

Magma auf der Leinwand , 2004

Ein feuerspeiender Berg in den weiten Ebenen der deutschen Nachkriegskunst

»Quo Vadis, pictura?« fragte die Kunstkritikerin Doris Schmidt am 17. Dezember 1952 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung anlässlich der Ausstellung »Neuexpressionisten« in der Frankfurter Zimmergalerie Franck. Den vier Ausstellern Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze und Karl Otto Götz, dem ältesten Teilnehmer, gab der Maler-Poet René Hinds, der zur Eröffnung sprach, den Titel »Quadriga«. Unter diesem Etikett schrieb die Gruppe deutsche Kunstgeschichte im zwanzigsten Jahrhundert. Wie auch Bernard Schultze ist Karl Otto Götz ein Künstler, dem die Literatur, die Dichtung viel bedeutet, ja die er in Gedichten selbst praktiziert. Doch er ist weit mehr als ein Maler-Dichter. Er untersucht wissenschaftlich die Bedingungen der Kunst, die Strukturierungen des Künstlers. Und er forscht 1972 in einem gleichnamigen Buch nach den »Problemen der Bildästhetik«. Früh ging er einer »Elektronischen Malerei und ihrer Programmierung« nach.

Der Künstler als Forscher und Wissenschaftler, als experimentierender Täter im Labor unterschiedlichster Medien, als Lehrer und Vermittler, als Mitglied wichtiger internationaler Gruppierungen und als Einzelner, als Verfasser und Herausgeber, all dies ist Karl Otto Götz in einer Person. Wenn man meinen könnte, dass in dieser Vielfalt der Aktivitäten und Interessen die Identität des Autors verloren gegangen sei, so wird man eines Besseren belehrt durch Kontinuität und Stringenz des autonomen malerischen und künstlerischen Werks von Götz, das in seinen inhaltlichen und formalen Metamorphosen zu seinen gemalten Resultaten hinführt und in diesen kulminiert.

Die Entwicklungsgeschichte seiner Kunst, die ihre Autonomie seit Mitte der dreißiger Jahre entwickelte und, bedingt durch die restriktiven, kunstfeindlichen Zeitläufte, zunächst nur wenigen Eingeweihten bekannt war und unterstützt wurde, führt von einer abstrahierenden Figuration, inspiriert und animiert durch Kubismus und Surrealismus, zu jenen Werken des Informel, die ihn zu einem der prägnantesten Vertreter dieser Abstraktion in der Bundesrepublik nach 1945 werden ließen. Die Auseinandersetzung mit Juan Gris, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso oder Max Ernst markiert die Anfänge des Künstlers, den Transit von der Figur zu einer befreiten, abstrakten Form.

Durch Vermittlung des Kunstkritikers Will Grohmann korrespondiert der Maler mit Willi Baumeister und besucht ihn 1942 in Stuttgart. Die biomorphen Verwandlungen des Gegenständlichen, wie sie die frühen Arbeiten Ende der dreißiger und Anfang der vierziger

Jahre charakterisieren, rufen die Formenwelt Baumeisters wach, auch wenn bei Götz das Erzählerische und die Figuration stärker erhalten bleiben, in der narrativen Struktur eine Nähe zu Max Ernst vorhanden ist.

Während seiner Militärzeit in Norwegen entstehen Texte und Zeichnungen seiner Fakturenfibel, seinem Formen-ABC, das formale Grundsteine für die weitere Arbeit bereitstellen sollte. Die während des Krieges entstandenen Temperabilder und Gouachen suggerieren submarine Wesen, amorphe Verknäppungen, dekorativ-signethafte Komprimierungen, Bewegungen im offenen Raum. Eine simulierte Kinetik und das Flüchtig-Fließende eines Augenblicks erfahren eine ständige Choreographie. Die frühen Arbeiten verraten eine arabeskenhafte, sich verzahnende Metamorphose des Gegenständlichen und deren signethafte Konzentration und Überhöhung, eine bewegte Flächenverspannung in einem offenen Bildraum. Schon hier sind es teils wirbelnde, sich tangierende, verknäuelnde Formen, die eine dynamische Formensprache von gegenständlichen Assoziationen immer mehr entfernen und befreien.

