

Nikolas Jacobs

Viel Rauch um Nichts

Was uns die Doppelschau im Roentgen Museum und der Städtischen Galerie Mennonitenkirche in Neuwied über das Kunstverständnis in der Bundesrepublik sagen kann

Das Jahr 2009 nutzt die Bundesrepublik, um ihr 60jähriges Bestehen und das ihr zu Grunde liegende Grundgesetz gebührend zu feiern. Walter Smerling, der Leiter des Museums Küppersmühle in Duisburg und der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. in Bonn hat aus diesem Anlass in Zusammenarbeit mit anderen Kunstfreunden und unterstützt durch die Bildzeitung im Berliner Martin-Gropius-Bau Berlin eine umfassende Ausstellung organisiert. Ihr Titel lautet: „60 Jahre – 60Werke“. Kaleidoskopartig werden die sechzig bundesrepublikanischen Jahre durch sechzig Kunstwerke von sechzig Künstlern präsentiert. Man kann bei einem solchen Ausstellungsprojekt geteilter Meinung sein, sind doch solche groß angelegten Jubiläumsausstellungen immer mit einer gewissen Vorsicht zu genießen. Diese ist speziell bei einer Schau über die Kunstgeschichte der Bundesrepublik empfohlen; bereits bevor die Ausstellung selbst eröffnet war, konnte man erahnen, was an dieser Ausstellung provozieren beziehungsweise Unmut hervorrufen könnte.

Allein die Tatsache, dass wichtige DDR-Künstler wie Werner Tübke oder Bernhard Heisig vor 1989 nicht in der Ausstellung vertreten sind, ließ einen mittlerweile alten und ermüdenden Streit voraussagen, ob der Westen der Ostkunst mit einer Siegermentalität gegenüberträte. Eben diese Diskussion wurde dann auch rechtzeitig zur Eröffnung der Ausstellung von den führenden deutschen Feuilletons, allen voran der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ (FAZ), angestoßen. Zu Recht wird sich so mancher Außenstehende gefragt haben, weshalb es zu dieser Diskussion kommen konnte. Schließlich feiert diese Ausstellung Grundgesetz und Bundesrepublik, was konsequenterweise auch zur Folge hat, dass Arbeiten von DDR-Malern vor der Wiedervereinigung 1989 keine Aufnahme in die Ausstellung finden. Den Ausstellungskuratoren lässt sich einiges vorwerfen, sicherlich aber nicht die Tatsache, dass sie den politischen Status der DDR und der BRD sauber trennen.

Für das Feuilleton der FAZ verfasste Marcus Jauer unter der Überschrift „Viel Rauch um Nichts“ eine Ausstellungskritik, die deutlich macht, worum es in der Debatte um die DDR-Künstler in Wirklichkeit geht. Es geht keinesfalls nur um die durchaus berechnete Forderung, die Kunst der DDR angemessen zu würdigen; vielmehr geht es um einen Streit, der mindestens ebenso alt wie die Bundesrepublik ist und etwas verkürzt lautet: Wie soll in der Bundesrepublik gemalt werden, abstrakt oder gegenständlich?

Marcus Jauer lässt uns nicht lange im Unklaren, wie er diese Frage beantworten würde. Bezogen auf die Berliner Ausstellung berichtet er über die gezeigten Werke der frühen 1950er Jahre durchaus positiv und lobt die Auswahl der gegenständlichen Maler Werner Heldt und Karl Hofer für die Ausstellung. Dann jedoch wird Jauer die Ausstellung zu ungegenständlich; über die für die späten 50er und 60er Jahre ausgewählten Künstler schreibt er folgendes: *„Dann aber wirkt das Land vor allem am Spiel von Formen und Farben interessiert. Für einen, der daran nicht teilgenommen hat, lässt sich kein Thema erkennen, kein Ort, die darin enthalten wären. Es ist eine Zeitvergessenheit in den Werken, als habe die Kunst damals kaum etwas anderes beschäftigt als sie selbst. Die Bundesrepublik, ein stilles Land, in dem viel nachgedacht wird.“*

Was Jauer mit diesen Zeilen sagt, ist nichts anderes als ein Plädoyer wider die ungegenständliche Malerei. Man würde Jauer durchaus beipflichten, dass es auch viele schwache ungegenständliche Bilder aus jener Zeit gibt; doch in diesen Zeilen macht er deutlich, dass ihm nicht an einer differenzierten Betrachtung gelegen ist, sondern dass ihm das Abstrakte im Generellen nichts bedeutet. Kein Thema aus der realen Welt, kein Ort sind darin enthalten, meint Jauer. Es stimmt, realistische Motive und Orte finden sich in ungegenständlichen Bildern nicht, denn das ist schließlich die Grundlage abstrakter Kunst, dass sie nichts abbildet. Aber ist diese Malerei deswegen zeitvergessen? Beschäftigt sich diese Kunst daher nur mit sich selbst? Muss ein Bild Geschichten erzählen, um gut zu sein?

