

# *Écriture automatique* und die Entgrenzung in drei Zeichnungen

---

Eingereicht bei Dr. des. Toni Hildebrandt

**Saima Sägesser**

**31.07.15**

**28'099**

Universität Bern

Institut für Kunstgeschichte

Abteilung für Moderne und Gegenwart

FS 15 / PS: Entgrenzung der Zeichnung

Saima Sägesser

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

Bachelor Major: Theater –und

Tanzwissenschaft

Bachelor Minor: Kunstgeschichte

Matrikelnummer: [REDACTED]

saima.saegesser@students.unibe.ch

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung</b>	<b>S. 3</b>
<b>2. <i>Écriture automatique</i></b>	<b>S. 4</b>
<b>2.1 Postkarte an Paul Eluard, 1921 von Hans Arp, Max Ernst und Tristan Tzara</b>	<b>S. 6</b>
<b>2.2 Prä-Dada-Zeichnung, um 1915 von Hans Arp</b>	<b>S. 10</b>
<b>2.2 Selbstporträt, 1916 von Hans Richter</b>	<b>S. 12</b>
<b>3. Fazit</b>	<b>S. 14</b>
<b>4. Bibliografie</b>	<b>S. 16</b>

## 1. Einleitung

Die Zeit des Dada steht für Umbrüche, Veränderungen, Rebellion und Innovation. Doch nicht zuletzt auch für Entgrenzungen. Das heisst gängige Normen in der Kunst -und Kulturlandschaft der 1920er werden durchbrochen, umgedreht und umgedeutet. Der folgende Aufsatz soll den Begriff der Entgrenzung in Hinblick auf drei ausgewählte Zeichnungen in der Zeit des Dada betrachten. Der Begriff der Entgrenzung wird hierzu zuerst definiert und dann verdichtet unter den Begriff der *Écriture automatique* gefasst. *Écriture automatique*, zu Deutsch automatisches Schreiben, ist ursprünglich ein surrealistisch, literarischer Ausdruck.<sup>1</sup> Er wird für eine bestimmte Textgattung surrealistischer Autoren wie André Breton (1896–1966) und Paul Eluard (1895–1952) verwendet.<sup>2</sup>

Kann dieser Begriff auch auf die Zeichenkunst des Dada und zeitweise des Surrealismus angewendet werden? Welche Verbindung besteht hier zwischen der Literatur und der bildenden Kunst? Wo und wie werden diese Zeichnungen entgrenzt? Drei Zeichnungen der grafischen Sammlung des Kunsthause Zürich werden betrachtet und analysiert. Zudem wird ein Versuch unternommen, den Produktionsprozess der jeweiligen Werke herauszulesen. Die Auswahl der Werke entstand nach persönlicher Sichtung einer Vorauswahl in der grafischen Sammlung des Kunsthause Zürich. In der Literatur heisst es, Frottagen, wie jene von Max Ernst (1891–1976), könne man in der bildenden Kunst als Gegenstück zur *Écriture automatique* im Schreiben betrachten.<sup>3</sup> Leider besitzt das Kunsthause Zürich keine für diesen Aufsatz geeigneten Frottagen, aber eine beträchtliche Sammlung anderer Werke aus dem Dada<sup>4</sup>. Der Fokus liegt auf drei Werken, bei denen man auf den ersten Blick nicht sieht, wo der Zusammenhang zur *Écriture automatique* liegt, aber ein Versuch unternommen werden soll, diesen zu finden. Zudem sind sie unterschiedlich gestaltet, von verschiedenen Künstlern und umfassen ein breites Spektrum der Zeichenkunst und des Zeichenbegriffs. Es wird betrachtet und analysiert: *Postkarte an Paul Eluard*, 1921 von Hans Arp, Max Ernst und Tristan Tzara

---

<sup>1</sup> Vgl. Hilke 2002, 61.

<sup>2</sup> Vgl. Hilke 2002, 61.

<sup>3</sup> Vgl. Ubl 2004, 63.

<sup>4</sup> Dada ist zu meinem Forschungsschwerpunkt geworden. Ich nutze jede Gelegenheit, um dessen Kunst und Literatur besser kennenzulernen und dazu forschen zu können, daher die Auswahl jener spezifischen Zeit.

(Abb. 1) gestaltet, *Prä-Dada-Zeichnung* um 1915 von Hans Arp (Abb. 2) gestaltet und ein *Selbstportrait* von Hans Richter aus dem Jahr 1916 (Abb. 3).

