinander: Schrift ohne semantische Funktion tritt in die Nähe des Bildhaften und somit findet eine Verflechtung statt zwischen Visuellem und Skripturalem; das Gewebe entsteht.

Im Bild „Palimpsest“ (Abb. 45) verweist schon der Titel auf die Technik: durch das Schreiben mit einer Latex- oder Wachsemulsion wird es möglich, in mehreren Schichten zu arbeiten, ohne dabei die unteren Ebenen gänzlich verschwinden zu lassen, bzw. um diese durch Abkratzen wieder frei zu legen.²⁵⁵ Über die gesamte Fläche ziehen sich die Spuren der Bewegung, als psychomotorischer Ausdruck

²⁵⁴ Roland Barthes, *Die Lust am Text*, zitiert nach Maltrovsky 2006, S. 11.

²⁵⁵ Brandt 2008a, o. S.

der Person. In einem Triptychon erzielt GAPasterk²⁵⁶ (Abb. 46) ähnliche schreibgestische Strukturen, die aus mehrfach überschriebenen Textzeilen resultieren. Die Mehrfarbigkeit und Mehrschichtigkeit sowie das Auflösen der Schriftzeichen in reine innere Ausdruckswerte ist dabei mit Brandts „Palimpsest“ vergleichbar. Inhaltlich sind die Ansätze jedoch zu unterscheiden: den Skripturen Pasterks liegt ein Text André Gides zu Grunde, den er ständig wiederholend – man könnte an das fortwährende Umkreisen buddhistischer Tempel denken – in das Bild einschreibt. Die sichtbare Präsenz des Textinhaltes spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Es ist der Gedanke an den Textinhalt während des Arbeitsprozesses, der sich in der visuellen Spur als persönlich Erlebtes ausdrückt. Der Inhalt des Textes bleibt dabei in Form seiner nicht-materiellen Bedeutung im Bild präsent.

Eine weitere, umgekehrte Bildsprache bilden die haptischen Schichtungen der Werke Helmut Brandts, aus denen spannungsgeladene Oberflächenstrukturen entstehen. Die endgültige Oberfläche beschreibt Manfred Köhler dabei als *„Ergebnis eines Konflikts. Die aufgetragenen Materialien reagieren aufeinander in ihrer Verschiedenheit, sie kommunizieren miteinander in ihrer Gegensätzlichkeit“*.²⁵⁷

Dies führt mitunter zu porösen Strukturen, die aufbrechen und die Tiefe sichtbar machen (Abb. 47). In diesen haptischen Oberflächen wird der Bezug zu Mauerkritzeleien, zu Graffiti, hergestellt. Das Verschwinden von Schrift wird wiederum durch den Prozess der Überlagerung erreicht – im Sinne des Graffiti meint diese Überlagerung die Überdeckung durch immer neue Schichten, in denen auch wieder das Moment der Zeit zum Tragen kommt. Das Verdecken von Schrift durch Überlagerung, Auslöschung und ihr erneutes Hervorholen spiegelt sich auch in den Schriftbildern Thomas Kälberlohs wider (Abb. 48). Dabei

²⁵⁶ Die Schrift spielt im Schaffen GAPasterks (*1952) eine Rolle als „Material“, das gleichbedeutend mit anderen Materialien in die Bilder integriert wird: dabei sind rostige Nägel, Stoffreste, bemalte Papiere – jegliche Dinge, die als Abfall deklariert werden könnten – Mittel zur formalen Bildgestaltung. Die Schrift ist als ebensolches „Material“ zu verstehen, deren äußere Erscheinung und Form für die Komposition genutzt wird. An der Schrift wird vielleicht am deutlichsten Pasterks Grundgedanke sichtbar, der einerseits eine Gleichwertigkeit aller Dinge anstrebt und auch dem Geringsten Achtung beimessen möchte, und dadurch andererseits diese Dinge aus ihrer bekannten Bedeutung hebt und zu gleichrangigen Bestandteilen des Bildes macht. Unzählige Anklänge sind hier an die Strömungen seit der Jahrhundertwende zu finden, was hier jedoch nicht weiter ausgedehnt werden kann (siehe hierzu demnächst www.pasterk.com).

²⁵⁷ Köhler 2007, o. S.

handelt es sich wie bei Brandt um eine Schrift, die nicht als solche semantische Funktion besaß, sondern wiederum Ausdruck der psychomotorischen Kräfte des Menschen ist. Die materiell-greifbare Struktur wird hier deutlich zurückgenommen, und erscheint als Schichtung von Farbmateriale. Bezüglich Helmut Brandt formuliert Köhler die Schichtung von Oberflächen als *„Prozesse, die sich überlagern, es sind erstarrte Zeitebenen. (...) Sie schichten sich aufeinander und verbrauchen dabei Zeit. Irgendwann kehrt sich der Prozess um, die Schichten werden wieder geöffnet, man geht zurück in die Tiefe der vergangenen Zeit“*.²⁵⁸

Die Werke Helmut Brandts bestehen aus Schrift, die noch gar nicht oder schon nicht mehr im direkten Sinn als solche fungiert. Diese wird zugedeckt und wieder aufgedeckt durch Schichten aus Schreib- und Farbmateriale. In dem Prozess der Schichtung schließt sich die Zeit ein, die aus der Ferne berichtet aber gleichzeitig ganz das Heute beschreibt. Die Bilder und insbesondere die Schrift in ihrer sprachentleerten Form entheben sich aus dem Bereich der definierten Zeit oder eines definierten Raumes. Es ist ein Zwischenbereich von Konkretem und *Nicht-mehr-Greifbarem*, das ein *In-Worte-Fassen* an die Grenzen treibt.

²⁵⁸ Ebenda.

4.3. Aufhellung bis zur Ununterscheidbarkeit vom Grund bei *Roman Opalka*

Die Zeit spielt auch im Werk von Roman Opalka (*1931) eine entscheidende Rolle und trägt direkt zur langsamen Auslöschung der Schrift in seinem Bild bei. Seit 1965 arbeitet Opalka an seinem künstlerischen Konzept, das ausschließlich auf die Verwirklichung eines einzigen Bildes abzielt. Dieses Bild besteht aus der Summe aller *Details* – so nennt Opalka die einzelnen Leinwände, die im Moment seines eigenen Todes, das *eine* Bild vervollkommen werden. In seiner Bildidee „1 - ∞“ wurde damit alles Zufällige eliminiert; gleichzeitig stellt sie die höchste Identifikation des Künstlers mit seinem Werk dar.

1965 begann Opalka, seine progressive Zahlenreihe niederzuschreiben. Beginnend mit 1 in der linken oberen Ecke des ersten Bildes. Dabei war die Leinwand schwarz grundiert, und die Zahlen schrieb er in reinem Weiß darauf. In der Folge fügte er zu jeder neuen Tafel 1% mehr Weiß hinzu, was mittlerweile zu weißer Schrift auf immer heller werdendem Grund führte (Abb. 49 - 52). Das Ziel ist das reine Weiß auf Weiß, das *Mentalweiß*, das aber noch immer kein Abschluss des Werkes bedeutet. Im Mentalweiß werden jedoch die Zahlen nicht mehr von dem Untergrund zu unterscheiden sein, deshalb nimmt Opalka seit 1967 die Zahlenfolgen auch in gesprochener Form auf Tonband auf, um die Kontrolle über dieselbe zu behalten. Die polnische Sprache eignet sich besonders gut dazu, da sie die Ziffern in der Reihenfolge ihrer Erscheinung artikuliert. Die Tonbandaufnahme fügt dem Zahlenbild eine weitere, spannungsreiche Komponente hinzu. Außerdem wird zu jedem Detail ein Portrait des Künstlers produziert, in der die Haltung und das weiße Hemd, aber auch die Kamera immer gleich bleiben. Was sich verändert wird, durch die fortlaufende Zeit sichtbar, die sich im Gesicht Opalkas widerspiegelt und in seinen immer fortlaufenden Zahlenprogressionen.

Zu seiner eigenwilligen Bild- und Lebensidee verweist Opalka auf die damalige Situation in Polen, in der „*man sich die Illusionen leisten und auch nach ihnen*

leben [konnte]“.²⁵⁹ Die Zeit nach 1956 in Polen beschreibt Opalka als eine Zeit, in der die Kunst völlig frei war. Gerade im Kommunismus, der nicht unbedingt mit Freiheit assoziiert würde, war ihm die Möglichkeit gegeben, über ganz existentielle Fragen nachdenken zu können: „(...) *so kam ich auf die Idee, die Zeit in der Malerei zu manifestieren*“.²⁶⁰ Es gab keinen Kunstmarkt und dadurch war die Kunstproduktion nicht dem „*Diktat von Angebot und Nachfrage unterworfen. Die Kunst war bei uns eben keine Ware. Es herrschte eine Freiheit der Kreativität jenseits der Galerien*“.²⁶¹ Günter Engelhard hingegen spricht von dem anfänglichen Missgefallen an Opalkas Konzept in Polen, das als „Lebenskunstplan“ gegen die im Kollektiv zu erfüllenden Fünfjahrespläne verstieß. In einem „*System für alle*“ erschien seine Kunst wie eine anmaßende Erhebung des Einzelnen.²⁶²

Dass Opalka mit seiner Kunst anfänglich aneckte, ist in weiterer Folge – nicht nur Polen betreffend – auch auf die scheinbare Banalität seines Werkes zurück zu führen, das, betrachtet man es rein formal, eine bloße Aneinanderreihung von Zahlenprogressionen darstellt. Die inhaltliche Konzeption, zu der sich der Künstler selbst mehrfach, und auch in eigenen Schriften²⁶³ äußerte, ist dagegen sehr komplex und vielschichtig. Diese Tatsache verleitet zur Einordnung seines Werkes in die Reihe der Konzept-Künstler,²⁶⁴ und zum Vergleich mit Werken Hanne Darbovens²⁶⁵ oder On Kawaras. Thomas Deecke hingegen vernimmt in dem Arbeitsprozess Opalkas eine Demonstration der „*Andersartigkeit sowohl des konzeptionellen Ansatzes als auch der bildnerischen Ausformung (...) gegenüber den Zeitströmen in Malerei und Konzeptkunst*“.²⁶⁶ Das Werk unterscheide sich wesentlich von vergleichbaren Konzepten anderer Künstler wie Hanne Darboven, welche die Zahl, Schrift oder Sprache vollkommen reduziert, von ihrer Mitteilungsfunktion enthoben, darstellt. Oder auch von dem Werk On Kawaras, der sein eigenes Leben festhält und dieses dem Lauf der Geschichte gegenüber stellt. „*Alle diese Künstler könnten (...) jederzeit mit dem Einsetzen und Schreiben*

²⁵⁹ Deecke 1992, o. S.

²⁶⁰ Jocks 2000b, S. 171.

²⁶¹ Ebenda, S. 170, 171.

²⁶² Engelhard 2000, S. 64.

²⁶³ Zum Beispiel Roman Opalka, *OPALKA 1965/1-∞*, Paris 1992 (1994 unter dem Titel *Anti-Sisyphos* in Stuttgart erschienen).

²⁶⁴ Engelhard 2000, S. 65.

²⁶⁵ Maur 1997, S. 164.

²⁶⁶ Deecke 1992, o. S.

von Zahlen aufhören (...). Würde Opalka jedoch willentlich seine Arbeit an der Zeit abbrechen, würde er sie zerstören“.²⁶⁷

In Oswald Oberhubers „Schwarzer Null“ (Abb. 53) ist gerade der Abbruch des Schreibens der sich wiederholenden Ziffer notwendig. Im Gegensatz zu Opalkas Zahlenprogression handelt es sich hier um die Wiederholung ein und derselben Zahl „0“. Würde das Abbrechen Opalkas Zahlenprogression ein unvollkommenes Werk bedeuten, das vor der angestrebten „Unendlichkeit“ beendet wird, so drückt sich in Oberhubers Beendigung des Schreibvorganges gerade die Unendlichkeit aus. Im letzten Drittel des Bildes stoppt Oberhuber die Zahlenfolge und lässt das Ende einerseits offen, andererseits wird durch das Wiederholen der immer gleichen Ziffer die Reihe in Gedanken automatisch immer weiter geführt. Nicht bildlich aber imaginativ erreicht sie eine unendlich Ausdehnung und Wiederholung.

Jasper Johns schuf ein Werk, das zwar nicht auf Unendlichkeit abzielte und in seinem Rahmen auch auf eine kürzere Dauer angelegt war, in dem sich jedoch trotz alledem die Zeit in Form der künstlerischen Entwicklung über drei Jahre abgelesen werden kann (Abb. 54, 55). 1960 schuf Johns eine Lithographie, deren Titel „0-9“ stark an Opalkas Konzept „1-∞“ erinnert. Unter einem Rechteck, das die Ziffern 0-4 und 5-9 in der zweiten Reihe darstellt, wird jeweils eine Ziffer groß präsentiert. Auf der ersten Zeichnung aufbauend, entstanden alle weiteren Drucke als Überarbeitung jenes Exemplars. Dadurch ergibt sich eine vergleichbare Abgeschlossenheit des Zyklus im letzten Bild, wie es bei Roman Opalka der Fall sein wird: alle vorherigen Arbeiten leben im letzten Bild fort und bedingen dieses in seiner gesamten Erscheinung.²⁶⁸

Lóránd Hegyi misst Opalkas Schaffen eine künstlerische Position bei, die in keinem beschränkten Rahmen, „sondern im Unbegrenzten Kontext der ewigen Kunst“²⁶⁹ interpretiert werden muss. Auslöser seien Kasimir Malewitsch Suprematismus und Wladyslaw Strzeminiskis *Unismus*²⁷⁰ gewesen, wie auch die

²⁶⁷ Ebenda.

²⁶⁸ Siehe hierzu zum Beispiel Rosenblum 1963, S. 346.

²⁶⁹ Hegyi 1999, o. S.

²⁷⁰ Opalka selbst spricht von Strzeminiskis Theorie des *Unismus*, in der dieser die Einheit und Einzigartigkeit jedes Einzelnen hervor hob und sie als Unersetzbares im Kosmos definierte. Der Einzelne als einzigartig unter Milliarden würde in diesem Sinne selbst ein Universum sein, was Opalka als konzeptionelle Definition seines Programms bestimmt. (Jocks 2000b, S. 171.)

Entwicklungen der konzeptuellen und prozessualen Kunst der 1960er Jahre. Hegyi stellt sein Werk an die Grenze zwischen Ost und West, zwischen Transzendenz und Strukturalismus – mit dem Schluss, dass es dabei doch um etwas anderes ginge. Entscheidend sei die Tatsache, dass Opalka die Erkenntnis der Identität und gleichzeitigen Verschiedenheit von Kunst und Leben ad absurdum geführt hat. Dies geschah dadurch, dass er diese Gemeinschaft in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte. Für Helmut Friedel bedeutet die Identität von Leben und Kunst bei Opalka eine Überwindung der „Werkvarianten“. Einzelne Bilder kreisen hier nicht um ein bestimmtes Thema, sondern das Thema ist die Folge der Bilder als Gesamtes.²⁷¹

In den Zahlenprogressionen, in denen alles Zufällige eliminiert ist – dieselbe Format- und Pinselgröße „0“, die immer gleiche Höhe der Zeilen, annähernd dieselbe Anzahl von Ziffern im Bild – zeigt sich der Verlauf Opalkas Lebens an. In diesem steten Verlauf manifestiert sich tatsächlich die Darstellung der Zeit in ihrer Unwiederholbarkeit. Diese Unwiederholbarkeit oder „Irreversibilität“ dokumentieren zum Beispiel Fehler im Schreiben der Zahlen, die nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Aber auch das Eintauchen des Pinsels vergleicht Opalka mit dem Rhythmus des Atmens. Er betont, dass es ihm nicht alleine um eine lineare Darstellung der Zeit ginge, denn *„zwar fließt der Fluss der Zeit linearisch, aber in unserem Kopf strebt sie wie Thermodynamikphänomene in sämtliche Richtungen. Unser Gedächtnis setzt uns in Freiheit. (...) Das ist es, womit ich mich als Künstler beschäftige“*.²⁷² Der Sinn seines Werkes liegt in dem Versuch, die *„Existenz als befreite zu finden“*.²⁷³ In der Malerei drückt sich diese Freiheit in der Gleichzeitigkeit aus, in der alle Zahlenprogressionen im Verlauf zu lesen sind, aber auch in alle Richtungen streben. Der gemalte Zeitraum beinhaltet jeden einzelnen Moment, stellt das Lineare und Thermodynamische der Zeit zugleich dar: *„Gemeint ist daher nicht nur die Zeit, die ich erkennbar mit der linearen Zahlenprogression male, sondern auch die, die aus dieser linearen Progression entsteht; (...) Diese Zeit nenne ich: die befreite Zeit“*.²⁷⁴

²⁷¹ Friedel 1992, o. S.