Jauers Artikel muss einen nachdenklich stimmen, denn es scheint niemanden zu wundern, dass sich dieser in einer der angesehensten Tageszeitungen Deutschlands erscheinende Artikel offensichtlich gegen jedwede Art abstrakter Kunst wendet. Was

ist mit Mark Rothko? Mit Jackson Pollock? Mit Ad Reinhardt? Meint Jauer, dass sogar diese großen amerikanischen Kunstprotagonisten zeitvergessene Kunst geschaffen haben? Seiner Logik folgend ist dies wohl der Fall, schließlich finden wir auch in den Werken dieser Künstler weder Ort noch Thema.

Die Debatte um das Vermissen von DDR- Kunst in der Ausstellung ist also augenscheinlich nur vordergründig; Jauer und vielen anderen geht es nicht allein darum, dass Heisig und Tübke in der Ausstellung als Vertreter der DDR fehlen, sondern dass sie gegenständlich gemalt haben. Und darum, dass viele BRD-Maler jener Zeit, wie etwa Karl Otto Götz, Ernst Wilhelm Nay, Gerhard Hoehme oder Emil Schumacher ungegenständlich gemalt haben. Der alte Zwist zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei lodert immer noch. Das wieder vereinte Deutschland des Jahres 2009 feiert sechzig Jahre bundesrepublikanisches Kunstschaffen und vergisst dabei völlig, was für ein ungeklärtes und gespaltenes Kunstverständnis in diesem Land dominiert. Es ist nicht nur Jauers Artikel, der belegt, wie tief auch heute noch der Graben in unserem Land zwischen ungegenständlicher und gegenständlicher Malerei verläuft.

Dass die Bundesrepublik kein Selbstvertrauen in ihre malerischen Positionen besitzt, hat besonders deutlich die Ausstellung „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“ im Jahr 1986 in der Staatsgalerie Stuttgart bewiesen. Sicher, diese Schau liegt über zwanzig Jahre zurück, doch der bei ihr zu Tage tretende Grundkonflikt hat sich bis heute nicht verändert. In dieser Ausstellung, deren Namen schon den Anspruch auf eine deutsche Retrospektive verkündete, war neben den Werken von Wols nicht ein einziger deutscher informeller Maler vertreten. Die über zehn Jahre das deutsche Kunstgeschehen dominierende Kunstrichtung wurde einfach aus der Ausstellungsagenda gestrichen; die Kuratoren taten also, als habe es diese malerische Richtung nie gegeben.

Dieses Ausblenden der künstlerischen Entwicklung des deutschen Informel in den 1950er Jahren offenbart eine Oberflächlichkeit und Dogmatik in der Kunstgeschichtsschreibung, die doch nachdenklich stimmt. Und dieser unfruchtbare Kleinkrieg wird leidenschaftlich – und von beiden Seiten – geführt. Manch einem mag

dieser Streit grotesk vorkommen und man muss bis in die direkte Nachkriegszeit zurückgehen, um zu dessen Ursprung vorzudringen.

Mit dem Beginn des Kalten Krieges begann auch eine schleichende Politisierung des Kunstgeschehens. Das geteilte Deutschland bekam schon sehr bald den innerdeutschen Frontverlauf zwischen Ost und West auch im Kunstbetrieb zu spüren. Dem Kommunismus wurde die Gegenständlichkeit, dem freien Westen die Ungegenständlichkeit zugeordnet. Schon diese grobe Einteilung ist aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar, bedenkt man doch die großen abstrakten Traditionen im noch nicht kommunistischen Russland beziehungsweise die noch offensichtlicheren gegenständlichen Traditionen in der Vorkriegsmalerei des „Westens“.

Dennoch wurde fortan vom „Sozialistischen Realismus“ und der „Weltsprache Informel“ gesprochen, Bekenntnisse für eine der beiden Tendenzen wurden daher auch als politische Positionierung verstanden. Dabei sahen sich viele Maler dieser Generation selbst keinesfalls als politische Akteure. Besonders die Maler der BRD wurden und werden bis heute immer noch falsch, nämlich politisch interpretiert. In Wirklichkeit wurden im westlichen Deutschland der 1950er Jahre diese Maler von den politischen Akteuren hier keineswegs als Verbündete betrachtet, konservativen Kreisen waren die informellen Tendenzen vielmehr suspekt.

