

...Also für mich war *Abstrakt ist schöner* ein Programm...

Antworten von Karl Otto Götz auf Fragen von Carolin Weber (2010)

In Ihren 1941 entstandenen Luftpumpenbildern, den „Etudes“ von 1942 oder auch den Monotypien der späten vierziger Jahre haben Sie bereits die von Ihnen intendierte Formaflösung vorangetrieben. Würden Sie Ihre künstlerische Entwicklung hin zum Informel als eine fließende bezeichnen, oder setzen Sie die entscheidende Zäsur im Jahr 1952, als Sie die Pinsel- und Rakeltechnik für sich entdeckten?

K.O. Götz: Die informellen Versuche bei meinen wenigen Luftpumpenbildern 1941, sowie die Strukturelemente meiner Monotypien nach 1945 zeigen, dass mich die Auflösung von Formelementen schon vor 1952 interessiert hat. Ich hatte seit meiner Jugend einen Kernsatz im Kopf: *Abstrakt ist schöner*. Seit 1939 war ich mit Baumeister befreundet, so dass mich einige seiner Abstraktionen anregten, ab 1945 abstrakte Bilder mit einem festumrissenen Formenrepertoire zu machen. Daneben entwickelte ich expressiv-abstrahierte Figürinen-Gouachen und Monotypien, in denen bereits informell-malerische Elemente vorkommen.

Der Satz: *Abstrakt ist schöner* zeigt jedoch, dass mich das Abstrakte in der Kunst beziehungsweise der Malerei immer stärker als das Figurative interessiert hat. Daher habe ich das Figurative in meinen Spritzbildern der 1930er Jahre, meinen Figürinen-Papierarbeiten oder das Anthropomorphe in meinen Monotypien nach 1945 formal immer als etwas Einengendes empfunden. Zudem war ich in den frühen 1940er Jahren ewig unruhig auf der Suche nach einer neuen Darstellungsmöglichkeit für meine Malerei. Wäre es anders gewesen, hätte ich nicht den Drang verspürt, nach der gesellschaftlichen und kulturellen Abschottung im Dritten Reich, ab 1949 ins europäische Ausland zu reisen, um neue künstlerische Anregungen zu suchen und zu finden.

Ab 1950 in Paris hatte ich das Glück, mit den zwei revolutionären (informellen) künstlerischen Konzeptionen bekannt zu werden, die die westliche Malerei noch

vor Anfang der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Das war einmal die Malerei der Europäer Hartung, Wols und Fautrier, die abstrakte, frei entwickelte, größere und große Pinsel-Strukturen vorführte, die nicht mehr in Abhängigkeit von der Form gegenständlicher Motive abgeleitet waren. Und es war für mich eine Offenbarung, die US-amerikanische Malerei des Abstrakten Expressionismus kennenzulernen, die mich die Beschleunigung meiner Malweise und meine Leinwände auf dem Boden zu malen lehrte, um 1952 meinen ganz persönlichen Beitrag zum Komplex der informellen Malerei zu leisten.

Um 1950 wurde um die Definition neuer Bildrealitäten gerungen. Dies ist in der Kunstgeschichte höchstens vergleichbar mit dem Paragone-Streit in der Renaissance, in dem um die Vorrangstellung von Skulptur und Malerei gestritten wurde. Wie haben Sie als Wandler zwischen den zwei „Welten“ Frankreich und Deutschland diese Diskussion empfunden? Gab es in Paris eine dem „Darmstädter Gespräch“ vergleichbare Kontroverse zwischen Figuration und Abstraktion, oder richtete sich der Kampf von Vertretern der gestischen Malerei gegen die Verfechter der geometrischen Abstraktion, der École de Paris?

K.O. Götz: Nein, in Frankreich gab es die Kontroverse zwischen Figuration und Abstraktion, wie sie während der Darmstädter Gespräche stattfand, in dieser Schärfe nicht. Denn die klassische Moderne, wie sie sich beispielsweise bei Picasso, Miro, Braque oder Matisse zeigte, hatte nie etwas mit der strikten Abstraktion eines Wassily Kandinsky, Hans Hartung oder Wols zu tun. Eine besondere Mentalität, möglicherweise geboren im mediterranen Lebensgefühl, hielt die beiden Spanier und Franzosen - bei aller formalen Experimentierfreude – davon ab, Erzählerisches absolut fallen zu lassen. Im Gegensatz dazu wurde die abstrakte Kunst von dem Russen Kandinsky in München mit seinen Improvisationen 1911 aus der Taufe gehoben. Und die aus Deutschland gebürtigen Maler Hartung und Wols – beide waren Anfang beziehungsweise Mitte der 1930er Jahre für immer nach Paris gegangen – schufen in verschiedenen Zeitabschnitten eine erweiterte Form der abstrakten Kunst.

Da die Entstehung von Bildender Kunst in Europa bis heute immer noch ihre Veränderung in Form und Inhalt bedeutet, war abzusehen, dass es eine Gegenbewegung zur Modernen Kunst (Expressionismus, Kubismus und Abstrakte Kunst) geben würde. Die abstrakte Kunst hatte sich also in Deutschland entwickelt. Parallel dazu entstand 1925 in Deutschland die realistisch-figurative Gegenbewegung der Neuen Sachlichkeit, ausgeprägt durch die Maler wie Otto Dix, Christian Schad, Rudolf Schlichter, Alexander Kanoldt oder Franz Radziwill. Felix Hartlaub, der Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, hat in seinem Haus den Künstlern der Neuen Sachlichkeit in einer Ausstellung 1925 ein Denkmal gesetzt.

Und in Paris entstand zur gleichen Zeit durch internationale Namen wie André Breton, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí und René Magritte die literarische Welt des Surrealismus und die surrealistische Malerei. In Italien hatte der bedeutende Maler De Chirico bereits um 1914 seine ungewöhnlichen, fantastisch-surrealen Bilder gemalt. Die Beobachter von Bildender Kunst können also wahrnehmen, dass trotz des Entstehens der abstrakten Kunst in Deutschland nachfolgende Generationen von Künstlern/innen in Europa wieder eine Hinwendung zur Figuration vollzogen hatten. In Deutschland war die figurative Malerei mehr realistisch und in Paris / Rom surrealistisch / poetisch.

Und dann kommt 1933 in Deutschland Adolf Hitler an die Macht. Damit wird Deutschland eine extrem rechts gerichtete Diktatur, in der dreizehn Jahre lang formale Experimente in der Kunst verboten waren. Nun hätte man denken können, dass jetzt die Malerei der Neuen Sachlichkeit die Malerei der Stunde gewesen wäre. Aber dem war nicht so. Denn in dieser Zeit war nur noch eine besonders langweilige, steife, linientreue Form von naturalistischer Malerei erlaubt: Zum Beispiel Frontsoldaten, blonde Mütter oder Bäuerinnen mit Kindern, geleckte weibliche Akte oder schöne Landschaften usw. Diese „Heile Welt – Thematik“ sollte die Ideologie des Nazi-Staates unterstützen, und die realistisch-magische Welt der Künstler der Neuen Sachlichkeit fiel bei dem Propagandaminister des Dritten Reiches, Joseph Goebbels, als „entartet“ in Ungnade.

