

Franziska Uhlig

## „Garstige Pasten“ - Erkundungen entlang von Material, Werkzeug und Hand

**(Vortrag, gehalten am 14.2.2004 am Kunsthistorischen Seminar der Humboldt-Universität Berlin)**

Der folgende Vortrag befasst sich mit der Farbe aus einer Perspektive, die mit jener von Apparaturen zu vergleichen ist. Ich betrachte Farbmaterialien nicht aus dem Blickwinkel narrativer Semantisierungen, um deren Erforschung sich Wissenschaftler wie Bettina Gockel, Felix Höpfner, Max Imdahl und Monika Wagner verdient gemacht haben. Vielmehr interessiert mich, wie sich an der Farbe Normen der Umgangsweise, der Gesten und Handlungen studieren lassen.

„Garstige Pasten“ – dieser Ausdruck, der einem Brief Jean Dubuffets entnommen ist - führt in Arbeitssituationen von Malern, die mit Ölfarbe hantieren, die vor allem aber mit der Ölfarbe etwas vorhaben, das die Grenzen von deren Verwendbarkeit übersteigt. „Garstige Pasten“ besagt, dass jemandem – zumindest partiell – die Kontrolle über sein Material entglitten ist. Damit führt uns „garstige Pasten“ immer nur in solche Situationen, in denen die industriell verfertigte Ölfarbe nicht den Wünschen und Gewohnheiten eines Künstlers entspricht; und damit in Situationen, denen prinzipiell ein kreatives Potential inne wohnt. Denn nach Mißerfolgen wird meist an Material und Werkzeug herum experimentiert, damit endlich gelingt, was man sich vorgenommen hat. Situationen dieser Art sind für mich von Interesse, weil sie das Wissen der Hand eines Künstlers in das Blickfeld der Forschung rücken. Veranschaulichen sie doch, dass das Material und das Werkzeug der künstlerischen Produktion auch auf der Basis des Wissens von der Hand

konzipiert worden sind. Ferner veranschaulichen sie den Wandel der Normen wie auch der Gepflogenheiten der Hand. Besagt doch der Ausruf „garstige Pasten“ letztlich nichts anderes, als dass sich eine Künstler-Hand von den Normen, die bei der Fertigung des Materials zugegen waren, distanziert. Damit stellen Situationen traditionellen künstlerischen Produzierens, in denen jemand so etwas wie „garstige Pasten“ schimpft, ein komplexes Untersuchungsfeld für Normen dar, die sowohl dem Material und dem Werkzeug, als auch der Hand eingeschrieben sind. „Erkundungen entlang von Material, Werkzeug und Hand“ möchte diese Verflechtung der Normen in den Blick nehmen, obgleich zwischen Material, Werkzeug und Hand in Wirklichkeit kaum je so präzise geschieden werden kann. Ich komme zu meinem ersten Punkt:

## 1. Material

Dubuffets Schimpftirade von den garstigen Pasten bezog sich vor allem auf das Öl als Bindemittel seiner Farbstoffe und Pigmente. Betrachten wir also, welche Bedingungen das Öl den Künstlerinnen und Künstlern beim Hantieren mit der Farbe auferlegt. Ein Künstler, an dem man sehr schön sehen kann, welche Bedeutung eine solche Befragung des Materials Farbe für die Forschung hat, ist Ernst Ludwig Kirchner.

1908 malt Ernst Ludwig Kirchner ein Bild, das heute den Titel *Bäume im Herbst* trägt. Der Titel stammt nicht von Kirchner. An ihm ist wichtig, dass er suggeriert, dass es sich um die Darstellung einer prächtigen Herbstfärbung handelt. Dem Titel ist mit anderen Worten die These implizit, dass Kirchner lokalfarbig malt. Dessen ungeachtet hat Wolfgang Henze mittels einer minutiösen Recherche aufgezeigt, dass das Bild im Frühjahr des Jahres 1908 entstanden ist. Diese Diskrepanz, die in der

Kirchnerforschung bislang unbeachtet blieb, hat mein Interesse für Kirchners Prinzipien der Farbgebung geleitet.

