

„K.O. Götz zum Informel“

(Interview Brigitte Jacobs van Renswou mit K.O. Götz, Wolfenacker 2010)

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK) Köln

Interviewfragen an K.O. Götz (Antworten fett gedruckt)

1. War die Materialästhetik des Informel (Verwendung von verschiedenen Werkstoffen) Ausdruck einer Notlage und Mangelsituation nach dem Kriege oder eher Konzeptionen der Künstler?

Konzeptionen der Künstler.

2. Paris war in den 1950er Jahren noch die führende Kunstmetropole. Wie haben Sie die Reisesituation nach Paris empfunden. Sie hatten eine Sondererlaubnis, um dorthin zu fahren.

Ich fühlte mich euphorisch, weil wir endlich aus der Hitler-Diktatur in eine freie Welt ausreisen konnten.

3. Wieso waren Sie einziges deutsches Mitglied von CoBra? Was hat CoBra für das deutsche Informel bedeutet? Was unterscheidet das Informel von den anderen Kunstrichtungen, empfinden Sie es als etwas speziell deutsches?

Ich habe in den Jahren 1948 bis 1953 unregelmäßig eine kleine Zeitschrift für zeitgenössische Kunst und Poesie - META - in zehn Nummern, herausgegeben. Einige Nummern hatte ich an die führenden Künstler von CoBra : Corneille, Appel und Constant geschickt. Eines Tages bekam ich von Willem Sandberg, dem damaligen Direktor des Stedelijkmuseums in Amsterdam, einen Brief, in dem stand, dass holländische CoBra-Künstler ihn gebeten hätten, mich zur ersten CoBra-Ausstellung in Amsterdam 1949, der Premiè`re Exposition Internationale d`Art Experimental, einzuladen . Es waren wohl meine verlegerische Tätigkeit in Sachen Kunst und Poesie und meine frühen Auslandsreisen innerhalb Europas, die mir gegenüber manchem Kollegen, einen Vorsprung der Bekanntheit über die Bundesrepublik (West) hinaus gebracht haben und mir die Mitgliedschaft in der CoBra- Gruppe ermöglicht hat.

Ihre zweite Frage: CoBra hat m.E. nichts für andere Künstler des deutschen Informel der ersten Stunde bedeutet. Denn z.B. Bernard Schultze und Gerhard Hoehme hatten gar keine Beziehung zu den künstlerischen Ideen der CoBra-Künstler, deren Quellen: Naive Kunst, Kinder- und Irrenkunst, Art Brut und Expressivität waren.

Man kann sagen: das deutsche Informel verarbeitete Ideen der Abstrakten Kunst,

des Surrealismus, Ideen von Hartung, Wols und Fautrier usw. und des Abstrakten Expressionismus bzw. des Action Paintings aus den USA. Der Begriff Informel geht auf den französischen Kritiker Michel Tapié zurück, der ihn 1951, anlässlich einer Ausstellung in Paris prägte.

Heute hat sich der Begriff Informel weitgehend als Oberbegriff für den Westeuropäischen Raum durchgesetzt. Das deutsche Informel ist für mich konzeptionell eine Synthese von künstlerischen Ideen der abstrakten Kunst ab 1911 bis 1933 aus Deutschland und in den 1940iger Jahren aus Frankreich und den USA, die wir deutschen informellen Maler mit unseren eigenen Ideen in den 1950er Jahren durch eine erhöhte informelle Komplexität erweitert haben.

4. Sie waren mit Edouard Jaguer aus Paris befreundet. Wie haben Sie ihn kennengelernt?

Edouard Jaguer war seit 1948 französischer Redakteur der CoBrA-Bewegung. Er hatte Ende 1949 mit Clerac-Serou und Serpan eine Zeitschrift für Literatur und bildende Kunst mit dem Titel RIXES (Streit) herausgegeben, die aber 1951 bereits wieder eingestellt wurde. Mein Verlegen von META und meine Aufnahme in der CoBrA-Gruppe waren das Verbindungsglied zwischen Jaguer und mir. Wir bekamen schnell Kontakt zueinander und wurden gute Freunde, weil er keine Ressentiments gegen mich als Deutschen, als ehemaligen Feind im zweiten Weltkrieg hatte. Ich besuchte ihn und seine Frau Simone bis Ende der 1960er Jahre regelmäßig zu Hause in Paris, was ja in Frankreich immer ein großer Vertrauensbeweis und eine Auszeichnung für einen Besucher war. Außerdem begegneten wir uns auch manchmal bei den Treffen der Surrealisten, die André Breton, seit 1946 aus dem Exil wieder in Paris, im Café "Deux magos" veranstaltete.