Zunächst soll aber der Begriff der *Écriture automatique* genauer definiert und mit dem Thema der Entgrenzung in Verbindung gebracht werden. Der Aufsatz stützt sich vornehmlich auf folgende Literatur: *Prähistorische Zukunft* von Ralph Ubl, der den Automatismus in Max Ernst's Frottagen untersuchte und Richard Anders' *Wolkenlesen, Über hypnagogische Halluzinationen, automatisches Schreiben und andere Inspirationsquellen*, Manfred Hilkes *L'écriture automatique – Das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton*, sowie Gerd Hötters *Surrealismus und Identität*, welche alle versuchen die *Écriture automatique* zu definieren.

## 2. *Écriture automatique*

Um eine Zeichnung entgrenzen zu können, muss man das klassische Dispositiv der Zeichnung kennen. Ralph Ubl und Wolfram Pichler definieren das Dispositiv durch drei Merkmale: der Bildträger, dessen Verhältnis zur Unterlage und die Haltung des Zeichners oder der Zeichnerin.<sup>5</sup> Eine Zeichnung wird demnach entgrenzt, indem beispielsweise die Haltung der zeichnenden Hand verändert wird oder die Unterlage den Bildträger sichtbar beeinflusst.

In der entgrenzenden Art der *Écriture automatique*, welche hier wie gesagt als weitere Möglichkeit einer Entgrenzung klassischer Zeichnungsdispositive betrachtet wird, soll die Vernunft keine Kontrolle über den Schreibprozess haben. Der Begriff des Automatismus ist zentral. Ästhetische Absichten treten vollkommen in den Hintergrund. Das Tempo spielt dabei eine grosse Rolle, das heisst das Denken sollte gleich schnell ablaufen wie die Wiedergabe auf Papier und Tonbandgerät und umgekehrt. Ein Trancezustand soll erreicht werden, um Eindrücke von Aussen und das kreative Denken des Autors oder der Autorin nicht gelten zu lassen.<sup>6</sup> Schrift ist immer Abbild eines Ichs. Im automatischen Schreiben soll die Autorschaft allerdings zweitrangig sein und nicht auf die Psyche des Verfassers oder der Verfasserin schliessen lassen können.<sup>7</sup> Die Sprache und die Schrift als solches werden in der *Écriture automatique*

---

<sup>5</sup> Vgl. Pichler/Ubl, 2007, 238.

<sup>6</sup> Vgl. Anders 2003, 148–149.

<sup>7</sup> Vgl. Hötter 1990, 29–30.

hinterfragt, verworfen, umgedeutet und entgrenzt. Zudem spielt der Zufall eine grosse Rolle.<sup>8</sup>

Beim automatischen Zeichnen sollten dieselben Faktoren wie beim automatischen Schreiben eintreten. Der Automatismus als Handlungsablauf, als Tatsache, ist von grösserer Bedeutung als das letztendliche Schriftstück, wie dies Ubl schreibt.<sup>9</sup> Demnach sollte die Definition der *Écriture automatique* ohne weiteres für andere Kunstgattungen verwendet werden können. Dies obwohl surrealistische Dichter zu jener Zeit dem Papier keine Möglichkeit einverliebten, Träger einer automatischen Zeichnungshandlung zu sein.<sup>10</sup> Doch wie bereits erwähnt, konnte Ernst mit der Frottage dies erreicht haben, aber auch ein weiterer Künstler, nämlich Andre Masson. Ubl bezieht sich besonders auf Massons Strich in seinen Werken, daher kann das folgende Zitat auch auf Zeichnungen anderer Künstler bezogen werden, wie beispielsweise auf Werke von Arp oder Richter, welche sich stark mit dem Strich auseinandersetzen.

„Die virtuose Beweglichkeit und Aggressivität seines Strichs konnte als dunkle Rückkehr zum unbewussten Ursprung der Schrift [...] gedeutet werden. Das automatische Zeichnen verflüssigt die Schrift, verwandelt sie vom Repräsentationsmedium zur flüssigen Substanz des Unbewussten.“<sup>11</sup>

Schrift und Zeichnung ähneln sich also. Wiederum ein Zeugnis dafür, dass die *Écriture automatique* auch für die bildende Kunst als Begriff verwendet werden könnte.

Die verschiedenen Definitionen der und Aussagen über die *Écriture automatique* sind aber teils widersprüchlich. Ubl bemerkte dies auch und notierte: „Ist die *écriture automatique* Fixierung oder Aktualisierung des unbewussten Bilderflusses, Dokument oder Ursprung, Surrogat oder inspiriertes Zeugnis?“<sup>12</sup> Diese Gedanken sollen bei der Lektüre dieses Aufsatzes im Hinterkopf behalten werden.

Nun die Kriterien, welche nachfolgend benutzt werden, um zu untersuchen, ob die drei Werke dem Begriff der *Écriture automatique* zugeschrieben werden können: Die Wiedergabe von Linien, Formen und Farben sollte ohne

---

<sup>8</sup> Vgl. Höller 1990, 34.