²⁷² Opalka zitiert nach Jocks 2000b, S. 173.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Opalka zitiert nach Hegyi 1997, o. S.

Die Darstellung der eigenen Existenz ist exemplarisch zu verstehen, da sich jeder in dem Werk sehen kann. „*Statt mein Leben zu erzählen, manifestiere ich das Leben*“,²⁷⁵ so Opalka. Dieser Verlauf des Lebens ist das *sfumato*, das zwischen dem ersten Detail in Schwarz und dem Weiß in Weiß liegt.²⁷⁶ Opalka greift in dem Begriff des *sfumato* auf Leonardo da Vinci zurück, dessen Formulierung wie eine Erklärung der *Details* erscheint: „*Der erste Grad des Schattens ist die Dunkelheit, und der letzte das Licht. Maler, du wirst also den dunkelsten Schatten dort anbringen, wo er seine Ursache hat, und sein äußerstes Ende soll sich in Licht verwandeln, das heißt, er soll ohne Grenzen sein*“.²⁷⁷ Dieses Ende ist das Auflösen des Schreibens der Zahlenreihen im „Mentalweiß“. Lóránd Hegyis Beschreibung vom Verlauf und Entstehungsprozess ist aufschlussreich: einerseits ist das Leben Opalkas ein unendlicher Prozess des „Zahlenschreibens“, andererseits, nachdem das Bild erst mit dem eigenen Tod vollendet sein kann, „*ist der Entstehungsprozess zugleich das Vergehen des Lebens des Künstlers*“.²⁷⁸ Dadurch verschwindet das Persönliche des Künstlers in dem Masse, in dem es sich verstärkt: je mehr Bilder entstehen, desto stärker wirkt die Präsenz des Künstlers, aber gleichzeitig werden die Zahlen immer unsichtbarer, bis sie schließlich vollkommen im Untergrund verschwinden. Schwinden die Zahlen, so schwindet auch die Dokumentation seiner Arbeit und seines Lebens. Die Identität zwischen Leben und Werk ist dann mit der Identität von Untergrund und Form, aber auch von Schwarz und Weiß und von der Zeit im und außerhalb des Bildes gleichzusetzen. Dieses Verschwinden der Unterschiede ist mit der tiefsten Idee des Suprematismus vergleichbar, in der das Individuum verschwindet und zu einer universellen Einheit übergeht.²⁷⁹

Das Verschwinden der Schrift, bzw. der Zahlen, im Werk von Roman Opalka ist formal betrachtet auf die materielle Eigenschaft der Farben zurück zu führen, indem zu dem Schwarz des Grundes immer mehr Weiß hinzu gefügt wird, bis es von dem Weiß der aufgetragenen Ziffern nicht mehr zu unterscheiden sein wird. Diese Technik ist zutiefst mit der inhaltlichen Bildidee Opalkas verwoben, das die

²⁷⁵ Ebenda, S. 180.

²⁷⁶ Kölbl 1997, S. 230.

²⁷⁷ Engelhard 2000, S. 62.

²⁷⁸ Hegyi 1992, o. S.

²⁷⁹ Ebenda.

Manifestation der Zeit zum Anspruch hat. Im Vergleich zu den vorangegangenen Künstlern werden einige Unterschiede deutlich: es handelt sich im Werk Opalkas nicht um eine freie Gestik des Schreibprozesses, wobei auch hier durch die handgeschriebenen Ziffern durchaus Stimmungen im Rhythmus der Bewegung nachvollziehbar sein können. In der Unterteilung R. Sauerbiers erscheint Opalka sogar unter jenen Beispielen, die unter dem Kapitel „Daten, Begriffe und Schrift“ das „*Gegenstück zur skripturalen Malerei*“²⁸⁰ bilden. Wird in der skripturalen Malerei der „*Übergang zwischen Schreiben und Zeichnen*“²⁸¹ erreicht, so ist der Gegensatz der Übergang von Bilderschriften in abstrakte, begriffliche Schrift. Die bildlichen Qualitäten werden durch sprachliche Zeichen ersetzt, was im Falle Roman Opalkas passiert. Zahlen bestimmen das visuelle Erscheinungsbild der Malerei, wodurch auch hier von einer Annäherung oder Gleichsetzung inhaltlicher Bedeutung von Zeichen und ihrer visuellen Erscheinung gesprochen werden kann.

²⁸⁰ Sauerbier 1980, S. 70.

²⁸¹ Ebenda.

4.4. Auflösen in der Spur des Zeichnens und Denkens bei *Carlfriedrich Claus*

Carlfriedrich Claus, 1930 in Annaberg-Buchholz geboren (gest. 1998/Chemnitz), muss mit seinen „Sprachblättern“ im Spannungsfeld zwischen bildender Kunst und Literatur, Schriftkunst, aber ebenso Philosophie, Psychologie und Mystik betrachtet werden. Er selbst begriff sich als „Denker, Dichter und Schreiber“, wodurch die formalen Qualitäten seiner Zeichnungen an den Rand der bildenden Kunst, in die Nähe der Literatur zu rücken sind. Dafür sprechen auch die Titel und die unzähligen, dem Werk zugrundeliegenden Notizen Carlfriedrich Claus’.

Das Interesse an a-semantischen Schriftzeichen wurde schon früh, durch die Bekanntschaft zu dem Maler, Schriftsteller und „Farbforscher“ Rudolf Weber (1889-1972/Annaberg) geweckt. Die dogmatische Kunstpolitik der DDR²⁸² veranlasste beide Künstler, in innerer Emigration zu verweilen und machte den künstlerischen Austausch umso wertvoller. Weber gestaltete seine geometrisch-abstrakten Bilder, die er „Flächenklänge“ oder „Raumecktöne“ nannte, zu „*Partituren nonverbaler Musik*“²⁸³ oder zu asemantischen Lautfolgen, indem er eigene Texte in Einzelteile zerlegte. In der Beschäftigung mit Lauten anstatt Wörtern und Sätzen und den Farben anstelle Figuren und Räumen trafen sich die beiden künstlerischen Interessen. Claus’ frühe Arbeiten der 1950er Jahre sind demnach auch von „Lautexerziten“ und „Klangtexten“ geprägt, die sich als maschinenschriftliche Letternfelder in den Kontext der „Ikonisierung der Literatur“ (Faust) einbetten lassen.

Die regide Kulturpolitik bestärkte Claus – und mit ihm Weber – sogar darin, sich auf das Material Kunst und ihre Autonomie zu konzentrieren. Die von Claus schon seit den 1940er Jahren konsumierten Schriften von Rudolf Steiner, Karl Marx, Ernst Bloch, bis hin zu Paracelsus und Paul Klee, die er als „*Geheimlehren*“ beschrieb, welche wie „*Exerzientafeln, Chiffren und Chiffrenverknötungen, die auf verbotene Wirklichkeiten nicht nur hinweisen, sondern in die Kräfte dieser*

²⁸² Siehe hierzu z. B.: Thomas 1985 und 1997; Flüge 2005.

²⁸³ Milde 2000, S. 13.

Wirklichkeit tatsächlich verknüpft sind“,²⁸⁴ werden zur Voraussetzung für seine Kunst. Es ist schließlich aber nicht die Reflexion dieser ethischen und philosophischen Konstrukte, die sich in Claus’ Sprachblättern visualisiert, sondern die Reflexion des *Denkens* über selbige. Claus’ Sprachbilder sind „Denklandschaften“, in denen er mit dem „*Denken vor Schrift und Sprache*“²⁸⁵ experimentiert. In einer Sprache jenseits kultureller Kontexte – eine asemantische, das Material selbst (Klang, Linie oder Laut) in den Vordergrund stellende Sprache – wird das ursprünglich Individuelle ins Allgemeine überführt.

Ende der 1950er Jahre beschäftigt sich Claus mit der Überwindung des sprachlich-linearen Denkens in der Kunst, was sich formal in der Übertragung der vormals typografischen Textfelder in Handschriftliches, und auch in semantisch-befreiten Linienzügen äußert. Angelehnt an die surrealistische *écriture* entstand das „Automatische Tagebuch“ Ende 1950, das kleine abstrakte Zeichnungen beinhaltet. Die noch an Schriftzüge erinnernden Strukturen lösen sich 1960 in großräumige, flächige Liniengewirre auf (Abb. 56 und 57). In unzähligen Schichten überlagern sich die zeichnerischen Strukturen und werden untrennbar, ununterscheidbar als einzelne, dem Denken folgende Spuren. Durch die „*Mutation in Gleichzeitigkeit dessen, was Nacheinander ist (...), d.h. die Verräumlichung, Veranschaulichung von Zeit (...)*“,²⁸⁶ überwindet Claus schließlich die Linearität des Denkens und des Denkens über Zeit. Dieser Zeitbegriff schließt an Paul Klee an, der 1918/19 in seinen „Schöpferischen Konfessionen“ die Zeit mit dem Moment der Bewegung gleichsetzte, und die Linie als sichtbares Resultat der Bewegung erfasste: „*Der Begriff Zeit ist untrennbar verknüpft mit dem Begriff Bewegung. Ein Punkt setzt sich in Bewegung: die Linie entsteht*“.²⁸⁷

Die Gleichzeitigkeit von Augenblick und unbegrenzter, von objektiv messbarer und subjektiv erlebter Zeit, erinnert an das Werk Roman Opalkas, der den Betrachter wie Claus auffordert, die subjektive, qualitative Zeit im Bild zu leben. In der formalen Gestaltung der feinen Lineamente wiederum sind Anklänge an informelle Bildstrukturen, wie sie zum Beispiel Mark Tobey oder Jackson Pollock

²⁸⁴ Zitiert nach Milde 2000, S. 15.

²⁸⁵ Mahlow 1998, S. 9.

²⁸⁶ Claus zitiert nach Milde 2000, S. 24.

²⁸⁷ Zitiert nach Franz 2005, S. 31.

flächendeckend gestalteten (Abb. 18 und 20). Im Zusammenhang mit den Mikrostrukturen muss an Helmut Brandt und Arnulf Rainer erinnert werden: einerseits der schichtenhafte Aufbau a-semantischer Zeichenspuren als Verweis auf eine übergreifende und auch tiefliegende Zeitlichkeit (Abb. 47), andererseits das Auflösen der Schriftlichkeit in feine Mikrostrukturen, wie sie besonders im Frühwerk Rainers zu Tage traten (Abb. 31).

In der Momenthaftigkeit der kleinsten Impulse, die Claus' frühe Mikrostrukturen auszeichnen, sind formal keine kompositionellen Bezüge mehr fassbar. Erich Franz betont die Herausforderung des Betrachters, der zwischen den formverweigernden Lineaturen Verbindungen herstellen muss, „*Seh-Bezüge*“. Das Werk entsteht in seiner Gesamtheit erst durch die Verknüpfung durch das Sehen. Franz betont diesen grundlegenden Unterschied zur informellen Kunst, in der sich durch den Gestus des Malens die Entgrenzung der Bewegung vollzieht, während in Claus' Sprachblättern der Akt des Sehens selbst und die Möglichkeit der unzähligen Seh-Kombinationen die entgrenzte Bewegung erzeugten. Bilden sich im informellen Bild die Strukturen und Formen aus der Linie heraus, so ist es in Claus' Sprachblättern das Auge des Rezipienten, das die großteils gebrochenen Linien zu Figurationen und Formen zusammenfasst. Außerdem verweigert die Flüchtigkeit der Mikrostrukturen dem Betrachter die „*Illusion, ein objektiver Sinn sei in einer fixierbaren (sprachlichen oder visuellen) Gestalt des Werks unabänderlich aufbewahrt*“.²⁸⁸ In der Dynamisierung der optischen Fläche verweist Franz an anderer Stelle auf die internationale Bewegung Ende der 50er Jahre, in der das Bild als geschlossene Einheit, das eine Darstellung enthält, aufgehoben wird und selbst zum Objekt, zum Raum wird. Die Dynamik wird von der gemalten Form nunmehr auf die konkrete Gesamtform des Bildes übertragen. Franz nennt Günther Uecker, Yves Klein, Piero Manzoni und Frank Stella in diesem Zusammenhang,²⁸⁹ und auch Gerhard Hoehmes Ausweitung des Bildes in den Raum wäre anzuführen. Die *Offenheit* des Kunstwerkes (Umberto Eco 1962) beruht schließlich in der unabgeschlossenen Flächengestaltung „über den Rand hinaus“, aber auch in der Funktion des Betrachters, der aktiv an der Gestaltung des Werkes in dem Sinne teilnimmt, als dass er den Weg des Erschaffens nachvollziehen muss. Die Produktion wie auch die Rezeption beruhen wiederum

²⁸⁸ Franz 1997, S. 71.

²⁸⁹ Franz 2005, S. 30.

auf dem Moment der Bewegung, die sich in einer immer neuen Seh-Version des Bildes manifestiert. Das Konzept der Intermedialität zwischen Schaffendem und Betrachtendem verweist nach Friedrich Block in Richtung Fluxus-Kunst mit Dick Higgins.²⁹⁰ Es weist aber auch zurück in die Jahre nach 1910, als sich die russischen *Budetljane* mit kubistischen Malern zusammenschlossen, um ihre gattungsüberschreitenden Werke zu verwirklichen (s. S. 25-26).

Gegen 1960 verdichten sich die flächenfüllenden Mikro-Strukturen zu linearen Formationen, die sich teils verknoten, teils losere Gebilde umfassen (Abb. 59). In den nach wie vor kleinteiligen Fasern werden die Prozesse der Federführung sichtbarer, doch es ist kein Anfang und Ende der dem Denken folgenden Lineaturen zu bestimmen. Ähnliche Linienbündelungen sind zeitgleich bei Bernard Requichot zu vernehmen (Abb. 60). Er konkretisiert das Herrühren der Lineamente aus dem Schriftbereich, indem er die Ausläufer der zeichnerischen Elemente näher an den Duktus einer bekannten Schreibschrift heranzführt. Durch die Verdichtungen und Leerstellen in beiden Blättern, wird das Weiß des Papiers Teil der Zeichnung und wird, in seiner Verkettung mit dem Schwarz, von seiner rein materiellen Präsenz befreit und Teil der skripturalen Elemente. Das Weiß verlangt nach Füllung durch den Schreibprozess. In einer gegenläufigen Bewegung bedeutet das Füllen des Blattes jedoch seine Zerstörung. Nach Claus ist das Resultat dieses Kampfes eine materielle Veränderung, in der das Weiß von dem Schwarz eingenommen wird und umgekehrt. Die Schrift trennt den Grund *„als: dann völlig Neues, als Effloreszenz, Ausblühung am Schluß aus; hat ihn sich eingekörpert. Anderes Weiß, das sprunghaft dann in je spezifischer, je anderer Weise (...) aus dem Schwarz herauswächst“*.²⁹¹

In dem Bild „Portraitierter Satz“ (Abb. 58) wird erneut – wie schon bei den frühen Schriftbildern von Paul Klee – der Titel als Assoziationshilfe wichtig. Auch die unzähligen Notizen von Claus selbst sind hilfreich, wobei in ihnen nie der Inhalt eines Bildes, sondern nur Möglichkeiten der Rezeption vorzufinden sind. Der Inhalt ist in der Textur der Zeichnung und dem Duktus sichtbar gemacht, in den das Denken visualisierenden Linien. In der Rezeption verweist Claus immer wieder auf das Auge und die Verbindung der von ihm vorgelebten und

²⁹⁰ Block 2000, S. 30.