1945 wurde Deutschland nach dem angezettelten, verlorenen Zweiten Weltkrieg von der westlichen Haupt-Siegermacht USA und der östlichen, der Sowjetunion, geteilt: Deutschland (West) in die Bundesrepublik Deutschland und Deutschland (Ost) in die Deutsche Demokratische Republik. Die Tendenz im Vorkriegsdeutschland, zwei Konzeptionen von figurativer Malerei, das heißt progressive Malerei der Neuen Sachlichkeit bis 1933 und den parteiischen Naturalismus beziehungsweise Realismus in der Nazi-Zeit bis Kriegsende hervorzubringen, wirkte sich nun im seit 1949 geteilten Deutschland in zwei Kontroversen zwischen Abstraktion und Figuration in der Bildenden Kunst aus.

Erstens: In der Rede (Formalismus-Doktrin) des sowjetischen Kulturfunktionärs Andrej Schdanow 1948 wurden sogenannte formalistische Dichter (Achmatowa), Künstler und moderne Komponisten (Schostakowitsch) scharf kritisiert. Der Vorwurf war, sie würden für das Volk zu individualistische, unverständliche und dissonante Werke, Kunst beziehungsweise Musik machen. Und damit gab es für die Sowjetunion und den von ihr diktatorisch geführten Ostblock und für alle Satelliten-Staaten, also auch für die DDR, von Staats wegen für die Künste nur noch das Programm des Sozialistischen Realismus.

Dazu wurden im Gegenzug von Politikern der westlichen Führungsmacht USA ausgewählte Agenten vom CIA beauftragt, die nonfigurative Malerei des Abstrakten Expressionismus als Propaganda zu benutzen, um die freiheitliche Denkweise in den USA gegenüber der restriktiven Kulturpolitik im unfreien Ostblock zu demonstrieren. Und das geschah, obwohl der amerikanische Präsident Truman, und gleichermaßen viele der einfachen Abgeordneten im Kongress, diese Kunstrichtung nicht verstanden beziehungsweise billigten, und manche von ihnen das Moderne an dieser Kunst sogar beschimpften und schädlich für den Geisteszustand der Bevölkerung hielten.

Hierzu möchte ich sagen, dass ich meine informelle Malerei nicht wegen dieses Kultur-Kampfes im Kalten Krieg zwischen den beiden Haupt-Siegermächten des Zweiten Weltkrieges, USA und UdSSR, entwickelt habe. Im Gegenteil, obwohl ich wusste, dass der Abstrakte Expressionismus der US-Amerikaner für eine lange Zeit

die Dominanz bei dieser Richtung beanspruchen würde, und ich deshalb im besiegten Deutschland (West) gar nicht damit rechnen konnte, dass ich mit meiner informellen Malerei großartig aufsteigen würde, habe ich, weil ich bei dieser Richtung in der Malerei formal noch unausgeschöpfte, informelle Potentiale witterte, das informelle Prinzip künstlerisch auf meine Art bearbeitet und erweitert.

Eine zweite Kontroverse zwischen Abstraktion und Figuration entstand in der Bundesrepublik, weil 1948 Hans Sedlmayrs Buch „Verlust der Mitte“ auf dem Markt erschienen war, in dem der Kunsthistoriker beklagte, dass die Künstler der modernen Kunst den Verlust des Menschenbildes hervorgerufen hätten. Während der Darmstädter Gespräche 1950 war es unter anderen der abstrakte Maler Willi Baumeister, der dieser, die Kunstentwicklung einengenden, These widersprach. Diese Diskussion „ging zwar aus wie das Hornberger Schießen“, und 1959 zeigte die Documenta II in Kassel, breit angelegt, die Bilder des Abstrakten Expressionismus und des Action Painting aus den USA, des Tachismus aus Paris und abseits – unter dem Dach zusammengedrängt – das deutsche Informel. Damit war jedoch der Zenit der Beachtung für die deutschen Informellen bereits überschritten, denn 1951 hatte Robert Rauschenberg in den USA schon eine Zeichnung von De Kooning ausradiert, womit der internationalen westlichen Kunstgemeinde angekündigt wurde, dass eine neue figurative Kunstrichtung, die Pop Art, im Anmarsch war. Damit war klar, dass die deutsche informelle Kunst national und international nur noch wenig an Wertschätzung würde erlangen können.

Dass wir deutschen Informellen international mit unserer Kunst nicht viel Beachtung fanden, lag zudem daran, dass 1961 in Israel der Eichmann-Prozess eröffnet wurde. Dieser bewirkte, dass beispielsweise für Emil Schumacher, der damals das Glück hatte, Galerie-Kontakte in New York zu haben, seine in den USA geplante Ausstellung nicht durchgeführt und deshalb die Kontakte beendet wurden. So war dem deutschen Informel in Westdeutschland nur eine Kurzblüte bis 1959, mit wenigen deutschen Sammlern, vergönnt. Dieser Trend wurde noch durch die Tatsache verschärft, dass in dieser Zeit Paris seinen Rang als führende

westliche Kunst-Metropole verlor und New York die Hauptstadt der westlichen Kunst geworden war.

Mit der Einmischung der hohen Politik in die Angelegenheiten der Kunst-Entwicklung war der Streit Abstraktion und Figuration nach 1945 sogar auf eine noch höhere Ebene verlegt worden, nämlich von der Ebene der privaten Entscheidung von Künstler/innen, ob sie figurativ oder ungegenständlich malen wollen, auf eine höchst brisante weltanschaulich-politische Ebene.

Heute ist die Kontroverse zwischen den beiden Richtungen, gegenstandslos oder gegenständlich, bei den westdeutschen Künstlern zumindest, weitgehend entschärft. Ein Grund dafür könnte sein, dass es gegenwärtig einige bedeutende Künstler und Künstlerinnen in Westdeutschland gibt, die Prinzipien der abstrakten und der informellen Kunst strukturell in der zeitgenössischen Kunst für ihre Arbeit verwenden. Nur darüber spricht und schreibt man bisher in der Öffentlichkeit noch nicht deutlich genug. Ich nehme aber an, dass diese Tatsache sich zukünftig ändern wird.

In meiner langen Antwort habe ich mir Mühe gegeben, bruchstückhaft etwas vom Hintergrund des Streites Abstraktion - Figuration in Deutschland überhaupt und während der Darmstädter Gespräche von damals zu beschreiben. Meine Antwort zur Lage der Maler der informellen Malerei in den 1950er Jahren in Paris fällt sehr kurz aus: Die Maler des Tachismus beziehungsweise des Informel arbeiteten gegen die Malerei der École de Paris, weil die Arbeiten dieser Maler entweder zu viel klassischen und/oder konstruierten Klein-Pinselduktus enthielten. Oder die Bilder der Künstler von „Abstraction-Création“ waren uns Informellen damals zu geometrisch und zu kalt. Diese Art von Kunst schien uns in den 1950er Jahren einfach in eine muffige Sackgasse zu führen.

