

Zusammenfassung

Malen mit dem Körper. Konzeptionen des gestischen Farbauftrags 1952–1959

Die Publikation zur Dissertation erscheint im Deutschen Kunstverlag:

Dominik Eckel: Malen mit dem Körper. Konzeptionen des gestischen Farbauftrags 1952–1959, Schriften der Forschungsstelle Informelle Kunst (hg. V. Anne-Kathrin Hinz u. Christoph Zuschlag), Bd. 5, Berlin/Boston 2026.

ISBN:	978-3-422-80400-5
e-ISBN (PDF):	978-3-422-80401-2
ISSN:	2751-7624
DOI:	https://doi.org/10.1515/9783422804012

Zur Publikation erscheint ein Dataset auf arthistoricum.net@heiDATA:

Dominik Eckel: Malen mit dem Körper. Konzeptionen des gestischen Farbauftrags 1952-1959 [Forschungsdaten], <https://doi.org/10.11588/DATA/DULHAR>.

Malen mit dem Körper. Konzeptionen des gestischen Farbauftrags 1952–1959

Auffallend häufig wurde und wird ein Vokabular des Tanzes oder der Choreografie genutzt, um gestische Malerei aus den 1950er-Jahren zu beschreiben und zu analysieren. Eine Auswahl von Zitaten im zur Dissertation veröffentlichten Dataset kann nur stellvertretend für eine Häufung von Begriffen aus dem übergeordneten Wortfeld von *Tanz* und *Choreografie* in der Auseinandersetzung mit abstrakt-expressiven, informellen, tachistischen oder lyrisch-abstrakten Gemälden stehen.¹ In der Leitthese der Publikation gehe ich davon aus, dass diese Verbindung von Tanz und Choreografie mit einem spezifischen Konzept von Malerei nicht nur ein assoziativer oder metaphorischer Zusammenhang ist, sondern ebenso ein kausaler. Die Arbeit verfolgt deshalb insgesamt die These, dass es über die sprachliche Beschreibung von gestischer Malerei mit Topoi des Tanzes und der Choreografie hinaus auch eine mediale, körperliche und damit produktionsästhetische Wechselbeziehung gibt.

Aus dem Ensemble der Malereien mit körperlich-gestischem Farbauftrag wählt sich die vorliegende Arbeit eine Stichprobe, deren Zusammensetzung sensibel für die Tatsache ist, dass diese Art der Malerei in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in unterschiedlichen Ländern, Regionen und Städten verbreitet war. Der Fokus liegt auf der malerischen Produktion von Georges Mathieu, Karl Otto Götz, Jackson Pollock und Kazuo Shiraga. Diese Auswahl ist durch Ansätze der transkulturellen Kunstgeschichte motiviert, die sowohl der erstaunlichen Gleichzeitigkeit und Ähnlichförmigkeit gestisch-abstrakter Malerei als auch den unterschiedlichen kulturellen und internationalen Kontexten sowie der Spezifität der jeweiligen Fallstudien gerecht zu werden versucht.

In diesem vergleichenden Rahmen gehe ich zwei Fragen nach: Einerseits wie sich körperliche Bewegungen in den malerischen Prozessen über eine notationelle und choreografische Theorie beschreiben lassen. Andererseits untersuche ich, inwiefern diese körperlichen Aspekte der Malerei bei den untersuchten Malern aus unterschiedlichen Wirkungsorten

¹ Eckel, Dominik, 2026, "Malen mit dem Körper. Konzeptionen des gestischen Farbauftrags 1952-1959 [Forschungsdaten]", <https://doi.org/10.11588/DATA/DULHAR>, heiDATA.