²⁹¹ Claus zitiert nach Gilbert 2007, S. 370.

vorgezeichneten Denkbilder zu eigenständigen, nachempfindbaren Gedanken im Betrachter. Dies ist der zentrale Punkt der Sprachblätter von Carlfriedrich Claus, so Erich Franz: *„Was wir sehen, sind nicht Formen und Formbewegungen, sondern Kontakte von Mikroimpulsen und ihr Zusammenschießen zu Sehbewegungen und Erkennensprozessen“*.²⁹² Durch die Teilnahme an der Entstehung der Zeichenspuren, nimmt der Betrachter Teil an dem Erkenntnisprozess. Gleichsam scheint das Werk selbst erst im Sehen entstehen zu können, weil die Bezüge erst im Sehen hergestellt werden müssen. Dieses Werk, das der Betrachter für sich erst entwickeln muss, fügt sich aus den Momenten der Blicke zusammen, bleibt also immer von kurzer Dauer und ist niemals haltbar oder fixierbar. Hierin wird ein Verweis auf die generelle sprachliche Artikulation erkennbar, die von derselben Momenthaftigkeit ist: der Laut verflüchtigt sich, kaum ist er ausgesprochen.

Diese Flüchtigkeit bedeutet Bewegung. Um die stets in Bewegung begriffenen, stets neu entstehenden Kontaktbildungen zu erweitern, verwendet Claus seit 1961 Transparentpapier, das er auch auf der Rückseite bemalt (Abb. 59). Dadurch werden die visuellen Kombinationsmöglichkeiten in eine unbegrenzte Tiefe erweitert, aus der die Linien auftauchen und in der sie sich wieder verlieren. Durch das Einbeziehen der Rückseite wird jedoch das Erfassen des Bildes in seiner physischen Gesamtpräsenz verwehrt und erzeugt einen zusätzlichen Bruch in der Rezeption. Als weitere „Vertiefung“ der Denklandschaften entsteht 1963-65 „Das Geschichtsphilosophische Kombinat“ (Abb. 61 - 63), eines der Hauptwerke Carlfriedrich Claus'. Das Kombinat besteht aus 19 transparenten Blättern, die Claus übereinander legte. In der Überlagerung der unzähligen Denkstrukturen werden die zeitlichen Zusammenhänge auch materiell sichtbar: das Ferne und Zukünftige überschneidet sich mit dem Vergangenen zu einer unüberschaubaren Komplexität. Die Idee einer „elastischen“ Zeitstruktur der Geschichte beruht auf den von Claus wohlbekannten Gedanken Ernst Blochs,²⁹³ der Gegenstimme Stalins und seinem Sprachrohr Shdanows. Neben dem Zeitmoment deutet Anette Gilbert die Bearbeitung der Rückseiten als den Versuch, den Konflikt zwischen dem Schreibenden und dem Geschriebenen

²⁹² Franz 1997, S. 72.

²⁹³ Schumann 1989, S. 33.

sichtbar zu machen, und Wege zu finden, in der Schrift doch von dem „Ich“ zu sprechen. Grundlegend für diese These ist der Glaube von Claus *„an eine bruchlose Übersetzbarkeit der lebendigen Person in die Schrift“*.²⁹⁴ Der Konflikt besteht nun in der Eigenschaft der Handschrift, zugleich objektive und subjektive Momente zu enthalten.²⁹⁵ Einerseits sind Schriftzeichen Zeichen von dem Menschen, andererseits sind sie Zeichen für die (subjektive) Sprache.

In der Unterscheidung zwischen Vorder- und Rückseite verbildlicht sich diese Mehrschichtigkeit der Schrift: die Makrodimension der Vorderseite zeigt sozusagen den Schriftinhalt des gängigen Zeichens; die Mikrodimension der Rückseite spiegelt die Subjektivität des Schreibenden wider. In dieser Verbindung drückt sich zum Einen die objektive, doch gleichzeitig subjektiv durchdrungene Handschrift aus, zum Anderen zeigt die Doppelseitigkeit die gegenseitige Durchdringung und wechselseitige Bedingtheit und Untrennbarkeit von objektiver Schrift und Subjekt auf.²⁹⁶ Gerade in der Durchsetzung der objektiven Ebene der Schrift durch die subjektive Komponente des „sich einschreibenden“ Individuums, wird dem Rezipienten das Lesen der semantisch entleerten Zeichen ermöglicht. Die optische Direktheit der Darstellung in ihrer Doppelbedeutung, kann zwischen dem Schreibenden und Lesenden vermitteln. In den „Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr“ von 1964, geht Claus dieser Frage nach den Bedeutungsebenen a-semantischer Schrift nach. Er schreibt: *„Auch und gerade eine solche Schrift ist Mitteilung. (...) Sie spiegelt die rückwärtige Landschaft des informierten Ichs, mit seinen aus ihr sich vorschubenden Triebgefühlühlern, und übermittelt relativ offene Sachverhalte, Mitteilungen“*.²⁹⁷ Nach Claus ist die Mikro-Struktur der Rückseite der Vermittler dieser außer-semantischen Information: *„Für die Mikro-Dimension, die papillarlinige, gilt: Das Signalsystem Schrift schafft in dem, der es benutzt, den genauen, ihn bis zu einem gewissen Grade strukturierenden objektiven Mechanismus, den er – als Subjekt – wiederum mit seiner Psyche und Physis färbt“*.²⁹⁸ D. h. auch in der subjektiv durchdrungenen Rückseite des Blattes

²⁹⁴ Claus zitiert nach Gilbert 2007, S. 62.

²⁹⁵ In der semiotisch orientierten Schriftdiskussion wurden die Begriffe „Type“, für den standardisierten Buchstaben, und „Toke“, für die handschriftliche Darstellung des „Type“ verwendet. Siehe hierzu Gilbert 2007, u. a. S. 102.

²⁹⁶ Gilbert 2007, S. 62, 63.

²⁹⁷ Claus zitiert nach Franz 2005, S. 33.

²⁹⁸ Ebenda.

werden die objektiven Sprach-Schriftmechanismen sichtbar, durchdringen das Blatt von der anderen Seite her, und schaffen so eine allgemeine Basis für die individuelle Adaption durch den Rezipienten. Man könnte auch sagen, dass semantisch entleerte Hüllen vorliegen, die darauf warten, gefüllt zu werden.

Um das Subjektive zu stärken, dehnt Claus seine Zeichnungen nicht nur auf die Rückseite aus, sondern er überträgt auch die Papillarlinigkeit der Hand- und Fußflächen auf das Papier – als tatsächlich singuläre Spur im Bild. Den Gedanken der unverfälschten Handschriftlichkeit der Papillarlinien, der auf dem futuristischen Konzept des *Samopismo* („Selbstschrift“, „Autographie“; s. S. 25-26) beruht, überträgt er direkt auf die Schrift. Damit wird die Handschrift zum Ausdruck des papillarlinigen Bewusstseins: die Linien der Hand zeugen von der Singularität des Individuums, die Hand wiederum wird zum Werkzeug, das ebenso singuläre, unverfälschte Denken auf das Papier zu bringen. Somit ist das Schreiben individueller Selbsta Ausdruck.²⁹⁹ Direkte Abdrücke der Hand oder des Unterarmes und Fußes treten erst in den 1980er Jahren auf, als Claus die „Kara'te“-Serie schafft.

Doch schon zuvor, im „Geschichtsphilosophischen Kombinat“ bilden sich aus den Lineaturen Figurationen aus, die sich in „Funktion revolutionären Kampfes“ (Abb. 61) zu einer Hand verdichten. Gerhard Wolf fand einen interessanten inhaltlichen Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden Blättern: die Hand des 17. Blattes verweise direkt auf das nächste Blatt (Abb. 62), um zu der philosophischen und bildlich inszenierten Schlussfolgerung zu gelangen, dass „*der umrissene Geschichtsprozeß von der Entdeckung Paracelsus über Thomas Müntzer und dessen Nachfahren Valentin Weigel bis zum fernnahen Geschichtsideal*“,³⁰⁰ schließlich in Blatt 19 (Abb. 63), dem „Kommunistischen Zukunftsproblem. Zwischen dem Einst und dem Einst“, enden würde.³⁰¹

²⁹⁹ Gilbert 2007, S. 65.

³⁰⁰ Claus zitiert nach Wolf 2005, S. 135.

³⁰¹ Wolf 2005, S. 135.

In Claus Werken wird neben dem visuellen Aspekt der Schrift, der den Buchstaben als autonomes Material begreift,³⁰² auch der umgekehrte Aspekt integriert: bildhafte Zeichen werden ebenso als Schrift angesehen. So ist das Auge, das sehr häufig in seinen Bildern präsent ist, zugleich Bild und Wort (vgl. Abb. 62, 63, 64). Das Auge wird seit den 1960er Jahren zum Basissymbol für Claus' Sprachblätter. Er verwendet das Auge häufig als Symbol für Wachheit und Bewusstheit, was ihm den Charakter eines Ideogrammes verleiht: *„Die Augenzeichen haben stets eine exakte Funktion, oft zeigen sie mehr oder minder große Wachheit bzw. Bewusstheit des abgehandelten (sprachlichen) Themas an und wollen in diesem Kontext gelesen werden. (...) Und: Auge ist nicht gleich Auge; es hat – von mir aus gesehen – semantischen Sinn, (...)“*.³⁰³ Im „Brief an Will Grohmann“ (Abb. 64) sind zweierlei Augen zu sehen, die sich in der maskenartig, schädelförmig oder topografisch anmutenden Figuration bilden, bzw. Freistellen markieren, gefüllt mit dem Weiß des Untergrunds. Die Augensymbole werden primär in ihrer Bildhaftigkeit wahrgenommen. Diese Bildhaftigkeit gibt aber gleichzeitig auch den Weg frei zu der semantischen Ebene: Claus betont den Unterschied der formalen Gestaltung der Augen, ihrer Nähe und Distanz zueinander, usw. In Bezug auf diese Darstellung wird vor allem eine Differenz interessant: *„(...) ob der Blick nach außen geht, evtl. Strahlen emittiert oder nach innen sinkt (...)“*.³⁰⁴ Gerade in dem „Brief an Grohmann“ tritt das Augenpaar als in diesem Sinne gegensätzliches in Erscheinung, wodurch der dialektische Prozess des Sehens als aktiver und passiver visualisiert wird. Aus dem rechten Auge treten wirre Linienkräusel nach außen, es erscheint aktiv und willensgesteuert. Gleichzeitig bleibt der Blick auf die Rückseite des Papiers verschlossen, alles dringt nach außen. Das linke Auge beschreibt den umgekehrten Prozess, und stellt eine verinnerlichte Haltung dar, die sich in der Transparenz zur Rückseite als „Innenschau“ beschreiben lässt. Der semantische Sinn wird somit auch über Bildsymbole erzeugt und bedingt.

³⁰² Grundlegend sind hier die Gedanken Kandinskys in „Über die Formfrage“ von 1912: er postulierte die Befreiung der Linie von ihrer Gegenstandsbezeichnung, wodurch er dazu anregte, Buchstaben und Linien nicht als Zeichen, sondern als Dinge zu sehen. (Gilbert 2007, S. 121). Ihm folgte Ernst Bloch in seiner „materialen Zeichenlehre“, in der die Schriftzeichen sich selbst und nichts anderes bedeuten. (Franz 2005, S. 33).

³⁰³ Zitiert nach Mon 2005, S. 42.

³⁰⁴ Claus zitiert nach Gilbert 2007, S. 187.

Diese dialektische Lesart wird in dem 1977 entstandenen „Aurora“-Zyklus (Abb. 65) problematisch. Zum Einen verdichten sich die mehrschichtigen Texturen zu blattfüllenden Strukturen, wodurch sie eine noch akribischere Rezeption benötigen: in dem die „Schrift“ erst als solche gelesen und als „Text“ ausgelegt werden muss, löst Claus den Lesevorgang an sich in seine elementarste Tätigkeit auf. War in den vorangegangenen Werken eine „Flucht“ vor der Materialität der Zeichen möglich, indem man sie direkt in Gedachtes übertragen konnte, so wird hier diese Transformation unmöglich. Erfahrbar wird der Vorgang des Lesens selbst. Zum Anderen wurde der als Graphikmappe angelegte Zyklus durch die Überlagerung der Blätter, aber auch zusätzlich durch das Drucken mehrerer Platten übereinander zu einer undurchdringbaren Anhäufung von Schichten. Die semiotische Wahrnehmung, die im „Brief an Grohmann“ (Abb. 64) in ihrer Zweischichtigkeit erfassbar wurde, wird so gänzlich außer Kraft gesetzt. Anette Gilbert beschreibt die semiotische Wahrnehmung als „*Blick durch die Oberfläche*“, in dem man durch die Zeichen zur Bedeutung gelangt. Dieser Blick wird hier verwehrt. Gilbert sieht diesen Prozess als „*Faszinosum*“, da „*gerade diese materielle Transparenz*“ der Blätter, und später Glasplatten³⁰⁵, die „*semiotische Transparenz im Prozess des Entstehens*“ hemmt und zur „*Materialität der Textur*“ zurück führt.³⁰⁶

Thematisch handelt die „Aurora“-Mappe vom „*Experiment einer prozessualen Verwirklichung neuer Beziehungen zwischen Mensch und Natur*“,³⁰⁷ Mann und Frau, Kosmos und Individuum.

Die Idee der non-verbalen Kommunikation zwischen Mensch, Tier und anderen Existenzen treibt Claus später als „*Gesprächs-Verflechtung [von] wahllosen Wirklichkeiten*“³⁰⁸ im „Aggregat-K“ der späten 1980er Jahre voran. Zwischen 1985-88 entstehen die sogenannten „Kara'te“-Blätter (Abb. 66), auf die das „K“ der „Aggregate“ zurückzuführen ist. In ihnen setzen sich die Selbstexperimente fort, in denen „*Man versucht, mit allen Gliedern einzugehen in den Satz: dabei wird man, indem man sich in ihn hineinbewegt, von ihm bewegt (...). Dieses*

³⁰⁵ 1993 übertrug Claus die Aurora-Blätter auf Glasplatten und schuf den „Aurora-Experimentalschriftraum“. (Gilbert 2005, S. 118-134).

³⁰⁶ Gilbert 2005, S. 120.

³⁰⁷ Claus zitiert nach Peters 2005, S. 108.

³⁰⁸ Ebenda.

*Exerzitium, eine antikontemplative Meditation, (...) leitet das Experiment ein“.*³⁰⁹

Durch Bewegungsexperimente eingeleitete meditative Momente sollen die latenten psychischen Kräfte aktivieren und bewusst machen. Diese Kräfte bringt Claus in den „Kara'te“-Blättern als direkte körperliche Spuren zu Papier. In dieser unmittelbaren Übertragung der Denkströme, wird das Auge als kontrollierende Instanz ausgeschaltet. Die Dreiecksbeziehung zwischen Hirn – Kopf – Hand wird verkürzt zu einer direkten Umsetzung des Denkens ins Bildliche. Claus bezieht sich in den „Kara'te“-Blättern ebenso auf schamanistische Praktiken, in denen Tanzen und Schreiben gleichgesetzt sind, wie auf die Bedeutung des Wortes selbst; beides bestimmt die Technik der Ausführung. In einem Brief zur Entstehung der Blätter schreibt er 1982: *„Japanisch Kara'te heißt wörtlich leere Hand. (...) Es geht dabei (...) um blitzschnelles Handeln aus dem je besonderen Augenblick heraus“.*³¹⁰ Das Handeln, von dem Claus hier spricht, bezieht sich auf die Bewegungsabläufe, die jenen des Kara'te ähneln und als Einstimmung auf die Niederschrift praktiziert werden. Dabei verzichtet er auf Schreibutensilien – „die leere Hand“. Ohne Umwege über mechanische Vermittlung wird der Gedanke auf Hände, Arme und Füße übertragen. Dabei wird die Papillarlinigkeit der Körperteile sichtbar, die das äußerliche Ich bezeichnen. Sie sind aber auch Ausdruck des papillarlinigen Bewusstseins, wodurch sie an der Schwelle stehend, die Differenz zwischen Denken und Schrift überwinden können, um eine reine „Denk-Schrift“ zu ermöglichen.