Bei einer längeren Betrachtung des Bildes bemerkt man, dass die zweierlei roten, die orangefarbenen, die warmen, leuchtend gelben, die gelb-bis blaugrünen, die tiefblauen wie auch die wenigen violetten Pinselspuren keineswegs ein herbstlich verfärbtes Waldstück an einer Wegkreuzung präsentieren, das Einblicke in das Unterholz wie in die Baumkronen bietet. Vielmehr gehorcht Kirchners Farbwahl Arbeitsmaximen der Neoimpressionisten. Das wird einmal anhand der Sorgfalt greifbar, die Kirchner darauf verwandte, das Vermischen der Farben zu verhindern, sie gleichsam „rein“, und das heißt hier vor allem: ‚wie aus der Tube‘, auf den Bildträger aufzutragen. Zum zweiten zeigt sich Kirchners Treue gegenüber den neoimpressionistischen Arbeitsmaximen an der Wahl der Farbtöne. Die im Bild vermalteten Farbtöne sind den Spektralfarben verwandt, was erklärt, weshalb typisch herbstliche Farben wie zum Beispiel Braun oder ein schmutziges graues Grün nicht anzutreffen sind. Das wiederum entspricht nicht den Prinzipien der Lokalfarbigkeit, die im Titel behauptet werden.

Im Widerspruch zu der soeben beschriebenen Sorgfalt Kirchners steht die Erscheinungsweise seiner Pinselspuren. Die Ungenauigkeiten ihres Konturs aber auch die Art, wie die einzelnen Farbtöne über das gesamte Bild verteilt sind, die Pastosität der Farbe, ja ihr Nicht-fertig-geformt-Sein lassen Sorgfalt als Handlungsmotiv nicht zu. Die kunsthistorische Forschung führt die genannten Merkmale denn auch als Beweis für einen raschen und eruptiven Malstil Kirchners an. Als was lassen sich die ausufernden Randzonen der Pinselspuren oder die seitlich der Pinselspur hervorquillenden Reste der Farbe anderes interpretieren, denn als Eilfertigkeit, die bei der Niederschrift zugegen war? Was sollte der sorgfältigen Tilgung des Rohzustandes der Tubenfarbe anderes entgegen gestanden haben als Hast?

Ein *close reading* dieser Pinselspuren ergab indes, dass ihr rasch hingeworfenes, wie in einem Zug entstandenes Aussehen vorgetäuscht ist. Man erkennt es daran, dass keine Übermalung das Relief der

darunterliegenden Pinselspur beschädigte, keine Farbe sich mit der darunterliegenden Farbe mischte. Ferner, dass die Farben leuchtend und ohne Rissbildungen geblieben sind, so dass man die Verwendung der damals handelsüblichen Trocknungszusätze ausschliessen kann.

Mit anderen Worten waren die sich überlappenden und überkreuzenden Pinselspuren vor dem Hinsetzen des nächsten Farbanges jeweils schon getrocknet. Die Herstellung des Bildes war mehr von Pausen dominiert, denn von einem raschen Vollzug.

Auch die Dauer der Pausen lässt sich bestimmen, zieht man die Fähigkeiten der Pigmente in Betracht, Öl aufzusaugen. Krapplackrot, das mehrfach unbeschädigt übermalt worden ist, besitzt die höchste Viskosität aller Ölfarben. Es benötigt Wochen, allein um anzutrocknen.

Damit das Bild also so aussehen kann, wie es aussieht, wartete Kirchner tagelang zu, fügte dem bestehenden Farbgeflecht vorsichtig ein oder zwei Farbtöne hinzu und wartete wieder und so fort.