<sup>9</sup> Vgl. Ubl 2004, 63.

<sup>10</sup> Vgl. Ubl 2004, 64.

<sup>11</sup> Ubl 2004, 72.

<sup>12</sup> Ubl 2004, 75.

ästhetische Absicht, Vorahnung, Planung und in einem schnellen Tempo, welches nicht erlaubt über den Prozess nachzudenken, geschehen sein. Einflüsse von Aussen sollten für den Prozess nicht von Bedeutung gewesen sein. Zufälligkeit und eine gewisse Distanz zur Vernunft sollten im Prozess der Werke ersichtlich sein.

**2.1 Postkarte an Paul Eluard, 1921 von Hans Arp, Max Ernst und Tristan Tzara**



Abb. 1: Hans Arp, Max Ernst und Tristan Tzara, *Postkarte an Paul Eluard*, 1921, Collage und Fotografie, Tintenstift, Tinte, Tabak, 14 x 9 cm. Kunsthaus Zürich Inv. 1985/61. (private Fotografie)

Diese Postkarte ist auf der Vorderseite sowie auf der Rückseite (dort wo die Briefmarke klebt) beschrieben und bemalt. Auf der Vorderseite klebt in der Mitte der Postkarte ein Schwarz-Weiss-Foto. Es ist nicht klar, wer dieses Foto gemacht und aufgeklebt hat, im Buch Dada global heisst es jedoch, dass es „wahrscheinlich von Max Ernst“ sei.<sup>13</sup> Es ist anzunehmen, dass das Foto als erstes aufgeklebt und dann rundherum gezeichnet und geschrieben wurde. Um das Foto herum ist ein dünner Rahmen zu sehen, der mit Bleistift gezogen wurde. Das Foto wurde entweder auf diesen Rahmen geklebt oder der Rahmen wurde nachträglich gezogen. Unter dem Foto ist eine Zeichnung, wahrscheinlich von Hans Arp, zu sehen. Die Zeichnung wurde mit Tinte und

---

<sup>13</sup> Vgl. Kunsthaus Zürich 1994, 285.

Bleistift gestaltet. Auch hier ist teilweise nicht klar, ob die Bleistiftlinien als erstes gezogen oder nach der Tinte aufgetragen wurden. Doch wahrscheinlicher erscheint es, dass mit Bleistift eine Vorzeichnung gemacht und dann mit Tinte darüber gemalt wurde. Elf schwarze Flecken sind nebeneinander gesetzt. Einige sind dünner und biegen sich schlangenartig, andere sind voller, farbintensiver und breiter. Es sind deutlich Lücken zwischen den Flecken zu erkennen, an einer Stelle rechts berühren sich jedoch der längste und ein kleinerer, runder Fleck. Es scheint, als hätte der Künstler versucht möglichst die vorhandene Fläche auf der Postkarte unter dem Foto auszunutzen. Doch genau in der Mitte am unteren Rand ist zu erkennen, dass der Pinselstrich mit der Tinte über den Postkartenrand hinaus führt und somit die Zeichnung weiter gehen sollte und könnte. In der linken unteren Ecke der Postkarte hat Arp mit einem lilafarbenen Farbstift signiert, als auch mit Bleistift unter der rechten Ecke des Fotos. Links vom Foto hat Arp wiederholte Male seinen Namen mit demselben lilafarbenen Farbstift hingesetzt. Direkt daneben stehen zwei Wörter geschrieben, man weiß allerdings nicht von wem und was da steht. Auch auf der rechten Seite sind wiederum zwei Wörter geschrieben, mit demselben Stift, erneut unbekannt. Was noch zentral auf der Vorderseite der Postkarte ins Auge fällt, ist der Text oberhalb des Fotos, geschrieben von Tristan Tzara.<sup>14</sup> Die Bedeutung ist hier zweitrangig, jedoch ist auch hier zu erkennen, dass der Text nach dem Foto auf die Postkarte geschrieben wurde. Das Ende des Texts führt rechts am Foto vorbei und passt sich somit an die Form an, was nicht nötig gewesen wäre, wäre der Text vor dem Foto aufgetragen worden.

Auf der Rückseite sind klassischerweise zwei Postmarken und zwei Poststempel zu sehen. Darunter steht die Adresse von Paul Eluard. Links, neben dem Adressfeld für den Empfänger, ist oben ein Adressfeld für den Absender gedruckt. Es wurde nicht benutzt, sondern von Arp und Ernst übermalt. Im Textfeld ist nämlich wiederum eine Zeichnung zu sehen. Vier schwarze Formen, zwei davon sind Kreise, ein Oval und eine Linie umrahmen in gewisser Weise fünf weitere Flecke. Diese bestehen aus aufgeklebtem

---

<sup>14</sup> Vgl. Kunsthaus Zürich 1994, 285: „L'enfant prompt dans ma main est la vie égale et douce. Arp tient dans ses bras l'honneur et la raison: l'insurmontable difficulté parallèle de Ernst. L'air est petit et je vous envoie un recueil de souvenirs déchirants de vous savoir si loin des évènements propres. Mémorable histoire d'amour Tzara l'innocence.“

Tabak. Am oberen Postkartenrand ist ein verschmierter Fleck zu sehen. Links unten hat Ernst signiert und rechts Arp.