5. Wie kam es zur Gründung der Gruppe PHASES ? (K.O. Götz war zusammen mit Jaguer Gründungsmitglied).

Es gab, wie ich schon sagte, die Zeitschrift RIXES. Sie stellte Texte, Gedichte und Abbildungen von bildenden Künstlern vor, die - wenn ich mich recht erinnere - konstruktiv oder noch stark surrealistisch arbeiteten. Die neuen künstlerischen Tendenzen in der Bildenden Kunst (Lyrische Abstraktion usw.) - die Dichtung blieb länger surrealistisch - wurden jedoch immer interessanter, so dass ich 1952, Jaguer davon überzeugen konnte auch verstärkt Künstler der neuen Tendenzen in einer neuen Zeitschrift vorzustellen. Ich hatte sogar schon einen Titel dafür, nämlich PHASES. So erwuchs eine neue Zeitschrift aus der Zeitschrift RIXES mit dem Titel PHASES.

6. Der Zimmergalerie Franck vermittelten Sie Künstler und Ausstellungen. Wie kam die Zusammenarbeit zustande?

Als ich 1950 mit meiner Familie von Niedersachsen nach Frankfurt am Main übersiedelte, lernte ich dort sofort Bernard Schultze, Otto Greis und Heinz Kreuz kennen. Diese drei Maler hatten schon einen losen Kontakt zu der 1949 von Klaus Franck gegründeten Zimmergalerie. Und so bekam auch ich zu Franck sofort

Kontakt. Dieser war ein Versicherungsangestellter, der sich für moderne Kunst interessierte. Es war Nachkriegszeit, daher bestand sie nur aus zwei Zimmern in einer Wohnung. Sie gehörte einem niederländischen Gemüsegroßhändler, der sie bis auf ein Zimmer an Herrn Franck für die Ausstellungen zur Verfügung stellte. Dort wurden bis zu meiner Ankunft in Frankfurt eher regionale Künstler ausgestellt. Durch meine Auslandsreisen und durch die Kontakte über meine META hatte ich natürlich die Möglichkeit Klaus Franck, für Ausstellungen in seiner Galerie, internationale Künstler vorzuschlagen. Beispielweise habe ich damals dem noch unbekanntem, jungen Maler Arnulf Rainer unter dem Namen Trr. eine Ausstellung vermittelt.

7. Welche Rolle spielte die Zimmergalerie Franck in der damaligen Zeit?

Die Zimmergalerie spielte damals in Frankfurt nur eine bescheidene Rolle. Frankfurt war noch nicht vollständig wieder aufgebaut und die Menschen hatten andere Sorgen, als Kunst zu kaufen. Die informelle Kunst, die dort ausgestellt wurde, hatte nur einen kleinen Kreis von Interessenten. Und Sammler gab es sehr wenige.

8. Waren Sie eine Art Manager für das Informel und für Ihre Künstlerkollegen?

Nein als Manager für andere Künstler habe ich mich nicht gesehen. Ich habe Kollegen an Galerien und Institutionen vermittelt, deren Arbeiten ich wichtig fand. Zum Beispiel vermittelte ich Bernard Schultze und Carl Buchheister an die Galerie Daniel Cordier in Paris und Gerhard Hoehme an die Galerie L'Attico in Rom. Ab 1960 habe ich Gerhard Hoehme, Norbert Kricke, Rupprecht Geiger und Günter Uecker an die Kunstakademie in Düsseldorf gebracht. Und ich setzte mich zur selben Zeit auch für den damals noch völlig unbekanntem Kunststudenten Bernd Becher ein, dessen Fotos ich so interessant fand, dass ich ihn, zwecks Förderung an den damaligen Akademiedirektor der K.A. Düsseldorf und bis 1963 Vorsitzender des Deutschen Werkbundes, Hans Schwippert verwies.

9. Die Zimmergalerie Franck war auch ein Forum für die französischen Künstler (um Jaguer und RIXES). Welche Ziele verfolgten Sie zusammen mit Edourd Jaguer? (um 1954 kam es zum Zerwürfnis zwischen ihnen und Jaguer und Otto Greis und Klaus Franck.

Ja, es gab in der Zimmergalerie Streit. Ich hatte in einem Text für oder über die Galerie das Wort INITIATEUR wegen meiner Aktivitäten für sie benutzt. Und Franck, Jaguer, Schultze und Greis meinten wohl, dass sie gleich viel für die Galerie getan hätten.

