

Sabine Schütz

Jenseits des klassischen Formprinzips – Die Malerei des Karl Otto Götz

*„Eine Ausdrucksform auszuwählen, bedeutet ebensoviel wie keine zu haben.“¹
(EjlerBille)*

Diesen kategorischen Satz las man 1948 in der ersten Ausgabe der Künstlerzeitschrift „Cobra“; er bringt den radikalen Anspruch vieler junger Künstler nach 1945 auf den Begriff: keine Formen mehr aus einem verfügbaren Repertoire auszuwählen, sondern eigene Bildsprachen neu zu erfinden.

K. O. Götz und „Cobra“

Der dänische Maler Ejler Bille, aus dessen Text „Das Leben selbst ist die Erfahrung“ das Zitat stammt, gehörte zum Kreis um die Künstlergruppe „Cobra“, die sich 1948 in Paris² formierte. Sie vertrat eine freie, spontane und improvisatorische Auffassung von Malerei. Benannt nach ihren Heimatstädten **C**openhagen³, **B**rüssel⁴ und **A**msterdam⁵, verfolgten die „Cobra“-Maler und -Dichter das Ziel einer „internationalen Aktivität in einer organischen experimentellen Zusammenarbeit“ jenseits aller dogmatischen Theorie.⁶ Ihr Gründungsmanifest enthält den Aufruf an „alle Künstler, egal aus welchem Land“, sich der Bewegung anzuschließen.

Karl Otto Götz stand damals bereits in lebhaftem Gedankenaustausch mit zahlreichen Künstlern und Intellektuellen des In- und Auslands; er arbeitete gerade an der ersten Nummer seiner eigenen Zeitschrift „META – Moderne Kunst und Poesie“, in der er zwischen 1949 und 1953 zahlreiche avancierte Künstlerpositionen vorstellte.

¹ aus : „Cobra“. Nach uns die Freiheit. Hamburg (Nautilus) 1995, S.9

² im Anschluss an eine enttäuschend verlaufene Internationale Konferenz des „Centre de documentation sur l'art d'avantgarde“, auf der sich die Coibra-Gruppe vom Surrealismus abwandte

³ der Maler Asger Jorn

⁴ die Dichter Christian Dotremont, der das Manifest verfasste, und Joseph Noiret

⁵ die Maler Karel Appel, Constant und Corneille

⁶ vgl. Gründungsmanifest. In: „Cobra“ (Anm. 1), S. 6

Auch mit den „Cobra“-Kollegen bestand Kontakt, die Götz 1949 zu ihrer „Internationalen Ausstellung für experimentelle Kunst“ nach Amsterdam einluden und in ihre Gruppe aufnahmen. Dieser schuf damals, neben Holzschnitt-Variationen über seinen während des Krieges in der „Fakturenfibel“ gesammelten, gegenstandslosen Formenkanon, halbabstrakte Gouachen sowie die sogenannten „Luftpumpenbilder“⁷, die mit der Gestaltungskraft des Zufalls spielen. Diese, und speziell die unfarbigen Monotypien, weckten mit ihrem experimentellen Eigensinn das Interesse der „Cobra“-Künstler, die den 35-jährigen Deutschen als einen der Ihren (an)erkannten, obwohl er sich selbst nie als „Cobra“ empfand – im Gegenteil: „Ich war kein „Cobra“-Wilder, ich schmierte nicht wie die „Cobra“-Leute, so gut ich das fand, vor allen Dingen Jorn und Constant und Carl Henning Pedersen...“⁸ Stilistisch stand Götz eher seinem Freund und Mentor Willi Baumeister nahe, und man erkennt in seinen Nachkriegswerken auch den Einfluss des - von „Cobra“ abgelehnten - Surrealismus, der damals durch die abstrakt-expressionistischen Tendenzen in Europa und den USA eine bemerkenswerte Wiederaufwertung erfuhr. Die verbindende Brücke war der Automatismus, also jene surrealistische Methode der planmäßigen Ausschaltung des Bewusstseins zugunsten der frei und ungebremst sich entfaltenden malerischen Geste (bzw. des frei assoziierten dichterischen Wortes in der *écriture automatique*).