Versucht man den Produktionsprozess zu rekonstruieren, so könnte es sein, dass die Zeichnung auf der Rückseite als erstes gestaltet wurde, denn dort stünde normalerweise der Text, welcher sich nun aber auf der Vorderseite befindet. Hier wurde das Foto als erstes zentral in die Mitte geklebt. Dann wurde womöglich die Zeichnung von Arp angefertigt, denn er hätte noch mehr Platz benutzen können, hätte er das gewollt, entschied sich aber nur für den unteren Postkartenteil. Daher besteht zwischen der Zeichnung und dem Text von Tzara rechts neben dem Foto eine Lücke. Es folgte der Text, danach die weiteren unbekannten Wörter, sowie die vielen Signaturen Arps auf der linken Seite des Fotos.

Nun gilt es zu benennen, was an der Postkarte automatisch und durch Zufall entstanden sein könnte. Woran erkennt man dies? Wie wird die Postkarte letztendlich entgrenzt?

Die Flecken auf der Rückseite der Postkarte wirken spontan und zufällig gesetzt und doch haben sie durch den Rand der Postkarte eine gewisse Begrenzung. Diese wurde offensichtlich während des Gestaltens eingehalten, somit spielte die Vernunft hier eine Rolle, was der Definition der *Écriture automatique* entgegen steht. Dafür sprechen allerdings die Bedeutungslosigkeit der Formen und vielleicht auch ein Desinteresse an ästhetischen Normen. Briefmarken und Adresse wurden ganz klar vernünftig, bedacht, geplant und in einem gemässigten Tempo aufgetragen. Wohingegen die schwarzen Flecke und der Leim für den Tabak schnell und ohne zu zögern gesetzt wurden. Dass der Tabak verwendet wurde, könnte einem äusseren Einfluss zugrunde liegen. Es wurde geraucht, der Tabak war da und wurde aber spontan und etwas unvernünftig als Gestaltungsmittel verwendet. Es ist natürlich nicht auszuschliessen, dass Arp und Ernst sich vor der Gestaltung überlegten, wie sie vorgehen wollten, doch wahrscheinlicher erscheint die Idee, dass sie sozusagen drauflosgestalteten und nebeneinander arbeiteten. Der Tabak könnte demnach von Ernst stammen und aufgeklebt worden sein, während Arp gleichzeitig seine Flecken setzte. Da der Begriff der *Écriture automatique* im klassischen Sinne der Literatur zugeordnet wird, sollte dem Text auf der

Vorderseite Beachtung geschenkt werden. Der Text bezieht sich auf das Foto, demnach wurde Tzara im Verfassen von Aussen, sprich von dem Foto, beeinflusst. Der Text entzieht sich nicht der Vernunft. Die Schrift wirkt zwar etwas krakelig, doch gezielt gesetzt und in einem gemässigten Tempo geschrieben. Unter dem Foto ist die Zeichnung Arps, welche mit Bleistift vorgezeichnet wurde. Bei diesem Schritt wäre es wiederum möglich gewesen, dass Arp sich nichts überlegte und einfach Formen setzte, welche er aber dann bedacht und konzentriert mit Tinte ausfüllte. Dies geschah aber anscheinend in einem raschen Tempo, was durch die Form bezeugt wird, welche unten über den Postkartenrand hinausführt. Das Foto wurde überlegt, nicht zufällig in die Mitte der Postkarte geklebt. Zudem mussten sich die Künstler von Beginn an überlegt haben ein Foto zu schiessen, welches sie Eluard schicken wollten, oder sie mussten das Foto zumindest schon gehabt und es dann zufällig für die Postkarte verwendet haben. Zuletzt zu betrachten sind die vielen lilafarbenen Signaturen Arps. Hier ist es nachvollziehbarer, dass die Signaturen zufällig, rasch und ohne ästhetische Absicht, zumal die Farbe Lila aus dem Rest der Gestaltungsmittel hervorsticht, gesetzt wurden. Jedoch spielte eine gewisse Planung eine Rolle, da auch hier wiederum der Raum begrenzt ist, zum einen durch das Foto und zum anderen durch die Zeichnung Arps. Dies ist allerdings ein Faktor, der nicht eineindeutig ist, denn war doch auch bei der literarischen *Écriture automatique* die Fläche des Papiers begrenzt.

