



1

«Quando mi trovo davanti alla pittura di Fautrier, la felicità ... s'impossessa dei miei occhi ...» Giuseppe Ungaretti¹
 «L'alchimiste est un éducateur de la matière.» Gaston Bachelard²

Mit Fautrier starb am 22. Juli des vergangenen Jahres einer der umstrittensten Künstler unserer Zeit. Selten prallten die Meinungen über einen Maler mit einer derartigen Vehemenz aufeinander³. Daß dabei sein schwer definierbares Wesen das Seinige dazu beigetragen hat, ist ohne Zweifel. «Fautrier a quelque chose d'un Peau-Rouge. Il est parmi nous comme un chien de chasse parmi les chiens de berger.» So charakterisierte ihn André Berne Joffroy im Vorwort zum Katalog der großen Retrospektive im Pariser Musée d'Art Moderne (April/Mai 1964). «Franges pour un "Dossier Fautrier"» überschrieb er seinen Text: kaum geöffnet und in seinem Reichtum entfaltet, ist es nun, was den Schöpfer betrifft, endgültig geschlossen. – In seinem Bericht über die Beerdigung Fautriers in Châteney-Malabry hat Julien Alvard kürzlich in einer unver schämtd-faszinierenden Weise das Januswesen Fautriers indirekt zum Ausdruck gebracht⁴.

1898 in Paris geboren, zieht Fautrier, nach dem Verlust des Vaters und der Großmutter, die den Zehnjährigen bis dahin

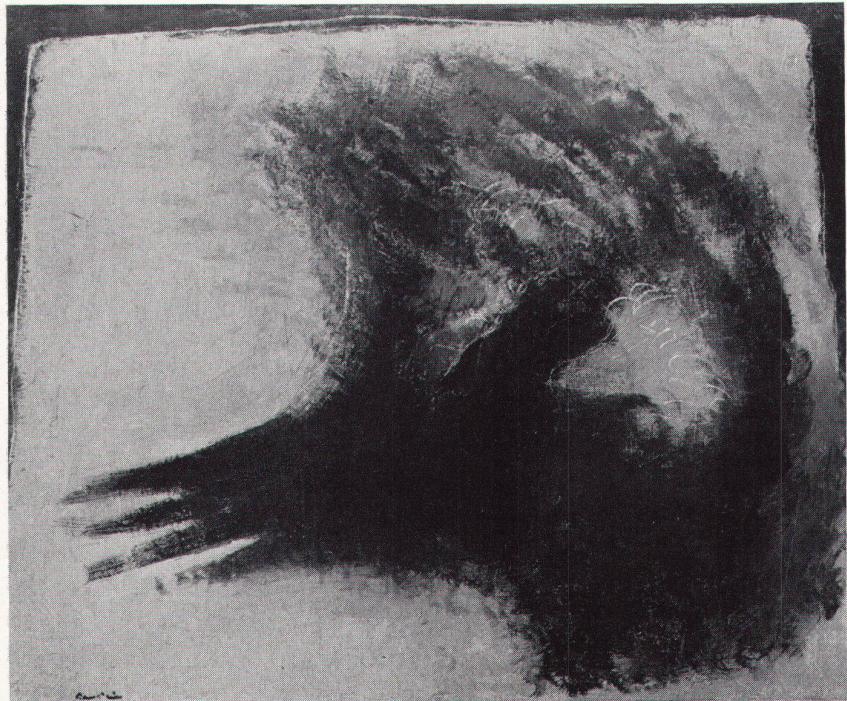
¹
 Jean Fautrier, *Der Sonntagsspaziergang*, 1921. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
La promenade du dimanche
The Sunday promenade

²
 Jean Fautrier, *Der hängende Hase*, 1926
Le lapin pendu
The hanging rabbit

³
 Jean Fautrier, *Der Strauß*, gegen 1928. Sammlung Michel Couturier, Paris
Le bouquet
The Bouquet