Ich hatte im Jahr 1954 meine erste Einzelausstellung in der Galerie Creuze in Paris, im noch damaligen Mekka für moderne Kunst, so bedeuteten mir die Streitigkeiten nicht viel, denn ich hatte mich von der Galerie und ihrem Programm innerlich schon getrennt. Otto Greis strebte zu der Zeit auch weg. Er war 1955 auf dem Absprung nach Paris und mit Bernard Schultze hatte ich erst wieder guten Kontakt nach dem Tode seiner Frau Ursula Schultze-Bluhm, 1999. Mit Jaguer

blieb die Freundschaft, trotz der kleinen Meinungsverschiedenheit damals, bis zu seinem Tode 2006 erhalten. Wir schrieben uns in Abständen noch herzliche Briefe. Allerdings merkte ich, dass sich meine Anschauungen über zeitgenössische Kunst/Malerei durch meine empirischen Forschungen in der Wahrnehmungs-Psychologie Ende der 1968 und 1970er Jahre, gewandelt hatten, im Vergleich zu Jaguers literarischen und philosophischen Betrachtungen über seine noch dem Nachsurrealismus verpflichtete Künstlerschar.

Ab 1972 gab es für mich bei der Bildbetrachtung eine künstlerische, semantische, syntaktische und emotionale Dimension. Diese vier Dimensionen hatte ich in dem Buch:

PROBLEME DER BILDÄSTHETIK – 1972, festgehalten, welches ich mit Rissa unter ihrem bürgerlichen Namen Karin Götz geschrieben hatte. Damit war für mich die Beachtung der syntaktischen (formalen) Dimension bei der Bildbetrachtung von Kunst die wichtigste geworden.

10. Wie reagierte das Publikum auf die Ausstellungen der „Neuexpressionisten“ /Quadriga in der Zimmergalerie Franck?

Das Publikum in der Zimmergalerie war klein. Und manche Besucher reagierten natürlich negativ, nach dem Motto, das Geschmiere kann mein kleiner Sohn auch. Auch bei meiner Einzelausstellung in der Zimmergalerie 1953, wirkten meine informellen Bilder auf viele Besucher eher wie eine Kleckserei und nur wenige Personen interessierten sich dafür. Später bildete sich für die Künstler der Galerie doch ein kleiner Stamm von positiv interessierten Besuchern heraus, die der Zimmergalerie bis zu ihrer Schließung 1961 die Treue hielten.

11. In der Galerie Parnass hatten Sie nie eine Einzelausstellung, waren aber an der Ausstellung Poe´me-Objet (1956) beteiligt und eröffneten die Ausstellung der Gruppe PHASES (1958). Welche Beziehung hatten Sie zur Galerie Parnass/Rolf Jährling und warum hatten Sie nie eine Einzelausstellung dort?

Der Sammler und Gründer der Galerie Parnass 1949, Rolf Jährling hat sich nur bis Anfang der 1960er Jahre für die abstrakte und informelle Kunst interessiert. Jährling bevorzugte danach neue Strömungen in der Kunst. z.B. Fluxus-Künstler wie Joseph Beuys oder Wolf Vostell. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt noch Beziehungen zu meiner Pariser Galerie Daniel Cordier. Es kam zudem 1960 bei meiner Einzelausstellung in der Dependence der Galerie Cordier in Frankfurt zwischen uns zu Unstimmigkeiten wegen meiner Weigerung, die seit 1959 entstandenen Raster-Bilder in der Galerie auszustellen und damit war unser Vertrag beendet. Zum Glück bekam ich im selben Jahr einen Exklusiv-Vertrag bei der Galerie L´Aticco in Rom. So habe ich mir wenig Gedanken darüber gemacht, dass ich eine Einzelausstellung in der Galerie Parnass hätte haben sollen.

12. Von welcher Galerie haben Sie sich (in den 1950er Jahren) am stärksten vertreten gefunden?

Exklusiv habe ich mich bis 1960 für das Ausland an die Galerie Daniel Cordier in

Paris gebunden und von 1960 bis 1963 an die Galerie L'Attico in Rom. Damit kann ich sagen: in den 1950er Jahren haben die Galerien Creuze und Daniel Cordier in Paris und Jean Pierre Wilhelm in Düsseldorf, als Inhaber der Galerie 22, viel für mich getan. Letzterer mehr ideell als finanziell.