Entstehen während des Krieges die Arbeiten im geheimen und eher nebenbei, bedeutet das Kriegsende – trotz aller Beschwernisse und des Verlustes des Frühwerks in Dresden – einen energischen Neuanfang, der zu vielfachen experimentellen Versuchen führt. Zu den noch immer stark inhaltlich geprägten Blättern notierte Götz: »Bei meinen Bildern 1948/49 handelt es sich um eine Serie von Variationen mit einer Faktur, das heißt eine Häufung von untereinander verwandten Formelementen. Sie zeigen verschiedene Kompositionsmöglichkeiten, zunächst ohne Rücksicht auf Farbigkeit, später unter Hinzuziehen von Farbklangen bis zur polychromen Gestaltung. Die Lackmalereien zeigen die Möglichkeit einer Serie als zusammenhängendes Bild«.

Auch für die vorangegangenen und späteren Monotypien gilt dies kinetische Moment, das sich in Serie und Variation entwickelt. Hier schlagen sich auch frühe Experimente mit dem Film nieder, Bewegungen und Abläufe, die den Künstler später immer wieder beschäftigen sollten. Die Monotypien in ihren gegenständlichen und abstrakten Vermischungen erweckten früh das Interesse von Willem Sandberg, dem Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, und der Künstler der Cobra-Gruppe, deren einziges deutsches Mitglied Karl Otto Götz wird. Mit seiner 1948 gegründeten kleinen Zeitschrift »Die Metamorphose«, die vom zweiten Heft an den Titel »Meta« trägt, vermittelt er vorrangig Arbeiten der europäischen Avantgarde der bildenden Kunst und Literatur. Neugier und Kontaktfreude führen zu zahlreichen Künstlerbeziehungen in Paris, wo er die Vertreter der ungegenständlichen Kunst des Tachismus und Informel wie Hans Hartung, Riopelle, Sam Francis oder Georges Mathieu besucht und kennenlernt.

Mit seinen Monotypien ist der Maler offensichtlich auf der Suche nach einer bildnerischen und technischen Lösung für einen Automatismus im Sinne der Surrealisten und für die

Kontrolle durch Fakturen andererseits. Will Grohmann, der prominente Wegbereiter und Interpret der Nachkriegsmoderne, bemerkte dann auch, dass die Monotypien zu unerwarteten, überraschenden Lösungen führten, die einen »etwas starren und nüchternen Prozess der schwarz gegen weiß oder dunkel gegen hell gesetzten Formen in den Gruppenbildern auflösten«. Die Befreiung von jeder starren Festlegung, wie sie ihm in Öl- und Lackbildern nicht gelang, schien erreicht, indem er Kleisterfarbe auf die Leinwand auftrug und in einem schnellen Prozess Farbe aufgebracht, weggerakelt oder weggeschleudert werden konnte.

War dies mit den Bildern, die die erste »Quadrige«-Ausstellung Ende 1952 in der Frankfurter Zimmergalerie Franck zeigte, noch nicht erreicht, so waren doch die Möglichkeiten sondiert, die technischen Lösungen vorbereitet. Es entsteht ein Hell-Dunkel-Effekt, der Positiv und Negativ in der mannigfaltigsten Weise zur Einheit verschmilzt, wie Will Grohmann bemerkt und fortfährt: »Was bei den Impressionisten die Atmosphäre ist, in der die Konzeption gründet, ist bei Götz die Spannung zwischen Muster und Grund, als das Wesenhafte, aus dem die Einzelarbeiten sich abheben und in der Abfolge zum persönlichen Schema zusammenschließen, zu einem Schema, in dem Geist und Formung sich nicht trennen lassen.«