2



3

erzogen hatte, mit seiner Mutter nach London, wo er bereits als Vierzehnjähriger in die Royal Academy of Arts aufgenommen wird. Der Krieg zwingt ihn 1917 zur Rückkehr nach Frankreich. 1927 organisiert Paul Guillaume, mit dem er vertraglich gebunden ist, in der Galerie Bernheim seine erste Ausstellung. Die Krisenjahre 1929/30 führen zur Auflösung des Vertrages. Von 1935 bis zum Kriegsausbruch lebt er in den Alpen als Hotelier und Skilehrer. 1945 übersiedelt er nach Châteney-Malabry (in der Banlieue von Paris), wo er bis zuletzt gelebt hat. 1949 entwirft er ein Reproduktionsverfahren (genannt Aéply-Verfahren) von hoher technischer Qualität, auf Grund dessen die Bände über Vermeer und Leonardo in der Reihe der «Pléiade» (Gallimard) gedruckt werden. In dieser Zeit entstehen auch die «Originaux Multiples». 1960 wird sein Werk an der Biennale von Venedig mit dem Großen Preis der Malerei (ex-aequo mit Hans Hartung) ausgezeichnet.

Das Verzeichnis der Schriften über Fautrier enthält die Namen berühmtester Autoren und Kritiker. Die interpretierende Auseinandersetzung mit dem Werk (nach 1928) erfolgt auf einer erstaunlich breiten Basis. Die poetisch-metaphorische Sicht von Ponge⁵ steht neben der streng stilistischen eines Ragon⁶ und Restany⁷ und der psychologisch-phänomenologischen Argans⁸, wobei die bereits erwähnte Arbeit von Palma Bucaroli etwa die Mitte zwischen den beiden letzteren Positionen innehält. Außerhalb dieser, man möchte fast sagen, kategorischen Standpunkte stehen die Texte von Paulhan und Malraux⁹. Wesentlich für das Frühwerk ist die Schrift Paulhans «Fautrier l'enragé»¹⁰.

Eines der ersten Werke Fautriers ist «La promenade du dimanche» (1921), ein Gruppenbild, das vor allem durch den satirischen Unterton im Ausdruck der Gesichter («la noire stupidité de ses promeneuses»¹¹) auffällt. Es folgt 1926 die Serie der «Glaciers», wo der Hauptakzent – in einem fast informell anmutenden Kontext – auf einer geschwungenen Weißzone liegt. 1926 zeichnet sich auch bereits die für das Gesamtœuvre gültige Disposition der Bildelemente ab. Ob es sich in den Stillleben um Blumen («Fleur de Chardon», 1926), Früchte («Les poires», 1927) oder geschlachtete Tiere handelt («Le lapin écorché», 1926), immer geht es um eine inselartige Situierung des summarisch umrissenen Motivs. In den meisten Fällen wächst es direkt aus der Fläche heraus, manchmal wird ihm auch ein diagonal ausgerichtetes Rechteckfeld unterlegt, das jedoch nie eine räumliche Wirkung beansprucht. In die Jahre 1926–1929 fällt auch eine Serie von weiblichen Akten: frontal ins Geviert gesetzt, oben und unten durch den Rahmen beschnitten, lösen sie sich schemenhaft aus einem nur in Helldunkelkontrasten bestehenden Bildgrund. – In einer Zeit, da in Paris der Post-Kubismus und der Surrealismus das künstlerische Schaffen beherrschen, geht Fautrier unbeirrt seinen eigenen Weg. 1928 entstehen die ersten informellen Arbeiten. In der Suite «La forêt de Port-Cros» weitet sich eine zähflüssige Pinselschrift in konzentrischen, teils stark fragmentierten, welligen Kreisen über die ganze Fläche und verdrängt so jegliche objektivierbare Referenz. Ein ähnliches Strukturmerkmal weisen die Lithographien für Dantes «Inferno» auf. 1927 hatte Fautrier über Waldemar George und Jeanne Castel André Malraux, Lektor in der Kunstabteilung bei Gallimard, kennengelernt. Dieser schlug ihm die Illustrierung eines frei zur Wahl stehenden Textes vor. Das Resultat schien jedoch sowohl Malraux wie Gallimard zu revolutionär, zu unverständlich, so daß die Publikation unterblieb. Erst zehn Jahre später wurden die Blätter, ohne daß sie große Beachtung fanden, in der Galerie der «Nouvelle Revue Française» ausgestellt. – In den Pastellen von 1928 schafft Fautrier die ersten bestürzend schönen Arbeiten, die direkt zu den «Hautes Pâtes» von 1940 führen. Es sind dem Blattgeviert eingeschriebene Kernflächen zerriebenen Pastellstaubes, über die sich ein wellenförmiger, manchmal nervöser Graphismus zieht. Ein



