

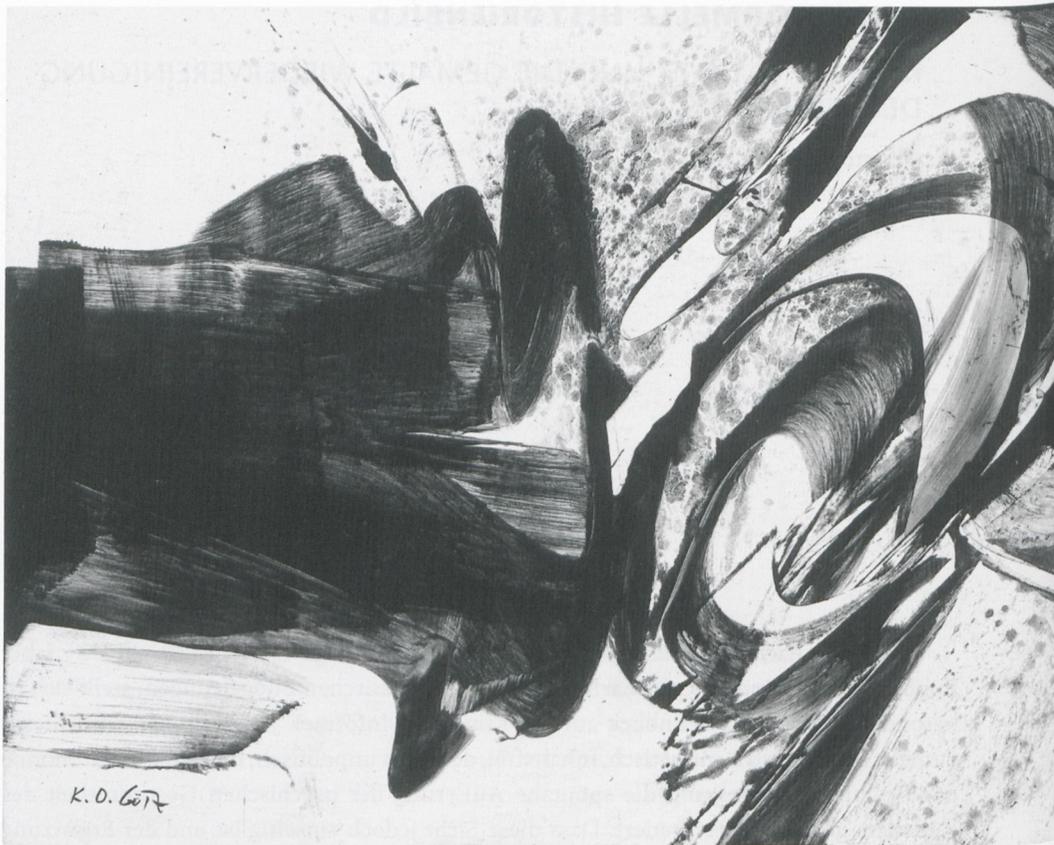
DAS INFORMELLE HISTORIENBILD

KARL OTTO GÖTZ UND DIE GEMALTE WIEDERVEREINIGUNG DEUTSCHLANDS

Christoph Zuschlag

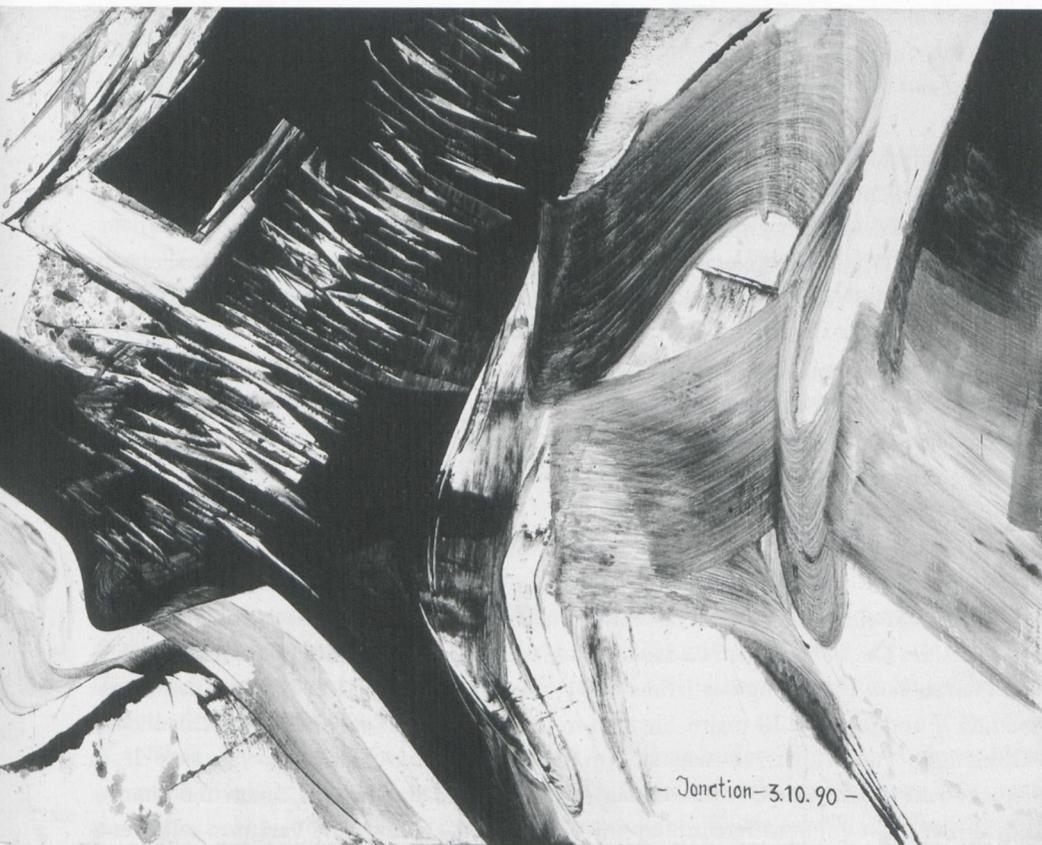
Die Frage nach dem Historien- beziehungsweise Ereignisbild im 20. und 21. Jahrhundert, also in einer Epoche nach dem Ende der klassischen Bildgattungen, stellt sich in besonderer Schärfe im Hinblick auf die Kunst des Informel. Noch immer wird dieses zumeist als gänzlich a-mimetisch, inhaltsfrei, dezidiert unpolitisch, rein auf die Autonomie der Gestaltungsmittel und die spontane Äußerung der psychischen Gestimmtheit des Künstlers gerichtet interpretiert. Dass diese Sicht jedoch einseitig ist und der Ergänzung bedarf, rückte erst in jüngerer Zeit in das Blickfeld der Forschung. So ist deutlich geworden, dass bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Informel bislang eine ganze Reihe von Aspekten weitgehend vernachlässigt wurde: erstens die Werktitel, die vielfach semantische Verweise oder Allusionen enthalten, zweitens die mythologischen und religiösen, historischen und zeitgeschichtlichen Bezüge in vielen Werken, drittens die Illustrationen und Bearbeitungen literarischer und philosophischer Texte durch Künstler des Informel, viertens die enge Verbundenheit mit der kunstgeschichtlichen Tradition, die sich sowohl in zahlreichen Hommagen an Künstler der Vergangenheit oder Gegenwart als auch in Zitaten und Paraphrasen kunstgeschichtlicher Vorbilder äußert, und schließlich fünftens der fremdreferentielle, symbolische Gehalt vieler informeller Bilder.¹ Im Folgenden sei den Spuren und Reflexen (zeit-)historischer Ereignisse im Werk von Karl Otto Götz nachgegangen, einem Hauptprotagonisten der informellen Malerei in Deutschland. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf dem »Wiedervereinigungs-Bild« *Jonction* von 1990 (Abb. 164).