Über die „Denk-Schrift“ drückt Claus das Innerliche aus. Auch Miró, der im Sinne des Surrealismus nach spontanem, psychischem Ausdruck strebte, fand eine Möglichkeit der direkten Visualisierung: er fügte seinen Handabdruck zu den imaginativen Formen hinzu (Abb. 67). Gerade die Zusammenführung des Spontanen mit der Kontrolle des Bewusstseins, was sich in seinen konkreten Symbolen und Zeichen widerspiegelt, macht ihn dem Gedankengut Carlfriedrich Claus⁷ verwandt. Bei Claus äußern sich diese zwei Momente jedoch fast gegensätzlich: fügt Miró das Ungezähmte im Bild zu festeren Formen zusammen, so werden bei Claus die Gedanken als nur Momenthaft-Konkretes, auf dem Papier in ihren sich auflösenden, kurzlebigen Augenblicken dargestellt. Die Zusammenführung bleibt beim Rezipienten.

³⁰⁹ Claus zitiert nach Schumann 1989, S. 34,35.

³¹⁰ Mon/Claus 1991, S. 26.

Gegen Ende seines Schaffens konkretisieren sich die Formen des Denkens zwar, und werden zum direkteren Ausdruck des Inneren, sie bleiben aber nach wie vor Denk-Schriften, die sich niemals gänzlich fixieren lassen.

Die reine Denk-Schrift entsteht in den „Kara'te“-Blättern durch den Vollzug von Bewegungskombinationen: Die Bewegungsabläufe finden über dem Blatt statt, wodurch sich eine materiell unsichtbare „*Bewegungsplastik*“³¹¹ zwischen dem Schreibenden und dem tatsächlich sichtbaren Bewegungsausschnitt auf dem Papier bildet. Die Niederschrift selbst wird zu einer Randerscheinung, nur partiell sichtbar. Gilbert bezeichnet diese Schrift als „*gestische Denk-Schrift*“,³¹² die zum Großteil imaginär bleibt. Gleichzeitig öffnet sich der Schriftraum in die Materie über dem Papier und löst sich von seiner materiellen Sichtbarkeit. Hierin liegt die Befreiung des Schreibaktes verborgen, in der keine semantische Assoziation des Geschriebenen, sondern eine „*reine Denk-Schrift*“³¹³ manifest wird. Auch die „*Auseinandersetzungen und Wechselwirkungen des papillarlinig versuchenden Lebens stehen unmittelbar da. Experimentell Existenz in experimenteller Arbeit- : die Bedingungen, unter denen sie geschieht, sind in den Ergebnissen aufgehoben. Gegenwart*“.³¹⁴

³¹¹ Gilbert 2007, S. 201.

³¹² Ebenda, S. 202.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Wolf 2005, S. 136.

5. Resumée

Seitdem die künstlerischen Materialien wie Farbe und Form, aber auch die Sprache und Schrift schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus ihrer Bindung an eine Wirklichkeitsdarstellung gelöst waren, traten verschiedenste Spielarten mit diesem Material auf. In Bezug auf die Schrift zeichnete sich ab, dass die standardisierten Buchstaben ent-semantisiert, und von dem Künstler selbst mit eigenen Bedeutungen beladen wurden. Die subjektive „Re-Semantisierung“ der Schrift wird dabei in einer veränderten äußeren Form der Lettern – frei erfundene Schriften oder jene, die aus der Gestik des Schreibens resultieren – oder in einer Trennung der Lettern aus ihrem grammatikalischen Zusammenhang – durch Übermalung, Verdeckung, Vereinzeln der Buchstaben zu nicht zusammenhängenden Folgen, Überlagerung von Schriften bis zur Unlesbarkeit – angestrebt. Von beiden Ausgangspunkten her, verändert sich schließlich auch jeweils der Inhalt sowie die äußere Form. Die Schrift wird in jedem Falle von ihrer standardisierten Bedeutung gelöst und durch eine andere Inhaltlichkeit ersetzt.

Dieser Prozess setzt zum Einen das Denken des Schaffenden voraus, oder zum Anderen einen Kontext, in dem die einzelnen, neuen Zeichen lesbar sein können. Dabei geht es nicht mehr, wie noch bei Stéphane Mallarmé, um die reine Autonomisierung des Materials. In den nachfolgenden Strömungen stellte sich vielmehr die Tendenz zu einer immer dichter werdenden Subjektivierung der Zeichensprachen heraus. Darin wiederum findet eine Verbildlichung eines bestimmten Denkens statt, aber auch eines bestimmten Kunstwillens, das sich als subjektive Botschaft durch das Werk äußert. Der dem standardisierten Zeichen zu Grunde liegende Sinn wird dabei durch einen anderen ersetzt. Damit ändert sich die Rolle des Betrachters enorm: um den Bildtext zu lesen, braucht er das ein oder andere Werkzeug. Wie schon bei den ersten abstrakten Tendenzen sichtbar wurde, entstanden unzählige „erklärende“ Schriften, um diese neuen Bildsprachen verständlich zu machen. Auch Rainer, Hoehme, Brandt, Opalka und Claus „komplettierten“ ihr Werk mit einer Reihe schriftlicher Äußerungen, die unerlässlich für das Verständnis erscheinen.

Im Falle der fünf Künstler basiert das Kreieren neuer Zeichen auf dem Prozess der Veränderung von Schrift (inhaltlich wie formal), bis hin zur vollkommenen Trennung aus ihrer herkömmlichen Bedeutungsfunktion. Da alle fünf Künstler von prinzipiell standardisierten Zeichen, wie es die Schrift an sich ist, ausgehen, tritt die Diskrepanz zwischen bekannter und unbekannter, neuer Sprache, zwischen objektiv Erfassbarem und ent-semantisierten, subjektiv veränderten Zeichen besonders deutlich hervor. Eine Semiotik – die Lehre der Zeichen – scheint in Anbetracht der Vielzahl an „neuen Sprachen“ scheitern zu müssen, will sie den Versuch einer Konkretisierung der Zeichenbedeutungen wagen.

In eigenen Texten betonen die thematisierten Künstler zudem, dass sie keine fixierbaren Zeichen erschaffen wollen, sondern dass gerade jene offene Form der Bild-Sprache angestrebt wird. Die jeweils verfassten Schriften unterstreichen umgekehrt erneut die eigenständige Sprache der Bilder. Bernar Venet geht sogar so weit, dass er in der Pluralität jener subjektiven Bildsprachen *eine* mögliche Deutung schlichtweg ausschließt, und schließlich die visuellen Botschaften als gänzlich a-semantische klassifiziert. Alleine eine Aufklärung durch den historischen Kontext oder selbstständige Texte könnten die Deutung ermöglichen.³¹⁵

Mit der subjektiven Bildsprache wird aber auch dem Rezipienten eine variable, flexible Seh-Weise zugesprochen, ihm sogar abverlangt, welche nicht auf einen bestimmten Bedeutungscodex zurück greifen soll und kann. Im Sinne des offenen Kunstwerkes wird dem Betrachter eine aktive Position im kreativen Schaffensprozess zugeteilt. Gerhard Hoehme und Carlfriedrich Claus betonen den bruchstückhaften Charakter ihrer Bildzeichen, die erst durch das Sehen und Denken des Betrachters zusammen gesetzt werden müssen. Auch bei Helmut Brandt spielt der Betrachter eine vergleichbare Rolle, indem er selbstständig die unzähligen Schichten von Schriftspuren trennen muss, um für sich eine homogene Inhaltlichkeit im Sinne eines Textes erschließen zu können. Jeder Moment der visuellen Zeitdarstellung Roman Opalkas ist auch für den Rezipienten erlebbar und schließt ihn dadurch ein. Arnulf Rainer verneint in seinen dunklen Übermalungen die Lesbarkeit von Bedeutungen, braucht dadurch aber umso mehr

³¹⁵ Venet 1974, S. 335.

die Anteilnahme des Rezipienten, der das Verborgene dahinter als leise Ahnung wieder entdeckt.

Das heißt, auch wenn primär der Eindruck entstehen sollte, dass es sich um eine gänzlich subjektive Bildsprache handelt, so wird gerade in dieser subjektzentrierten Sprache eine darüber hinausreichende angestrebt, die auch von dem Betrachter immer wieder neu entwickelt werden muss. Die Zeichen, mit denen der Künstler individuell, nach seinem „Denken“ jongliert, werden auch dem Betrachter als a-semantisierte Zeichenformen zur Verfügung gestellt. In der Bildbetrachtung vollzieht der Rezipient schließlich eine, dem Künstler ähnliche Gestaltung des Werkes – nicht visuell, aber mental – indem ihm selbst die Formeln zur „Re-Semantisierung“ der „Zeichenhüllen“ in die Hand gelegt werden.

Aus der Subjektzentriertheit resultiert nunmehr eine Objektivierung: jeder kann zum Teilnehmer am Prozess der Entwicklung des Bildes werden, das immer neu entsteht. Hierin liegt die *Offenheit* der besprochenen Werke, die sich in einer unendlichen, zeitlichen Gültigkeit manifestiert. Dementsprechend erhält die *Zeit* bei Roman Opalka die mitunter wichtigste Position: sie ist die Basis seiner Werkidee, die durch sein eigenes Leben zutiefst zur Darstellung des Subjektiven wird, in ihrer strahlenförmigen Ausdehnung aber gleichsam alle Zeiten mit einschließt. Augenblick und Gesamtzeit werden in den Bildern manifest. Helmut Brandt stellt in seinem Aufbau der schichtenweisen Überlagerungen eine Zeit vor, die in die Ferne und Tiefe führt, aber auch in die entlegendste Zukunft. Dabei treffen wir auf Sprachen, die noch gar keine sind oder schon längst nicht mehr gesprochen werden. Durch den Akt der Betrachtung im Jetzt ist jedoch auch immer Momentanes, Augenblickliches im Werk präsent. Arnulf Rainer strebt in seiner Zumalung die „Stillegung“ an, die Leere, die als Ursprung oder Endpunkt der Existenz betrachtet werden kann. Gleichsam bleibt auch immer das verborgene „Aktive“, „Sprechende“, in seinen Bildern als Gegenwärtiges vorhanden. In den expressiveren Übermalungen wird die momentane Bewegung direkt sichtbar und erlebbar. Auch Gerhard Hoehme verankert die Bewegung, und durch diese die Zeit in seinen Bildern. Als Konglomerat außerbildlicher Zitate und eigens erlebtem Material entstanden Anhäufungen geschriebener Momente, die

heute als Bezeichnungen einer vergangenen Alltagswelt, in ihrer ent-emanzierten Form aber auch als zeitlos charakterisiert werden können. Das Verständnis der Zeit als Darstellung von Bewegung entspricht auch Carlfriedrich Claus'. In der Brüchigkeit seiner Denk-Spuren versinnbildlicht er das Augenblickliche, in den Überlagerungen der Schreibspuren und Blätter die Tiefe der Vergangenheit und Zukunft und ihre Undurchdringbarkeit.

Es geht in der Eingliederung von Sprache oder Schrift in Werke der Bildenden Kunst – bzw. in der Verbildlichung literarisch-typographischer Materialien – nicht nur um den Prozess des *Auflösens* semantischer Zeichen. Durch die dadurch entwickelten neuen Inhalte wird auch eine *Ausdehnung* der künstlerischen Materialien erreicht. Aus einem eigentlich bildfremden Bereich, konnten im Zuge der Schriftintegration Formeln entnommen und für den Bereich der Malerei nutzbar gemacht werden. Das Material Schrift wurde – wie Farbe, Form und andere haptische Utensilien – von den Künstlern als wandlungsfähiges und generell variables Medium begriffen und in ihre eigene Bildsprache integriert. Die Schrift ist dabei durchaus mit dem Begriff des sprachlichen Zeichens zu übersetzen. Dass aber auch Bilder als „Zeichen“ begriffen wurden, zeigt der Rückblick in die Zeit des Kubismus: Henri Kahnweiler sprach noch von dem Bild als eine Zusammensetzung verschiedener Zeichen. Das Bild sei in dem Maße lesbar, in dem auch die Bedeutung der einzelnen Zeichen konkretisiert, d.h. im gesellschaftlichen Kontext verankert ist.³¹⁶ Auch in der Mitte des 20. Jahrhunderts ist vom Bild als Summe einzelner Zeichen die Rede: E. H. Gombrich spricht 1956 davon, dass alle Bilder Zeichen sind. Er gelangt zu dem Schluss, dass die Semiotik zu dem Verständnis derselben verhelfen könne.³¹⁷ An anderer Stelle sieht Gombrich die Leistungen moderner Künstler gerade darin begründet, neue Zeichen zu entwickeln, was eine alternative Wahrnehmung und Interpretation der Realität mit sich brächte.³¹⁸ Denkt man an die vorangegangenen Werke, so hat die Verwendung sprachlichen Materials mit Sicherheit eine neue Interpretation der Wirklichkeit initiiert. Aus dieser Wirklichkeit stammen auch die Sprache und die Schrift. Werden Ab-Bilder der Wirklichkeit als Zeichen begriffen, so muss

³¹⁶ Gombrich 2000, S. XXXV.

³¹⁷ Ebenda, S. XXV.

³¹⁸ Ebenda, S. 363.

demzufolge auch die Schrift im Bild als Zeichen begriffen werden. Darauf aufmerksam machen Opalka, Claus, Hoehme, Rainer und Brandt, indem sie der Schrift ihre konventionalisierte semantische Qualität nehmen. Sie dehnen diese jedoch gleichsam ins Unendliche aus und lassen die Möglichkeiten der Deutung offen. Dadurch wird die Sprache als Schrift selbst wieder zu einem Zeichen, das für die eigene kreative Bildsprache genutzt wird. Über den Weg der Sprach- und Schriftintegration wird schließlich das Bild als lesbares, im Sinne einer Zeichensprache reaktiviert.

Zusammenfassung

Die Geschichte der Korrelation von Schrift und Bild reicht bis ins Altertum zurück. Einen entscheidenden Wendepunkt stellt dabei das 19. Jahrhundert dar, in welchem sich die Kunst zunehmend von ihrer mimetischen Abbildfunktion löste. Stéphane Mallarmé trennt schließlich die einzelnen Sätze eines Gedichtes, um sie als Bildkompositionselemente einzusetzen. Dabei rückt die Literatur in ein Gebiet visueller Artikulation, zusätzlich zu ihrer verbalen Komponente. Umgekehrt dringt unter neuen Vorzeichen Sprache in Werke des Kubismus ein. Schriftfragmente werden einerseits als grafische Elemente in die Bildkomposition eingebaut, andererseits repräsentieren diese sprachlichen Symbole den realen Gegenstand außerhalb des Bildes. Im Futurismus wird in der Zerlegung der Formen die Darstellung der emotionalen Wahrnehmung der modernen Welt ausgedrückt, die sich als Bewegung, Dynamik, Geschwindigkeit und dem Lärm der Großstadt äußerte. In der *Simultaneität* des Wahrgenommenen und dessen Darstellung, tritt neben den dreidimensionalen Raum der Kubisten nun auch der Moment der Zeit ins Bild. In der futuristischen Literatur, gerade in der russischen *Budetljane*, wird die *parole in libertà* angestrebt – die völlige Befreiung der Worte und Buchstaben aus ihrer grammatikalischen Syntax. Für die Künstler der *Budetljane* wird erstmals auch die Handschrift, als Vermittlerin der Stimmung des Schreibenden, wichtig. In einer ent-semantisierten Sprache soll der Verweis auf Ur-Laute und Ur-Bilder geschehen, welche nachfolgend für Paul Klee zum Ziel seines Schaffens wurden. Klee fand diesen Ursprung der Schrift in der Linie begründet, welche als „Gleichnis der Bewegung“ schon die surrealistische *écriture* vorausahnt. In der Darstellung der Seelenzustände treten zwei Richtungen des surrealistischen Automatismus auf: André Masson folgte der gestisch-lyrischen Malbewegung und damit der befreiten Linie als Ausdruck des Inneren. Juan Miró vertrat eine Verfestigung des inneren Materials in frei erfundene Formen, die ebenso immer neu entwickelt werden konnten. Das Erfinden eigener Zeichen und Symbole, eigener Schriften, wurde von Willi Baumeister und den, von der Kalligraphie ausgehenden, Künstlern der Abstraktion der 1940er/50er Jahre weiter geführt.