Mithin sind Kirchners Pinselspuren nicht Signifikat einer Arbeitsweise, sondern Signifikat eines Wunsches, wie gearbeitet werden soll; einer Absicht also, die mit der tatsächlichen Verfertigung nichts gemein hat. Daraus ergibt sich zum einen die Frage, was denn Kirchners Warten besagt? Zum anderen fragt man sich, worauf die in der Kirchnerforschung einhellig vorgetragene Interpretation der Pinselspuren als Zeichen für Raschheit und eruptiven Arbeitsstil gründet? Zweifellos hängen beide Fragen miteinander zusammen.

Zunächst einmal ist der Zeitpunkt wichtig, zu dem diese Interpretation entstand. Sie begann sich in den 1950-er Jahren zu etablieren. Einmal handelt es sich hierbei um ein Zeit, in der die Erforschung des Impressionismus Hochkonjunktur hatte. Das in der Impressionismus-Forschung weit verbreitete Argumentationsmuster, dass nämlich impressionistische Gemälde rasch gemalt seien, weil sie ein rasch verstreichendes Zeitmoment darstellen, konnte erst 2000 durch Brettels Ausstellung *Painting quickly in France* nachhaltig erschüttert werden. Zum anderen fällt die Etablierung dieser einhellig vorgetragenen Interpretation von Kirchners Pinselspuren in eine Zeit, in der sowohl die

Werke Dubuffets wie auch die der Gruppe Cobra, des deutschen Informel und des Action-paintings in das Blickfeld der Öffentlichkeit rückten. Ein Grundzug all dieser künstlerischen Positionen ist die Zur-Schau-Stellung einer spontanen, meist auch raschen und energetisch hoch aufgeladenen Umgangsweise mit dem Farbmateriale. Wiederum entfaltete die zur Schau gestellte Umgangsweise mit dem Farbmateriale eine erstaunliche Wirkung. Dubuffets Arbeitshefte, in denen detailliert die Experimente, Überlegungen und Rezepturen verzeichnet sind, die dieser Zur-Schau-Stellung vorausgingen, sind erst jüngst erforscht und auszugsweise publiziert worden. Die Interpretation von Kirchners Pinselspuren als rasche, eruptive Umgangsweise mit der pastos aufgetragenen Ölfarbe fällt also in jene Zeit, aus der Dubuffets Ausruf der „garstigen Pasten“ stammt. Doch hat es seitens der Forschung offenbar kein Interesse an den Konstellationen gegeben, die einen solchen Ausruf bedingen.

Als drittes und wichtigstes Moment für diese irrige Interpretation ist anzuführen, dass die kunsthistorische Forschung bei der Interpretation von Kirchners Pinselspuren einem um 1900 weit verbreiteten Ideal künstlerischen Arbeitens Rechnung trägt. Es handelt sich um einen Arbeitsstil, der bei den Fauves – Vincent van Gogh als deren Gründungsvater eingeschlossen – seine expliziteste Ausprägung fand. Folglich sah die Kirchnerforschung ihre einzige Aufgabe darin, die Kenntnis dieses Arbeitsstils bei Kirchner und seinen Freunden aufzuzeigen. Doch das Problem ist weitaus komplizierter. Denn bei Recherchen über diejenigen Künstlerkreise, die im Kontakt mit van Gogh gestanden hatten, wie zum Beispiel dem Künstlerkreis von Pont-Aven, zeigt sich, dass selbst diesen Künstlern die Art und Weise, wie Vincent van Gogh schnelles Malen und Unvermischt-Bleiben der Farben technisch realisierte, ein Rätsel geblieben war. Das zeigt sich zum Beispiel bei Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, die in engem Kontakt zu Pont-Aven gestanden hatten und van Goghs schnelles, pastoses und unvermishtes Malen nachzuahmen versuchten, indem sie der Ölfarbe Trocknungsmittel zusetzten. Doch befanden sich ihre Bilder schon nach

wenigen Jahren in einem Erhaltungszustand, der an Gemälden van Goghs oder an denen Kirchners so niemals anzutreffen war. Die farbige Oberfläche ihrer Bilder war mit Rissen überzogen und an manchen Stellen begann die Farbe sogar abzublättern, so dass Sammler bei den Künstlern entrüstet auf Rücknahme der Bilder drangen.