4

wahrhaft kosmisches Empfinden spricht aus ihnen, in der weichen Spur einer Bleistiftlinie aber, die, immer blasser werdend, in einem blauen Pastellband sich verliert, eine sehnsgütige Zärtlichkeit.

1940 findet Fautrier, mittels eines technischen Verfahrens, seinen eigentlichen, das Werk bis zuletzt kennzeichnenden Stil. Der auf Leinwand gehaftete Papiergrund wird durch einen Beleg, bestehend aus Klebestoff und weißer Farbe, überdeckt, der bei Erhärtung einen unebenen, fast transparenten Charakter erhält. Bei noch feuchtem Zustand umreißt er mit Tinte in wenigen Zügen das Motiv, überstäubt das Bild mit Farbpulver, erhöht dann die Kernzone durch eine zähe Masse, die ebenfalls mit Farbpulver bedeckt und in die Materie verarbeitet wird. Wesentlich ist dabei die Strukturierung der Masse mit dem Spachtel. Stets entspricht der einzelne interne Bewegungsablauf dem Umriß des Gesamtgebildes: das einzelne Formelement wird zum komplexen Mehrfachen seiner Ausdehnung. Der abschließende Akt besteht in einer über die plastische Zone sich weitenden, ihre rhythmische Qualität paraphrasierenden Pinselschrift.

1943 entstehen die berühmten vierundzwanzig «Têtes d'Otages»¹². Ein Kriegserlebnis, die Erschießung von Geiseln, liegt ihnen zu Grunde. Teils dunkel getönte ovale Formen, die Reliefbegrenzung durch rasche Pinselstriche spärlich hervorgehoben, lassen vage die Erinnerung an Gesichtsumrisse und -linien aufkommen. Ein roter diagonaler Pinselstrich wie in «Tête d'Otage» Nr. 19 (8) – man denkt an eine Blutspur – wird gleichsam zum realistischen Relais des Augenzeugen. – Spricht man in der Folge von Perioden im Werke Fautriers, so meint man weniger Farb- oder Stildifferenzierungen als viel-

mehr bestimmte Serien von Bildgegenständen. Auf die «Têtes d'Otages» folgen 1947/48 die «Boîtes»; die «Nus» in einer größeren Zeitspanne ab 1946; in die Jahre 1949–1953 fallen die «Originaux Multiples» (dasselbe Bild als Original bis zu dreihundert Stück wiederholt). Nach einer erneuten Serie von «Boîtes», 1954/55, treten 1956, in Verbindung mit dem Budapester Aufstand, eine große Anzahl von Köpfen auf («Tête de Partisan, Budapest»). Die Arbeiten ab 1956 gehören mit zu den schönsten im ganzen Werk Fautriers. Neben geometrischen Schichtungen («Variations sur un rectangle», «Squares of colour», beide von 1957) finden sich Landschaftseindrücke wie «Les marécages» (1957), «Herbes» (1958) und «Broussailles», ebenfalls von 1958.