Der Streit Abstraktion versus Gegenständlichkeit wurde jedoch nicht nur zwischen Ost und West geführt. Auch innerhalb der BRD führte diese Frage zu – diesmal realen – Konflikten und Debatten. Am bekanntesten war in diesem Zusammenhang sicherlich der als „Bilderstreit“ in die deutsche Kunstgeschichte eingegangene Streit zwischen Hans Sedlmayr (Verlust der Mitte, 1948) und dem abstrakten Maler Willi Baumeister in dem ersten Darmstädter Gespräch in Darmstadt 1950. Darauf will ich der Kürze halber hier nicht eingehen, aber auf den Streit zwischen Carl Hofer und Will Grohmann im Frühjahr 1955. Hofer und Grohmann trugen einen über Zeitungsartikel geführten Streit aus, in dem es um die Frage ging, welche Rolle die abstrakte Malerei in Deutschland spielen sollte. Was dieser Disput für eine Resonanz in Deutschland erfahren sollte, hatten wohl weder Hofer noch Grohmann vorausgesehen. Die anfangs kleine Debatte wurde bewusst von Vertretern beider Seiten angefeuert, sodass sie bald zu einem heftigen, oft auch unsachlichen Streit wurde. Dieser Streit

wurde zur Manifestation eines dogmatischen Denkens, das seither immer wieder Abstraktion und Gegenständlichkeit in Deutschland gegeneinander ausgespielt hat.

Zeitgleich zur Jubiläumsschau in Berlin 2009 findet eine Doppelausstellung von Karl Otto Götz und Rissa im Röntgenmuseum und der Städtischen Galerie Mennonitenkirche in Neuwied statt. Obwohl das Künstlerehepaar seit Jahrzehnten gemeinsam Atelierwand an Atelierwand im Westerwald arbeitet, blieben doch beide Künstler ihren voneinander unabhängigen malerischen Positionen bis heute treu; Götz, der informelle Maler und Rissa, die gegenständliche Malerin. Dass der „Bilderstreit“ nicht auch einen Graben durch die Beziehung der beiden zieht, obwohl ihre Werke doch die scheinbar unversöhnlichen Pole abstrakte und gegenständliche Malerei markieren, ist kein Zufall. Vielmehr beweist dieses Künstlerpaar, dass der angebliche Streit keine echte Basis besitzt, sondern nur noch künstlich am Leben gehalten wird. Denn obwohl Rissa dem Gegenständlichen und Götz dem Ungegenständlichen immer treu geblieben sind, zeigt die Ausstellung, die Bilder von Rissa und Götz gegenüberstellt, welche formalen Parallelen und welch unerwarteter Reichtum an visueller Formfindung zwischen den Bildern beider Künstler bestehen.

Rissas Malerei ist gegenständlich, symbolisch und kombiniert klar abgegrenzte Flächen mit informellen Elementen. Götz Bilder sind ungegenständlich, gestisch und spielen, besonders in der jüngeren Zeit, mit den Assoziationen des Betrachters. Die Bilder von Rissa und Götz stehen jedoch keinesfalls im Kontrast, denn wenngleich sie oberflächlich betrachtet sehr verschieden erscheinen mögen, so ist doch die den Bildern zu Grunde liegende Zielsetzung dieselbe. Sowohl Rissa als auch Götz beschäftigen sich seit Jahrzehnten mit formalen Fragen, die besonders auf die Problematik des Zusammenspiels von Flächen, Formen und Malfakturen abzielt. An einigen Beispielen aus der Ausstellung soll diese Übereinstimmung in den Bildern verdeutlicht werden.

Betrachten wir zunächst eine Arbeit von Rissa, das in dieser Ausstellung präsentierte Bild „Berber“ aus dem Jahr 1998. Der konstruktiv dargestellte Araber sitzt vor einem Hintergrund, dessen Ornament und Farbigkeit dem der Kleidung des Mannes sehr nahe kommt. Für den Betrachter sind die Umrisse und Konturen des Mannes zwar noch zu erkennen, doch der Übergang vom Vorder- in den Hintergrund ist beinahe

fließend. Einzig die Schlange und die Hände des Mannes heben sich sowohl von der Farbigkeit als auch von der Form her deutlich vom Hintergrund ab.