Kirchner hat – offenbar im Wissen um diese Problematik – den Trocknungsmitteln lieber das Warten auf das Trocknen des Öls vorgezogen. Damit verrät seine Handlungsweise eine hohe Sorgfalt und einen hohen Kenntnisstand in technischen Belangen.

Es lässt sich also festhalten, dass in der Erscheinungsweise von Kirchners Pinselspuren das van Goghsche Ideal der Umgangsweise der Ölfarbe auftaucht, aber in einer technisch anderen, ja dem Arbeitsideal sogar widersinnigen Realisation.

Wenn nun die Ölfarbe die Handlungsweise, die zur Schau gestellt wird, verhindert, und dies dennoch über ein halbes Jahrhundert nicht weiter auffiel, stellt sich die Frage, woher denn Kirchner wusste, welche Zeichen er dem Material zu verleihen hatte, um einen raschen, spontanen und eruptiven Umgang erfolgreich zu suggerieren? Wo erlernte die Hand all die winzigen Details des in-einem-Zug-und-spontan-Arbeitens, deren Gesamtbild die kunsthistorische Forschung zu diesem Irrtum verleitet hat? Ich komme zu meinem zweiten Punkt, den ich mit

## 2. Werkzeug

überschrieben habe. Kirchner hat in *Bäume im Herbst* mit der Ölfarbe also etwas vorgehabt, dass sie in ihrem tubenbelassenen Zustand nicht leisten kann. Wie wir gesehen haben, stand er dabei weder im Hinblick auf sein Arbeitsideal noch im Hinblick auf den ausgebliebenen Erfolg der Realisation allein.

Ich bin an einer ganz anderen Stelle seines Oeuvres auf die Realisation dieses Arbeitsideals gestossen. Vorderhand hat die nun folgende Arbeitssituation mit Ölfarbe nichts zu tun. Ihre Besondere liegt darin, dass Kirchner hier mit einem Stift hantiert, der Werkzeug und Pigment zugleich ist: die Zeichenkohle. Die schönste Beschreibung, die ich von der Herstellung der Zeichenkohle finden konnte, und die erklärt, wie Werkzeug und Pigment in eins fallen, stammt von Cennino Cennini. Man nimmt dünne, stabile Reiße von Rebstöcken oder andere Hölzer und setzt sie einem langsamen Verkohlungsprozess aus. Dabei ist wichtig, dass sie nicht soweit verkohlt sind, dass sie ihre Festigkeit verlieren und dann beim Zeichnen leicht brechen, aber zugleich soweit verkohlt sind, dass sie auch innerlich durch und durch Pigment geworden sind, damit sie immer gleichmäßig färben. Ihre Festigkeit und ihr natürlicher Fettgehalt machen ein Transportgerät für das Pigment wie auch ein Bindemittel überflüssig. Diese Besonderheit der Einheit von Pigment und Werkzeug wird die Bedingungen, die das Bindemittel Öl den Künstlern beim Umgang mit den Pigmenten diktiert, nochmals von einer anderen Seite beleuchten.

Stärker noch als in *Bäume im Herbst* taucht der Blick des Betrachters der Zeichnung *Klavierspieler* aus dem Jahr 1906 in den Nachvollzug der Kohlestiftspuren ein. Der Blick sondiert zunächst die Binnenformen und führt sie Benennungen wie Klavier, Notenblatt, Spieler, Sessel oder Zimmer zu. Der Blick verfolgt aber auch das Auf und Ab der Kohlestiftspuren, die nur an wenigen Inseln Weißem konsequent vorbeimanövriert sind. Unwillkürlich beginnt man die Kohlestiftspuren als das Resultat einer sich bewegenden Hand zu lesen – einer Hand, die den Stift nicht direkt über der Spitze anfasst, sondern beim Zeichnen eher aus dem Handgelenk und dem Unterarm heraus agiert. Man registriert anhand der verschiedenen Grade von Schwärze den wechselnden Druck auf den Stift. Aufgrund dieses visuellen Befundes denkt man sich eine zeichnende Hand, die von Raschheit, permanenter Motorik, Erregung und innerer Anspannung gekennzeichnet ist – jenem Arbeitsideal, dass in *Bäume im Herbst* zur Schau gestellt wurde. Doch