13. Wie wurden die Ausstellungen von informeller Kunst in den 1950er Jahren von dem Publikum aufgenommen?

Wie gesagt, für das deutsche Informel gab es für eine kurze Zeit nur wenige Kenner, Sammler und Museumsleiter, die ein Interesse für diese Kunst hatten. Denn in Deutschland (West) war es ja so, dass nach der Nazi-Zeit die wenigen Sammler für moderne Kunst nach 1945 auch noch die ganze Phalanx der klassischen Moderne aufarbeiten wollten und mussten. Und so gab es in den 1950er Jahren nicht wenige Sammler für die klassische Moderne, so dass sich für die jüngeren Künstler der noch unbekannteren informellen Malerei, nur wenige Sammler einsetzten. Das waren z.B. Bernhard Sprengel, Schokoladen-Fabrikant in Hannover und Karl Ströher, Wella für die Haare in Darmstadt und Willi und Ingrid Kemp, Steuerberater in Düsseldorf.

Im Jahr 1956 machte Werner Schmalenbach, nachdem er Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover geworden war, eine Ausstellung mit mir und Sonderborg. Auf einer Eisenbahnfahrt mit ihm, ich weiß nicht mehr wo hin, merkten wir, dass zwischen uns eine gewisse Fremdheit blieb, so dass er, als er Leiter der Kunstsammlungen von NRW in Düsseldorf geworden war, keinen Kontakt mehr mit mir suchte und auch kein Bild von mir für die Sammlung ankaufte und Emil Schumacher sein Favorit wurde.

Zwei Museumsleute muss ich nennen, die das deutsche Informel früh gefördert haben: Das waren der Direktor des Museum in Wiesbaden, Clemens Weiler und der Direktor der Kunsthalle in Mannheim, Heinz Fuchs. Mit ihren Ausstellungen: "COULEUR VIVANTE – lebendige Farbe" (Wiesbaden) und "EINE NEUE RICHTUNG IN DER MALEREI" (Mannheim), beide 1957, hatten sie sich für uns junge Informelle entschieden. Daher konnten wir auch 1959 an der zweiten Documenta teilnehmen. Natürlich nur in bescheidenem Rahmen, denn die Kuratoren aus den USA als Siegermacht hatten ihren Abstrakten Expressionisten natürlich die bedeutenden Ausstellungsplätze eingeräumt und die deutschen Ausstellungsmacher dieser Documenta hängten unsere kleinen Formate unters Dach. Sie sahen mit einer Präsentation von Nay-Arbeiten an einem zentralen Platz in der Ausstellungshalle im Vergleich mit den Amerikanern, in diesem Maler die Zukunft der zeitgenössischen Kunst.

14. Welche Bedeutung hatten Ausstellungen französischer Künstler wie der Gruppe PHASESmund RIXES für die Akzeptanz und Rezeption des Informel in Deutschland?

Keine Bedeutung.

15. Welche Funktion hatte die Zeitschrift META für Sie?

Ich wollte für die, nach 1949 gegründeten Bundesrepublik, mit der Zeitschrift META ein kleines kulturelles Forum eröffnen, um modernste Strömungen in Kunst

und Poesie in Europa und anderer Kulturkreise , (davon war ja Deutschland durch die Nazizeit leider für zwölf Jahre abgeschnitten gewesen) vorzustellen. Meine Reisen ab 1949 nach Amsterdam, Brüssel und Paris, ermöglichten mir Kontakte mit internationalen Künstlern, Dichtern/Schriftstellern und Intellektuellen, die ich in der META zu Diskussion stellte. Ich wollte damit dazu beitragen, dass Deutschland (West) kulturell international wieder salonfähig wird. Die META sollte eine Brücke zwischen Deutschland (West) und anderen freien Ländern bilden.

16. Dem Informel wurde (bis heute) der Vorwurf gemacht, man würde Wirklichkeitsflucht betreiben und in Unverbindlichkeit fallen. Was halten Sie von diesen Behauptungen?

Ja, die Wertschätzung des Informel war in Deutschland (West) auf eine kurze Zeit (von 1955 bis 1960) und wenige Personen beschränkt. Ich erwähnte ja bereits, dass es die Galerie 22 in Düsseldorf gab, die von 1957 – 1960 existierte und deren Inhaber Jean Pierre Wilhelm auf intellektuelle Weise, der informellen Kunst damals eine Heimat bot, ohne besonders kommerziell zu sein.

Ab 1960 waren es die englische und die amerikanische Pop Art, die Fluxus-Bewegung und die Wiederanknüpfung an die klassische Moderne vor 1933, die den sich immer mehr etablierenden Kunstbetrieb in Deutschland (West) vorantrieb. Nicht zu vergessen seien Gerhard Richter und Sigmar Polke, Studenten der freien Kunst bei mir, die ab Mitte der 1960er Jahre ihren Stil bei ihren Arbeiten gefunden hatten und sie mit dem Begriff „Kapitalistische Realismus“ der Öffentlichkeit vorstellten, so dass ihre Malerei im Klima der Pop-Art Rezeption in Deutschland (West), bald eine immense künstlerische Bedeutung erlangte und später ihre Kunst im In- und Ausland einen höchst florierenden Markt bekam.