Wenig deutet auf einen alleinigen Automatismus in der Gestaltung dieser Postkarte hin. Vieles lässt sich nur ahnen, deuten, interpretieren und kann nicht bestätigt werden.

## 2.2 Prä-Dada-Zeichnung, um 1915 von Hans Arp



Abb. 2: Hans Arp, *Prä-Dada Zeichnung*, um 1915, Tusche, Bleistift, Papier, 17,8 x 22 cm, Kunsthaus Zürich Inv. 1990/58.  
(private Fotografie)

Die Zeichnung *Prä-Dada-Zeichnung* liegt etwas weiter zurück als die Postkarte. Auch hier ist Arps gestalterische Handschrift klar erkennbar: undefinierbare Formen, schwarze Farbe, Flecken und Linien. Die Zeichnung ist mit Tusche und Bleistift gestaltet. Die Bleistiftlinien sind gerader als die Tuscheformen und führen das Auge oft unter die schwarzen Flecken. Die Tuscheflecke füllen die Bleistiftformen nicht immer aus, daher ist das Bleistift teilweise noch sichtbar. Die Flecken haben oft einen zittrigen Rand. Mehrere abstrakte Formen sind nebeneinander gesetzt und teilweise miteinander verbunden. Im Innern sind zwei Formen zu sehen, welche alleinstehend sind. Die Zeichnung ist nicht ganz zentriert auf dem Papier und scheint nach rechts zu neigen. Zwischen den Flecken sind klare Aussparungen vorhanden. Im untern Teil der Zeichnung scheint sich die Form nach Aussen zu öffnen, wobei der obere Teil geschlossener wirkt. Im Fleck könnte man Figuren ausfindig machen. Eine Interpretationsmöglichkeit wäre einen Elefanten zu sehen, mit dem Rüssel auf der linken oder rechten Seite, beides scheint möglich. Zudem wiederholen in gewisser Weise die weissen Aussparungen im Fleck die schwarze Aussenform. Die Aussparungen interpretiert man aber vielleicht weniger als Elefanten, sondern als Kaninchen oder Känguru. Leider ist nicht bekannt, ob Arp sich tatsächlich eine Figur vorstellte oder sogar als Modell hatte. Doch wenige Zeit

später, ab 1916 trat tatsächlich eine figürlich inspirierte Phase ein, wie Ubl schreibt:

„In Arps Tuschezeichnungen [...] ist die Naturillusion in dunkle Flecken und helle Zwischenräume aufgelöst, in die unbestimmte Andeutungen von Figürlichem [...] als flüchtige Erscheinungen eingeschlossen sind, als wären sie verschwimmende Fossilien.“<sup>15</sup>

Es könnte durchaus sein, dass sich diese Flecken in einem gestalterischen Trancezustand Arps unbewusst zu einer erkenntlichen Figur formten. Hier ist jedenfalls klarer sichtbar, dass die Bleistiftlinien als erstes gezogen wurden. Arp skizzierte vermutlich eine Vorzeichnung. Danach setzte er die Tuscheflecke darüber. Die Tusche ist so dicht, dass darunterliegende Bleistiftspuren nicht mehr zu sehen sind. Es kann nicht gesagt werden, ob Arp immer der Skizze folgte oder auch darüber hinaus malte. An einigen Stellen ist die Farbe dichter, was zeigt, dass hier Arp mehrmals Tusche auftrug. Pinselspuren sind allerdings nicht sichtbar. Es ist anzunehmen, dass Arp von links nach rechts gestaltete, sofern er Rechtshänder war. Vielleicht wurden erst einzelne Formen gezeichnet und dann erst gegen Ende des Produktionsprozesses miteinander verbunden. Oben, in der Mitte der Form, könnte ein Hinweis darauf zu sehen sein. Eine weitere Möglichkeit Arps Vorgehens ist, dass er von Aussen nach Innen gestaltet und demnach einen Rahmen für die inneren Aussparungen und Flecken schuf. Beide Möglichkeiten sind Mutmassungen und können kaum an etwas in der Zeichnung festgemacht werden.

Die letzte Form, ganz rechts, wirkt wegen den zittrigen Linien etwas unentschlossen dahingesetzt, als hätte er diese am Schluss gezeichnet. Daher könnte auch die rechte Neigung der Zeichnung herrühren. Man sieht allerdings noch letzte Bleistiftspuren oben und rechts hervorschauen, was darauf hindeutet, dass diese Form von Beginn an vorskizziert gewesen sein könnte. Auch nicht ganz klar ist, ob Arp bei der Vorskizze wusste, welche Formen schwarz und welche ausgespart werden sollen. Er hätte schliesslich auch woanders Aussparungen planen und umgekehrt dann schwarz färben können. Ein Hinweis darauf stellt die linkste Aussparung im Fleck dar. Es sind keinerlei Bleistiftvorzeichnungen zu sehen und die Tusche wurde so gezogen, dass

---

<sup>15</sup> Ubl 2004, 21.

vielleicht zufällig an einem ungeplanten Ort diese Aussparung entstand und Arp sie beliess.