4

Jean Fautrier, Geiselkopf, 1945. Öl, Pastell und Tinte auf Papier. Sammlung Michel Couturier, Paris
Tête d'otage. Huile, pastel et encre sur papier
Head of Hostage. Oil, pastel and ink on paper

5

Jean Fautrier, Die Blechbüchsen, 1947
Les boîtes en fer-blanc
The Tins

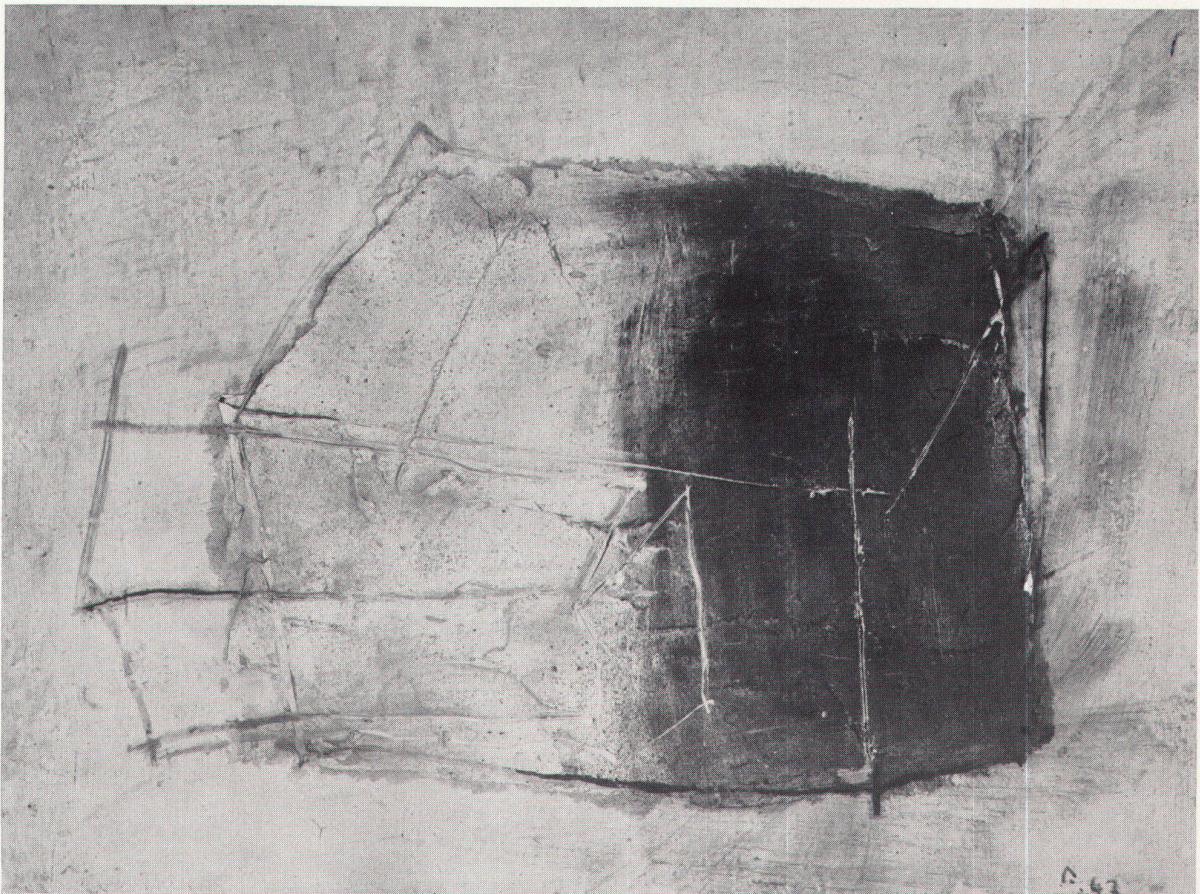
Das Arbeiten in Serien wird verständlich, wenn man sich ver gegenwärtigt, daß die Raumbestimmung und Akzentuierung der Bildmittel seit 1928 keine wesentliche Entwicklung erfahren haben, daß das Schaffen folglich aus einer Intuition erfolgt, die zu verwirklichen ein Höchstmaß schöpferischer Impulsivität beansprucht, demnach nur stoßweise, im Rhythmus einer existenziellen Notwendigkeit erfolgen kann. Somit bedeutet ein künstlerischer Prozeß für Fautrier in erster Linie nicht schöpferische Originalität, sondern die Konkretisierung eines Sensibilitätszustandes: «N'est valable en art que la qualité de la sensibilité de l'artiste», schreibt er, «et l'art n'est que le moyen d'extériorisation mais un moyen fou, sans règles ni calculs»¹³.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Verhältnis der Materie zu den Objekten und deren relativer Bedeutung im Bildprozeß. In seiner physischen Präsenz offenbart sich das Kerngebilde als ein mehrdeutiges, oftmals durch eine objektive Ausrichtung chiffriertes Formkriterium. Dies bedeutet keinen Verfremdungseffekt, sondern ergibt sich als Folge einer stilistischen Manifestation, welche – ihrer Charakteristik entsprechend – die objektiven Gegebenheiten einem nur reduzierten Individuationsprozeß unterzieht.