gehören die überschüssigen Farbspuren und die Art, wie die Hand samt Stift über das Papier geglitten ist, nicht zur selben Art von Deixis wie das Präsentieren der Pinselspuren als eruptiv, rasch und spontan bei *Bäume im Herbst*. Blindlings verließ sich Kirchners Hand auf das Vermögen des Kohlestiftes, jede Stelle des Papiers so zu schwärzen, wie es der Druck ihr auferlegte. Auch verließ sie sich bei all den abrupten Wendemanövern blindlings darauf, dass der Stift nicht brach. Nirgendwo lassen sich Anzeichen für ein zaghaftes oder gar angespanntes Umgehen mit dem Stiftwerkzeug finden; nirgendwo Anzeichen dafür, dass Kirchner dem Stift permanent kontrollierte, dass er ihm unsicher und vage begegnet ist oder dass das Zeichnen von Pausen dominiert war, wie in *Bäume im Herbst*. Im Gegenteil. Hand, Pigment und Stift waren vollkommen aufeinander eingestimmt. Damit lassen sich all die motorischen Zugaben, die das Blatt *Klavierspieler* aufweist, im Bereich der künstlerischen Intention ansiedeln. Auch hat Kirchner die Momente des Kontrollverlustes und des Kontrollgewinns der Hand über sein Stiftwerkzeug nachträglich legitimiert. Diese frühe Zeichnung wurde von ihm nicht vernichtet wie die meisten anderen Blätter aus dieser Zeit. Dass es Kirchners Intention war, sich blindlings auf Hand und Stift zu verlassen, lässt sich endlich auch an der Wahl des Werkzeuges festmachen. Nur die Zeichenkohle ist in der Lage, jede Bewegung der Hand so unmittelbar in eine Färbung zu verwandeln und dies schon bei einem sehr geringem Druck der Hand auf den Stift. Anders als der Bleistift erzeugt sie einen Strich, der sich schon auf den oberen Zonen des Papiers realisiert, der wie hingehaucht statt wie eingegraben erscheint und darüber hinaus für eine Fülle von Grauwerten nur minimale Modifikationen des Drucks benötigt. Im Unterschied zur Tusche ist bei der Zeichenkohle nicht zu befürchten, dass das färbende Pigment für die nächste Wendung des Strichs nicht mehr reicht.

Denkt man sich dasselbe Ruß-Pigment, dass in der Zeichenkohle auf kein Bindemittel angewiesen ist, in Öl gebunden, so wandelt sich der Ablauf der schnellen, spontanen Wendungen, des Auf und Abs der



Stiftspuren von *Klavierspieler* zu jenem komplizierten Hantieren mit dem Malmaterial wie bei *Bäume im Herbst*.

Die Gelassenheit, mit der Kirchner in *Klavierspieler* die Binnenformen herausarbeitet, zeigt, dass er die Normen, die mit der Handhabung der industriell gefertigten Zeichenkohle verbunden sind, verinnerlicht hat. Zur Verdeutlichung des Prozesses, der einer solchen Verinnerlichung von Handlungsnormen zugrunde liegt, hat der Wissenschaftstheoretiker Michael Polanyi folgendes Vorstellungsbild gefunden:

“Jeder, der das erste Mal eine Sonde in der Hand hält, wird ihren Druck gegen Finger und Handfläche spüren. In dem Maße aber, wie wir eine Sonde [...] zu handhaben lernen, verwandelt sich unser Gewährwerden des Widerstandes gegen die Hand in ein Gefühl <an der Spitze selbst> für die Gegenstände, die wir erforschen.”