Der Prozess lässt bei diesem Werk auf einen Automatismus schliessen. Vielleicht losgelöst von einer figürlichen Idee und demnach ohne Einfluss von Aussen, skizzierte Arp schnell und ohne Planung diese Formen mit Bleistift. Diese wurden dann mit Tusche übermalt, was allerdings als nachvollziehbaren Schritt gesehen werden kann, da Arp oft mit Tusche gestaltete und diese womöglich eingeplant hatte zu verwenden. Die Ränder der Formen sind, wie bereits gesagt, etwas zittrig. Zwei Möglichkeiten bestehen zur Begründung: 1. Arp war unentschlossen und überlegte sich gut bis wo er malen wollte oder 2. Der besagte Trancezustand könnte erreicht worden sein indem ästhetische Normen, wie geschlossene, schöne Ränder, keine Rolle spielen und der Zufall und die Unvernunft die Überhand übernehmen.

Arps Zeichnung entspricht schon mehr der Idee der *Écriture Automatique*.

### 2.3 *Selbstportrait*, 1916 von Hans Richter

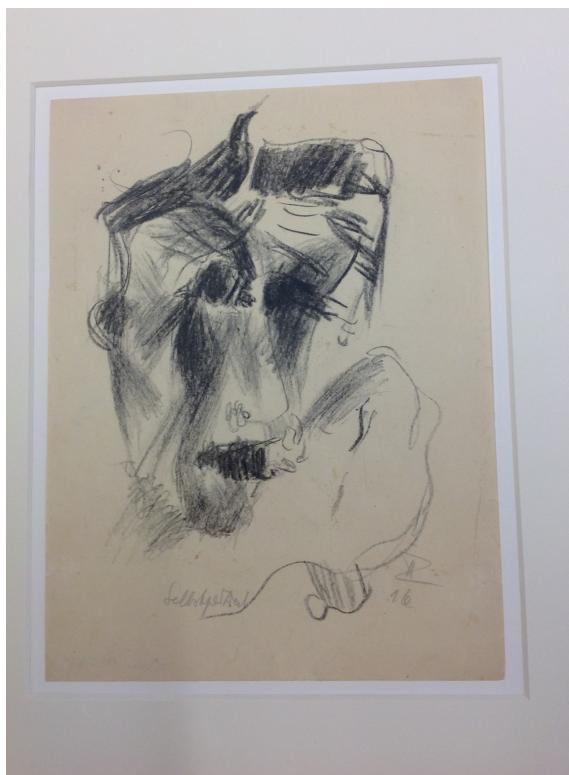


Abb.3: Hans Richter, Selbstportrait, 1916, Kohle, Bleistift, Papier, 27,6 x 20,7 cm, Kunsthaus Zürich Inv. 1985/68. (private Fotografie)

Nun zum Letzten der drei Werke. Mit kurzen Kohlestrichen gestaltete Richter einen Kopf, den er *Selbstportrait* nannte. Die Linien gehen in verschiedene Richtungen. Die Haare sind mit nach rechts oben geneigten und senkrechten Linien strukturiert. In der Mitte der Haare ist eine Aussparung, welche als Scheitel gedeutet werden könnte. Beide Haarblöcke sind somit gleich gross. Zudem führen einige wenige Striche oben aus der Ordnung der Frisur hinaus, als würde eine Locke abstehen. Auf der Stirne sind mit waagrechten Strichen Stirnfalten angedeutet. Über dem linken Auge befindet sich eine Art Kreuz, welches aus mehreren gekreuzten Strichen entstanden ist. Rechts von der Stirne sind weitere senkrechte Linien zu sehen, welche darauf hindeuten, dass die Frisur dort weiter geht. Zwei kreuz und quer gestrichelte Flecken stellen die Augen dar. Es sind keine Pupillen oder Iriden zu sehen, auch die Augenbrauen sind schwerer zu deuten. Nur einige sich unter den Stirnfalten befindenden Striche könnten als hoch über den Augen sitzende Augenbrauen gesehen werden. Der Nasenrücken ist mit einem entschlossenen Strich dargestellt, welcher oben mit dem vom Betrachter ausgesehenen rechten Auge verbunden ist. Die Linie hat unten einen Knick, um die Nasenspitze zu formen. Rechts und links von der Nase sind die Wangen stark schattiert, was durch meist senkrechte, längere Striche verdeutlicht ist. Unter der Nase ist eine den Haaren ähnlich gestaltete Partie zu sehen. Es könnte der Mund oder ein Schnauzbart sein. Weiterer Bartwuchs lässt sich anhand der kurzen, etwas gebeugten Striche rechts vom Mund und unten am Kinn erahnen. Neben den vielen geraden Strichen sind einige gebogene vertreten. So beispielsweise am linken Ohr, welches durch drei knappe Halbkreise dargestellt ist. Direkt darüber sind weitere gebogene Linien, welche nach Innen gerichtet sind, zu sehen. Sie stellen die Schläfe dar. Rechts vom Kopf sind weitere Linien, geschwungener und länger als alle anderen, zu sehen. Es könnte ein weiterer Kopf oder die Schulter sein.