Die gestischen Linienformationen finden als Energiespuren auch in den abstrakten Tendenzen der Jahrhundertmitte zu einem Höhepunkt. Die völlige Befreiung der Linie tritt in der Malerei des Informel und im Action Painting Jackson Pollocks auf.

Darin sind zwei große Tendenzen markiert, Schrift aus ihrer semantischen Bedeutung zu lösen. In den darauffolgenden künstlerischen Strömungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird der Umgang mit dem Material Schrift und Sprache sehr vielschichtig. Weitere Möglichkeiten der A-Semantisierung zeigen sich: Gerhard Hoehme fügte seinen informellen Bildern unzählige Worte und Buchstaben hinzu, die in Anbetracht der Fülle und Auflösung in Zeichenspuren unlesbar wurden. Auch Arnulf Rainer gehört mit seinen Mikrostrukturen zum Einen in die Tradition der befreiten, ausdrucksstarken Linienformationen, zum Anderen ließ er durch seine Übermalungen das typografische Material verschwinden und damit seine semantische Bedeutung. Bei Helmut Brandt wird in der Zeichenspur das Präverbale ausgedrückt, eine Schrift, die vor der Schrift entstand und damit keine konkrete Botschaft übermitteln soll. Roman Opalkas Zahlenprogressionen werden zunehmend entsemantisiert, indem sie sich mit der Zeit nicht mehr vom Untergrund unterscheiden lassen, und Carlfriedrich Claus schreibt sein Denken in Form skripturaler Schreibspuren nieder, die nur hie und da den Anklang an ein Wort oder an ein bekanntes Zeichen haben.

Schließlich ist es das Phänomen der Schrift an sich, die immer gleichzeitig Form und Inhalt ist. In den vorangegangenen Beispielen wird zuerst die Form betont, um diese von ihrer konkreten Inhaltlichkeit zu lösen. Jede Form vermittelt wiederum Bedeutung, die hier einerseits von den Künstlern subjektiv betont wird, andererseits in der Partizipation des Betrachters objektiven Charakter, und damit eine Vielzahl an Deutungen erhält.

Literaturverzeichnis

Abdel-Fadeil Abdel-Kader 2006

Samier Mahmoud Abdel-Fadeil Abdel-Kader, *Schrift als Bild – In den Bildern westlicher und arabischer Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, phil. Diss. (ms.), Göttingen 2006.

Adler/Ernst 1987

Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur – Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Kat. Ausst., Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel 1987.

Argan 1963

Giulio Carlo Argan, *Die Philologie von Gerhard Hoehme*, 1963, in: Jürgen Parthenheimer, Gerhard Hoehme. Bilder, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart/Zürich 1979, S. 72-83.

Argan 1969

Giulio Carlo Argan, *Die Malerei, die sich selbst analysiert*, 1968, in: Jürgen Parthenheimer, Gerhard Hoehme. Bilder, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart/Zürich 1979, S. 108-114.

Belgin 1997

Tayfun Belgin (Hg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 1997.

Benn 1985

Gottfried Benn, *in ein ander über. Anmerkungen zur Malerei Gerhard Hoehmes*, in: Gerhard Hoehme. In ein ander über, Kat. Ausst., Frankfurter Kunstverein, hrsg. v. Peter Weiermeier, Frankfurt/Main 1985.

Besset/Wetzel 1993

Maurice Besset und Christoph Wetzel, *Das 20. Jahrhundert*, in: Belser Stilgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1993, S. 205-456.

Biemel 1996

Walter Biemel, *Die Stimmkraft der offenen Bilder von Gerhard Hoehme*, in: Walter Biemel, Gesammelte Schriften, Bd. 2, Schriften zur Kunst, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 179-213.

Block 2000

Friedrich Block, *Schrift und Bild in Bewegung. Notizen zur intermedialen Dichtung von Carlfriedrich Claus*, in: Carlfriedrich Claus 1930 – 1998, Kat. Ausst., Kunst- und Kulturverein Annaberg, Bonn 2000, S. 25-32.

Braem 1994

Harald Braem, *Die magische Welt der Schamanen und Höhlenmaler*, Köln 1994.

Brandt 2008a

Helmut Brandt, *Gedanken zu meiner skripturalen Malerei*, unveröffentlichtes Manuskript des Künstlers, 2008.

Brandt 2008b

Helmut Brandt, *Dialog mit dem Künstler*, 2008.

Brandt 2005

Helmut Brandt, *Avant la Lettre. Vortrag zur Ausstellungseröffnung*, Dresden 2005; zu lesen unter: <http://schriever.colonia-sur.de/avantlalettre.htm>

Braun 1974

Heinz Braun, *Formen der Kunst*, Gesamtausgabe, München 1974, S. 445.

Breicha 1997

Otto Breicha, *Anfänge des Informel in Österreich. 1949 – 54*, Graz 1997.

Breicha 1972

Otto Breicha, *Arnulf Rainer. Überdeckungen*, Wien 1972.

Breicha 1971

Otto Breicha, *Auf der Suche nach neuen Zeichen*, 1971, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 38-47.

Breicha 1970

Otto Breicha, *TRRR. Ein Versuch. Arnulf Rainer's phantasmagorisches Frühwerk*, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 24-34.

Caspar 1995

Lutz Caspar, *Gerhard Hoehme: „...die Bilder sind nicht auf der Leinwand, sondern im Menschen“*, in: Gerhard Hoehme. 1920 – 1989. Zeichnungen – Aquarelle, Landesgalerie Stuttgart (Hg.), Ostfildern-Ruit 1995.

Castelfranchi Vegas 2002

Liana Castelfranchi Vegas, *Die Kunst des Mittelalters*, Düsseldorf 2002.

Catoir/Firmenich 2001

Barbara Catoir und Andrea Firmenich (Hg.), *Schichten der Nacht. Arnulf Rainer – Victor Hugo*, Köln 2001.

Catoir 1989

Barbara Catoir, *Arnulf Rainer. Übermalte Bücher*, München 1989.

Claus 2005

Carlfriedrich Claus, *Subjektive Zwischenbemerkungen zu Paul Klee*, in: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Ingrid Mössinger und Brigitta Milde (Hg.), Kunstsammlungen Chemnitz 2005.

Cmelka 2006a

Helga Cmelka, *Mitschrift. Text und Schrift im Bild*, Literaturedition. Niederösterreich 2006.

Cmelka 2006b

Helga Cmelka, *Aufzeichnungen. Malerei, Grafik, Buchobjekte*, Brunnen am Gebirge 2006.

Deecke 1992

Thomas Deecke, in: Ders. (Hg.), *OPALKA 1965/1-∞*, Edition im Zuge der Ausstellung, Bremen-Paris-München-Wien 1992/1993, o. S.

Dencker 1989

Klaus Peter Dencker, *Zur Visuellen Poesie*, in: *Bildende Kunst*, Heft 11, 1989, S. 23-27.

Denvir 1974

Bernard Denvir, *Impressionismus*, München/Zürich 1974.

Dienst 1979

Rolf G. Dienst, *Biographie. Person, Zeitgeschichte, Werk*, in: Jürgen Parthenheimer, Gerhard Hoehme. *Bilder*, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart/Zürich 1979, S. 9-50.

Dirscherl 1993

Klaus Dirscherl (Hg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993.

Dombrowe 2006

Britta Julia Dombrowe, *Redepflicht und Schweigefluss. Zur Gestalt, Bedeutung und Funktion von Günther Ueckers Bibliophilen Werken*, phil. Diss., Köln 2006, Erstaussgabe, Mainz 2006.

Doré 1854

Gustave Doré, *Histoire Pittoresque, Dramatique et Caricaturale de la Sainte Russie*, 1854, Peter Scher (Hg.), München 1917.

Dorfles 1991

Gillo Dorfles, *Georges Mathieu and the Abstraction Lyrique*, in: Georges Mathieu, Kat. Ausst., Galleria Arte 92, Milano 1991, S. 15-18.

Dtv 1996a

Dtv, *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, München 1996.

Dtv 1996b

Dtv, *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, München 1996.

Duden 1982

Günther Drosdowski, Rudolf Köster, Wolfgang Müller, Werner Scholze-Stubenrecht (Hg.), *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5, 4. erweiterte Auflage, Mannheim/Wien/Zürich 1982.

Eco 1962

Umberto Eco, Auszüge aus: *Das offene Kunstwerk*, 1962, in: Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, Kat. Ausst., Westfälisches Landesmuseum, Münster 1993, S. 24-31.

Engelhard 2000

Günter Engelhard, *Roman Opalka. Eine Zahl für jeden Moment des Lebens (...)*, in: Art, Bd. 2, 2000, S. 58-65.

Faust 1977

Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte*, München 1977.

Fischer 1999

Peter Fischer (Hg.), *An Introduction*, in: Yves-Alain Bois, Abstraction, Gesture, Ecriture. Paintings from the Daros Collection, Zürich 1999, S. 11-37.

Flügge 2005

Matthias Flügge, *Claus im „Kontext DDR“*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 172-181.

Franz 2005

Erich Franz, *Optische „Schrift-Werke“*, in: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 30-38.

Franz 1997

Erich Franz, *Entfalten des Moments. Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Text und Kritik, Sonderband, Visuelle Poesie, Bd. IX, 1997, S. 69-82.

Friedel 1992

Helmut Friedel, in: Thomas Deecke (Hg.), OPALKA 1965/1-∞, Edition im Zuge der Ausstellungen, Bremen-Paris-München-Wien 1992/1993, o. S.

Gehlen 1960

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

Gilbert 2007

Anette Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.

Gilbert 2005

Anette Gilbert, *Durchgang durch sich. Verräumlichung und Durchdringung als Grundkonzepte im Werk von Carlfriedrich Claus*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 118-134.

Gombrich 2000

E. H. Gombrich, *Art and Illusion. The A. W. Mellow Lectures in the fine Arts 1956*, 11. Auflage, Washington 2000.

Göttinger 1952

Wolfgang Göttinger, *Kinder kritzeln, zeichnen, malen*, München 1952.

Güse 1990/91

Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Arnulf Rainer. Malerei 1980-1990*, Kat. Ausst., Saarbrücken/Malmö 1990/91.

Hegyí 1999

Lóránd Hegyí, *Paradoxe des Verschwindens. Roman Opalkas Universalismus*, in: Ders. (Hg.), Roman Opalka, Kat. Ausst., München, London, New York 1999.

Hegyí 1992

Lóránd Hegyí, in: Thomas Deecke (Hg.), OPALKA 1965/1-∞, Edition im Zuge der Ausstellungen, Bremen-Paris-München-Wien 1992/1993, o. S.

Hoehme 1970

Gerhard Hoehme, *Die Selbstbetrachtung des Bewusstseins*, 1970, in: Gerhard Hoehme, Kat. Ausst., Galerie Nothelfer Berlin, hrsg. v. Margarete Hoehme und Manfred de la Motte, Berlin 1990, S. 73-76.

Hoehme 1957

Gerhard Hoehme, *Der weite Raum...*, 1957, in: Gerhard Hoehme, Kat. Ausst., Galerie Nothelfer Berlin, hrsg. v. Margarete Hoehme und Manfred de la Motte, Berlin 1990, S. 38.

Jocks 2000a

Heinz-Norbert Jocks, *Gerhard Hoehme. Bildkontakte*, in: Kunstforum Int., Nr. 153, 2000, S. 343-345.

Jocks 2000b

Heinz-Norbert Jocks, *Roman Opalka. Die Irreversibilität der Zeit und die Ewigkeit. Ein Gespräch von Heinz-N. Jocks*, in: Kunstforum Int., Bd. 150, April-Juni 2000, S. 170-181.

Kahnweiler 1958

Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart 1958.

Kampf 2005

Petra Kampf, *Der Einfluss Paul Klees auf die moderne Amerikanische Kunst*, phil. Dipl. (ms.), Graz 2005.

Kandinsky 1952

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage 1952.

Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963

Schrift und Bild, Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963.

Kat. Ausst., Düsseldorf 1979

Jürgen Parthenheimer, *Gerhard Hoehme. Bilder*, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart/Zürich 1979.

Kat. Ausst., Klagenfurt 2007/08

Hans Staudacher. *Eine Retrospektive*, hrsg. v. Andrea Madesta, Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2007/2008.

Kat. Ausst., Klagenfurt 2005

Paul Klee. *Bilderwelten*, Kat. Ausst., Klagenfurt 2005.

Kat. Ausst., Leverkusen 1999

Susanne Anna (Hg.), *Die Informellen. Von Pollock bis Schumacher*, Kat. Ausst., Städtisches Museum Leverkusen, Bonn 1999.

Kat. Ausst., Saarbrücken 1990

Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Gerhard Hoehme. L'Etna: Mythos und Wirklichkeit*, Kat. Ausst., Saarbrücken 1990.

Kat. Ausst., Saarbrücken/Malmö 1990/91

Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Arnulf Rainer. Malerei 1980-1990*, Kat. Ausst., Saarbrücken/Malmö 1990/1991.

Kat. Ausst., Stuttgart/Ostfildern-Ruit 1995

Lutz Caspar, *Gerhard Hoehme. 1920-1989. Zeichnungen-Aquarelle*, Landesgirokasse Stuttgart (Hg.), Ostfildern-Ruit 1995.

Kat. Ausst., Wien 1991

Eleonora Louis/Toni Stooss (Hg.), *Die Sprache der Kunst*, Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 1991.

Klee 1976

Paul Klee, *Schöpferische Konfessionen*, in: Ch. Geelhaar (Hg.), Paul Klee. Schriften, Köln 1976.

Klee 1971

Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. I, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1971.

Klotz 1988

Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1988.

Koerner 1991

Leo Koerner, *Paul Klee and the Image of the Book*, in: R. Crone/Leo Koerner, Paul Klee. Legends of the Sign, New York 1991.

Köhler 2007

Manfred Köhler, *Das Echo unter der Oberfläche – zu den Bildern von Helmut Brandt* (und andere Texte), in: Helmut Brandt (Hg.), Helmut Brandt. Arbeiten 2006 – 2007, Kat. Ausst., Museum Zündorfer Wehrturm, Köln 2007, o. S.

Kölbl 1997

Alois Kölbl, Gerhard Larcher, Johannes Rauchenberger (Hg.), *Entgegen – Religion. Gedächtniskörper in Gegenwartskunst*, Stuttgart 1997.

Költzsch 1999

Georg-W. Költzsch, *Informel in Deutschland. Oder: Was uns heute bewegen könnte, darüber zu sprechen*, in: Susanne Anna, *Die Informellen. Von Pollock bis Schumacher*, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtisches Museum Leverkusen, Bonn 1999, S. 23-33.