In der Rezension zur Quadriga-Ausstellung am 17. 12. 1952 schreibt die Frankfurter Allgemeine Zeitung von „Parallelerscheinungen“ in anderen Ländern. Ein allgemeiner Aufbruch, aus dem eine neue Form, ein neues Formverständnis erwachsen kann. Wie hat man sich das damalige

„Networking“ unter den Künstlern vorzustellen? Gab es in Deutschland so etwas wie ein blindes Verstehen der Künstler, welche die radikal neue Kunstströmung konzipierten?

K.O. Götz: Es gab Anfang der 1950er Jahre in der Bundesrepublik (West) leider keine Hauptstadt, also auch kein einheitliches Kunstzentrum, in der sich alle Aktivitäten der Erneuerung der Malerei beziehungsweise der Kultur hätten bündeln können.

Da war die Zimmergalerie Franck in Frankfurt am Main, wo wir Quadriga-Künstler für eine kurze Zeit ausstellen konnten. Dann waren in Köln die Galerie Aenne Abels und die Galerie der Spiegel, die Künstler der Klassischen Moderne, und Abels zu einem späteren Zeitpunkt auch abstrakte Expressionisten aus den USA, ausstellten. In Düsseldorf gab es ab 1957 als Neugründung die Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm und Manfred de la Motte, wo unter anderen die Künstler der Gruppe 53 und auch ich für eine kurze Zeit eine Ausstellungsmöglichkeit hatten, und die Galerie von Alfred Schmela, die die Künstler der Zero-Gruppe und später neben anderen Beuys und Polke vertrat. In Westberlin existierten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg die Galerien Rosen, Schüler und Springer. Die Inhaber versuchten dort, moderne Ausstellungen zu organisieren. Zudem gab es die Galerien Franke und Stangl für klassische Moderne in München. Und als Neugründungen eröffneten die Galerien Van de Loo 1957 in München und Hans Jürgen Müller 1958 in Stuttgart.

Sie sehen an dieser Zersplitterung der Kunst-Aktivitäten in viele Zentren, dass aus diesem Grund die Vernetzung von uns Künstlern in Deutschland (West) extrem schwierig war. Bernard Schultze, Otto Greis, Heinz Kreutz und ich waren eine kurze Zeit für die Zimmergalerie Franck in Frankfurt am Main aktiv. Gerhard Hoehme, Karl Fred Dahmen, Norbert Kricke, Horst Egon Kalinowski und Nam June Paik lernte ich in der Galerie 22 in Düsseldorf kennen. Im Laufe der 1960er Jahre brachte ich Hoehme, Kricke, Geiger und Uecker an die Kunstakademie Düsseldorf, und dann kümmerte man sich wieder um sein eigenes Fortkommen als Maler.

Fautrier hat Karl Otto Götz als „einzigsten besten deutschen Künstler bezeichnet.“ (Gespräch von Jean-Pierre Wilhelm mit John Anthony Thwaites für die Deutsche Zeitung, 5.7.1960). Welchen Kollegen hielten Sie Anfang der 50er Jahre persönlich für den bedeutendsten Künstler? Hat sich Ihre Einschätzung bis heute gewandelt?

K.O. Götz: Ich fühlte mich geehrt, dass dieser bedeutende französische Maler damals so lobend von meiner Arbeit sprach. Denn ich war schließlich ein Deutscher, und Deutschland war mit Frankreich im Krieg gewesen. Die Frage, wen ich als Künstler in dieser Zeit als sehr bedeutend empfand, kann ich heute nicht mehr beantworten, weil ich in meinem hohen Alter natürlich bis tief in die Geschichte rückwärts viele Künstler bedeutend finde. Da reichte wahrscheinlich eine halbe DIN A4 Seite nicht aus, um sie alle aufzuführen.

Zahlreiche Diskussionen ranken sich um die Kunstgeschichte als eine fortlaufende, lineare Entwicklung. Der Kunsthistoriker Pierre Descargues dagegen beschreibt im Jahr 1953 die Kunst als eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Die Kunst lebe nach Descargues in Kreisen. Haftmann interpretiert 1959 die Prozesse als eher evolutionärer denn revolutionärer Natur. Wie würden Sie die stilistische Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert beschreiben?

K.O. Götz: Ich bin vom Fortschrittsglauben in der Bildenden Kunst weit entfernt. Ich vergleiche Neu-Entwicklungen beispielsweise in der Malerei mit einem Sternenhimmel. Das heißt in bestimmten Abständen, wenn die Kunst-Entwicklung frei ist, kommt eine, im besten Fall, neue, künstlerische Konzeption auf. Und es ist dann so, als ob am Kunsthimmel ein neuer Stern aufgegangen ist, der auch häufig für kommende Künstler und Künstlerinnen eine Quelle für künstlerische Weiterentwicklung bedeuten kann. Und schwache Sterne verlöschen auch wieder.

Der Begriff der „Räumlichkeit“ wurde in der Geschichte der Malerei in der abendländischen Kunst bei Bildinterpretationen immer wieder verwendet. Perspektivische Regeln zur wissenschaftlich genauen Anwendung von illusionistischer Räumlichkeit haben sich erst in der Renaissance entwickelt. Ende des 19. Jahrhunderts bekam der Illusionismus von dreidimensional dargestellter Räumlichkeit durch die Malerei des Realismus und des Naturalismus erneut eine Bedeutung.

Nun gibt es Texte über Kunst, in denen die Autoren den Begriff der Räumlichkeit auch mit der informellen Malerei in Beziehung setzen. Zum Beispiel hat Edouard Jaguer 1954 für Ihre Malerei die Formulierung eines „espace fouetté“ (aufgepeitschten Raumes) benutzt. Frage an Sie – K.O. Götz – was sagen Sie zu dieser Idee von Räumlichkeit in Ihrer Malerei und der Malerei überhaupt?

K.O. Götz: Nun, ich war mit Jaguer viele Jahre befreundet. Er hat meine Malerei geschätzt und unterstützt. Und sein Ausspruch vom „gepeitschten Raum“ gefällt mir sehr, obwohl ich sonst mit Raumbegriffen bei meiner Malerei nicht viel anfangen kann. Meine Freude darüber rührt wohl daher, weil ich diesen Ausdruck lyrisch finde, und Sie wissen, ich liebe Gedichte und formuliere selber welche.

Wichtig ist, hier eine klare Unterscheidung der verschiedenen Arten von Räumlichkeit zu treffen. Einmal gibt es Bilder (zweidimensionale Bildvorlagen) mit illusionistisch dreidimensional gemalten Motiven (Malerei des Realismus und des Naturalismus). Und zweitens gibt es Malerei mit einer eher zweidimensionalen Räumlichkeit (konstruktivistische und informelle Malerei). Ich nehme an, die ganze Diskussion um den Raumbegriff in der Malerei kommt einmal von Kant, der über die Phänomene Raum und Zeit in der „transzendentalen Ästhetik“ in der „Kritik der reinen Vernunft“ nachgedacht hat.