Für G. C. Argan, dessen berückend intelligente Analyse im wesentlichen auf Bergsons «Matière et Mémoire» beruht¹⁴, besteht die plastische Kernmasse in einem Gegenstand, der «jedenfalls nur Präfiguration oder Erinnerung sein kann oder beides zusammen (und jedenfalls dem Machtbereich der Erinnerung angehört)»¹⁵: ein kompaktes Agglomerat folglich von gelebten Bildern. Ist man sich aber der Tatsache des intuitiven Gestaltungsvorganges bewußt¹⁶, so erweist sich die Ambiguität des Gegenstandes als ein wesentliches Kennzeichen: Nicht die Erinnerung an ein Objekt bringt einen durch die Erinnerungsschichten modifizierten Gegenstand hervor, sondern der

Stil verleiht dem Gegenstand den Eindruck der Verfremdung. – Es gibt deshalb bei Fautrier im Vergleich zu den Arbeiten Dubuffets in den Jahren 1950-1952 («Corps de dames») keine spezifische Form-Materie-Dialektik, in der Art einer ideographischen Konturierung und eines Materie-Inhaltes. Folglich erscheint auch die Form nicht als schöpferisch-begrenzende Instanz, sondern als akzidentelle Veränderung eines ideal geprägten Bildentwurfes.

Das bedeutet nun keineswegs eine Verminderung der moralischen Qualitäten¹⁷ von Werken wie jene, die durch den Zweiten Weltkrieg oder den Budapest Aufstand bedingt wurden. Wir sprachen bereits weiter oben von der stoßweise erfolgten Bildproduktion Fautriers, ausgelöst durch Erlebnisse oder Ereignisse, deren Niederschlag sich in der Objektivierung der Materie (und natürlich auch in der Farbe) findet. In dem Sinn sind auch die Terrorakte als Stimuli zu verstehen: Sie berühren die affektiven Schichten des Unterbewußtseins und lösen damit den schöpferischen Akt aus. Sekundär sind die Ereignisse in ihrer Bedeutung, insofern sie eben mit dem Bild nur entfernt in Zusammenhang stehen (oftmals einzig in der Bezeichnung), denn «Sweet Baby» oder «Texas Bill» (beide von 1956) unterscheiden sich kaum sichtbar von den gleichzeitig entstandenen Budapest Partisanenköpfen. So sind die «Têtes d'Otages» und die «Têtes de Partisans» schöpferische Dokumente, gekennzeichnet durch den Zeitpunkt ihres Entstehens. Damit kommt aber auch eine psychische Seite im Werk von Fautrier zum Vorschein. Wenn Akte der Grausamkeit affektive Elemente des Unterbewußten mobilisieren, die sich dann in jeweils unglaublich schönen, pastellartigen Farbkonzentraten äußern, so weist diese Mischung auf die höchst komplexe Sensibilität des Künstlers hin. Das Makabre ist übrigens deutlich im Frühwerk vorhanden, in der Darstellung zahlreicher enthäuteter und aufgehängter Tierleiber. In «Notes sur les Otages»