Madesta 2007/08

Andrea Madesta, *Hans Staudacher. Das Prinzip Informel – Die offene Form als Prinzip*, in: Hans Staudacher. *Eine Retrospektive*, hrsg. v. Andrea Madesta, Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2007/2008, S. 12-17.

Mahlow 1998

Dietrich Mahlow, *Laudatio für Carlfriedrich Claus*, in: Klaus Werner/Gabriele Juppe, *Carlfriedrich Claus. Das druckgrafische Werk*, Kat. Ausst., Lindenau-Museum (Hg.), Altenburg 2000, S. 9-12.

Mahlow 1963

Dietrich Mahlow, *Texte werden Bild*, in: Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 47-69.

Maltrovsky 2006

Eva Maltrovsky, *Schreiblust – Bildlust – Weblust*, in: Helga Chmelka, *Mitschrift. Text und Schrift im Bild*, Literaturedition Niederösterreich 2006.

Maltrovsky 2003

Eva Maltrovsky, *Schriftbilder. Positionen von Sprache-Bild-Texten*, phil. Diss. (ms.), Wien 2003.

Marin 2006

Louis Marin, *Texturen des Bildlichen*, hrsg. v. Till Bardoux/Michael Heitz, 1. Auflage, Zürich-Berlin 2006.

Mauer 1960

Otto Mauer, *Pilger des Absoluten. Rainer's Übermalungen und Monochromien*, 1960, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, *Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person*, Salzburg 1980, S. 57-58.

Maur 1997

Karin von Maur (Hg.), *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997.

Maur 1997

Karin von Maur, *Metrum und Metaphysik der Zeit*, in: Dies. (Hg.), *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 158-180.

Maur 1985

Karin von Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder – Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985.

Milde 2000

Brigitta Milde, *Gespräche über Farb-Gestalten, Klang-Gestalten, Atmen*, in: Carlfriedrich Claus 1930-1998, Kat. Ausst., Kunst- und Kulturverein Annaberg, Bonn 2000, S. 11-25.

Mon 2005

Franz Mon, *Claus lesen*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 38-54.

Mon/Claus 1991

Franz Mon, Carlfriedrich Claus, *Das Wort auf der Zunge*, Berlin 1991.

Müller-Yao 1985

Marguerite Hui Müller-Yao, *Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, phil. Diss. (ms.), Bonn 1985.

Müllneritsch 2002

Tanja Müllneritsch, *Text-Bild, Bild-Text. Das Zusammenfinden von Bild und Text in der Literatur und der bildenden Kunst*, phil. Dipl. (ms.), Klagenfurt 2002.

Nash 1975

J. M. Nash, *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*, München/Zürich 1975.

Nebelung 1998

Sigrid Nebelung, *Die Farbe sprengt das Format*, in: Art, Bd. 8, 1998, S. 86-87.

Noever 1999

Peter Noever (Hg.), *Oswald Oberhuber. Geschriebene Bilder*, Kat. Ausst., MAK, Wien 1999.

Osterwold 1986

Tilman Osterwold, *Paul Klee. Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*, in: Paul Klee. Vorbild-Urbild. Frühwerk-Spätwerk, Kat. Ausst., Landessammlung Rupertinum, Salzburg 1986.

Peters 2005

Günter Peters, *Aspekte des Kindseins im Kernexperiment Existenz. Bilderlesen bei Carlfriedrich Claus*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 104-118.

Porter Aichele 2002

K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Univ. Press, Cambridge 2002.

Railing 1989

Patricia Railing, *From Science to Systems of Art. On Russian Abstract Art and Language 1910/1920 and other essays*, Sussex 1989.

Rainer 1978

Arnulf Rainer, *Das ganz dunkle Bild. Zum Buch „Reste“*, 1978, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 73-74.

Rainer 1973

Arnulf Rainer, *Blindzeichnungen*, 1973, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 121-123.

Rainer 1964

Arnulf Rainer, *Eine einzige Zuständigkeit*, 1964, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 59.

Rohsmann 1989

Arnulf Rohsmann, *Hans Staudacher um 1960. Malerei als Handlungsform*, in: Kat. Ausst., Klagenfurt/Graz 1989, o. S.

Ronte 2002

Dieter Ronte, in: *Staudacher*, hrsg. v. Isabella und Friedrich-Wilhelm Goebel, München-Berlin-London-New York 2002, S. 18-30.

Rosenblum 1963

Robert Rosenblum, *Jasper Johns: 0-9*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 346-353.

Sauerbier 1980

S. D. Sauerbier, *Zwischen Kunst und Literatur. Übersicht über Text/Bild-Beziehungen. Beispiele für eine Typik*, in: Kunstforum Int., Bd. 4, 1980, S. 30-94.

Scherstjanoi 2005

Valeri Scherstjanoi, *Carlfriedrich Claus und die russischen Futuristen*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 146-154.

Schmidt 1986/87

Doris Schmidt, *Hans Staudacher. Graffiti, Stempelbilder, Skripturales Informel 1956-1968*, Kat. Ausst., Galerie Klewan, München 1986/1987, o. S.

Schuffelen 1989

Peter Schuffelen, *Wort trifft Bild*, in: Bildende Kunst, Heft 11, 1989, S. 34-38.

Schumann 1989

Henry Schumann, *Raunendes Universum der Zeichen. Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus*, in: *Bildende Kunst, Verband Bildender Künstler der DDR* (Hg.), Heft 11, 1989, S. 33-36.

Schütt 1994

Jutta Schütt, *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994.

Schwerfel 1997

Heinz Peter Schwerfel, *Was bleibt ist die Erinnerung an Kämpfe und Siege*, in: *Art, Das Kunstmagazin*, 2, 1997, S. 76-81.

Scotti 1995

Roland Scotti, *Dokumente einer Utopie. Die Lesbarkeit der Wirklichkeit*, in: *Die neue Wirklichkeit. Abstraktion als Weltentwurf*, hrsg. v. Richard W. Gassen/Bernhard Holeczek, Kat. Ausst., Ludwigshafen/Rhein 1995.

Selzer 2001

Dominique Saskia Ariane Selzer, *Lesbare Schriftzeichen in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, phil. Diss. (ms.), Heidelberg 2001.

Skreiner 1989

Wilfried Skreiner, *Die Leinwand als Projektionsfläche der Empfindungen. Zu Hans Staudachers spontaner Bilderschrift*, in: *Hans Staudacher und die heroische Phase des Informel*, Kat. Ausst., Kärnter Landesgalerie und Neue Galerie, Klagenfurt/Graz 1989, o. S.

Stewart 2006

Garrett Stewart, *The look of reading. Book, Painting, Text*, Chicago 2006.

Stooss 1991

Toni Stooss, *Am Anfang*, in: *Die Sprache der Kunst*, Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 1991, S. 1-49.

Streitberger 2004

Alexander Streitberger, *Ausdruck-Modell-Diskurs*, Berlin 2004.

Tardieu 1965

Jean Tardieu, *Mein imaginäres Museum*, Frankfurt/Main 1965.

Thomas 2004

Karin Thomas, *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, 12. Auflage, Köln 2004.

Thomas 1997

Karin Thomas, *Eingeschränkte Wahrnehmung – Der Blick von Ost nach West*, in: *Souveräne Wege. 1949 – 1989. Sechs Künstler in der DDR*, Kat. Ausst., Jenaer Kunstverein (Hg.), Jena 1997, S. 6-12.

Thomas 1985

Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985.

Thurn 1979

Hans Peter Thurn, *Soziale und politische Aspekte im Werk von Gerhard Hoehme*, in: Jürgen Parthenheimer, Gerhard Hoehme. Bilder, Kat. Ausst., hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart/Zürich 1979, S. 116-136.

Traar 2007/08

Sonja Traar, *Poetische und lyrische Aspekte im Werk von Hans Staudacher*, in: Hans Staudacher. Eine Retrospektive, hrsg. v. Andrea Madesta, Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2007/2008, S.38-48.

Venet 1975

Peter Venet, *Die semantische Bedeutung der Kunstwerke und die Stufen ihrer Abstraktion*, 1975, in: Karin von Maur (Hg.), *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 335-336.

Vogt 1989

Paul Vogt, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln 1989.

Weibel 1999

Peter Weibel, *Diskursive Bilder*, in: Oswald Oberhuber – Geschriebene Bilder. Bis heute, hrsg. v. Peter Noever, Wien 1999, S. 62-65.

Weinrich 2007

Harald Weinrich, *Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, in: Harald Weinrich, *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, München 2007, S. 23-24.

Wilhelm 1956

Jean-P. Wilhelm, *Hoehmes Schwarzkunst*, in: Gerhard Hoehme, Kat. Ausst., hrsg. v. Margarete Hoehme und Manfred de la Motte, Berlin 1990, S. 31-32.

Wolf 2005

Gerhard Wolf, *Hand und Fuß. Schriftbilder – Motive bei Carlfriedrich Claus*, in: Ingrid Mössinger, Brigitta Milde (Hg.), *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock*, Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 134-146.

Zbikowski 1996

Dörte Zbikowski, *Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schrift in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Diss., Marburg 1995, 1. Auflage, Göttingen 1996.

Zweite 1977

Armin Zweite, *Nacht, Darunter ein ganzer Zeit*, 1977, in: Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer, *Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person*, Salzburg 1980, S. 54-57.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Faust 1977, S. 69.
Abb. 2: Maur 1997, S. 10, Abb. 1.1.
Abb. 3: Thomas 2004, Abb. 16.
Abb. 4: Faust 1977, S. 77.
Abb. 5: Nash 1975, Abb. 45.
Abb. 6: Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 231.
Abb. 7: Zbikowski 1996, Abb. 11.
Abb. 8: Ebenda, Abb. 22.
Abb. 9: Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963, S. 61.
Abb. 10: Yves-Alain Bois, *Abstraction, Gesture, Ecriture. Paintings from the Daros Collection*, hrg. v. Peter Fischer, Zürich 1991, fig. 9, S. 21.
Abb. 11: www.britannica.com/EBchecked/topicart/368615/22034/Automatic-Drawing-ink-drawing-by-Andre-Masson-1924-in-the#, 18.06.08.
Abb. 12: Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 297.
Abb. 13: Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963, S. 35.
Abb. 14: Vogt 1989, S. 311.
Abb. 15: Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 129.
Abb. 16: Thomas 2004, Abb. 64.
Abb. 17: Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 303.
Abb. 18: Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963, S. 141.
Abb. 19: Kat. Ausst., Klagenfurt 2007/08, S. 115.
Abb. 20: Kunstpresse, Nr. 2, April 1991, S. 13.
Abb. 21: Kat. Ausst., Düsseldorf 1979, S. 17.
Abb. 22: Ebenda, S. 65.
Abb. 23: Ebenda, S. 66.
Abb. 24: Ebenda, S. 69.
Abb. 25: Ebenda, S. 122, 123.
Abb. 26: Noever 1999, S. 47.
Abb. 27: Kat. Ausst., Düsseldorf 1979, S. 121.
Abb. 28: Ebenda, S. 76.
Abb. 29: Ebenda, S. 77.
Abb. 30: Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 58.
Abb. 31: Breicha 1972, S. 122.
Abb. 32: Breicha 1997, S. 159.
Abb. 33: Breicha 1972, Abb. S. 125.
Abb. 34: Kat. Ausst., Amsterdam/Baden-Baden 1963, S. LXXXIV.
Abb. 35: Breicha 1972, Abb. S. 29.
Abb. 36, 37: Otto Breicha (Hg.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Kat. Ausst., Salzburg 1980, Abb. 38, S. 65.
Abb. 38: Catoir 1989, Tafel 1.
Abb. 39: Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 15.
Abb. 40: Catoir 2001, S. 140.
Abb. 41: Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 178.
Abb. 42: <http://schriever.colonia-sur.de/sprache.htm>
Abb. 43: Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 139.
Abb. 44: <http://schriever.colonia-sur.de/altamira.htm>
Abb. 45: Kat. Ausst., Zündorf 2007, o. S.

- Abb. 46:** Fotoarchiv GAPasterk.
- Abb. 47:** Kat. Ausst., Zündorf 2007, o. S.
- Abb. 48:** http://www.kaelberloh.de/html/papierarbeiten_08.html
- Abb. 49:** Roman Opalka, *Anti-Sisyphos*, Stuttgart 1993, S. 17 und 19 (Detail).
- Abb. 50:** Roman Opalka, *Der befreite Sisyphos*, Künstlerbuch, hrsg. v. Thomas Knubben, Ravensburg 1998, o. S.
- Abb. 51:** Ebenda, o. S.
- Abb. 52:** Ebenda, o. S.
- Abb. 53:** Noever 1999, S. 77.
- Abb. 54, 55:** Kat Ausst., Chemnitz 2005, S. 347.
- Abb. 56:** Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 47.
- Abb. 57:** Franz Mon/Carlfriedrich Claus 1991, S. 169.
- Abb. 58:** Kat Ausst., Chemnitz 2005, S. 48.
- Abb. 59:** Ebenda, S. 66.
- Abb. 60:** Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 120.
- Abb. 61:** Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 101.
- Abb. 62:** Ebenda, S. 102.
- Abb. 63:** Ebenda, S. 103.
- Abb. 64:** *Carlfriedrich Claus 1930-1998*, Kat. Ausst., Kunst- und Kulturverein Annaberg, Bonn 2000, S. 52.
- Abb. 65:** Kat. Ausst., Chemnitz 2005, S. 126.
- Abb. 66:** Ebenda, S. 145.
- Abb. 67:** Kat. Ausst., Amsterdam, Baden-Baden 1963, S. 40.

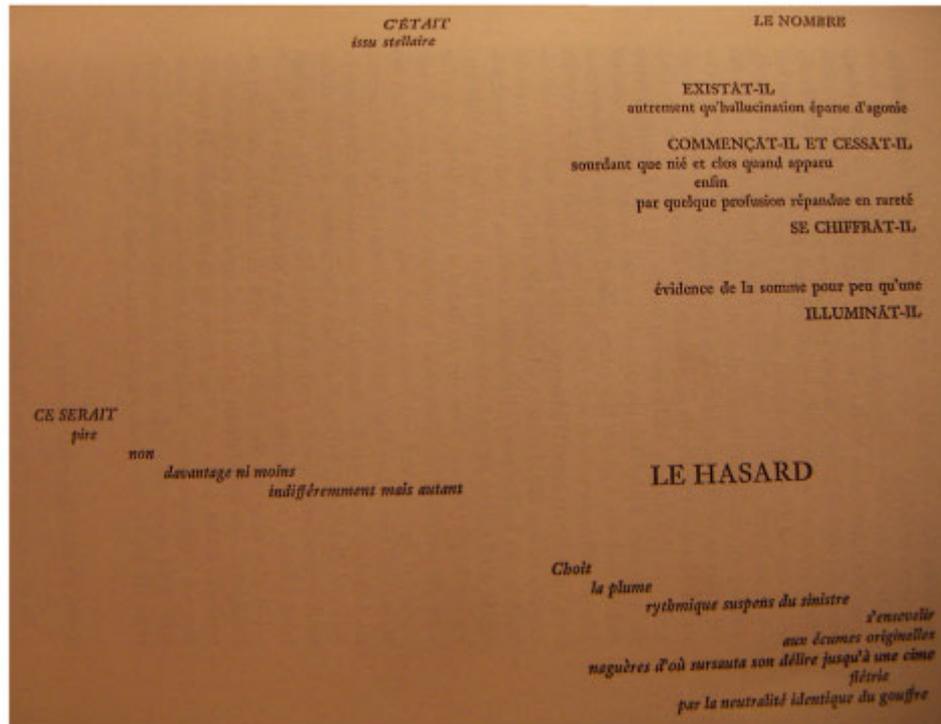


Abb. 1: Stéphane Mallarmé, Doppelseite aus *Un coup de Dés*, 1897.



Abb. 2: Georges Braque, *Le Bougeois*, 1911, Öl auf Leinwand, 46,2 x 38,2 cm, Gallery of Modern Art, Scotland.