miteinander in Verbindung standen. Gestellt werden diese Fragen in dem zeitlichen Rahmen von 1952 bis 1959 an die Werke von Götz, Mathieu, Pollock und Shiraga. Die Wahl des Untersuchungszeitraums begründet sich durch die Entwicklungen der gestischen Malerei selbst, die im Verlauf der Arbeit betrachtet werden, aber sich bereits hier durch zwei Ereignisse umgrenzen lassen: Im Jahr 1952 erschienen mit Michel Tapiés *Un art autre* und Harold Rosenbergs *The American action painters*² zwei prominente Schriften, die den abstrakten Malereidiskurs stark prägten. Am Ende des Untersuchungszeitraums, im Jahr 1959, fand in Kassel die *II. documenta* statt. Zudem entstanden Yves Kleins erste *Anthropométries* vor größerem Publikum, wodurch die Originalität der gestischen Malerei in Anfänge ihrer Kritik geriet. Alle vier Künstler nehmen durch Handlungen, Korrespondenzen, Ausstellungsbeteiligungen und Selbstaussagen in unterschiedlichem Maße Bezug zueinander sowie zu ihrem jeweiligen Verständnis von Malerei. So setzten sich Shiraga und die Künstler*innen von *Gutai* intensiv mit Pollock und Mathieu auseinander und nahmen Kontakt zu ihnen auf. Mathieu reiste daraufhin 1957 nach Japan, um seine Malereiperformances vor Publikum vorzuführen und die Künstler*innen von *Gutai* kennenzulernen. Durch seine Reisen und Ausstellungen war er bereits in den 1950er-Jahren in der New Yorker Kunstszene präsent. Götz befasste sich in schriftlichen Auseinandersetzungen mit Pollock und stand zumindest in kurzem Kontakt mit japanischen Akteur*innen wie beispielsweise Shiryū Morita oder war durch seine Beteiligung an der Ausstellung *Phases* in Tokio im Jahr 1958 mit ihnen verbunden. Zwar wurde Götz von Mathieu und Tapié weniger stark wahrgenommen, doch belegten Reisen nach Paris, dass er sich über die dortigen informellen Galerieausstellungen, insbesondere zu Mathieu, Tapié und Pollock, informierte. Pollock hingegen reiste selbst nicht nach Japan oder Europa – einige seiner Gemälde jedoch schon, was kunstkritische und -theoretische Diskurse über sie auslöste. Anhand dieser vier Künstler können archivarisches erhaltene Korrespondenzen, schriftliche Auseinandersetzungen und Reisetätigkeiten nachvollzogen werden, die einerseits auf der Ebene der vier Künstler selbst – mit Ausnahme Pollocks – eine Diskursgeschichte der nicht-figurativen, gestischen Malerei mitbestimmten und die andererseits auf der Ebene einer zeitnahen kunstkritischen und -theoretischen Auseinandersetzung diese Diskursgeschichte prägten. Die Auswahl der vier Künstler ist ebenso in deren wechselseitiger Beschäftigung miteinander sowie den diesbezüglichen Überlieferungen begründet, wie auch

² Den beiden Texten, die in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit abstrakter Nachkriegskunst vielfach angeführt werden, ist jeweils ein Kapitel gewidmet.

in einer körperlichen und choreografischen Kohärenz. Andere Künstler*innen werden in dieser Arbeit nicht ausgeschlossen, sondern situativ in die Argumentation einbezogen.

Die Arbeit ist in vier Hauptkapitel gegliedert. Im ersten Kapitel »Choreografie« gehe ich der Frage nach, in welchem Verhältnis die beiden Denkfiguren Choreografie und Malerei historisch zueinanderstanden. Schon im 17. Jahrhundert wurden grafische und textuelle Medien als Aufzeichnungsmedien körperlicher und tänzerischer Bewegung genutzt. Die Choreografie zeichnet eine Raumerfahrung eines Körpers auf. Durch die konzeptionelle Öffnung des Begriffs der Choreografie ist ein Anschluss an andere Künste möglich geworden. In welchem Verhältnis stehen dabei Choreografie und Notation zu Malerei und Zeichnung? Wie haben Choreograf*innen und Maler*innen sich zur Verschränkung der Kunstformen geäußert?

Wie malerische Prozesse aus dokumentierenden Medien ableitbar sind, erörtere ich im Anschluss am Beispiel von Jackson Pollock. Dabei rekonstruiere ich die Entstehungs- und Editionskontexte seiner Fotografien und Videos und stelle diese auf den Prüfstand: Können die Fotografien aus dem Werkprozess als Dokumentationen oder künstlerische Fotografien gelten? Dabei steht im Vordergrund, wie Fotografie und Video die körperliche Bewegung für die Wahrnehmung der Betrachtenden verfälschen können und welche ursprüngliche Bedeutung Rosenberg der Aktion zuschrieb, um die malereigenerative, körperliche Bewegung zu theoretisieren.