1950 beauftragten die „Cobra“-Freunde Götz mit der Herausgabe der fünften (und letzten) Nummer ihrer Zeitschrift „Cobra“; im Vorwort heißt es aus der Feder des „deutschen Redakteurs“: „Eine junge Avantgarde hat das Wagnis auf sich genommen, neue Kontinente im Bereich der Kunst zu betreten und zu erschließen. Eine Aktivität mit einer solchen Perspektive schließt naturgemäß das Betreten bereits eingefahrener Wege aus.“⁹

Abstrakter Expressionismus, Action Painting, Informel..

Bereits seit Mitte der vierziger Jahre hatten Maler wie Wols, Hans Hartung oder Jackson Pollock die Malerei radikal entgrenzt und dynamisiert. Ende 1945, noch vor seinem informellen Durchbruch, zeigte Wols seine erste Einzelausstellung bei Drouin

⁷ dabei wurden Tuschepfützen mit Hilfe von Luftpumpen auseinander getrieben, so dass sich zufällige Spritzspuren ergaben.

⁸ K.O. Götz in: Informel. Dokumentation des Symposions 1982 im Saaland-Museum Saarbrücken, S. 46

⁹ in „Cobra“ (Anm. 1), S. 65

in Paris; 1947 sprach Hartung von seiner Malerei als „peinture d’action“, woraus die Amerikaner das „Action Painting“ entlehnt haben dürften, welches zunächst vor allem auf Pollocks „drip paintings“ Anwendung fand, die ebenfalls seit 1947/48 entstanden.

1951 warf der Kritiker Michel Tapié anlässlich einer Pariser Gruppenausstellung¹⁰ den Begriff „Informel“ in die Debatte, der sich anfänglich auf Künstler wie Jean Dubuffet und Jean Fautrier bezog. Bald griffen auch deutsche Maler ihn auf, brachte er doch treffend die zentrale Thematik auf den Punkt, welche damals viele umtrieb: eine Malerei, die sich von allen formalen Zwängen befreit. Explizit richtete sich die Malerei der Informellen gegen die geometrische Abstraktion, wie sie etwa von den Nachfahren der niederländischen Gruppe „De Stijl“¹¹, von den Konkreten Künstlern oder auch von den einstigen Bauhäuslern vertreten wurde. Über den Weg der US-Emigration (Josef Albers, Walter Gropius u.a.) hatten sich ihre Ideen in der Nachkriegszeit fest etabliert, und in den 50er Jahren erlebte die Geometrie in der europäischen und amerikanischen Kunst eine Blüte. Auf die unterkühlte Anonymität ihrer berechenbaren Konstrukte antworteten die Informellen, neben Götz z.B. Bernard Schultze, KRH Sonderborg, Peter Brüning und viele andere, mit persönlichen und innovativen Ansätzen zur Überwindung des klassischen Formprinzips. Ihre Arbeiten zeichnen sich durch einen hohen experimentellen Faktor aus, und getrieben vom Verlangen nach unerschlossenen Bildwelten und Malweisen, räumten sie Phänomenen wie Zufall und Automatismus einen wichtigen Anteil ein an der Bildentstehung.

Quadriga

Bedingt durch den Krieg und seine Folgen setzte sich der neue Trend in Deutschland mit etwas Verspätung erst Anfang der 50er Jahre durch. Als offizieller Beginn gilt heute die legendäre Zimmerausstellung in der Frankfurter Galerie Franck, wo Karl Otto Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz und Otto Greis, unter dem offenbar amerikanisch inspirierten Titel „Neuexpressionisten“, insgesamt dreizehn Bilder zeigten.¹² Was die vier, die durch das Diktum eines Kritikers als „Quadriga“ in die Nachkriegs-