Die Politisierung in Westdeutschland durch die 1968er Bewegung tat ein Übriges, um der Bildenden Kunst immer mehr Semantik, das heißt gegenständliche Motive, Themata oder gesellschaftliche Relevanz ab zu verlangen. Und bei der informellen Malerei ging es um die syntaktische Dimension der Malerei.

Ich habe es in den 1960er Jahren in der Kunstakademie in Düsseldorf erlebt, dass wild-politisierte Kunststudenten und Kunststudentinnen in Gruppen durch die Akademieflure liefen, einzelne Klassenzimmertüren aufrissen und riefen: „Schmeißt die Pinsel weg, auf zur Revolution!“

In solch einem form-feindlichen Klima, konnte man natürlich nicht erwarten, dass gerade eine Kunst, die sich mit der Erneuerung der Mikro-Struktur einer ungegenständlichen Malerei befasste, dass dieses Informel verstanden, geschätzt, und begehrt wurde.

Etwas anderes kam noch hinzu, dass es von Anfang an, auch in der seriösen Presse, also in den Feuilletons der führenden Zeitungen eigentlich nie einen Kritiker gegeben hat, der die informelle Kunst mit Begeisterung verteidigen wollte oder konnte. Will Grohmann, der sich für Klee, Kandinsky und Baumeister eingesetzt hatte, konnte natürlich auch noch die Konzeptionen der deutschen Informellen lesen, aber er war in diesen Jahren ein alter Mann, dessen Herz doch eher für seine Künstler der klassischen Moderne schlug. Und 1968 starb er leider. Einen Kritiker gibt es bis heute, der ab und zu zum Schreiben, als freier

Korrespondent von Zeitungen und Galerien herangezogen wird, wenn es um abstrakte oder informelle Kunst geht. Das ist der abstrakte Maler und Kunstkritiker Rolf-Gunter Dienst. Dieser hat, weil er selber ein abstrakter Maler ist, einen unverstellten Blick für die Formenwelt der gegenstandslosen und informellen Malerei und er beschreibt sie sachlich und kritisch-positiv.

Ganz anders verhielten und verhalten sich noch heute zwei ältere Hauptkritiker in der führenden Zeitung Deutschlands. Sie setzten z. B. lange Zeit auf Künstler der klassischen Moderne, Pablo Picasso, Max Ernst und Marcel Duchamp und der andere schrieb in den 1970er Jahren in verstärktem Maße für die Maler aus der Deutschen Demokratischen Republik, z. B. Werner Tübke, Bernhard Heisig und Walter Mattheuer. Das ist ihr gutes Recht, nur sie äußerten sich ohne gefragt zu werden nicht selten sehr negativ über das deutsche Informel, was sie ja gar nicht nötig gehabt hätten. Denn das Informel führte seit den 1960er Jahren in der Rezeption in Deutschland (West)eine Schattenexistenz und da wäre ihr Schweigen doch die angemessene Reaktion gewesen. Fragen bleiben. Wird mit solch einem Verhalten der ungegenständlichen (informellen) Malerei jede Existenzberechtigung versagt oder haben solche Menschen eigentlich keinen Zugang zur formalen Dimension eines Kunstwerkes/Bildes?

Was die informellen Künstler jedoch alle erreichten, war, dass sie, außer Bernard Schultze, eine Professur an verschiedenen Westdeutschen Kunstakademien inne hatten. Damit war zumindest ihr Lebensunterhalt gewährleistet. Nur ganz große Summen verdienten wir mit unserer Kunst nie, außer vielleicht Emil Schumacher, der schon sehr früh ein Mitglied des Rotary-Clubs war und dadurch wahrscheinlich stärker gefördert wurde. Hinzu zu fügen wäre noch, dass Schumacher sich als Künstler eher als ein Einzelgänger empfand, das heißt, sich gar nicht so stark zum Informel zugehörig fühlte. Das zeigt sich daran, dass er sich beim Informel - Symposium, welches 1986 vom damaligen Direktor des Saarland Museums Georg W. Költzsch ausgerichtet wurde, telefonisch entschuldigen ließ.

Jetzt komme ich zu den Vorwürfen, Informel: UNVERBINDLICHKEIT und WIRKLICH-KEITSFLUCHT.

Was sollen die Kritiker auch zu den gegenstandslosen informellen Bildern sagen. „Das Anschauliche ist nicht auf den Begriff zu bringen“, das hat schon Kant gesagt. DIE FORMALEN STRUKTUREN ERKLÄREN SICH SELBST, das sage ich. Aber unverbindlich sind informelle Strukturen von begabten, guten Künstler/Malern entwickelt, in keinem Fall. Denn ein guter Künstler/Maler weiß ganz genau, was er und wann er etwas, tut, was z.B. im System Informel, informell interessant, neu und beachtenswert ist.