Am 3. Oktober 1990 verfolgte Götz in seinem Haus im Westerwald die Berliner Feierlichkeiten zur deutschen Wiedervereinigung am Fernsehapparat. Das Ereignis bewegte ihn tief und inspirierte ihn zugleich. Spontan ging er ins Atelier, um ein großformatiges Bild zu



164 K. O. Götz: *Jonction* 3. 10. 90, 1990, Mischtechnik auf Leinwand, zweiteilig, 200 × 520 cm, Saarbrücken, Saarländermuseum (Dauerleihgabe der K. O. Götz und Rissa-Stiftung)

malen: »in einem Zug«, schreibt er in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, »ungestört, als Erinnerung an diesen Tag«. ² Er beendete die Arbeit noch selbigen Tages und signierte die Leinwand unten links. Auf der rechten Seite bezeichnete er sie mit Titel und Datum: »– Jonction – 3. 10. 90 –«. Das Bild besteht aus zwei Leinwänden, von denen jede 200 mal 260 Zentimeter misst. Die Gesamtbreite des zweiteiligen Bildes beträgt somit mehr als fünf Meter. Das Werk ist ausschließlich in Schwarzweiß gehalten, was der Vorliebe des Malers für diesen Kontrast entspricht, betont doch das strenge Schwarzweiß die formale Struktur eines Bildes, während Farben in aller Regel Assoziationen und Emotionen auslösen und so eher davon ablenken. In *Jonction* lassen sich vier Hauptbildelemente unterscheiden, von denen jeweils zwei ungefähr eine Bildhälfte einnehmen: Von links dringt eine breite schwarze Bahn horizontal in den Bildraum ein und trifft dort auf einen Wirbel – ein Motiv, das bei Götz erstmals 1955 vorkommt –, der sich über die ganze Bildhöhe