Richter variierte neben den Linienlängen auch mit dem Druck der Kohle. Beim rechten Auge wurde mehr Druck ausgeübt, es ist schwärzer und schattiger als das Linke, welches zudem runder erscheint. Mit weniger Druck gestaltete er die Falte, welche links vom Auge an der Nase vorbei zum Mund führt, wo sie in einem Bogen endet. Es könnte sein, dass Richter zu Beginn wenige Umrisslinien des Kopfes setzte. Links und rechts sind solche zu sehen.

Wahrscheinlicher erscheint aber, dass er einfach drauflos zeichnete und vielleicht von oben nach unten arbeitete oder bei den Augen anfing und sich nach Aussen arbeitete. Bei dieser Zeichnung ist die Feststellung des Produktionsprozesses schwieriger. Das Portrait wirkt, als würde er im Wind stehen. Richter wiedersetzt sich hier gegen akademische Vorbilder der Portraitzkunst.

Zu überlegen ist sicher, ob Richter die Absicht hatte, sich möglichst realistisch darzustellen. Zeichnete er mit einem Spiegelbild von sich selbst oder einfach aus dem Gedächtnis? Diese Zeichnung scheint jedenfalls der Definition der *Écriture Automatique* am nächsten zu sein. Denn Richter gestaltete das Portrait mit raschen, kurzen Strichen, welche in verschiedene Richtungen gehen. Natürlich setzte er den Stift gezielt an eine Stelle an, doch aus diesem Zeichnungsprozess ist heraus zu lesen, dass die Bewegung der zeichnenden Hand zackig und ohne zu zögern vollzogen wurde. Der Künstler wusste nicht von Beginn an, wie sein Portrait aussehen sollte. Es ist dank der verschiedenen Linien zu sehen, dass er sich betreffend Proportionen, Größen und Richtungen nicht viel Gedanken machte. Natürlich wurde der Künstler bei diesem Werk von Aussen beeinflusst, denn es handelt sich dabei schliesslich um seinen Kopf, doch es wurde kein Versuch unternommen, dem Original möglichst nahe, geschweige denn ebenbürtig zu sein. Zufälligkeit und Spontanität, kombiniert mit einer schnellen Geschwindigkeit und einem tranceartigen Rhythmus, führen letztendlich zu diesem Portrait. Der Kopf wirkt wie aus einem Traum, aus einer Fantasiewelt, beinahe angsteinflössend mit den schwarzen, stechenden Augen. Es besteht eine Distanz zum vernünftigen Gestalten von Portraits.

### 3. Fazit

Nun ist der Zeitpunkt gekommen an der gesamten *Écriture automatique*, wie sie in diesem Aufsatz definiert und für die bildende Kunst verwendet wurde, eine Kritik zu vollziehen. Die Faktoren Tempo, keine ästhetische Absicht, Distanz zur Vernunft, kein Einfluss von Aussen, Zufälligkeit, Spontaneität und Planlosigkeit sind alle schwer zu fassen und ohne weitere Definition wenig anwendbar. So lässt sich auch die Schwierigkeit erklären, welche in Kapitel 2 zum Tragen kam, die drei Dada Werke mit einem literarischen Begriff aus dem Surrealismus zu

analysieren. Um die Faktoren gezielter anwenden zu können, müsste erst eine Norm definiert werden, wie sie demnach bei Werken, welche nicht aus dem Dada und dem Surrealismus stammen, zu finden sein sollte. Wie ist das Gestaltungstempo bei diesen Werken? Welche Planungsschritte sind im Werk ersichtlich? Welche Rolle spielten Zufälligkeit und Spontaneität? Welchen Einfluss hatte die Aussenwelt oder das kreative Denken des Erschaffenden? Und zuletzt noch: welchen Einfluss hatte die Vernunft? Dieser Punkt ist am schwierigsten zu besprechen. Um über Vernunft und der gestalterischen Distanz dazu, welche bei der *Écriture automatique* von grosser Bedeutung ist, zu sprechen, sollte diese erst definiert werden, was aber in diesem Aufsatz den Rahmen gesprengt hätte.