¹⁰ „Signifiants de l’Informel“ im Studio Facchetti

¹¹ nota bene: hier der Stilbegriff selbst als Gruppenname – dort eine Definition ex negativo für eine nicht mehr stilistisch definierte Haltung

¹² Götz stellte hier noch seine herkömmlichen Werke aus, darunter das berühmte „letzte Ölbild (7.9.1952)“, denn obwohl er seine neue Malmethode bereits entwickelt hatte, scheute er sich, die neuen Arbeiten zu zeigen.

kunstgeschichte eingingen¹³, vor allem verband, war der Wunsch nach Überwindung des festen formalen Bildgefüges. Jeder experimentierte für sich an der (Auf)Lösung des Formproblems, wobei an den in der Ausstellung gezeigten Werken neben der gemeinsamen Zielsetzung vor allem die Individualität der persönlichen Handschrift auffällt, die jedem Künstler seinen eigenen Stil verleiht. Götz: „Das Prinzip der Auflösung der klassischen Formelemente ... lag einfach in der Luft: man sah, dass der eine oder andere Maler damit beschäftigt war, jeder auf seine Weise. Und man war überrascht, dass da etwas losging, an dem man selbst beteiligt war.“¹⁴ Von einem „Gruppenstil“ wie noch bei den Expressionisten oder den Surrealisten kann keine Rede mehr sein.

Die Rakeltechnik

Götz fand im selben Jahr, 1952, zu jener eigenen Ausdruckform, die seine Arbeit fortan so unverwechselbar prägte. Seine spezielle Rakeltechnik hat er seither stets variiert und erweitert, nie aber in Frage gestellt. Sie schließt an die Experimente der Lackdrucke und Monotypien von 1946/47 an und profitiert von der „Bewegbarkeit“ der Farbe auf einem zuvor mit

Kleister behandelten Bildgrund. Blitzartige Schnelligkeit und malerische Rasanz, wie sie mit zäher Ölfarbe niemals zu erreichen wäre, werden so direkt visualisiert.

Im Prinzip verläuft Götz' Arbeitsprozess dreiteilig: Mit dem Pinsel werden zunächst spontan und zügig Zeichen und Fakturen dunkel auf den hellen Kleistergrund gesetzt, die dann in einem zweiten Schritt auf der nassen Fläche „bewegt“, das heißt, mit dem Gummirakel verschoben und miteinander vermalt werden: „Helles überlagert nun Dunkles. Dunkles wird fortgeschleudert auf Helles. ... Liniengeflechte und Graupartien sind als Elemente an jenen Stellen entstanden, wo die Rakel die dunkle Farbe nicht nur fortgeschoben oder fortgeschleudert, sondern teilweise in den hellen Grund gedrückt hat.“ (Götz)¹⁵ Die Flexibilität der Farbe auf dem feuchten Grund ermöglicht es dem Künstler, als misslungen erachtete Bildfindungen mehrmals wieder abzuwischen und neu zu beginnen. Im dritten Malakt wird, mit Hilfe des nunmehr „leeren“ Pinsels, so in das Bild hineingeschrieben, dass sich die Zonen zwischen ne-

¹³ vgl. z.B. den Katalog „Stationen der Moderne“. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlinische Galerie. Berlin 1988, S. 416-425

¹⁴ K.O. Götz in: Gabriele Lueg, Studien zum deutschen Informel. Aachen (Diss.) 1983, S. 358

¹⁵ K.O. Götz in: Richard P. Hartmann, Malerei aus Bereichen des Unbewussten. Köln 1974, S. 130

gativen und positiven Partien verwischen und miteinander verzahnen. Feste Formen werden von amorphen Strukturen verdrängt. Stellenweise ergibt sich für den Betrachter die Illusion von Plastizität, freilich ohne einen logischen Bildraum zu konstituieren, denn die Suggestion von Räumlichkeit entstammt unserer habituell dreidimensionalen Wahrnehmungsweise, nicht dem Bild selbst. So jedenfalls sieht es Götz, der sich solcher plastischer Anmutungen durchaus bewusst ist; doch für ihn spielt sich der gesamte Prozess als zweidimensionales Ereignis in der Fläche ab. Nicht selten dauert dieser nur einige Sekunden. – Zum Schluss wird das fertige Bild durch eine Wachsschicht fixiert.