Mit Mischtechnik und Gouache legt der Maler seine erste Faktur auf den Grund des Trägers, ob Papier oder Leinwand, erzeugt dann mit Rakeln in einem zweiten Vorgang eine Negativform und überarbeitet in einem dritten diese Verbindung von Positiv und Negativ mit trockenem Pinsel in der noch feuchten Farbmasse. Götz hat dabei seine eigenen Werkzeuge entwickelt, breite Flachpinselgruppen etwa, die ihm ein schnelles, dynamisches Arbeiten in seiner »Farbarena« erlauben. Was entsteht da seit Ende 1952? Es sind ineinander wirbelnde, sich verknotende, spitz und aggressiv verhakende Farbsplitter, mit denen der Grund wie verletzt aufgerissen wird, negativ-positiv akzentuierte Schwünge und Kurvaturen, die sich vermischen und ineinander verwehen. Ausladende Bewegungen finden ihren Raum in der Fläche des Bildes. Turbulenzen ereignen sich, wobei farbige Wellen einen Sog erzeugen, Richtungen vorgeben oder sich diagonal verschränken.

Von rhythmischer »Form« spricht Werner Schmalenbach. Es ist ein Rhythmus, der durch Tempo und Rasanz geprägt ist, der sich nicht linear ergibt, sondern von Wechseln zeugt, von Berechnungen und Überlagerungen. Die ineinander fließenden, strudelnden Formen verdecken und legen frei. Ihre Turbulenzen und Tumulte schaffen offene, endlose Räume. Vor- und Hintereinander sind symbiotisch verbunden. So frei ihr Gestus wirkt, so prägnant und charakteristisch ist dessen Kalligraphie geformt. Das, was anfänglich chaotisch wirkt, gewinnt eine innere Struktur, die letztlich auf die Überlegungen und Erfahrungen, die der Maler der vierziger Jahre festhielt, zurückgeht. Fläche und Raum, positive und negative

Form entwickeln eine äußerst dialektische Spannung, einen stetigen, sichtbaren Konflikt, bei dem Unruhe und Ortlosigkeit, Veränderung statt Stillstand ins Positive gewendet werden.

Götz selbst notierte: »Ich hielt mich an den alten Programmpunkt der Surrealisten: ›Durch psychischen Automatismus und Paroxysmus das Wunder beim Schopfe packen‹. Für meine Malerei bedeutete dies: Nach vorausgegangener Meditation eines einfachen Bildschemas – höchste Steigerung des subjektiven Ausdrucks durch die Schnelligkeit des Malvorgangs, um dadurch die Grenzen der eigenen subjektiven Vorstellung zu sprengen.« Spontaneität und subjektive Freiheit sind das eine, das sich in diesen Bildern darstellt. Die reflektierte Entscheidung für Bildverfahren und Herstellung belegt des weiteren das Streben nach einer Synthese von rationalem und emotionalem Vorgehen, um zu einer ganzheitlichen Bildwirkung zu kommen. Die Kunstkritik hat oft auf das existentielle Pathos dieser Bilder – und des Informel überhaupt –, auf eine nur positive Aufbruchsstimmung verwiesen, die sich in ihrem Optimismus selbst genüge. Doch sind hier generelle Phänomene wie Zeit, Geschwindigkeit, Bewegung und Raum als Metapher erfasst.

Stellte der Dichter Franz Mon nicht die Frage nach dem Ende dieser Malerei, indem er formulierte: »Die prägnanten Flächenformulierungen dieser Bilder scheinen in ihrer Perfektion ein Endstadium anzuzeigen. Tatsächlich enthalten sie jedoch schon den Grund für ihre Überwindung insofern, als der Prozess zwischen Figur und Fond, Schwarz und Weiß dazu führte, dass das scheinbar inaktive Weiß plötzlich unerhört »wirklich« wurde und sich auf gleicher Höhe gleichwertig mit den dunklen Formen darzustellen begann. Das Weiße wog auf einmal so viel wie das Schwarze, das Leere war so wichtig wie das Volle«. Ein Maler also, der ohne die Farbe auskommt? Wäre er dann nur ein Kalligraph, wie der Künstler meinte?