Und was den Vorwurf der Wirklichkeitsflucht der informellen Maler nach dem 2. Weltkrieg anbelangt, darüber kann ich nur lachen und ihn als eine Verlegenheits-Floskel bezeichnen.

Wer war nach dem Kriege mehr mit der Wirklichkeit konfrontiert als wir, aus dem furchtbaren Inferno des Hitler-Krieges kommend. Ich musste für meinen 1946 geborenen

Sohn in Niedersachsen auf Feldern auf den Knien robbend in der Nacht heimlich nach Karotten und Kartoffeln graben, damit meine erste Frau etwas für den

Säugling zu essen hatte. Ich konnte mir kein Auto leisten und musste, um z. B. Bernard Schultze in Frankfurt zu besuchen, weil ich die Groschen für die Straßenbahn sparen wollte, stundenlang zu Fuß gehen. Wir taten das ganz selbstverständlich und dachten dabei, wie wir über die Straßen kamen oder an unsere Gedichte oder was wir jetzt künstlerisch entwickeln wollten. Und da stand damals eben auf dem Programm: an der abstrakten Form /Struktur in der Kunst, anzuknüpfen, gegen die kalte (geometrische) Abstraktion und die alte Pinselduktus-Malerei jetzt die INFORMELLE Struktur zu finden. Das war keine Weltflucht, denn auch Pollock und Wols hatten noch während des Krieges an strukturellen Problemen gearbeitet und keine Antikriegs-Bilder gemalt, sondern sie haben eben ganz neue strukturelle Probleme auf das Tablett gebracht, und damit auch an künstlerische Ideen der Vorkriegszeit angeknüpft.

17. Wann haben Sie angefangen Geld zu verdienen. Wer waren Ihre ersten Sammler?

Wie ich schon sagte, Millionen haben wir mit unseren Bildern nie verdient. Aber etwas Geld in bescheidenem Maße habe ich durch die beiden Galerien in Frankreich und in Italien bis 1963 verdient. Ab 1959 hatte ich eine Professur für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf. 1965 heiratete ich eine Schülerin von mir, Karin Martin, die seit ihrem 16.. Lebensjahr malt und seit 1964 unter ihrem Künstlernamen Rissa eine interessante gegenständliche Malerin ist. Wegen der Scheidung von meiner ersten Frau, musste ich bis zu ihrem Tode 1999, die Hälfte meines Gehaltes an sie abgeben. Zum Glück bekam Rissa ab 1975 eine Professur an der K.A. Düsseldorf, so dass wir dann von meinem Restgehalt und ihrem Gehalt leben konnten. Und es war so: Bilder -Verkäufe tröpfelten bis vor wenigen Jahren nur spärlich. Ich spreche hier nur von mir. Wenn es meinen informellen Künstler-Kollegen ab 1960 wirtschaftlich noch besser gegangen sein sollte als mir, so freue ich mich für sie, aber dafür interessierte ich mich nicht denn, man wird es mir nicht glauben: ich kenne keinen Neid.

18. Ihr Schüler Gerhard Richter hat anfangs informel gearbeitet. Wie fanden Sie Richter als informellen Künstler?

Gerhard Richter kam 1961 durch die Vermittlung meines ersten Kunst-Studenten Gotthard Graubner in die Götz-Klasse. Er war ja wie Richter auch ein Flüchtling aus der DDR von der Kunstakademie in Dresden gekommen und seit 1958 an die Kunstakademie Düsseldorf. Richter ist Jahrgang 1932 und war mit 29 Jahren ein reifer Mann und hatte bereits in Dresden eine Lehre als Plakat- und Bühnenmaler absolviert, als er bei mir anfang zu studieren, konnte er als gegenständlicher Maler schon Einiges. Was ihm fehlte und interessierte war die Welt der Abstraktion in der Malerei. Er war auf der Dokumenta II gewesen und hatte dort amerikanischen Abstrakten Expressionismus und europäisches Informel gesehen. Als besonders fleissiger Maler probierte er kurz unermüdlich aus, mit dem Informel klar zu kommen. Da er ein begabter Künstler ist, waren seine informellen Arbeiten nicht schlecht, aber sie erinnerten in ihren Faktoren eben doch zu sehr an das Taches des französischen Informel , so dass Richter damals sehr schnell wieder sein altes Terrain der gegenständlichen Malerei betrat um möglicherweise neue Möglichkeiten im Gegenständlichen der Malerei anzupeilen.