Mit Polanyis Vorstellungsbild komme ich zum dritten Punkt meiner Erkundungen, zur Hand.

### 3. Hand

Durch den Vergleich von Kirchners Zeichenprozess mit Polanyis Vorstellungsbild erweist sich, dass Kirchners schnellem, der Spontaneität anheim gegebenen Zeichnen ein komplizierter Lernprozess vorangegangen war. Die Rauheit des Papiers, der Abrieb des Stiftes, die Veränderungen an der Stiftspitze, die Brüchigkeit der Zeichenkohle – all dies waren Dinge, die die Interaktion zwischen Auge und Hand nur dann nicht mehr störten, wenn die Adaption der Hand an das Werkzeug, in diesem Falle der Zeichenkohle, weit fortgeschritten war. Damit lässt sich zugleich erklären, dass Kirchners Hand all die winzigen Details, die zur Imitation eines raschen und eruptiven Malstils nötig sind, hat einüben müssen. Entgegen der Kirchnerforschung, die mit ihrer Herleitung des Malstils von den Fauves indirekt behauptet, dass ein Blick auf ein

Gemälde zur Übernahme von Umgangsformen mit dem Material befähigt, ließ sich zeigen, dass diese Umgangsformen eines Trainings bedürfen. Als Ort dieses Trainings konnte das Zeichnen ausgemacht werden.

Dass Kirchner tatsächlich an einem Transfer von Zeichengewohnheiten gearbeitet hat, lässt sich noch auf einem anderen Weg nachweisen. [Die nächsten Dias bitte] Wiederum liefern die Spuren der Umgangsweise mit der Ölfarbe die entscheidenden Indizien. In Gemälden des folgenden Jahres wie zum Beispiel in *Im See badende Mädchen* oder in *Im Park* wich die pastose Konsistenz der Ölfarbe einer wässrigen Konsistenz. Dies ist kaum anders denn durch das Zusetzen von Lösungsmitteln wie Terpentin zu erreichen. Nun lässt sich die Ölfarbe nicht nur wie eine Tusche vermalen. Sie wird auch viel rascher vom Untergrund aufgesaugt. Kirchner hat also den Charakter des industriell gefertigten Malmaterials so umgewandelt, dass er es wie beim Zeichnen mit Tusche benutzen konnte. Die wässrige Konsistenz erlaubte ihm mit der Ölfarbe beinahe so spontan und rasch umgehen zu können wie mit der Zeichenkohle.

Obgleich von Kirchner kein so prägnanter Ausspruch wie Dubuffets „garstige Pasten“ überliefert ist, können das Warten wie auch der Umbau am Material kaum anders denn als Zurückweisung der Normen interpretiert werden, die das industriell gefertigte Material der Hand auferlegt. Kirchners Experimentieren mit der Ölfarbenkonsistenz kehrt das Diktat weitgehend um.

Mit Kirchners Zurückweisung der Normen, die mit der pastosen Konsistenz zusammenhängen, geht noch eine gravierende Veränderung einher. Der Umbau der industriell vorgegebenen Konsistenz fällt mit der Vergrößerung der Formate von Kirchners Bildern zusammen. Um zu veranschaulichen, welche Erfahrungen mit dem Umbau einer auf Raschheit des Vollzugs ausgerichteten Arbeitsweise mit einem veränderten Format verbunden sind, möchte ich mit Ihnen kurz das Atelier Henri Michauxs aufsuchen. Michaux Schrift „Vitesse et tempo“ aus dem Jahr 1957 schildert eine Begebenheit, die einen Einblick in die

Veränderungen des Material-Werkzeug-Hand-Verbundes bei der Vergrößerung des Formates bietet. Michaux schreibt (ich zitiere in deutscher Übersetzung):