Rissa hat auf meinen Wunsch recherchiert und folgende Sätze dazu von Kant gefunden. Sie lauten: „*Der Raum ist nichts anderes als die Form aller Erscheinungen der äußeren Sinne, das ist die subjektive Bedingung der*

Sinnlichkeit, unter der allein uns allen Anschauung möglich ist.“ Und zum Begriff der Zeit heißt es: „Die Zeit ist die Form des inneren Sinnes, das ist das Anschauen unseres Selbst und unseres inneren Zustandes.“

Und der Diskussionsstoff Raum / Räumlichkeit in der Kunst kommt dann noch möglicherweise von der Tatsache, dass im Allgemeinen der visuelle Wahrnehmungsapparat des Menschen alle Körper/ Gegenstände in seiner Umgebung räumlich wahrnimmt. Wahrscheinlich haben sich deshalb im Laufe der Menschheitsentwicklung Architekten wie Künstler anschauliche Konstruktionshilfen wie zum Beispiel die Zentralperspektive erdacht. Diese machte es möglich, eine illusionistische Räumlichkeit auf einer zweidimensionalen Bildvorlage zu erzeugen.

Außerdem sprechen Sie in Ihrer Frage die Malerei des Realismus und des Naturalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, in der die illusionistische Räumlichkeit eine besonders naturnahe Qualität bekommen hat.

Zum einen, wie Rissa für mich wieder recherchiert hat, sollte die realistische Malerei, wie zum Beispiel die „Steineklopper“ von Gustave Courbet, die fassbare Welt, die Alltagswelt möglichst objektiv darstellen und ihr dabei noch eine tiefere Wahrheit abgewinnen. Und die naturalistische Malerei, wie zum Beispiel die „Ährenleserinnen“ von Camille Corot, hatte das Ziel - „so zu malen, wie die Natur ist“, wobei das Wort „ist“ schon einen Denkfehler darstellt, weil die Natur natürlich noch viele andere, auch unsichtbare Eigenschaften und Abläufe beinhaltet, als es uns ihr natürliches Erscheinungsbild zeigt oder in den Hilfsmitteln der Perspektive dargestellt werden kann. Außerdem bemühten sich Künstler des Realismus und Naturalismus um die Darstellung von Licht und Schatten. Und es geht um die richtige Abbildung der Motive und ihre mehr oder weniger scharfe Darstellung für die Augen.

Diese vom Aussehen des Motives reglementierte Form der Malerei wurde schon durch den lockeren Malstil des Impressionismus, Ende des 19. Jahrhunderts, in Frage gestellt. Aber ab 1904 gab es einen weiteren Umbruch der formalen

Struktur in der Malerei, indem halb-abstrakte und abstrakt-expressive Formen der Malerei beispielsweise im Fauvismus, Expressionismus und etwas später in der abstrakten Malerei auftraten. Und man kann sagen, dass die Betrachter bei Werken dieser Kunstrichtungen nicht mehr viel von der Räumlichkeit im klassischen Sinne, wie sie es bei den Bildern des Realismus und besonders des Naturalismus wahrnehmen können, vorfinden.

Da ich ein informeller Maler bin und meine Bilder zur gegenstandslosen Kunst gehören, habe ich meine Bilder nie als räumlich empfunden. Ich glaube, ich stehe mit dieser Aussage im Kreise meiner Quadriga-Kollegen alleine da. Denn erwähnten Sie nicht einmal, dass diese Maler bei ihrer informellen Arbeit Räumlichkeit mit ins Kalkül gezogen haben.

Manfred de la Motte sowie Rissa bezeichneten Sie als den „formellsten“ aller Informellen. Die Idee der Formveränderung durch eine informelle Malweise zieht sich als roter Leitfaden durch Ihr gesamtes Werk, von den Filmexperimenten mit Formverwandlungen im Jahre 1936 zu der Fakturenfibel (1941-45), in der Sie die Eigendynamik von Formen analysierten bis hin zur vollzogenen Formaflösung ab 1952. Auf dieses Thema verweist ebenfalls die von Ihnen 1948 initiierte und herausgegebene Zeitschrift mit dem Titel „Metamorphose“ bzw. META. Wie charakterisieren Sie Ihre Affinität zur Form?

K.O. Götz: Wie ich schon erwähnte, gibt es von mir die Bemerkung: *Abstrakt ist schöner*. Diese Aussage, bezogen auf Malerei, bedeutet: Ich als Maler habe eine besondere Vorliebe für die formale Dimension meiner Arbeit. Daraus können Sie entnehmen, dass ich bei meinen Bildern Formprobleme (informelle Strukturen) untersucht und sie immer gegenständlichen Motiven oder Inhalten vorgezogen habe.

Ihre künstlerisch-praktische Arbeit ist bis heute begleitet von intensiver Beschäftigung und wissenschaftlichen Forschungen über die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie, über die Informationstheorie, die

Filmtheorie und dabei insbesondere den Querbezug vom kinetischen Lichtbild im Medium des Films zum gemalten Bild. In den 60er und 70er Jahren haben Sie und Ihre Frau, unter ihrem bürgerlichen Namen Karin Götz, sich der Analyse des „anschaulichen Denkens“ gewidmet, deren Erkenntnisse Sie 1972 unter dem Titel „Probleme der Bildästhetik“ publizierten. Haben die genannten Untersuchungen auf Ihre künstlerische Arbeit Einfluss genommen?

K.O. Götz: Ich sehe da keinen Einfluss meiner wissenschaftlichen Arbeit auf meine informelle Malerei. Vor meiner Beschäftigung mit Wahrnehmungs- und Kunst-Psychologie sowie Kunst-Philosophie beurteilte ich die informelle Kunst nicht nur vom visuellen Aspekt her, sondern ich sprach über sie auch in analogen Metaphern. Zum Beispiel nehmen wir den Satz: *Das Wunder beim Schopfe packen* oder den Begriff *Paroxismus*. Das waren nach meinem damaligen Sprachgebrauch bedeutungsvolle Aussagen, die aber auf meinen informellen Gemälden nicht unmittelbar wahrzunehmen sind. Seitdem ich jedoch mit meiner Frau 1972 das Buch verfasst hatte, und ich „Probleme der Bildästhetik“ dort für die Bildbetrachtung vier Dimensionen, die syntaktische, die semantische, die affektive und die künstlerische, aufgestellt habe, hat sich meine Beurteilung von informeller Kunst, und meiner eigenen geändert. Es ist eine Freude zu erleben, dass mich jetzt nur noch das Visuelle, die anschaulichen Strukturen an der informellen Malerei interessieren, und nicht mehr die oft gebetsmühlenhaft vorgetragenen Thesen, die der bisherige Sprachgebrauch – historisch bedingt – über die informelle Malerei hervorgebracht hat.

Ihr Quadriga-Kollege Bernard Schultze sprach, wenn er den Entstehungsprozess seiner Bilder beschrieb, von einem „inneren Monolog“. Das „aus dem Unbewussten aufgestiegene Bild“ sollte „zum Spiegel des Ichs“, zu einer Art „inneren Landschaft“, werden. Nach den explosiven Bildern Anfang der 50er Jahre zelebrierte Schultze ohne kompositorischen Plan und mit tastendem Strich die Strategie der Langsamkeit. Diese Herangehensweise unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von Ihrem

Schaffensprozess. Was würden Sie als das verbindende Moment ihrer Malerei bezeichnen?