6

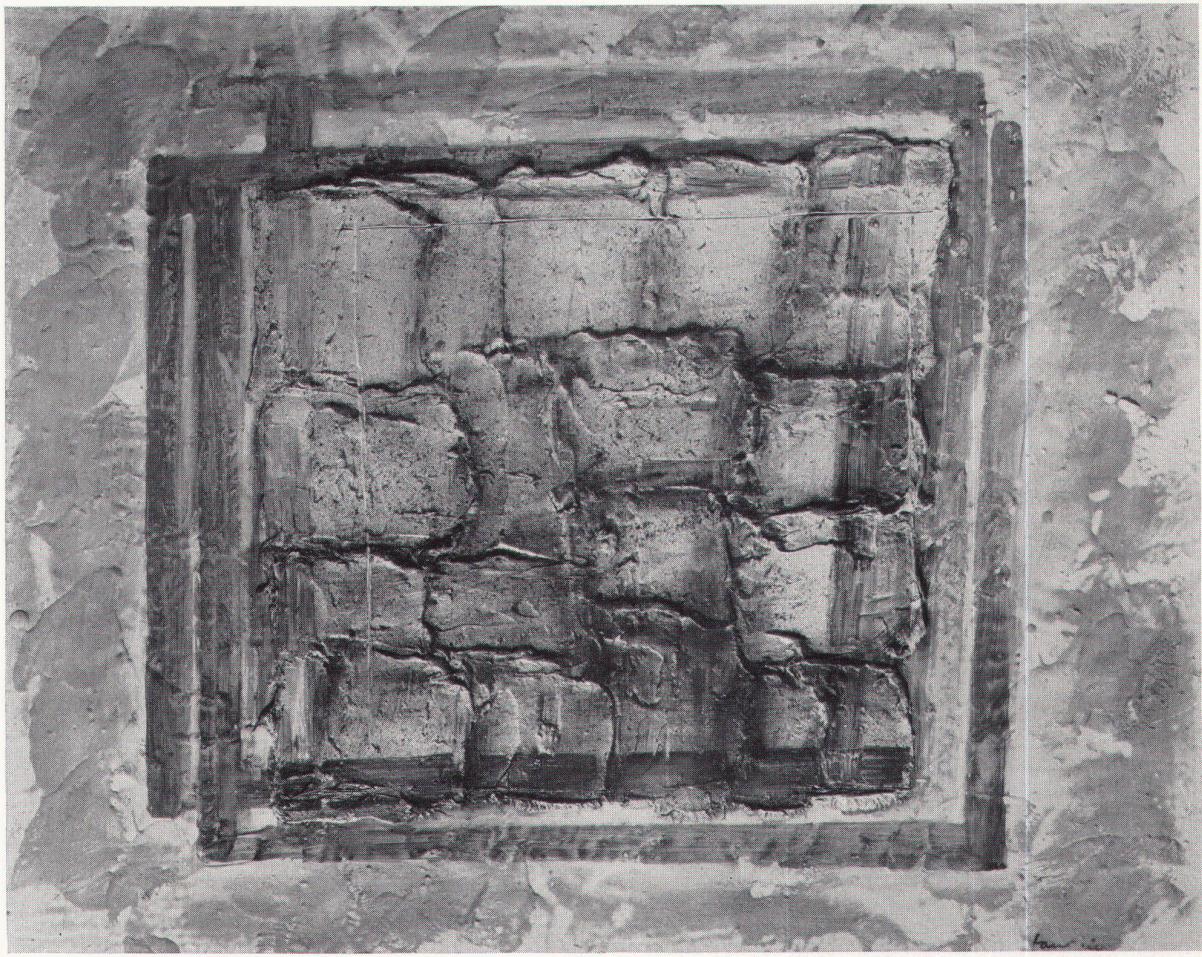
hat Francis Ponge¹⁸ gerade diese Seite Fautriers schonungslos beschrieben, indem er ihn mit einer Raubkatze vergleicht: «Tout se passe comme si Fautrier après s'être dans ses précédentes toiles débarrassé du côté peaux de lapins, sangliers, fleurs de chardon, forêts de Port-Cros, peluches, fourrures et œil de braise du grand fauve félin, en était venu et demeuré dès lors à son côté excrément, manie des petits ou gros tas de mortier blanchâtre ... avec la nécessité de recouvrir, de cacher, de bénir ces excréments de quelques traits rapides de cendre ou de poussière.»