Thema: Bewegung

Eine entscheidende Rolle spielt im Informel, und insbesondere im Götz'schen Malvorgang, das Phänomen der Bewegung, welches oftmals zum eigentlichen Bildinhalt wird. In diesem Sinne zählt Götz, neben seinen Kollegen K.R.H. Sonderborg und Fred Thieler, zu den deutschen Protagonisten der „Aktionsmalerei“, währenddessen etwa in den Werken eines Bernard Schultze oder Gerhard Hoehme Aspekte des Phantastischen, Lyrischen überwiegen. Für Götz ist aber das Tempo der Malerei kein Selbstzweck, sondern immer nur gerechtfertigt durch das Resultat: „Schnelles Arbeiten nicht ... um zu sagen ‚Ich bin der schnellste Maler der Welt‘, sondern ich brauchte die Schnelligkeit, um gewisse Formelemente, Spritzer, Schleifen zu erreichen, die ich mit langsamem Malen gar nicht hätte erreichen können. ... die Schnelligkeit als Mittel zum Zweck.“¹⁶ Die momenthaft gebannte Geschwindigkeit des Malvorgangs mit seinen akzidentellen Spuren verhindert jeglichen Eindruck von Endgültigkeit; der ständige Wechsel zwischen Negativ und Positiv, Hinten und Vorne, etc., den diese Bilder dem Auge abverlangen, machen Dynamik und Wandel zum zentralen Sujet von Götz' Malerei seit 1952. Das Bild steht für sich selbst als autonome, energetische Schöpfung jenseits aller inhaltlichen und formalen Anlehnung an die gegenständliche Welt.

Im Laufe der folgenden zwei Jahre erprobte der Künstler die mannigfachen Möglichkeiten der neuen Technik, und auch die Wirkung unterschiedlicher Farben beschäftigte ihn in jener Experimentalphase. Um 1954 aber wurde ihm die Gefahr der Wie-

¹⁶

Informel (Anm. 8), Saarbrücken 1983, S. 55

derholung und Abnutzung seines Verfahrens bewusst, und er begann, Bildgerüste und Kompositionszeichnungen zu entwerfen. Seither gehen seinen großen Leinwandarbeiten sowohl Skizzenserien als auch Gouachen voraus, in denen Götz bestimmte Fakturen, Schemata und Bewegungslinien vorab ausprobiert. Das scheinbar so Unbeabsichtigte erweist sich hier als durchaus planvoll und, zumindest in seiner Grundstruktur, kalkuliert. Im Laufe der Zeit entstanden umfangreiche Werkgruppen, die befreundete Kritiker wie Manfred de la Motte der besseren Identifizierbarkeit halber, wenn auch nicht unbedingt im Sinne des Erfinders, mit gegenständlichen Phänomenen assoziierten, z.B. die so genannten „U-Boot“-Bilder.

Informel in der Kritik

Viele Kunstkritiker, darunter vor allem der mit Götz und anderen eng befreundete Will Grohmann oder auch de la Motte, setzten sich intensiv für das Informel ein. Grohmann sorgte dafür, dass die Informellen auf der Documenta II, 1959 in Kassel, vertreten waren, wenn auch nur in einer Dachkammer. Doch wie so oft, wenn Avantgardisten neue Wege beschreiten, klangen nicht nur freundschaftliche, sondern auch feindselige Töne an: von Anfang an sahen sich die informellen Maler mit Urteilen und Vorurteilen konfrontiert, die sich zum Teil bis heute erhalten haben:

Eines davon setzte 1960 Arnold Gehlens Buch „Zeit-Bilder“ in Umlauf mit seiner seither sprichwörtlichen Wortschöpfung von der „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen - namentlich informellen – Kunst: in ihren Bildern sei ein „Sinn“ als „Legitimierung ihres So-Seins nicht mehr auffindbar“. Dieser Sinn habe sich in den Prozess seines Entstehens zurückgezogen, in die Erfahrungen, Reflexionen und Theorien des Künstlers. „Die aus diesem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etablierte sich neben dem Bild als Kommentar.“¹⁷

Schon 1958 hatte sich Gehlen mit Götz in Verbindung gesetzt, um mehr über seine Malerei und das Informel zu erfahren. Götz teilte Gehlens Kritik an den verstiegenen, zuweilen lächerlichen Versuchen der Kunstkritik, das Wesen der informellen Bilder zu paraphrasieren. Allerdings wollte oder konnte Gehlen nicht einsehen, so Götz, „dass die Konzeption eines gegenstandslosen Bildes begrifflich nicht zu fassen und nicht

¹⁷ Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a.M. 1960, S. 53f.

beschreibbar ist“, und dass „man auch ohne begriffliches Vokabular ein tiefes Verständnis für moderne Kunst und speziell auch für informelle Malerei haben kann.“¹⁸

Kritikpunkte wie „Willkür“, „Beliebigkeit“ und „Unverbindlichkeit“, die man aus dem Hang der frühen Informellen zu Automatismus, Improvisation und Bewegungsmalerei ableiten zu können meinte, stehen in engem Kontext mit Gehlens These von der „Kommentarbedürftigkeit“, ebenso wie der nie abflauende Vorwurf des Subjektivismus. Insbesondere dieser Aspekt der Informel-Kritik ist in jüngerer Zeit wieder aufgegriffen worden – zum großen Missfallen von Karl Otto Götz, dem es eigenen Aussagen zufolge nie auf die Freisetzung von Subjektivität ankam, sondern immer auf das möglichst zufriedenstellende Resultat „Bild“. Wie in jeder Menschen Arbeit, so haben sich freilich auch in seiner Kunst autobiographische Erfahrungen niedergeschlagen. Man darf zum Beispiel vermuten, dass seine Leidenschaft für das Fliegen - Götz erlernte bereits mit 15 Jahren das Segelfliegen - nicht ohne Einfluss auf die Bewegungsaspekte seiner Malerei blieb, ebenso wenig wie sein ausgeprägtes Interesse am Medium Film¹⁹; gewiss hat sich auch das Erlebnis der grandiosen, einsamen Natur in Norwegen in manche Bilder eingeschrieben – obwohl die vielen, von norwegischen Landschaftsnamen abgeleiteten Titel in keinerlei Zusammenhang mit realen Naturschauplätzen stehen, wie Götz immer wieder betont hat.

Zu den populärsten und unausrottbarsten Missverständnissen über die informelle Malerei zählt die Vermutung, die Künstler wollten mit ihrer Kunst Gefühle zum Ausdruck bringen, sie betrieben also gewissermaßen eine „Malerei aus dem Bauch heraus“. Immer wieder hat sich Götz vehement dagegen gewehrt, zuletzt in einem unveröffentlichten Text aus dem Jahr 2008. „Gefühle begleiten unser tägliches Leben. Nicht nur beim Kartoffelschälen hat man Gefühle, sondern auch beim Malen ... Nur: All diese Gefühle sind nicht konstitutiv für das, was als Bild stehen bleibt. Die Bildfaktur spiegelt in keiner Weise die Gefühle wider, die den Malprozess begleitet haben.“

Keinesfalls also kann von einem Rückzug auf die subjektiven Werte der Innerlichkeit die Rede sein, wie es bereits 1972 in dem Katalog einer Ausstellung im Museum Schloss Morsbroich Leverkusen behauptet wurde, der die Künstler des Informel der

¹⁸ ebd.