Man würde Rissas Malerei missverstehen, würde man sie rein ungegenständlich und formal interpretieren, denn die inhaltlichen Aussagen, die oftmals aktuelle gesellschaftliche Themen kritisch beleuchten, sind für Rissa von großer Bedeutung. Da dieser Aspekt von Rissas Malerei jedoch bereits hinlänglich beschrieben wurde, soll an dieser Stelle der formal-stilistisch konstruktive Gesichtspunkt im Vordergrund stehen.

Bereits das erwähnte Bild „Berber“ führt dem Betrachter vor Augen, dass Rissa in vielen ihrer Bilder versucht, die Gegenstände so weit aufzubrechen, beziehungsweise ineinander greifen zu lassen, dass letztendlich das Bild kaum mehr als gegenständlich bezeichnet werden kann und stattdessen eine abstrahierte Komposition vorliegt. Hier bestehen überraschende Parallelen zur Informellen Malerei von K.O. Götz. Dennoch bleiben wesentliche Unterschiede wie etwa die schnelle, gestische Malweise von ihm, die im Kontrast zu Rissas klassischer konstruktiver Malweise mit dem Pinsel steht.

Was sich an abstrahierendem Potenzial im Bild „Berber“ schon andeutet, wird im Bild „Die Braut“ aus dem Jahr 2000 noch deutlicher. Beinahe die gesamte Fläche des Bildes wird dominiert von einem gittermaschigen Brautschleier, der das aus vielfarbigen Facetten bestehende Gesicht einer Frau überzieht. Für den Betrachter sind das Muster des Schleiers und die Gesichtspartien der Frau farblich und flächig so ineinander verwoben, dass die genaue optische Unterscheidung, was zum Gesicht und was zum Schleier gehört, dem Betrachter nicht schnell gelingt. Der Effekt des Bildes ähnelt so fast der „All-Over“-Struktur des Action-Paintings oder des Informels, denn die sich gleichmäßig über die Bildfläche verteilende Schleierkonstruktion hindert den Betrachter daran, das Gesicht der „Braut“ als eigentliches Zentrum des Bildes zu zentrieren.

Sowohl „Berber“ als auch „Die Braut“ zeigen, dass Rissa dieses hohe Maß an Abstraktion in ihren eigentlich gegenständlichen Bildern durch die Betonung und Wiederholung von regelmäßigen und unregelmäßigen Ornamenten und Mustern erreicht; in „Berber“ sind es die Falten des Umhangs des Arabers, die in ihrer

strengen konstruktiven Stilisierung mit dem Hintergrund korrespondieren, in „Die Braut“ ist es das Gitter des Schleiers, welches das ganze Bild überzieht und so eine abstrakte Struktur entstehen lässt.

Die wichtige Rolle des Ornaments in Rissas Arbeiten wird in der 2009 gemalten, zweiten Version der „Wüstentochter“ deutlich. Der Abstraktionsgrad dieses Bildes ist zwar aufgrund der präzise gemalten Augenpartie der „Wüstentochter“ geringer als etwa der von „Berber“ oder „Die Braut“. Dennoch dominieren in diesem Bild letztendlich die in blau, grau und weiß ausgeführten, regelmäßigen Ornamente des Kopftuchs der Frau. Diese Ornamente vermitteln zwischen der mehr gegenständlichen Gesichtspartie und dem ungegenständlichen Hintergrund des Bildes und lösen somit wieder die klare Gegenständlichkeit des Bildes auf. In der oberen linken Ecke des Bildes finden sich zudem blitzschnell ausgeführte Pinselzüge. Hier – und noch deutlicher im fallenden Haar der Frau im Bild „Vergebens“ (1996) – wird der Einfluss von Götts gestischer Malerei auf seine ehemalige Schülerin Rissa deutlich. Rissa hat immer wieder gestische Pinsel- und Raketzüge in ihre gegenständlichen Bilder platziert und dadurch bewusst ihren sonst planen, flächigen Malduktus durchbrochen.

„Berber“, „Die Braut“ und „Wüstentochter“ sind drei exemplarische Beispiele dafür, dass Rissas Malerei sich im Spannungsfeld zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegt. Wohl auch deswegen hat sie ihre gegenständliche Malerei nie als Dogma empfunden und war stets auf der Suche nach ungegenständlichen Möglichkeiten, um eine neue Form der Malerei für ihre Gegenstandswelt zu finden. Anders als für viele, auch gegenständlich malende Künstler ihrer Generation war für sie ihre gegenständliche Malerei keine Distanzierung und Kritik an der informellen Kunst, sondern stattdessen eine notwendige Ergänzung der malerischen Positionen.