K.O. Götz: Ja, Bernard Schultze ist bei seiner Malerei einen anderen Weg gegangen als ich. Er hat ein langsam geschaffenes, klein strukturiertes Informel verfolgt. Er hat zudem schöne Gedichte geschrieben, so kann ich nur vermuten, dass für ihn die poetische Selbstbeschreibung seiner Arbeit, die Sie in Ihrer Frage ansprechen, ein Ideengerüst darstellte, um sein Bildermalen in Gang zu setzen und zu halten. Ich brauche, wie bereits erwähnt, solche „inneren“ Vorstellungsbilder nicht, um arbeiten zu können. Meine Methode, zum Bild zu kommen, ist höchst nüchtern. Und Worte darüber empfinde ich als verbale Hilfs-Konstruktionen, denn das Anschauliche ist nicht auf den Begriff zu bringen. Ich frage Sie, sehen Sie da etwas Verbindendes?

Der von Yoshihara im Jahr 1954 gegründeten japanischen Künstlergruppe Gutai gilt das Material als Ausgangspunkt ihrer Kunst: „Der Geist zwingt nicht das Material zur Unterordnung. Wenn man das Material als solches belässt und es so als Material exponiert, beginnt es etwas auszusagen und es brüllt los.“ Welche Rolle gestehen Sie dem Malmaterial zu?

K.O. Götz: Das Malmaterial ist für mich ein Mittel zum Zweck. Das heißt, ich will mit äußerster Schnelligkeit malen, da ist die zähe Ölfarbe nicht das richtige Material. So bin ich auf die Wasserfarbe gekommen, bis 1999 waren es Plaka-Farbe, Wasser und Kleister, mit denen ich mein Positiv-Negativ-Programm beim Malen realisieren konnte. Danach ersetzte ich die Plaka-Farbe durch Acryl.

Realiter unterscheidet sich Ihre Kunst in mancher Hinsicht von den gängigen Kriterien des Informel. Vom „Zufalls“-Faktor lebt Ihre Malerei, doch lassen Sie nicht jedes zufällig gewonnene Bildresultat zu. Dem Endresultat messen Sie trotz der Schnelligkeit beim Mal-Akt grossen Stellenwert bei. Beeinflussen die von Ihnen „ausgelöschten Bilder“ die Arbeiten, die in Folge entstehen?

K.O. Götz: Was sind die gängigen Kriterien für informelle Malerei? Ich kann nicht sagen, was meine informell malenden Kollegen gedacht und geäußert haben. Ich kann nur sagen, wie ich beim Malen vorgehe. Ich male mit verschiedenen großen Pinseln auf die grundierte, mit Kleister versehene Leinwand blitzschnell meine Pinselzüge, die ich dann blitzschnell durch verschieden große Rakelschläge störe und unterbreche, so dass eine lebendig aussehende Positiv-Negativ-Verzahnung von Grund und Muster auf der Leinwand sichtbar wird. Mit dieser Methode entstanden bis um das Jahr 2000 viele gegenstandslose, durch schnelle und unendlich verschiedene Mal-Prozesse gewonnene rein informelle Bilder, die beim langsamen Malen niemals das Licht der Welt erblickt hätten. Dabei ist der Zufall erwünscht. Und was die „ausgelöschten“ Bilder anbelangt, so vergesse ich sie sofort nach ihrer Zerstörung. Um das Jahr 2000 entsteht mein Spätwerk, in welchem zusätzlich zu meiner informellen Malweise andere formale Mittel, zum Beispiel geometrische, von mir benutzt werden.

Ein Aphorismus von Wols besagt im Kern: „Die Welt existiert durch Rhythmus“. Er beschreibt darin, wie sich „das große All offenbart in einer Anzahl von Kreisen ohne Ende“. Buchheister hat den „Rhythmus“ als sein zentrales Thema bezeichnet. Welche Bedeutung hat für Sie „Rhythmus“?

K.O. Götz: Ohne Rhythmus sähen meine Pinselschläge und Rakelzüge starr aus. Also lebt meine Malerei vom Rhythmus meiner Pinselzüge und Rakelschläge.

Entgegen der surrealistischen Maxime, der Automatismus würde die Schichten des Unbewussten zu Tage fördern, betonen Sie, dass Ihre Kunst möglichst wenig von ihnen preisgeben soll. Würden Sie Robert Motherwell zustimmen, der der Ansicht ist, „der bildnerische Automatismus“ habe „wenig mit dem Unbewussten zu tun“, vielmehr sei er „ein bildnerisches Mittel, um neue Formen zu erfinden, und als solches eine der großartigsten formalen Erfindungen des 20. Jahrhunderts“?

K.O. Götz: Ich stimme dieser Aussage von Robert Motherwell voll zu.

Bei ihrem „Schnellmaler-Kollegen“ K.R.H. Sonderborg spielte „Zeit“ eine so grosse Rolle, dass er den Aktionszeitraum zum Bildtitel erhebt. Claude Monet wollte die „Instantanéité“, wie Svenja Kriebel formuliert, „eine zeitliche Dehnung des Augenblicks“, erfassen. Laut Norbert Kricke stellt sich „Zeit“ als Bewegung dar, der er Form zu geben versucht. In Bernard Schultzes Reliefbildern ist „Zeit“ im Wandel des Malmaterials, das sich organisch zu entfalten bzw. zu verfallen scheint, erfahrbar gemacht. Welche Relevanz kommt dem Faktor „Zeit“ in Ihrer Arbeit zu?

K.O. Götz: Meine Malerei wird in einer gewissen (sehr kurzen) Zeit vollführt. Die getrockneten Pinselschläge und Raketzüge meiner Malerei zeigen, dass beide informelle Bewegungsformen nicht auf langsame Art entstehen konnten.

Unter ihren Schülern befinden sich klingende Namen wie Gotthard Graubner, Gerhard Richter, Rissa, HA Schult, Franz Erhard Walther oder die erst kürzlich verstorbenen Künstler Kuno Gonschior und Sigmar Polke, die mit völlig differenten Konzepten, Malweisen und Intentionen sich einen Platz in der Kunstgeschichte erobert haben. Gerhard Richter übernahm beispielsweise Ihre Erfindung, den Rakel als Arbeitsinstrument in seinem abstrakten Werk. Welche Impulse haben Sie Ihren Studenten auf ihrer künstlerischen Wegfindung mitgegeben?

K.O. Götz: Ich vermittelte meinen Studierenden immer: Mich in meiner Malerei nicht nach zu machen, nicht das Telefon zum zweiten Mal zu erfinden, sondern sich zu bemühen, künstlerisch etwas Eigenes zu schaffen und vor allen Dingen mit seiner künstlerischen Arbeit durchzuhalten.

Matthias Bunge (in: Karl Otto Götz – Impuls und Intention, Hrsg. Ralph Melcher, Saarland-Museum Saarbrücken, 2004) konstatiert, dass sich die Erweiterung des Kunstbegriffs insbesondere in den gedanklichen, reflexiven Bereich vollzogen hat, das heißt der Künstler schalte sich zunehmend in den

Prozess der Interpretation seines eigenen Werkes ein. Wandelte sich der Künstler vom nur Schaffenden zum Vermittler seiner Kunst? Hat sich demnach auch der Aufgabenbereich der Kunsthistoriker verschoben?