Aus dem Schwarzweiß gewinnt Karl Otto Götz die größten Differenzierungen, Übergänge und Nuancen. Doch dass die Farbe nur Begleiter sei, widerlegt das Werk mannigfach, vielleicht am eindrucksvollsten in dem späten, 1986/87 entstandenen Tribut an Monet mit der Gemälde-Serie »Giverny«. Ganz anders als die Seerosenbilder Monets ist die Farbe von allem Morast befreit, springt in Splittern und Fetzen als flächendeckende Struktur über die Leinwände, lässt Gelb, Orange, Grün aus der blauen Textur aufglühen, fährt blitzend in die Oberfläche und vermählt sich in den diskontinuierlichen Bewegungen. Farbe erscheint ekstatisch aufgewühlt. Sie scheint von außen in das Geviert der Leinwände und Kartons zu drängen, jede Ermüdung oder Erschöpfung im Staccato der Formfragmente zu verneinen. Hier wird die Farbe zum zentralen Element – nicht nur zu einem weiteren Impuls neben dem kontrastierenden Schwarzweiß.

Aus Schwingen und Keilen, Fasern und Wogen entsteht ein Magma, eine brodelnde Farblava, die monumental und dynamisch die Fläche durchzieht. Es sind Gemälde wie

Naturereignisse, die jedoch keinen Gegenstand, keine Landschaft, kein Licht abbildend zum Anlass haben, die Assoziationen zulassen und Vergleiche mit anderen Bildern anregen, in ihren dialektischen Juxtapositionen von konkreter Flächenplanung und gestischer Konfrontation aber vor allem ihren methodischen Ansätzen nachgehen. Aus den stilbildenden Anfängen heraus hat Karl Otto Götz Wege und Felder unterschiedlicher Möglichkeiten und Anverwandlungen entwickelt, die aus dem täuschend Statischen das Komplexe und Dynamische gewannen – ganz seiner Neugier und Intensität entsprechend, aber auch seinem Selbstbewusstsein und seiner Intelligenz.

Zusammen mit seiner Frau Karin veröffentlichte der Maler 1972 das Buch »Probleme der Bildästhetik«, eine »Einführung in die Grundlagen des anschaulichen Denkens«, wie es im Untertitel hieß. Über den bildenden Künstler liest man dort: »Es gibt verschiedene Arten des Schöpferischen in der bildenden Kunst: Dilettanten, Epigonen, Mitläufer und Nachläufer einer Schule oder Richtung, Eklektiker, bedeutende Naive, Erneuerer. Die höchste Form des Schöpferischen ist die Findung und Realisation neuer künstlerischer Konzeptionen. Diese Form des Schöpferischen zeichnet den originalen Künstler aus.« Die Publikation ist bis heute ein verlässlicher Führer durch das Labyrinth der Kunst geblieben. Sie zeigt den Maler als wissenschaftlich Forschenden, der sich mit den unterschiedlichsten Fragen und Bedingungen seines Tuns und seiner Existenz auseinandersetzt, wobei Aspekte des Bildnerischen – wie etwa Untersuchungen von Rasterbildern im Zusammenhang mit dem Film, denen er schon 1959 nachging – fokussiert werden.

Die Kunstakademie in Düsseldorf konnte es als großen Gewinn verbuchen, als sie Karl Otto Götz 1959 die Leitung einer Klasse für freie Malerei übertrug, schien er doch wie wenige andere für die Lehre prädestiniert. Dafür gab es kein starres Programm, außer der Förderung des individuellen Talents. Von dieser Toleranz und Liberalität profitierten so unterschiedliche Studenten wie Gotthard Graubner, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Franz Erhard Walther, Rissa, Kuno Gonschior und andere.

Die Experimentierfreudigkeit, der Drang, neues Terrain zu erkunden, hat den Künstler nicht verlassen. Im hohen Alter erprobt er für sich die plastische Dreidimensionalität mit Bronzen. Gestus und Abdruck erstarren als bleibende Spur. In seinem Westerwälder Domizil und Atelier, seinem Laboratorium seit der Emeritierung 1979, ist er weiter an der Arbeit.

(Veröffentlicht in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. Februar 2004; Artikel zum 90. Geburtstag von K.O. Götz)