Abb. 3: Pablo Picasso, *Flasche, Glas und Geige*, 1913, Kohlezeichnung und Collage, 47 x 62,5 cm, Nationalmuseum Stockholm.

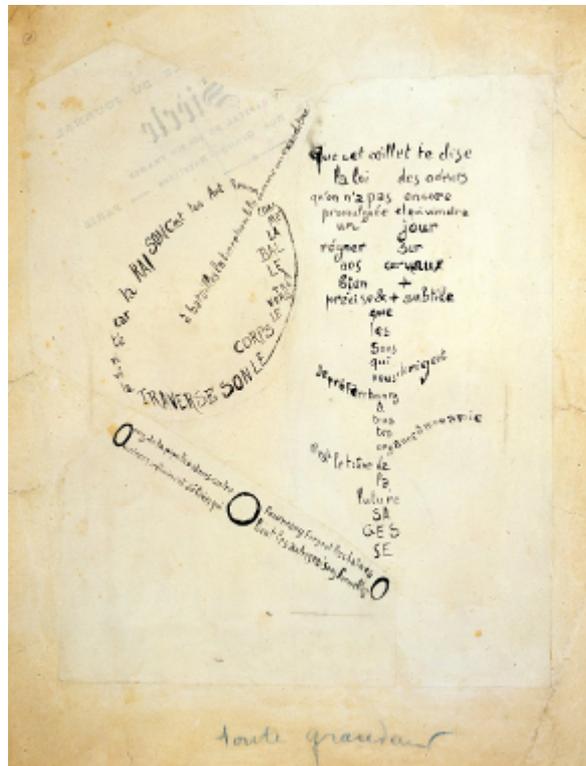


Abb. 4: Guillaume Apollinaire, *La mandoline l'oiiellet et le bambou*, 1913-16.

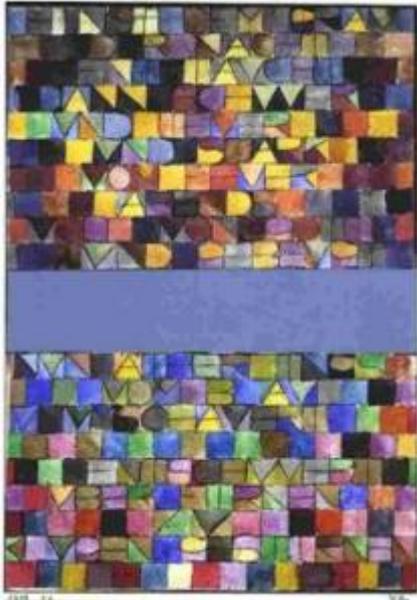


Abb. 7: Paul Klee, *Einst dem Grau der Nacht enttaucht*, 1918, Bleistift, Tuschefeder und Aquarell auf Papier, zweiteilig auf Karton aufgezogen, 22,5 x 15,8 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Detail rechts: obere Hälfte mit handschriftlicher Fassung des Textes

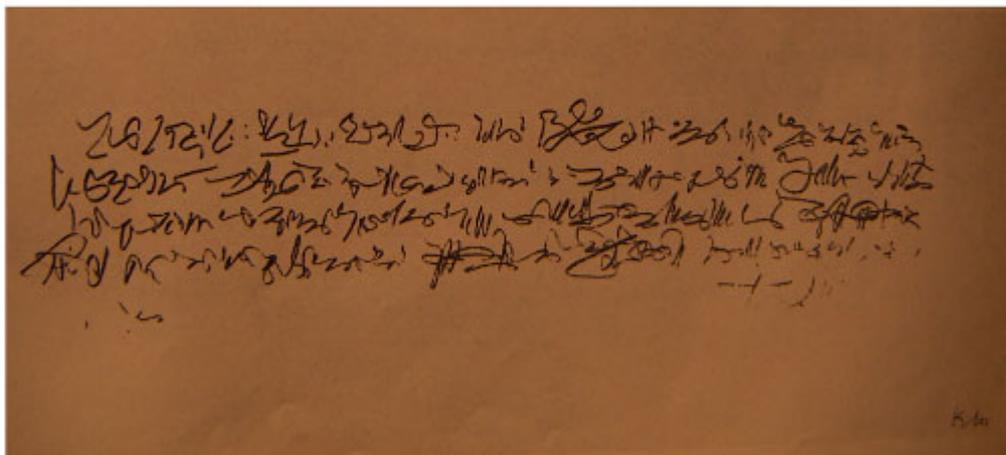


Abb. 9: Paul Klee, *Abstrakte Schrift*, 1931, Federzeichnung, 8,4 x 21,9 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.



Abb. 10: Paul Klee, *Geheime Schriftzeichen*, 1937, Kreide und Kohle auf Zeitungspapier, 48,5 x 33 cm, Daros Collection.



Abb. 11, links: André Masson, *Automatische Zeichnung*, 1924, Tuschezeichnung, William S. Rubin Collection.

Abb. 12, rechts: André Masson, *Conflit*, 1956, Lackfarbe auf rotem Papier, 50 x 65 cm, Privatsammlung Düsseldorf.

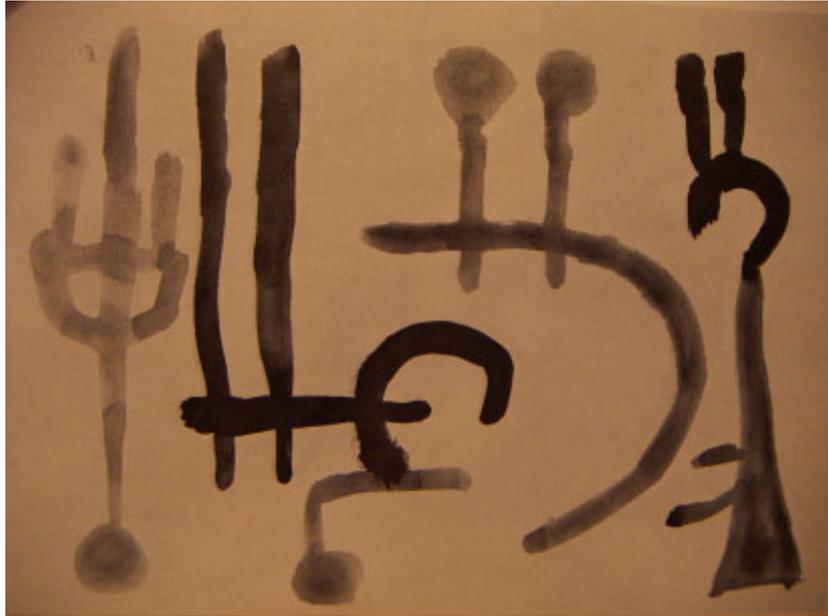


Abb. 13: Joan Miró, *Gravisme concret*, 1952, Tusche, 50 x 69 cm, Galerie d'Art Moderne, Basel.



Abb. 14, links: Willi Baumeister, *Eidos III*, 1939, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Sammlung Domnick.

Abb. 15, rechts: Willi Baumeister, *Strukturell*, 1942, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Sammlung Margarete Baumeister, Stuttgart.



Abb. 16: Hans Hartung, *T 56-21*, 1965, Öl auf Leinwand, 180 x 114 cm, Museum Ludwig, Köln.



Abb. 17: Georges Mathieu, *Entéléchie carolingienne I*, 1956, Öl auf Leinwand, 97 x 162, 5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Dauerleihgabe der Sammlung Lühl, Mönchengladbach.



Abb. 18: Mark Tobey, *Gold and Black*, Tempera und Gold, 24,4 x 17 cm, Galerie Beyeler, Basel.

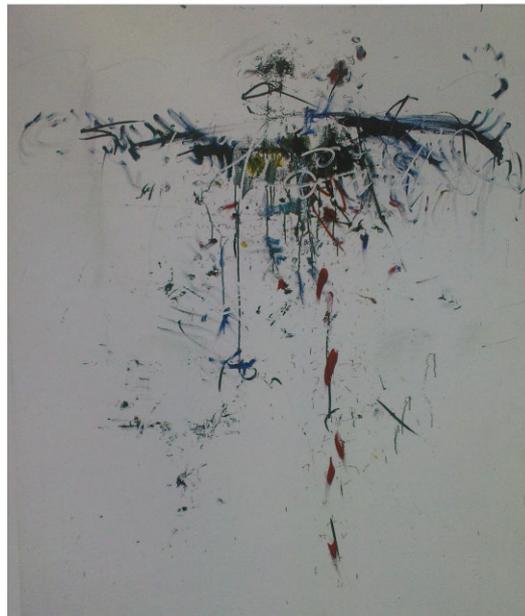


Abb. 19: Hans Staudacher, *o. T. (Dreiteiler Mitte)*, 1996, Öl auf Leinwand, 200, 5 x 170 cm, o. A.



Abb. 20: Jackson Pollock, *Number 7*, 1951, Tusche und Tinte auf Papier, 71 x 106 cm, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou, Paris.



Abb. 21: Gerhard Hoehme, *Entropie*, 1957, 200 x 305 cm, Öl auf Leinen, Rheinisches Landesmuseum, Bonn.



Abb. 22, mit Detail rechts: Gerhard Hoehme, *Alles kommt aus 3444*, Borkenbild, 1958, Ölfarbe/Polyester/Papier auf Leinen, 200 x 100cm, Privatbesitz.

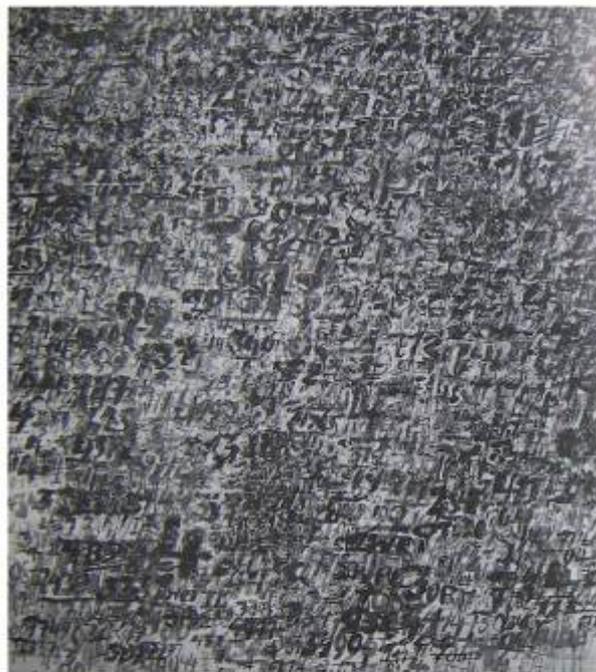


Abb. 23: Gerhard Hoehme, *Zahlenraum*, 1959, Ölfarbe auf Leinwand, 160 x 140cm, o. A.



Abb. 24: Gerhard Hoehme, *römischer Brief*, 1960, Ölfarbe/Graphitstift auf Zeitung und Leinen, 215 x 305cm, Staatsgalerie, Stuttgart.



Abb. 25, links: Gerhard Hoehme, Detail: *Berliner Brief*, 1966, Acryl, Graphitstift, Zeitungscollage auf Leinen, 200 x 360cm, Privatbesitz.
Abb. 26, rechts: Oswald Oberhuber, Detail: *Kleine Biographie*, 1964, Dispersion, Bleistift und Buntstift auf Molino, 296 x 536 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 27, links: Gerhard Hoehme, *Brief an einen jungen Künstler*, 1961, Ölfarbe, Bleistift, Farbstift auf Leinen, 100 x 80cm, Privatbesitz.

Abb. 28, rechts: Gerhard Hoehme, *Lubet*, 1961, Ölfarbe/Sumpfkalk auf Leinen, 160 x 140 cm, Stedelijk-Museum, Amsterdam.

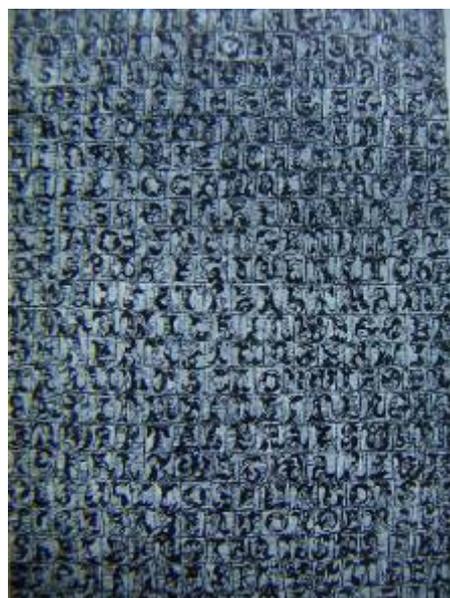


Abb. 29, links: Gerhard Hoehme, Detail: *Buchstäblich verschlossen*, 1962, Öl auf Leinen, 160 x 140 cm, Privatbesitz.

Abb. 30, rechts: Werner Bunz, Blatt aus *Goethe-Mappe*, 1958/59, Lithographie, 55 x 37 cm.



Abb. 31: Arnulf Rainer, *Zentralformation*, 1951, Offsetlithografie, 305 x 260 cm, die meisten der 5-10 Exemplare übermalt.

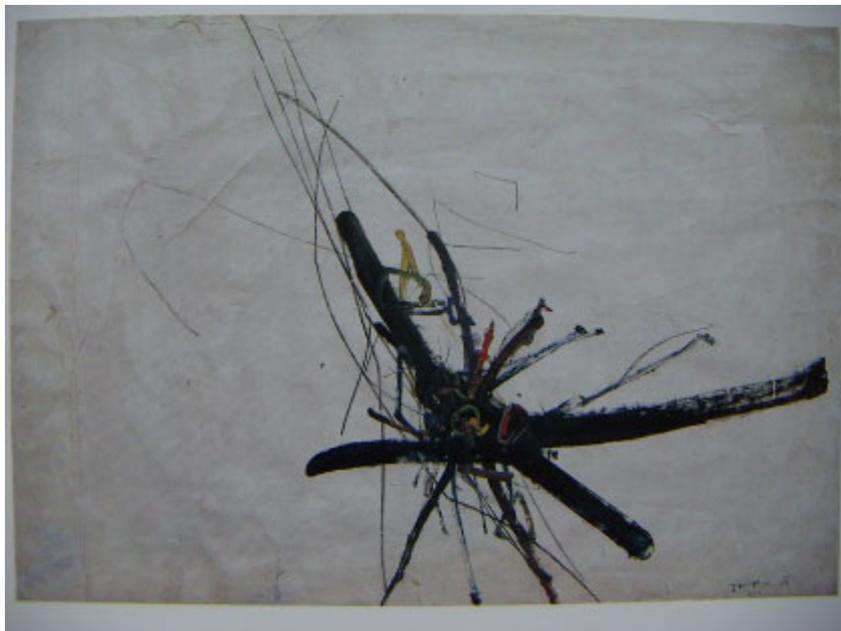


Abb. 32: Arnulf Rainer, *Zentralisation IX-12*, 1951, Graphit und Öl auf grundiertem Karton, 69 x 98 cm, o. A.



Abb. 33: Arnulf Rainer, *Übermalung*, 1956/57, Offsetlithografie, 685 x 445 cm, 10-12 Exemplare übermalt und als Plakat verwendet.

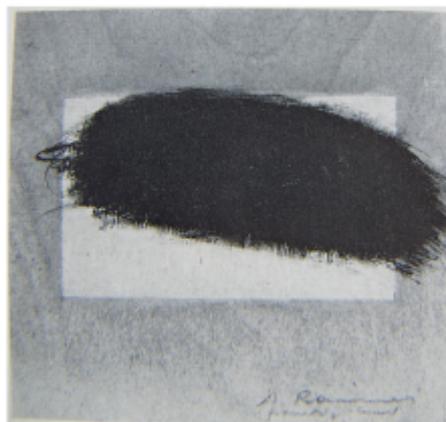


Abb. 34, links: Arnulf Rainer, *Übermalter Brief*, 1961, Öl und Kreide, 28 x 29,5 cm, o. A.