Weiter zu nennen, was die Analysen der drei Werke betrifft, ist, wie bei allen Werkanalysen, der Fakt, dass ein Werk stets ein Relikt eines Gestaltungsprozesses ist. Hier wurde versucht die drei Prozesse herauszufiltern und niederzuschreiben. Diese Prozesse boten schliesslich den Herd für die Interpretationen und Deutungen betreffend Automatismen in den Werkgestaltungen. Aber es steht fest, dass diese Deutungen vollends subjektiv sind.

Zudem kann bezweifelt werden, dass in der Tradition der *Écriture automatique*, wie sie die Surrealisten versuchten, stets die Vernunft ausgeschaltet wurde, Einflüsse von Aussen nicht wahrgenommen wurden und reine Zufälligkeit herrschte. Denn schon die Tatsache, dass die Schrift und Sprache beherrscht werden müssen, um sie dann zu negieren und umzudeuten, ist ein Ding von Aussen. Ähnlicher Ansicht war auch Breton, betreffend der Malerei. Ubl fasst zusammen:

„Die Malerei machte eine Frage offensichtlich [...]: die Frage nach dem Medium des Unbewussten. Genauer: Wie kann man jemals sicher sein, dass die Binneneffekte eines bestimmten Mediums die Botschaften des Unbewussten nicht einstellen oder vollkommen überlagern?“<sup>16</sup>

Und weiter schreibt Ubl zur Schwierigkeit des Unbewussten im Automatismus:

---

<sup>16</sup> Ubl 2004, 65.

„Die traditionelle Kultur des Zeichnens steht im Verdacht, die Äußerungen des Unbewussten zu präformieren. Die Entkoppelung von Auge und Hand, zensierendem Bewusstsein und ausübendem Instrument wird daher zur Hauptsorge der frühen surrealistischen Malereidiskussionen.“<sup>17</sup>

Die drei Werke, welche hier betrachtet wurden, weisen Tendenzen auf, welche der *Écriture automatique* zugeschrieben werden könnten. Die verwendeten Faktoren könnten aber auch in ganz anderem Zusammenhang betrachtet worden sein. Die drei Werke wurden in einem geringen Grand entgrenzt, was das Zeichnungsdispositiv nach Ubl und Pichler betrifft. Die Unterlagen und die Bildträger waren stets von keiner Bedeutung. Eine Entgrenzung könnte durch die Haltung der Künstler im Zeichenprozess geschehen sein. Möglich wäre, dass Ernst und Arp zeitgleich an der Postkarte gestalteten und daher spezielle Haltungen der zeichnenden Hände entstanden oder dass Richter beim Portrait die Hand verkrampte, um die Striche so zu gestalten wie sie sind. Dies sind Überlegungen, welche nicht belegt werden können, da die Gestaltungsprozesse auch nicht bewiesen werden können. Die Werke können und sollten in anderen, weiteren Bereichen betrachtet werden. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es mehr definierte Normen und klarer definierte Kriterien für die *Écriture automatique* bräuchte, um diesen literarischen Begriff auf die bildende Kunst anzuwenden. Daher lässt sich auch nicht abschliessend sagen, ob die drei Werke der *Écriture automatique* zugeordnet werden können oder nicht. Zudem weiss man nie wirklich, wie das Werk entstanden ist. Und gerade bei dieser Art von Analyse, bei der der Prozess von grosser Bedeutung ist, besteht daher schon von Beginn an eine Schwierigkeit. Die *Écriture automatique* als Analysewerkzeug, oder besser gesagt als Zuordnungsmerkmal in diesem Zusammenhang zu verwenden, war ein Versuch.

#### 4. Bibliografie

Anders 2003

Richard Anders, Wolkenlesen, Über hypnagogische Halluzinationen, automatisches Schreiben und andere Inspirationsquellen, Greifswald 2003.

---

<sup>17</sup> Ubl 2004, 66.

Hilke 2002

Manfred Hilke, L'écriture automatique – Das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton, Frankfurt am Main 2002.

Hötter 1990

Gerd Hötter, Surrealismus und Identität, André Breton „Theorie des Kryptogramms“, Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks, Paderborn 1990.

Kunsthaus Zürich 1994

Dada global, anlässlich der Ausstellung „Dada global“ 12. August bis 6. November 1994 im Kunsthaus Zürich, Zürich 1995.

Pichler/Ubl 2007

Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Rundgänge der Zeichnung, hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, München 2007, 231-255.

Ubl 2004

Ralph Ubl, Prähistorische Zukunft, Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes, München 2004.