Ein elementarer Bestandteil eines Bildes von Fautrier – und wir berühren damit die ontologische Dimension des Werkes – ist die Pinselschrift oder das Liniengefüge in ihrem Verhältnis zum plastischen Kern. In den «Otages» umreißt der Strich noch erläuternd das Gebilde, löst sich aber in der Folge immer mehr von der interpretativen Bestimmung der Materie. Es bilden sich nun deutlich zwei Realitätsebenen, die komplementär als Materie und Form zueinander stehen. Wenn wir weiter oben sagten, daß die Form der Materie nicht als schöpferische Begrenzung inhärent sei, so übernimmt die Pinselschrift nachträglich die Bestimmung der Materie (gleichsam als visuell geprägte Trennung von Akt und Potenz), aber nicht mehr erläuternd (narrativ), sondern als qualitative Zone, die mit der quantitativen der Materie in zeichenhaftem Verband steht. – Daß die Materie nicht nur Quantität ist, wird evident, wenn man die evokative Intensität der Farbe berücksichtigt. Ihr Realitätsgrad situiert sich auf derselben Stufe wie die Individuation der Materie: Das Einfangen von Erfahrungen und Ereignissen

in den Materie-Kontext, im Sinne einer diesem Gefühl entsprechenden Angleichung der plastischen Kernzone, bringt als affektives Komplement die Farbe mit sich, die zärtlich («La femme douce», 1946, «Louise», 1960), wie düster (gewisse «Têtes d'Otages» von 1945) sein kann, daneben aber auch die härtesten Kontraste aufzuweisen vermag («L'îlot mauve», 1956, «Striures», 1963). Bezeichnend ist, daß gerade in den völlig assoziationsfreien Bildern die farbliche Komponente am heftigsten zum Ausdruck kommt (auch was die Schönheit anbelangt, die manchmal fast zu einem physischen Unbehagen führt): daß also die Lösung von einer objektivierten Beziehung zugunsten eines allgemeinen psychischen Zustandes die Exaltation des chromatischen Elementes bedingen kann.

In einigen Gedanken zum Tode Jean Fautriers schrieb Michel Conil Lacoste¹⁹: «A la fin d'une carrière il arrive que le nom du créateur finisse par condenser, presque phonétiquement, à la fois le film d'une existence et le bilan d'un ouvrage. – Fautrier: il y a désormais dans ce mot-là comme une sensualité retenue, une impatience constamment refrénée et toute la matière de ses tableaux.» Und in den «Nouvelles Notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort» von Francis Ponge²⁰ schält sich aus dem engen metaphorischen Geflecht ein Fautrier «au regard indien»: «Ces bonzes qui s'arrosaient de pétrole à Saïgon et flambaient comme des motocyclettes accidentées aux carrefours, voilà Fautrier.»

Merkwürdig unberührt ob all der Worte steht sein Werk als das eines der großen Maler unseres Jahrhunderts vor uns.