K.O. Götz: Für mich gibt es zwei Arten von Kunsthistorikern/innen. Die einen sind das Sprachrohr der alten Kunst, deren Künstler lange tot sind. Und alte Kunstwerke brauchen informierte Menschen, die eine Leidenschaft für diese Kunstwerke verspüren, so dass sie sich ihr Leben lang der Erforschung und Erhaltung dieser „sprachlosen“ Kunstwerke widmen.

Dass das notwendig ist, sieht man zum Beispiel an den Felsmalereien in der Höhle von Altamira, die man wegen ihrer Gefährdung durch die Atemluft der vielen Besucher geschlossen hatte, und die jetzt wieder für den Publikumsverkehr freigegeben werden soll. Aber niemand weiß, warum diese Malereien von den Steinzeitmenschen gemacht worden sind. Es gibt nämlich keine Aufzeichnungen darüber, weder von den Schöpfern der Felszeichnungen selber, noch von Chronisten, also beispielsweise „steinzeitlichen Kunsthistorikern“. Somit vermissen wir nachkommenden Generationen von Höhlenbesuchern die schriftlichen Zeugnisse über diese gemalten Darstellungen.

Die zweite Riege der Kunsthistoriker/innen begleitet theoretisch und wissenschaftlich die zeitgenössischen Künstler/innen und/oder die kürzlich Verstorbenen.

Nun sollte gefragt werden, was ist die Aufgabe der Kunstgeschichte heute überhaupt noch?

Zu aller erst möchte ich sagen, dass bedeutende Künstler/innen häufig ganz anders über ihre Kunst nachdenken und reden, als es in der Kunstgeschichte niedergeschrieben steht. Bedeutende Künstler/innen denken nämlich anschaulich-konzeptionell, und da braucht es nur wenig Begrifflichkeit. Künstler und Künstlerinnen gebrauchen, wenn sie sich überhaupt äußern, in vielen Fällen Worte mit Hinweischarakter. Zum Beispiel ist mein Satz *Abstrakt ist schöner* so ein Satz.

In der Kunstgeschichte dagegen wird das Kunstwerk im Kontext des gesamten Oeuvres eines/er Künstlers/in und der jeweiligen Gesellschaft eines Landes im Verhältnis zu anderen Kulturkreisen beschrieben. Und es geht auch um die Persönlichkeit der Künstler/innen und wie die Betrachter die Kunstwerke rezipieren. Und bei der gegenständlichen Kunst geht es um ihre ikonographischen Fakten. Letzteres wird seit der Existenz des Dadaismus und der surrealistischen Malerei immer komplizierter.

Rissa hat auf meinen Wunsch hinsichtlich der Interpretationsmöglichkeiten eines Kunstwerks recherchiert. Dazu hat sie folgende Erklärung gefunden: Um eine nahezu umfassende Interpretation eines Kunstwerkes zu erlangen, muss der/die Kunsthistoriker/in nach dem Was (Motiv), dem Wie (formale Gestaltung), dem Wo (beispielsweise Deutschland oder Indien, Stadt oder Land, Nord, Süd, West oder Ost), dem Wann (1514 oder 2010) und dem Wer (männlicher oder weiblicher Künstler) fragen. Und die Frage nach dem Warum/Wozu ist zu komplex, um sie an dieser Stelle als einzelner Künstler beantworten zu können.

Wer beantwortet nun die Warum/Wozu-Frage? Eine Antwort könnte sein, dass in allen Gesellschaften immer vereinzelt Menschen auftreten, die zweidimensionale ebene Bildvorlagen mit figuralen oder abstrakten Formen gestalten wollen und dürfen. Diese werden - bis zum heutigen Tag - dann nach bestimmten, die Gesellschaft zusammenhaltenden Regeln, benutzt, bewertet und auch immer wieder tabuisiert.

Und dann gibt es bei der Rezeptionsgeschichte von Kunstwerken einige Kunstgelehrte, die sich nur dafür interessieren, wie die Betrachter die Kunstwerke, die sie in den Fokus genommen haben, einschätzen. Die Einstellung der Künstler/innen zu ihrem Werk und das Werk selbst werden in diesem Fall intellektuell nur am Rande gestreift.

Was die syntaktische Dimension von Kunstwerken anbelangt, so sind die Kunsthistoriker/innen meines Erachtens häufig von den sehr oft unterschiedlich ausfallenden Eigeneinschätzungen der Künstler/innen abhängig.

Es gibt nun nicht viele bedeutende Künstler/innen, die über ihre künstlerischen Konzeptionen Bedeutendes ausgesagt haben. Ich denke da an zwei verschiedene Formen ihres Sprachgebrauchs: Erstens den revolutionär-philosophisch-literarischen (Kandinsky, Duchamp, De Chirico und Ernst usw.), und zweitens den revolutionär-syntaktischen (Leonardo da Vinci, Kandinsky, Klee, Baumeister und einige meiner Ausführungen).

Unter den bedeutenden Künstlern/innen findet man jedoch viel mehr, die sich nicht oder nur andeutungsweise zu ihren künstlerischen Konzeptionen äußern wollen oder können. Das ist auch verständlich, denn der Satz: Künstler rede nicht, bilde nur, hat meines Erachtens auch heute noch seine Gültigkeit, da das Anschauliche, wie schon gesagt, nicht auf den Begriff zu bringen ist.

Um schließlich auf Matthias Bunges Vorstellung einzugehen, die besagt: Durch die Erweiterung des Kunstbegriffes schalten sich viele der Bildenden Künstler zunehmend in den Prozess der Interpretation ihrer eigenen Werke ein. So kann ich nur fragen, warum er diese Behauptung nur auf die Kunst des Erweiterten Kunstbegriffes, beispielsweise der Installationskunst oder der Konzeptkunst bezogen hat, und nicht auch auf die klassischen Formen der Bildenden Kunst wie Malerei, Graphik und Bildhauerei. Denn in den Büchern, Katalogen, Zeitschriften und Zeitungen, wo etwas über diese Kunstgebiete geschrieben steht, sind doch tatsächlich auch Texte zu finden, die ohne die konzeptionellen Ideen der klassischen Bildenden Künstler nicht zustande gekommen wären.

Trotzdem kann man Bunges Vorstellung: Künstler/innen wollen im Diskurs über ihre Arbeit nun endlich einmal ein Mitsprache-Recht gegenüber dem Schrifttum über die Kunst bekommen, etwas abgewinnen, denn einen Unterschied zwischen Konzeptkunst und zum Beispiel klassischer Malerei gibt es. Die Bedeutungszusammenhänge bei der Konzeptkunst sind inzwischen semantisch

häufig so kompliziert und durch Anschauung allein kaum zu verstehen. Das heißt, sie sind inzwischen subjektivistisch in komplizierte, ideologische Höhen geschraubt worden, dass die Interpreten/innen möglicherweise auf die intellektuellen Fingerzeige der Produzenten von vorn herein angewiesen sind, und sie auch deshalb sehr begrüßen.