Abb. 35, rechts: Arnulf Rainer, *T*, 1961, Kaltnadelradierung, 417 x 298 cm, 6. Blatt der Mappe *Überdeckungen*.

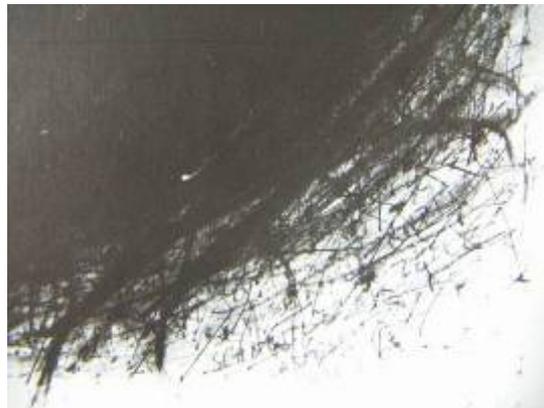


Abb. 36, links: Arnulf Rainer, *Übermalte Zentralgestaltung* (vgl. Abb. 30), 1951/63, 305 x 260 cm, o. A.

Abb. 37, rechts: Detail der rechten unteren Ecke.



Abb. 38, links: Arnulf Rainer, *Gilgamesch, Eine Erzählung aus dem alten Orient*, Berlin 1919, *Einband*, 1964/67, Mischtechnik über Radierung, 35,5 x 28 cm, Besitz des Künstlers.

Abb. 39, rechts: Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, 1854, o. A.



Abb. 40, links: Arnulf Rainer, *Victor-Hugo-Übermalung*, o. T., 2000, Mischtechnik, 28 x 37, 5cm, Besitz des Künstlers.

Abb. 41, rechts: Gregor-Torsten Schade-Kozik, *Briefe vom Großinquisitor I* (nach F. Dostojewski), 1981, Kreide, Kohle, Fettstift auf Papier, 42,3 x 60,4 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 42, links: Helmut Brandt, *S 3*, aus der Serie „Schriftspuren“, 2003, Mischtechnik auf Nessel, 32 x 25 cm, Besitz des Künstlers.

Abb. 43, rechts: Wally Barker, *Braunes Aquarell*, 1961, Aquarell auf Papier, 20,2 x 16,3 cm, Collection E. Göpel, München.

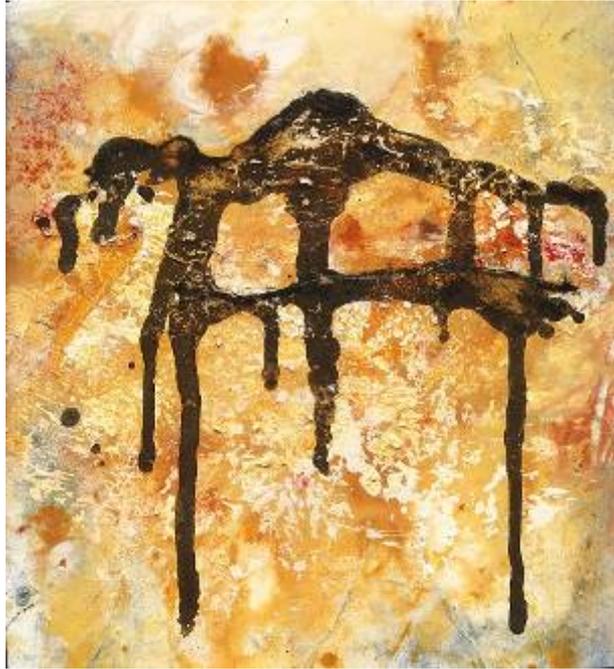


Abb. 44: Helmut Brandt, *Altamira 19*, 2006, Acryl auf Papier, ca. 21 x 24 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 45: Helmut Brandt, *Palimpsest*, 2006, Acryl auf Leinwand, 32 x 24 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 46: GAPasterk, *Triptychon*, 2004, Acryl und Kreide auf querverleimten Mehrschichttafeln, je 97 x 97 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 47, links: Helmut Brandt, o. T., 2006, Acryl auf Leinwand, 32 x 24 cm, Besitz des Künstlers.

Abb. 48, rechts: Thomas Kälberloh, o. T., 2004, verschiedene Techniken auf Papier, 60 x 50 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 49: Roman Opalka, *1965/1-∞, Detail 1-35327*, 1965, Tempera auf Leinwand, 196 x 135 cm, Muzeum Sztuki, Lodz (mit Detail rechts).



Abb. 50: Roman Opalka, *1965/1-∞*, links: *Detail 1 000000 überschreitend*, Tempera auf Leinwand, 196 x 135 cm, rechts: *Selbstportrait, 983125*, o. A.



Abb. 51: Roman Opalka, 1965/I-∞, links: *Detail 3 000000 überschreitend*, 1978, Tempera auf Leinwand, 196 x 135 cm, rechts: *Selbstportrait, 3117954*, o. A.



Abb. 52: Roman Opalka, 1965/I-∞, links: *Detail 4 000000 überschreitend*, Tempera auf Leinwand, 196 x 135 cm, rechts: *Selbstportrait, 4681355*, o. A.



Abb. 53: Oswald Oberhuber, *Schwarze Null*, 1980, Bedrucktes Papier und Lack auf Holzfaserplatte, 141 x 186, 5 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 54, 55: Jasper Johns, *0-9*, 1960/63, Mappe mit einem Titelblatt, 10 Lithographien und einem Text von Robert Rosenblum, links: Blatt „0“-„3“, rechts: Blatt „3“, je 51 x 39 cm, Kunstsammlung Chemnitz.



Abb. 56, links: Carlfriedrich Claus, *Rindentext*, 1960, Feder, Pinsel, Tusche braun, grau, schwarz, 28,5 x 20, 8 cm, Kunstsammlung Chemnitz.

Abb. 57, rechts: Carlfriedrich Claus, *Geschrieben in Nachtmeer*, 1960, Feder, Tusche schwarz, blau, 21 x 28, 5 cm, Kunstsammlung Chemnitz.

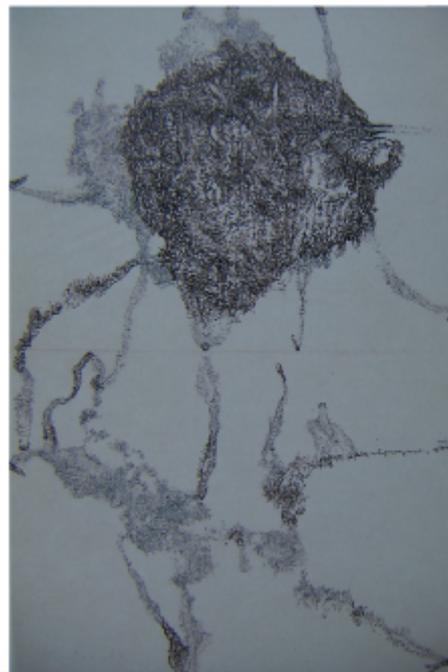


Abb. 58, links: Carlfriedrich Claus, *Porträierter Satz*, 1961, Pinsel, Tusche, 184 x 201 cm, Kunstsammlung Chemnitz.

Abb. 59, rechts: Carlfriedrich Claus, *Erster versuchender doppelseitiger Schreibakt*, 1961, Feder, Tusche zweiseitig auf gefalztem Seidenpapier, 20,4 x 13, 2 cm, Kunstsammlung Chemnitz.



Abb. 60: Bernard Requichot, *Dessin*, Tusche und weiße Gouache auf Papier, 1960, 50 x 65 cm, Galerie Cordier, Paris.

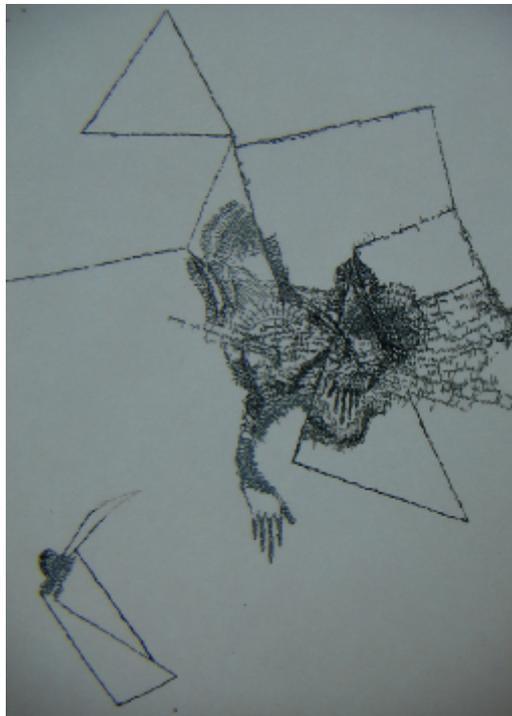


Abb. 61: Carlfriedrich Claus, *Funktion revolutionären Kampfes*, Geschichtsphilosophisches Kombinat, Blatt 17, 1963, Feder, Tusche zweiseitig auf Transparentpapier, 21 x 14, 8 cm, Kunstsammlung Chemnitz.

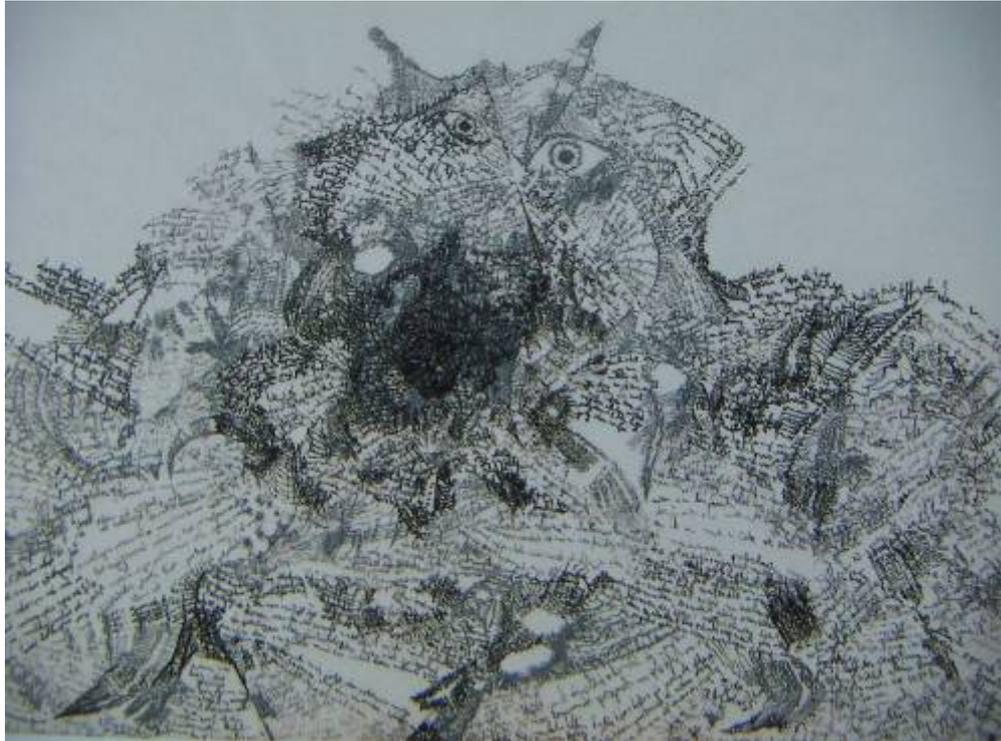


Abb. 62: Carlfriedrich Claus, *Ausblick*, Geschichtsphilosophisches Kombinat, Blatt 18, 1963, Feder, Tusche zweiseitig auf Transparentpapier, 21 x 29,5 cm, Kunstsammlung Chemnitz.

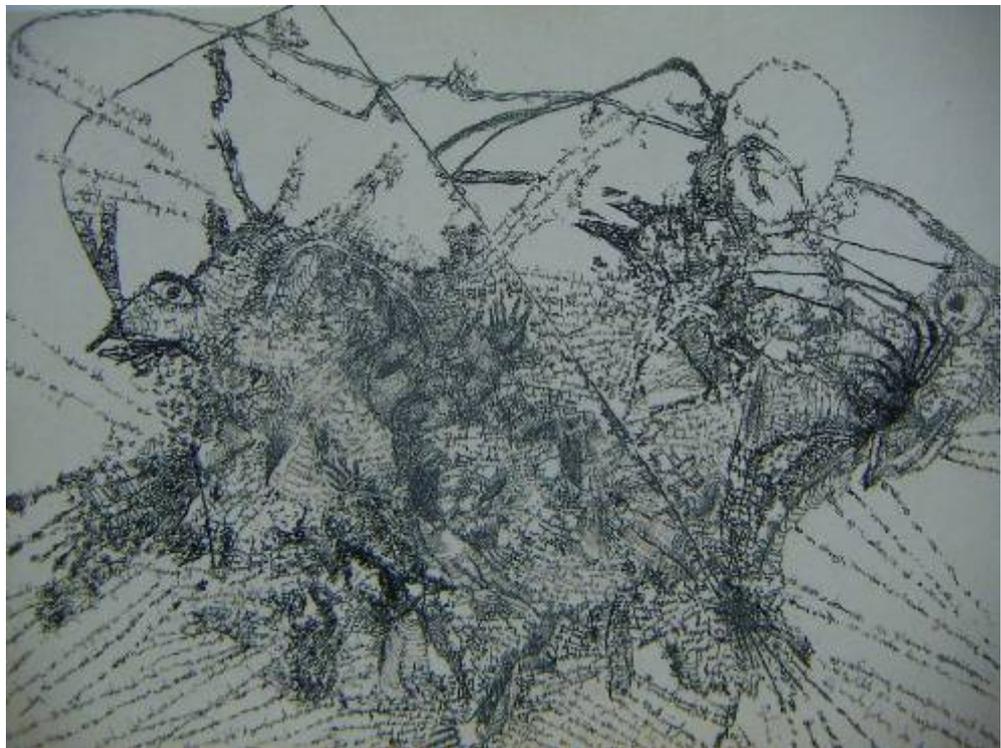


Abb. 63: Carlfriedrich Claus, *Kommunistisches Zukunftsproblem. Zwischen dem Einst und dem Einst*, Geschichtsphilosophisches Kombinat, Blatt 19, 1963, Feder, Tusche zweiseitig auf Transparentpapier, 21 x 29,5 cm, Kunstsammlung Chemnitz.



Abb. 64: Carlfriedrich Claus, *Beginn eines Briefs an Prof. Will Grohmann*, 1963, Feder, Tusche zweiseitig auf Transparentpapier, 29, 5 x 21, 2 cm, Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Düsseldorf.



Abb. 65: Carlfriedrich Claus, *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. III: Aktiver psychischer Energieaustausch; Einwirken in das Tätigsein*, Aurora-Mappe, Blatt 6, 1976, Kaltnadelradierung, Ätzung auf Klischeeplatte, 20 x 15 cm, Kunstsammlung Chemnitz.



Abb. 66: Carlfriedrich Claus, *Hand. Leere /Leere Hand*, Basiszeichnung für den Zyklus *Aggregat K*, 1987, Frottage, Graphit, Tusche, Pinsel auf Folie, geschnitten, montiert, 39, 8 x 61 cm, Kunstsammlung Chemnitz.



Abb. 67: Juan Mirò, *L'espoir nous revient par la fuite des constellations*, 1954, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Collection Maeght, Paris.

Persönliche Daten zur Ausbildung

Herbst 2000 – Sommer 2001, Studium der Architektur an der TU-Wien

Herbst 2001 – Herbst 2008, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Herbst 2004 – Sommer 2005, Auslandsstudium in Madrid

Juni 2007 – Mai 2008, Museumspädagogin in der Stadtgalerie in Klagenfurt

Unterschiedlichste Arbeiten bei Theater- und Filmproduktionen und Hilfestellung bei kleineren Ausstellungskonzepten.