erstreckt.³ Dieser Wirbel berührt eine von oben rechts diagonal in das Bild stürzende Spur, die sich allmählich verbreitert und zum unteren Bildrand hin in zwei schmalen Farbbahnen ausläuft, die an ausgestreckte Arme erinnern. Diese stürzende Form wird bedrängt von einem vom rechten Rand her in das Bild eintretenden grauen Schleier. Nach Ausführung des Bildes nahm Götz eine zeichnerische Analyse seiner Komposition in Form kleiner Skizzen vor. Außerdem verfasste er 1991 das Gedicht *Junction eins zwei drei* mit dem Vermerk »Zum 3. Oktober 1990«.⁴ Es lautet:

»Schwarze Rhythmen von links nach rechts
Drängen – Befreiung und Sturz einer
Dauerlüge
Zwei Landschaften hassen und küssen sich

Zurück bleiben graue Schleier träge
In Erwartung blitzschneller
Wunder

Blaue Rhythmen von rechts nach links
Das geht nicht
Befreite Schleier drängen zum Sturz eines Wunders
Verlogene Trägheit blitzt zwischen den Rhythmen
Eine Landschaft erwartet den Kuß der andern

Braune Rhythmen rechts und links
Orange zwischen Sturz und Befreiung
Schnelle Lügen drängen nach Wundern
Träge Schleier erwarten Küsse
Von zwei Landschaften
Die nichts mehr trennt«

Aus dem Titel des Gedichts ist zu schließen, dass sich der Künstler nach Vollendung seines Gemäldes *Jonction* mit dem Gedanken trug, weitere Fassungen des Bildes folgen zu lassen. Hierzu kam es Anfang des Jahres 1991, als Götz zwei Variationen mit den Titeln *Jonction II* und *Jonction III* malte. Sie sind in identischen Maßen, aber unterschiedlichen Farbklangen ausgeführt, so wie sie im Gedicht beschrieben sind: *Jonction II* in Schwarzweiß, Türkis und Ultramarinblau, *Jonction III* in Schwarzweiß, Braun und Orange. Dies verdeutlicht ein Schaffensprinzip im Werk von K. O. Götz: die Variation selbst entwickelter Bildschemata.⁵ Diese Schemata, gedanklich oder in kleinen Skizzen und Gouachen erarbeitet, nehmen die Bildidee und das Gerüst des Bildes sowie Richtungsverläufe und Massenverteilungen auf. Hierzu der Künstler: »Ich lege keinen Wert darauf, meine Persönlichkeit in irgendeiner Form darzustellen. Mir kommt es darauf an, objektive Sachverhalte im Bild zu zeigen. [...] ›Selbstdarstellung‹ liegt mir nicht. Ich liebe die Anonymität. Meine Bilder sollen eine visuelle Idee, eine Konzeption, die ich entwickelt habe, zeigen, aber möglichst nichts von meinen sonstigen persönlichen Eigenschaften.«⁶

Nicht nur im Hinblick auf die künstlerische Konzeption und das Variieren von Bildschemata, sondern auch hinsichtlich des Malprozesses und der Auflösung des klassischen Formprinzips erweisen sich die drei Versionen von *Jonction* als typisch für die Kunst von K. O. Götz seit seinem Durchbruch zum Informel im Dezember 1952. Andererseits machen einige Beobachtungen stutzig. So unterscheidet sich der Titel von den sonst üblichen Werktiteln bei Götz, der in der Regel nachträglich erfundene, lautmalerische Phantasieworte oder auch Verfremdungen von Wörtern und Namen verwendet. »Jonction« hingegen kommt aus dem Französischen und bedeutet Gleisanschluss, Angrenzung, Nahtstelle, Verbindung, hat also eindeutig einen denotativen Gehalt. Ebenso ungewöhnlich ist