Ich denke doch, dass Bunge sich vorstellen kann, dass bedeutende Künstler/innen, gleich welcher Sparte, ihre künstlerischen Konzeptionen ganz genau beurteilen können? Außerdem glaube ich, dass viele Interpretationen zur modernen und zur zeitgenössischen Kunst in Zukunft von einer jungen Generation von Kunstwissenschaftler/innen auf ihren künstlerisch-konzeptionellen Realitätsgehalt hin überprüft werden sollten. Geschieht das nicht, dann sage ich voraus, dass viele der Interpretationen von der Kenner-Elite der Kunst nicht mehr gelesen werden.

Was die Deutung von informellen Bildern anbelangt, herrscht teilweise immer noch Sprachlosigkeit. Der Soziologe Arnold Gehlen schrieb diesen Erklärungsnotstand 1960 einer „Veränderung der Bildrationalität (zu), die es heute unmöglich macht, ein Bild zu beschreiben.“ Ihrer Meinung nach sind „ungegenständliche Bildfaktoren begrifflich nicht erfassbar und können deshalb nicht adäquat beschrieben werden.“ Als einen entscheidenden Zugang zum Verständnis der Bilder verweisen Sie auf die anschauliche Erkenntnis. Schätzen Sie das kunsthistorische Instrumentarium und die bisherige Herangehensweise als geeignet ein, sich dem komplexen Phänomen „Informel“ zu nähern? Oder halten Sie einen intensiveren interdisziplinären Austausch analog zu dem Entgrenzungsgedanken des Informel für erforderlich?

K.O. Götz: Ich denke, „Entgrenzungsgedanken“ ist für mich, wie Sie es der Malerei des Informel zuschreiben, ein nebulöses Wort. Und man braucht es nicht, um den unfruchtbaren Sprachgebrauch bezüglich der informellen Kunst zu überwinden. Nötig wäre nur eine unbefangene Kunsthistorikerschaft und Kunstkritikerzunft, um zu neuen Erkenntnissen über den Entstehungsprozess und

die Wirkweise dieser gegenstandslosen Malerei zu kommen. Das hieße dann, das Informel und den Abstrakten Expressionismus von außen her zu beurteilen, was bedeuten würde, wirklich einmal differenziert die vielen unterschiedlichen Faktorbeziehungsweise Strukturelemente der beiden Kunstbewegungen anschaulich zu untersuchen, nach malerischer Innovation und der Kraft ihrer Ausführung zu fragen, und nicht immer die alten Sprachgebräuche mit sich zu schleppen, die bei neuen Kunstentwicklungen, häufig aus altem Sprachgebrauch geboren, leider vielfach gedankenlos weiter benutzt werden.

Seit der Quadriga-Ausstellung im Jahre 1952 erlebten Sie zahlreiche neue Kunstströmungen, wie beispielsweise Ende der 50er Jahre die Gruppe ZERO, die in den 60er Jahren dominierende Pop-Art, die Konzept-Kunst der 70er Jahre oder das „Everything goes“ der Postmoderne in den 80er Jahren. Sie sind nach Manfred de la Mottes Charakterisierung „nicht von Idee zu Idee getorkelt“ und haben sich „noch weniger aber auf Geleistetem“ ausgeruht. Was ließ Sie an der informellen Auffassung festhalten?

K.O. Götz: Wie gesagt, hat mich das Gegenständliche an der Kunst beziehungsweise Malerei nach dem Dadaismus und Surrealismus nicht mehr so interessiert. Besonders weil die Fotografie naturalistische, realistische und surrealistische Darstellungen von Menschen, Figuren, Landschaften und Gegenständen in der Welt immer schneller, raffinierter und komplexer zeigen kann. Siehe zum Beispiel die Fotografen Sander, Umbo, die Bechers, Mapplethorpe, Wall und Gursky und viele andere mehr, die mit ihrem Fotoapparat künstlerisch im Gegenständlichen Großartiges geleistet haben und noch leisten. Also für mich war *Abstrakt ist schöner* ein Programm. Und natürlich war es nicht die kalte Abstraktion, die meine Bilder ab 1952 bestimmte, sondern meine spontan-flüssig und schnell-hingeschriebene Malerei, die durch ihre unendliche Variabilität, innovative (informelle) Strukturen hervorbrachte. Man beachte, wie ich mit meinen informellen Schemata innovativ geblieben bin. Letztlich bin ich davon überzeugt, dass ein Kunstwerk, ob figurativ oder abstrakt, nur durch eine bestimmte Form von Abstraktionshöhe zu einem überragenden Kunstwerk wird.

Ein Wort noch zu dem Begriff Abstraktionshöhe: Ich meine damit die jeweils besonders innovative, hohe formale Qualität von unterschiedlichen Kunstwerken, beziehungsweise als Maler gesprochen, von Malerei. Und das gilt für alle Zeiten und alle Kulturen. Ich wünsche mir, dass den Kunsthistoriker/innen und Kunstkritiker/inne gegenwärtig die Bedeutung der syntaktischen Dimension wieder mehr zum Bewusstsein kommt, weil nur besondere formale Strukturen, die Kunst/ Malerei, über alle geschichtlichen Zeiten hinweg, zur Hochkunst machen, unabhängig von Moden und Werturteilen. Und allein diese sind zeitlos und können objektiv wahrgenommen werden. Wohingegen die semantische Dimension mit ihren Kunsturteilen, wo es um semantische Aspekte geht, zeitabhängig sind, und dem Wertekanon und den Urteilen unterliegen, welche die jeweils führenden Meinungsmacher in der Gesellschaft und in der Kultur, intellektuell oder ideologisch prägen und steuern.

Der richtige Blick für das Informel ist, besonders in den 50er und 60er Jahren, oft durch assoziative Vernebelung verstellt worden, statt der Eigentlichkeit und Autonomie der Bilder selbst zu folgen, lautet die These von Rolf-Gunter Dienst. Und aus dem Jahre 1978 stammt Rissas Aufruf, die informelle Malerei doch endlich kunstwissenschaftlich aufzuarbeiten. hat sich die einstige von Dienst apostrophierte Vernebelung in den letzten 30 Jahren gelichtet?

K.O. Götz: Der Nebel beginnt sich zu lichten, denn junge deutsche Kunsthistoriker/innen beginnen in der Gegenwart genaue Fragen in Richtung des deutschen Informel zu stellen, im Vergleich zur Richtung des Abstrakten Expressionismus. Allerdings wie heute in Frankreich oder in Italien der Tachismus oder L'Art Autre und das italienische Informel von den Gelehrten bearbeitet wird, entzieht sich meiner Kenntnis, ganz zu schweigen von den USA, wo es um das Action Painting und um den Abstrakten Expressionismus geht.

Martin Schieder hob in seiner 2005 entstandenen Publikation „Im Blick des Anderen“, in der er die deutsch-französischen Kunstbeziehungen

beleuchtet, den Dichter, Kunst-Schriftsteller und Maler Edouard Jaguer wegen seines ungewöhnlich zukunftsweisenden Kunstverständnisses hervor, das der Autor den damals ausschlaggebenden deutschen Kunsthistorikern wie Haftmann, Grohmann und Roh zur Zeit der Quadriga-Gründung teilweise absprach. Würden Sie Schieder hier beipflichten? Und ist der damalige fehlende Rückhalt deutscher Kunstexperten als ein Grund für die bis heute anhaltende, eher stiefmütterliche Behandlung des deutschen Informel in internationalen Ausstellungen zu sehen, wie zuletzt in der Ausstellung „Action Painting“ in der Beyeler Fondation? Welche Ursachen würden Sie dafür verantwortlich machen?