„Einige Personen hatten sich in dieser Schrift für einzelne Gruppen von Strichen interessiert, für kleine Knotenpunkte der Reizbarkeit und des Geschehens, die sie Zeichen nannten [...] Sie interessierten sich nach wie vor nicht für den Ablauf. [...] ‚Machen Sie sie doch einfach größer!‘ Verärgert – denn lässt sich eine Schrift vergrößern? – griff ich zum Pinsel (der die dünne Feder ersetzen wird), um sogleich die Unmöglichkeit der skandalösen Operation vorzuführen. Als ich die ersten Striche zog, spürte ich zu meiner sehr grossen Überraschung, dass sich etwas immer schon Geschlossenes in mir geöffnet hatte und durch diese Öffnung zahlreiche Bewegungen herausfinden würden. Die von den Schriftzeichen geforderte ausholende Geste hatte die Anlage der Zeichnung verändert. Sie kamen nicht als Schriftzeichen, als notierte Schemen, sondern in vollem Lauf, sie wurden Schwung, Teilhabe, Antrieb. Durch das weite Ausholen konnte ich mit meiner eigenen Geschwindigkeit kommunizieren und vergass ihretwegen das Sujet und den ursprünglichen Eindruck. So traten mir unzählige Bewegungen vor Augen von denen ich voll war [...] Bewegungen, von denen in meiner Haltung keine Spur zu erblicken war und die man nie hätte erahnen können [...].“

Die Operation der Vergrößerung eines gewohnten Zeichenablaufs hatte Michaux urplötzlich in die Lage versetzt, mit bislang ungeahnten Bereichen seines Körperinneren zu kommunizieren. Ihretwegen vergass er „das Sujet und den ursprünglichen Eindruck“. Ein Kontrollverlust also auf dem bekannten Terrain des Nach-Außen-Blickens, auf dessen Rückseite sich die Eroberung eines ungeahnten Selbst abspielte. Betrachtet man mit dieser Erfahrung im Gepäck die Eigenheiten der Ölfarbe, so wie sie sich in Situationen eines raschen und spontanen Arbeiten-Wollens zeigte, wird deutlich, was sich in Dubuffets Ausruf „garstige Pasten“ überlagert: die Lust an der Spontaneität und der Frust

über das Warten. Der Traum von einem raschen, impulsiven Malen kollidiert mit der industriell gefertigten Vorgabe seiner langwierigen Realisation.

Was Kirchner einmal das Warten, ein andermal das Verflüssigen der Ölfarbe auferlegt hatte und was Henri Michaux mit dem Wechsel von Feder zu Pinsel und von kleinem zu größerem Zeichenpapier gelang - das Kommunizieren mit dem eigenen Körper via Geschwindigkeit - gehörte in den 1950-er und zu Beginn der 1960-er Jahren zu einem weit verbreiteten Phänomen der künstlerischen Praxis. Den Arbeitssettings der Künstler des Abstract Expressionism und überhaupt des Action Painting, als auch die der Künstler des Informel, der Gruppen Cobra oder Spur, aber auch die außereuropäischer Künstlergruppen wie der japanischen Gruppe GUTAI ist jene spezifische Erfahrung der Körperkommunikation gemeinsam, wie sie Michaux beschreibt und von der Kirchner träumt. Ja vielfach werden Kirchners expressionistische Bilder sogar als Ausgangspunkt für die Praxis des Action-painting genannt. Um so vielen nach Spontaneität und Körpererfahrung dürstenden Maler-Händen die Sorge um das langsame Trocknen des Öls abzunehmen, entwickelte eine amerikanische Firma in den 1950-er Jahren ein neues, rasch trocknendes Farbmateriale von pastoser bis weich-fließender Konsistenz: die Acrylfarbe. Auch Dubuffet ist rasch zu diesem Farbsystem gewechselt.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.