7

Anmerkungen

- ¹ Aus dem Vorwort G. Ungarettis zu dem Werk von Palma Bucarelli (Jean Fautrier – *pittura e materia*, ed. Il Saggiatore, Mailand 1960, S. 9). Das Buch stellt mit einem Œuvrekatolog von 700 Abbildungen, einer umfassenden Bibliographie, einer Werksystematik und einem ausführlichen Ausstellungskalender den wichtigsten Beitrag über den Künstler dar.
- ² In: *La poétique de la rêverie*, Paris² 1961, S. 66.
- ³ Man lese diesbezüglich die Presseberichte, als Fautrier 1960 an der Biennale in Venedig der Große Preis der Malerei verliehen wurde. Die Unterschlagung des Frühwerkes geschah übrigens auf seine Initiative.
- ⁴ In: *Cahiers des Saisons* (Ed. Julliard, Paris), Nr. 40, 1965 (L'enterrement de Fautrier), S. 617–630.
- ⁵ *Francis Ponge* hat öfters über Fautrier geschrieben. Die beiden wichtigsten Texte sind: *Notes sur les Otages. Peinture de Fautrier*, Ed. P. Seghers, Paris 1946. – *Paroles à propos des nus de Fautrier*, Vortrag zum Katalog der Ausstellung in der Galerie Rive Droite, Paris, Februar 1956.
- ⁶ *Michel Ragon*, Fautrier, *Le Musée de poche* (Ed. G. Fall), Paris 1957.
- ⁷ *Pierre Restany*, Jean Fautrier et le style informel, Ed. F. Hazan, Paris 1963.
- ⁸ *Giulio Carlo Argan*, Fautrier – «Matière et Mémoire», Ed. Apollinaire, Mailand 1960.
- ⁹ Vor allem das Vorwort im Katalog zur Ausstellung «Les Otages» in der Galerie René Drouin, Paris, Oktober/November 1945. Deutsche Übertragung im Katalog der Ausstellung Jean Fautrier, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 11. November bis 30. Dezember 1958 (enthält unter anderem auch Texte von J. Paulhan und F. Ponge).
- ¹⁰ Ed. Gallimard, Paris 1952.
- ¹¹ Paulhan, a. a. O., S. 18.
- ¹² Siehe Anm. 9.
- ¹³ In: *Cahiers du musée de poche*, Nr. 4, Mai 1960 (Ed. G. Fall, Paris), S. 28 («La peinture doit se détruire», S. 25–28).
- ¹⁴ Der «Essai» bildet im Gesamtœuvre des französischen Philosophen den Entwurf einer eigentlichen «Psychologie».
- ¹⁵ Argan, a. a. O., S. 50.
- ¹⁶ Auf einer intuitiven (mental) Räumlichkeit fußt zum Beispiel auch

das Werk eines Giorgio Morandi. Zwischen seinen Objekten und jenen Fautriers liegt oftmals nur ein kleiner Weg.

¹⁷ Siehe Malraux, Anm. 9; Paulhan, a. a. O., S. 35; Bucarelli, a. a. O., S. 121; Argan, a. a. O., S. 56; Restany, a. a. O.

¹⁸ Siehe Anm. 5.

¹⁹ In: *Le Monde*, 24. Juli 1964.

²⁰ In: Katalog der Ausstellung «Grands et jeunes d'aujourd'hui», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, November 1964. In: Katalog der Ausstellung «VI^e Salon – Grands et jeunes d'aujourd'hui», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 5. Oktober bis 2. November 1964.

6

Jean Fautrier, Grün, 1954
Vert
Greens. Galerie Beyeler, Basel

7

Jean Fautrier, Vierecke, 1957. Öl und Pastell auf Papier
Carreaux. Huile et pastel sur papier
Squares. Oil and pastel on paper

Photos: 1, 2, 4 Pierre Zucca, Paris