K.O. Götz: Da gibt es viele Ursachen. Eine Ursache sehe ich darin, dass wir deutschen Künstler nach 1945 aus dem mörderischen Zweiten Weltkrieg kamen. Deutschland hatte den Krieg verloren. Und die damals mächtigste Siegermacht der westlichen Welt war die USA. Ihre Künstler und Künstlerinnen hatten in den frühen und mittleren 1940er Jahren den Abstrakten Expressionismus und das Action Painting aus der Taufe gehoben. Und um die US-amerikanische Kunst den amerikanischen Sammlern schmackhaft zu machen, stellten US-amerikanische Kunsthändler diese Werke in 1950er Jahren zuerst einmal in Europa, zum Beispiel unter anderem in der alten Kunsthauptstadt Paris aus. Damit kam plötzlich eine dominierende neue Kunstform nicht mehr aus Europa, sondern aus den USA. Nachdem Ende der 1950er Jahre Paris seinen Rang als Kunsthauptstadt der westlichen Welt zugunsten der Stadt New York verloren hatte, kauften die amerikanischen Sammler nicht mehr die klassische Moderne und die neue US-amerikanische Kunst in Europa, in Paris, sondern sie kauften ihre eigene neue US-amerikanische Kunst und später die nachfolgende in ihrem eigenen Land. Diesem Trend folgten dann auch die wenigen Sammler von moderner und zeitgenössischer Kunst in der Bundesrepublik. Diese Vorgänge zeigen, dass sich der künstlerische Start der deutschen Informellen in Frankfurt am Main und in Düsseldorf von Anfang an neben der mächtigen Konkurrenz der amerikanischen Künstler vollzog, womit für die deutschen Informellen die Weichen für fehlenden Rückhalt in der bundesrepublikanischen Sammlerschaft, und bei nicht wenigen, damals noch vorwiegend männlichen, Kunsthistorikern gestellt waren. Besonders

die politisch neutrale Schweiz, mit einem trotz des Zweiten Weltkrieges intakten Kunsthandel, orientierte sich nach 1945 sehr schnell an der US-amerikanischen Kunst. Dank einer Schenkung einer Schweizerischen Versicherungs-Gesellschaft zeigte das Kunstmuseum Basel, unter der Leitung von Georg Schmidt und der Initiative des Konservators Arnold Ruedlinger, 1958 die erste Ausstellung des Abstrakten Expressionismus und des Action Painting in einem europäischen Museum. Dieses Ereignis wird wohl bis zum heutigen Tag ein deutliches Signal für die Schweiz und für Deutschland gewesen sein, den Arbeiten der US-amerikanischen Künstlergruppierung des Abstrakten Expressionismus und des Action Painting, den Vorrang in der künstlerischen Bewertung vor den Künstlern des europäischen beziehungsweise des deutschen Informel, zu geben. Eine Tatsache erklärt das bis zur Gegenwart, nämlich, dass in der Ausstellung Action Painting 2008, in der Fondation Beyeler in der Schweiz, die deutschen Informellen weggelassen wurden und dort auch Maler ausgestellt waren, die gar keine informellen Künstler sind. Letzteres zeigt, dass die Bedeutung der strukturellen Innovation, die die informelle Malerei in Deutschland (West) gebracht hat, in der Vorstellung von einigen der vielen Kuratoren und Interpreten, die sich mit der informellen Malerei generell befassen, noch nicht genau geklärt ist.

Die deutschen Informellen bewirkten mit der Revolutionierung der traditionellen Bildkonzeption, der Malweise und der Aufwertung des Entstehungsprozesses sowie der Öffnung des Bildraums in den Realraum eine konzeptuelle Vielschichtigkeit, die den „erweiterten Kunstbegriff“ eines Joseph Beuys, Gerhard Richter oder Nam June Paik stark beeinflusste. Ist der Wirkungsradius, den das deutsche Informel auf nachfolgende Kunstströmungen wie beispielsweise die Kinetische Kunst oder die Fluxus-Bewegung der 60er Jahre ausgeübt hat, Ihrer Meinung nach genügend erforscht?

K.O. Götz: Nein, der Wirkungsradius ist meines Erachtens noch nicht genügend erforscht.

In zahlreichen Einzelausstellungen wurden groß angelegte Ausstellungen, wie „Action Painting“ im Beyeler Museum in Basel oder „Le grand geste: Informel und Abstrakter Expressionismus“ im museum kunst palast in Düsseldorf organisiert. Was würden Sie sich als Protagonist dieser Kunstrichtung von den Kuratoren zukünftiger Informel-Ausstellungen wünschen?

K.O. Götz: Ich wünsche mir Kuratoren und Kuratorinnen, die nicht die ungegenständliche, informelle Malerei gegen die gegenständlich, figurative Malerei ausspielen. Außerdem sollten sie lernen, genauer ihren Augensinn beim Bilderbetrachten zu benutzen, damit sie schneller die syntaktische Dimension eines Gemäldes künstlerisch beurteilen können. Um dann auch bei neuer, unbekannter Malerei hochqualifizierte Werke herausfinden zu können. Ist es nicht so, dass heute zwar viel über die semantische Dimension der Kunst, aber wenig Erhellendes über die Abstraktionshöhe ihrer Formentwicklung geschrieben wird?

Ich habe hier noch etwas zu meinem Interview für die Zeitschrift Sediment, das ich kürzlich für Zadik in Köln gab, nachzutragen. Ich möchte einigen Personen danken, die mir und der informellen Kunst eine Zeitlang gedient haben, und die ich in dem Sediment-Interview leider vergessen habe zu erwähnen. Es sind unsere Freunde, das Ehepaar Theo Bergenthal und Sigrid Bergenthal, die meine und Rissas Malerei in der Villa Wessel in Iserlohn in den Jahren 1995/96 mit Hilfe von Joachim Stracke in Einzelausstellungen gezeigt haben, und jetzt am gleichen Ort, im April 2011, eine K.O. Götz und Rissa-Ausstellung machen werden. Dann sind zu nennen Fernseh-Redakteure/innen, die über meine Malerei gute Filme gedreht haben: Gerd Winkler, Christel Körner, Pia Götz, Ludwig Metzger und bis zum heutigen Tag Harriet Weber-Schäfer. Mit den beiden letzten Personen sind wir Freunde geworden.

Und schließlich möchte ich an dieser Stelle Rissa danken, dass sie, auf meinen Wunsch hin, die komplexen Zusammenhänge meiner Kunstentwicklung im Kunstbetrieb aufgeschrieben und nach Fakten recherchiert hat. Damit wurden meine Antworten angereichert mit, von mir längst vergessenen, Zahlen und

Fakten, wodurch mein Interview für die Leser von heute interessant wird und einen Sinn bekommt.

Carolin Weber, 2010

(Veröffentlicht in: „QUADRIGA – Die Auflösung des klassischen Formprinzips, Götz-Greis-Kreutz-Schultze“; Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Galerie Maulberger/Hrsg., S. 74-90, Verlag J. Gotteswinter, München, 2010)