Es entstanden in den frühen 1960er Jahren – die Pop Art in England und den USA waren bereits auf dem Vormarsch - seine nach banalen Fotos grau-gemalten, verwischten Gemälde, die er gemeinsam mit Sigmar Polke und Fischer -Lueg, ich sagte es schon, als Gegensatz zum Sozialistischen Realismus „Kapitalistischen Realismus“ nannte.

Nochmals, gegen Richters frühe informelle Arbeiten war auf den ersten Blick nicht Negatives zu sagen. Es sei denn, dass sie an schon gefundene Strukturen in der informellen Malerei erinnerten, aber sie überzeugten ihn zu der Zeit eben nicht. Trotzdem ist offensichtlich, dass ihn die gegenstandslose und informelle Malerei bis heute nicht losgelassen hat. Meine Aussage wird untermauert durch die Tatsache, dass er in den 1970er Jahre beginnt, abstrakte Bilder zu malen und in den 1980er Jahren tauchen verstärkt informelle Elemente bei ihnen auf. Wenn ich mich nicht irre, so hat mir Rissa erzählt, dass Richter geäußert hätte, dass er mehr abstrakte Bilder gemalt hätte als gegenständliche.

19. Wie sind Ihre Ideen in die Lehre an der Kunstakademie eingeflossen? Ihre Schüler haben Sie als sehr angenehm empfunden. Manfred Kuttner hat einmal gesagt: „Götz hat niemanden gezwungen zu „götzen“. Wie haben Sie Ihre Lehre gestaltet?

Eines kann ich nicht leiden, dass ich zu etwas gezwungen werde. Aus dieser Freiheitsliebe heraus zwingen ich auch nicht andere Leute gern zu etwas. Meine „Schüler“ wussten, dass ich während des Studien-Semesters jeden Montag von 10 oder 11 Uhr bis 19 Uhr auf meinem mit Farben beschmierten Clubsessel in der Klasse saß und wartete, ob Bilder-Korrektur oder Diskussionen über Kunst, Kunstbetrieb oder Kunstpolitik oder anderes auf mich zukam. Da gab es bei Bilderkorrekturen auf Wunsch eine Einzelkorrektur oder wenn der „Schüler oder die Schülerin“ vor den Arbeiten eine Gruppenkorrektur gestattete, dann gab es eine Gruppenkorrektur. Das heißt: Formale oder konzeptionelle Fragen wurden dann anhand einer Arbeit für alle Zuschauenden und Zuhörenden dargelegt und diskutiert. Sehen lernen bei der Malerei lernt ein begabter Maler oder eine Malerin sehr schnell, aber einige visuelle Lernprozesse brauchen auch hier ihre Zeit. Im Gegensatz zu unbegabten Kunstsudierenden, bei denen Hopfen und Malz verloren ist. Ein Prinzip hatte ich, damit konnte man damals noch wirksam werden: Das war mein Satz: Ein Künstler sollte in der Kunst, das Telefon nicht zum zweiten mal erfinden. Aber ich glaube nicht, dass ich mit diesem Satz heute bei so vielen Künstlern und Künstlerinnen auf der Welt noch durchkommen würde.

20. Welche Kritiker mochten Sie und welche nicht?. Wer hat Ihrer Sache besonders gedient?

Kunstkritiker sind nicht gerade meine Favoriten. Denn ich meine, der gute Künstler ist immer sein schärfster Kritiker und jetzt da ich mit meinen 96 Jahren sehbehindert bin, ist Rissa als Malerin meine schärfste Kritikerin. Ihr allein traue ich zu, dass das, was ich noch male von ihr künstlerisch beurteilt werden kann. Wenn es sie nicht gäbe, dann könnte ich zwar noch malen, weil mein Pinselschlag schon immer von meiner Körperbewegung begleitet und gefühlt worden ist, aber die Endkontrolle beim Bild würde fehlen, weil meine Augen sie nicht mehr leisten können, so dass es eben jetzt Rissas gut entwickeltes visuell-künstlerisches

Wahrnehmungsvermögen ist, was mich gut weiter malen lässt.

Wer hat dem Informel gedient? Ich spreche nur für Deutschland: Seriös haben sich kurz mit dem Informel beschäftigt: Will Grohmann, Bernhard Sprengel, Karl Ströher, Clemens Weiler, Heinz Fuchs und Georg W. Koltzsch, der das Informel-Symposium im Saarland Museum in Saarbrücken ausgerichtet hat. Das Informel und meine Bildern besonders viel gesammelt haben ab 1960 Willi und Ingrid Kemp in Düsseldorf, später in umfassender Weise Sylvia und Ulrich Ströher in Darmstadt. Meine Bilder in bescheidenerem Rahmen gesammelt hat der Geschäftsführer der K.O. Götz und Rissa-Stiftung, Joachim Lissman in Saarbrücken.