Im zweiten Kapitel »Körperlichkeit« greife ich den medientheoretischen Diskurs des ersten Kapitels auf. Während zuvor dargestellt wird, wie Zeichen und Zeichnungen für die Aufzeichnung körperlicher Bewegung entwickelt wurden, zeige ich hier auf, wie sich die räumlichen Bedingungen der gestisch-abstrakten Malerei verändern. Hierbei ist der handelnde Körper und seine Ausrichtung vor beziehungsweise über dem Bildgrund das Leitmotiv, das vor der Folie der Horizontalität und dem Grad der körperlichen Einbindung diskutiert wird. Im Unterkapitel zu Kazuo Shiraga führe ich dann aus, wie sich Shiraga und der Schriftführer und Kopf der Künstlergruppe *Gutai*, Jirō Yoshihara, zur US-amerikanisch vereinnahmten Horizontalität der Malerei positionieren. Zu Shiraga, Yoshihara und *Gutai* entwickle ich zwei unterschiedliche Standpunkte: Einerseits geht es um die Positionierung von *Gutai* zum Konzept des Action-Paintings (siehe »*Gutai* und westliche Malerei«), andererseits um die Beteiligung von *Gutai* am informellen, kunsttheoretischen Diskurs durch Tapié (siehe »Trajektorie von Art autre in Frankreich und den USA«).

Im dritten Kapitel »Malerei« verfolge ich die Frage nach den Einbindungen des Körpers in den Malprozess zuerst bei Karl Otto Götz und anschließend bei Georges Mathieu. Götz war selbst bestens über die Kunst von Mathieu und Pollock informiert und entwickelte eine eigene Position in einem französisch und US-amerikanisch geprägten Diskurs. Der Farbauftrag mit flüssigen Malmitteln ist eine Voraussetzung, um Spuren körperlicher Bewegung auf dem Bildgrund einzuschreiben. Seine malerische Bewegungspraxis lässt aber einen anderen, weniger medial effektiv inszenierten Umgang mit dem Artefakt Malerei erahnen als derjenige Mathieus. Mathieu hat eine Zirkulation von malereispezifischem Wissen bestärkt, indem er an unterschiedlichen Orten vor Publikum malte. Diese Malprozesse in Paris, Osaka und an weiteren Orten wurden durch unterschiedliche Medien wie Fotografien, Filme, Kritiken oder Artikel dokumentiert. Die fotografischen Zeugnisse werden darüber hinaus dahingehend analysiert, inwiefern sie auch ikonografisch eine athletische Bildproduktion des Kampfes und des Sprungs vermitteln und überlieferbar machen.

Im letzten Kapitel »Tradierung« werden die Verbindungen und Historisierungen durch Akteur*innen, Ausstellungen und Interpretationen der nicht-figurativen, gestischen Malweise untersucht und zudem die Zirkulationen von diesem Wissen rekonstruiert sowie befragt. Zum einen wird dies erreicht, indem der Fokus auf Tapié gelegt wird. Tapié hatte durch Mathieu ein Interesse an US-amerikanischer Malerei entwickelt, diese zusammen mit Mathieu in Paris ausgestellt und darüber hinaus internationale Kooperationen gebildet, in die viele Künstler*innen unterschiedlich stark einbezogen wurden. Theoretische und schon damals streitbare Vereinnahmungen von Künstler*innen ermöglichen eine Antwort auf die Frage, durch welche Pariser Ausstellungsstationen hindurch sich eine internationale Abstraktion gebildet hat, die zu einer Bedeutungsgewichtung zugunsten der USA führte.

Zum anderen nehme ich die Praxeografie des Tropfens zum Anlass, deren Historiografie zu reflektieren. Die US-amerikanische Diskursvereinnahmung des getropften Farbauftrags bei Pollock wirft die Frage auf, inwieweit das Beflecken des Bildgrunds überhaupt als malerische Technik begriffen werden kann. Ein Anliegen besteht darin zu erörtern, wie die Tröpfeltechnik im Nachkriegsdeutschland von unterschiedlichen Akteur*innen diskutiert und bewertet wurde. Schließlich werde ich auch thematisieren, wie der flüssige Farbauftrag zum Gegenstand sexualisierter und vergeschlechtlichter Deutungen gemacht wurde und somit heteronorme und männliche Künstler*innen- und Kreativitätsvorstellungen glorifizierte, deren kritische Reflexion erst in den letzten Jahren begonnen hat.