Auch Karl Otto Götz lässt sich in keiner Weise nachsagen, dass er ein dogmatischer Informeller ist, der nur auf dem Vorrecht der informellen Malerei besteht. Der sicherste Beleg für diese These ist sein jahrzehntelanges Wirken als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie. Kein anderer deutscher Akademieprofessor kann eine solche Anzahl bedeutender Schüler vorweisen wie Karl Otto Götz. Völlig unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie HA Schult, Sigmar Polke, Gerhard

Richter, Rissa oder Gotthard Graubner zählen dazu. Götz Erfolg als Professor beruhte auf seiner liberalen Grundhaltung, denn er forderte nie von seinen Schülern, es ihm gleichzutun und auch informel zu malen. Im Gegenteil: die künstlerischen Konzeptionen der eben genannten KünstlerInnen zeigen die Bandbreite seiner Unterstützung. Der vielfach gegen die informellen Maler erhobene Vorwurf, sie hätten ihre Malweise als die einzig richtige betrachtet und so andere Entwicklungen in Deutschland unterdrückt, ist angesichts Götz' Düsseldorfer Wirken also eindeutig entkräftet.

Dass Götz ein liberaler Professor und anderen, auch gegenständlichen Malern gegenüber offen war, änderte jedoch nichts daran, dass seine Malerei immer ungegenständlich blieb. Schon seine ersten, noch gegenständlichen Arbeiten aus den 30er und 40er Jahren lassen erahnen, dass Götz das Gegenständliche zugunsten der Ungegenständlichkeit verlassen wollte und damals auf der Suche nach dem richtigen Weg zu diesem Ziel war. Seine 1952 entwickelte, schnell ausgeführte Pinsel- und Rakeltechnik, die bis heute die Grundlage für seine Malerei ist, gab ihm schließlich die Möglichkeit, seine ungegenständliche Malerei zu verwirklichen.

Seit einigen Jahren lassen sich aber auch in Götz' Malerei gegenständliche Assoziationen finden. Stellvertretend für diese Werke sei an dieser Stelle auf das in dieser Ausstellung gezeigte Bild „Schlitt II“ aus dem Jahr 2009 verwiesen. Bereits der Bildtitel Schlitt weckt lautmalerische Assoziationen an Schlittschuhe. Betrachtet man das Bild, so scheint man diese Assoziation hier auch optisch wieder zu finden. Auf schwarzem Untergrund wurde eine weiße, Eis assoziierende Fläche gerakelt. In einem weiten Bogen von der rechten Bildhälfte her erstreckt sich ein Rakelschlag, der die weiße Oberfläche durchbricht und so den schwarzen Untergrund wieder sichtbar werden lässt. In der linken oberen Bildhälfte geht der Bogen in mehrere einzelne Rakelschläge über. Der Titel, der gerakelte Bogen und die einzelnen Rakelschläge lassen den Betrachter Spuren im Eis assoziieren, die durch die Kufen der Schlittschuhe entstanden sein könnten. Trotz dieser assoziativen Möglichkeit bleibt das Bild dennoch völlig ungegenständlich und steht auch für sich ohne die gegenständliche Lesart.

Rissas Malerei führt uns im Gegenständlichen das Abstrakte vor Augen, Götz ungegenständliche Bilder wiederum lassen uns in seinem Spätwerk verstärkt Gegenständliches assoziieren. Die beiden Ausstellungen im Roentgen Museum und in der Galerie Mennonitenkirche in Neuwied stellen erstmals K.O. Götz und Rissa-Arbeiten in dieser Breite gegenüber. Wie notwendig eine solche Ausstellung ist, in der gegenständliche und ungegenständliche Malerei nicht gegeneinander ausgespielt werden, sondern sich stattdessen ergänzen, zeigen die aktuellen, eingangs erwähnten Debatten um die deutsche Nachkriegskunstgeschichte.

Sechzig Jahre nach Gründung der Bundesrepublik und zwanzig Jahre nach Ende des Kalten Krieges sollte es wieder möglich sein, beide malerischen Pole miteinander zu versöhnen.

Wiesbaden, 2009

(Veröffentlicht in: „K.O. GÖTZ – RISSA , GEMÄLDE – ARBEITEN AUF PAPIER“, Katalog zur Ausstellung Roentgen Museum und Städtische Galerie Mennonitenkirche Neuwied, S. 22-27; Hrsg. Roentgen-Museum Neuwied, Städtische Galerie Mennonitenkirche Neuwied, K.O. Götz und Rissa-Stiftung, Niederbreitbach-Wolfenacker; AWD Druck+Verlag, Alsdorf 2009)