Mit mehr oder weniger Erfolg haben das Informel als Galeristen verteidigt: Jean Pierre Wilhelm bis 1960 in Düsseldorf, die Galeristen Georg Nothelfer mit Manfred de la Motte ab 1971 in Berlin und Marianne Hennemann ab 1972 in Bonn.

Wie wenig reif in diesen Jahren die Zeit war, die informelle Kunst in Deutschland wieder zu entdecken, zeigte die Ausstellung: K.O. Götz und Emil Schumacher, die Wolfgang Werner in 1970er Jahren in seinem Kunstkabinett in Bremen veranstaltete. Damals wurde uns gesagt: da läuft noch nichts, die Zeit dafür muss erst noch kommen.

Heute, in den letzten drei bis vier Jahren kommen zu den alten Galerien, die weniger Glück mit dem Informel hatten, aber immer tapfer zu ihm gehalten haben, einige Galerien, die so jung sind, dass sie ihre Galerien erst in den 1980er Jahren gegründet haben. Sie haben nun den Willen, sich für die informelle Kunst stark zu machen, um die Rezeption des Informel endlich in Deutschland in Gang zu bringen. Wir wollen hoffen, dass unbekannte Sammler, Museum- und Ausstellungs-Leute dabei mitmachen.

In jüngster Zeit sind es die Galerie Maulberger in München und die Galerie Schlichtenmaier in Stuttgart, die sich mit Leidenschaft und Klugheit verstärkt für das Informel und besonders für mein Werk einsetzen. Dafür sei ihnen gedankt.

Anmerken möchte ich, dass ich froh bin, in meinem hohen Alter noch zu erleben, dass der Leiter des Arp Museums Oliver Kornhoff, dort am 28. März 2010 eine K.O. Götz-Ausstellung eröffnet wird. Und wichtig ist auch, dass im Museum Kunstpalast in Düsseldorf am 8. April die Eröffnung der Ausstellung LE GRAND GESTE! Informel und Abstrakter Expressionismus, 1946 – 1964, stattfinden wird. Und ein paar Bilder von mir werden gleichzeitig mit Peter Brüning und Emil Schumacher in einer Ausstellung in der Galerie Hans Strelow hängen.

Dafür, dass ich von 1959 bis 1979 an der Kunstakademie Düsseldorf gelehrt habe und in dieser Stadt nicht gerade mit Ausstellungen verwöhnt worden bin, ist das doch schon etwas.

21. Eine letzte Frage: Was hat Ihrer Meinung nach die informelle Kunst geleistet?

Die Leistung der Künstler und Künstlerinnen des Informel und des Abstrakten Expressionismus ist: sie haben mit ihrer Arbeit DIE AUFLÖSUNG DES KLASSISCHEN FORMPRINZIPS bewirkt. Sie haben in einer Zeit als die Globalisierung aller Lebensbereiche noch längst nicht so weit fortgeschritten war wie heute, fast symbolhaft mit ihrem Schaffen im Anschaulichen etwas von Auflösung vorweggenommen, was gegenwärtig nahezu alle Lebensbereiche

betrifft. Das heißt, ich vergleiche jetzt einmal das Konstrukt eines mit einem klassischen Pinselduktus gemaltes gegenständliche Bild mit dem geschlossenen Konstrukt des National-Staates. Da klickt es doch sofort in unserem Denken, wenn uns einfällt, dass beide Konstrukte heute ins Trudeln gekommen sind. Denken wir nur daran, wie viele malerische Verflechtungen, Verzahnungen und Vernetzungen die Betrachter auf informeller Kunst wahrnehmen können. Und denken wir wie heute unser politisches, wirtschaftliches, soziales und kulturelles Leben mit unendlichen Verflechtungen usw. zu tun hat. Sind damit die experimentierfreudigen informellen Maler und Malerinnen der 1940er und 1950er Jahre mit ihrem künstlerischen Verhalten nicht symbolhaft die Vorreiter für die „Verschmelzung der Welt“ geworden?

Ich bin sehr alt. Habe noch den Faden im Kopf, aber das genaue Zahlen -Gerüst in meinen Ausführungen hat auf meinen Wunsch Rissa für mich recheriert.

(Veröffentlicht in: „sediment – Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels – Am Anfang war das Informel“, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., ZADIK, Heft 18 – 2010, S. 9-24; VERLAG FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG, 2010)