¹⁹ K.O. Götz hat selbst zahlreiche Filme gedreht, die z.T. leider nicht mehr existieren. Auch existieren Filme über seine malerischen Aktionen.

gesellschaftspolitischen Standpunktlosigkeit und Wirklichkeitsflucht bezichtigte. Richtig ist vielmehr, dass gerade für die deutschen Künstler die nach dem Krieg neuerlangte Freiheit einen unermesslichen Wert darstellte, der sich in der Möglichkeit des Reisens (z.B. nach Paris) äußerte und sich – naturgemäß - auch in den Bildern Bahn brach – eine neue Freiheit, wie man sie zur selben Zeit auch im Jazz erleben konnte, dessen Rhythmen in manche informellen Werke unmittelbar Eingang fanden.²⁰ Karl Otto Götz verweist in seinen Erinnerungen wiederholt auf die strukturellen Parallelen zwischen seiner Malerei und der Musik.²¹ Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch seine Rasterbilder, mit deren Hilfe er seit Ende der fünfziger Jahre Erkenntnisse der damals noch jungen Informationstheorie in visuelle Dokumente umsetzte, gefolgt von filmischen Experimenten mit dem bewegten, elektronischen Bild.

Die aktuelle Ausstellung

Das mit Abstand früheste Werk in dieser Ausstellung ist „Kiva“ von 1962. Es variiert, charakteristisch für die Werkphase der frühen sechziger Jahre, die Faktur des Wirbels, die hier, mit schnellen kurzen Bewegungen vielfach wiederholt, ein unförmiges Knäuel bildet, welches einer großen, schwarzen Fläche am rechten Bildrand fast wie ein lebendes Wesen gegenübertritt. „Kiva“ macht deutlich, wie weit diese Malerei entfernt ist von den Action Paintings etwa eines Jackson Pollock mit ihrem schwerpunktlosen „all over“. Bei Götz indessen formieren sich die Pinsel- und Raketzüge stets zu kalkulierten Konstellationen, die eine bildimmanente, oft dramatische Spannung aufbauen und diese meist, zu den Rändern hin, wieder auflösen.

Die anderen hier gezeigten Gemälde und Gouachen stammen aus den achtziger und neunziger Jahren; das jüngste, „Ilph VI“, entstand 2001. Bildmotive, Fakturen und Schemata aus dem gesamten Götz'schen Oeuvre tauchen auf und führen beispielhaft die vielfältigen Aspekte seiner Kunst vor Augen: etwa die kollisionsartige Überkreuzung zweier diagonalen Gegenbewegungen in „KEPHA“ (1985); die fast kalligraphischen, sparsam-meditativen Pinselgesten in „Tolph II“ (1996); oder der heftig aus tiefem Schwarz hervorbrechende rötliche Strudel in „Item“ (1996). Im Vergleich zu

²⁰ vgl. z.B. die Erinnerungen von Bernard Schultze, „Im Zeichen des Informel. Rückblick auf die fünfziger Jahre“. In: Zeitzeichen. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1989, S. 98-103

²¹ vgl. auch das Projekt „K. O. Götz. Sichtbar Hörbar (DVD Zweibrücken 2005)

älteren Bildern fällt in den neueren ihre stärkere Farbigkeit auf sowie die bislang für Götz eher ungewöhnliche Kombination mehrerer Farben in einer Arbeit

Karl Otto Götz, der am 22. Februar 2009 seinen 95. Geburtstag feierte, malt nach wie vor regelmäßig in seinem Atelier, wo großformatige, kraftvolle Bilder entstehen. Hierbei helfen ihm seine Frau, die Malerin Rissa, und ein Assistent, denn in den letzten Jahren hat Götz sein Augenlicht fast ganz verloren..

Mit seiner 1952 entwickelten Maltechnik steht ihm bis heute ein ideales Verfahren zur Verfügung, um immer wieder neue, unverbrauchte Ausdrucksformen hervorzubringen.

(Veröffentlicht in: „Karl Otto Götz. Wegbereiter des deutschen Informel. Gemälde und Arbeiten auf Papier“; Katalog zur Ausstellung im KunstKabinettImTurm, Grünstadt/Sausenheim, 2009)