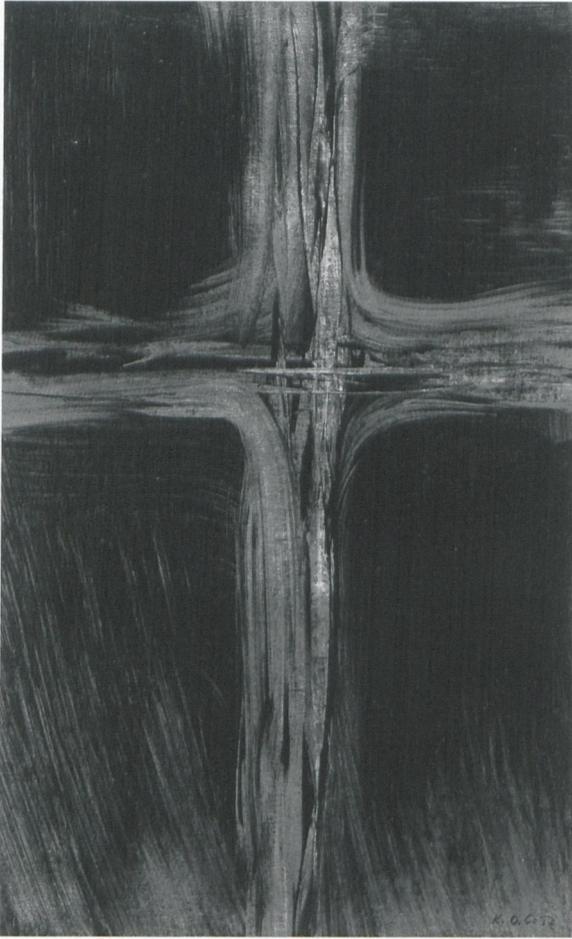
in dieser Werkphase die präzise Angabe des Tages der Bildentstehung.⁷ Hinzu kommt der Ort, an dem Götz in diesem Bild Titel und Datierung anbringt, nämlich die Vorderseite der Leinwand. Üblicherweise bezeichnet der Künstler die Vorderseite nämlich nur mit seiner Signatur und die Rückseite der Leinwand mit Bildtitel und Jahreszahl.

Titel und Datierung verweisen unmissverständlich auf die deutsche Wiedervereinigung, und entsprechend bezeichnet der Künstler das Werk in seinen Lebenserinnerungen auch als sein »Wiedervereinigungs-Bild«, das »auf abstrakte Weise die Wiedervereinigung darstellen soll.«⁸ Bemerkenswerterweise wählte Götz als Titel jedoch nicht »Réunification«, sondern eben *Jonction*, und zwar weil er, nach eigener Aussage, nicht an eine Wiedervereinigung, sondern eher an eine Verbindung zweier unterschiedlicher Teile (BRD und DDR) glaubte. Das Bild vermag beim Betrachter durchaus gegenständliche Assoziationen auszulösen: So ließe sich schon seine äußere Form, die Zweiteiligkeit, als Allusion auf die beiden deutschen Teilstaaten verstehen. Die schwarze, diagonal in das Bild stürzende Farbspur könnte man als (fallende) Mauer lesen, gegen die von links, in Gestalt der horizontalen dunklen Farbbahn, eine Menschenmasse anrennt. Von einer ähnlichen Interpretation eines Betrachters berichtet Götz in seinen Erinnerungen: »Der Fahrer sah sich die schwarzen Rhythmen sehr genau an, trat weiter zurück und sagte: ›Ja klar, da links ist das Volk, es will sich befreien. Daneben der Wirbel, das ist die Befreiung. Ja, und diese schwarze stürzende Form in der Mitte, ja, das ist der Sturz des Kommunismus, klar. Dann schaute er auf den Teil ganz rechts im Bild und meinte etwas verlegen: ›Na ja, das ist das Durcheinander, was jetzt da drüben herrscht.‹«⁹

Neben dieser gegenständlichen Lesart ist auch eine andere, weniger konkrete Interpretation möglich: Demnach veranschaulicht das Bild die ungeheure Wucht und Dynamik des historischen Prozesses, der zur Wiedervereinigung führte, also das plötzliche Aufeinandertreffen von Kräften, die sich explosionsartig entladenden Energien. Handelt es sich also um ein informelles Historienbild? Bevor auf diese Frage eingegangen wird, sei *Jonction* im Kontext des malerischen Gesamtwerkes von K. O. Götz verankert.

ZEITHISTORISCHE REFLEXE IM WERK EINES ABSTRAKTEN MALERS

Bereits 1958 hatte Götz seine Kunst auf ein konkretes zeitgeschichtliches Ereignis bezogen. In jenem Jahr zeigte der Künstler in seiner Einzelausstellung in Jean-Pierre Wilhelms Galerie 22 in Düsseldorf ein Triptychon, dessen drei Teile heute in verschiedenen Sammlungen aufbewahrt werden. In seinen Lebenserinnerungen schreibt Götz hierzu: »Ich hatte u. a. ein Triptychon ausgestellt, das sich gegen den Atomkrieg wandte, d. h. gegen Raketen mit Atomsprenköpfen. Ich hatte das linke Bild nach der damaligen Rakete *Jupiter* genannt [...] und das rechte Bild *Matador* [...]. In der Mitte zwischen diesen beiden Bildern hing ein schlankes Hochformat mit dem Titel I. H. S. V., auf dem ich ein rotes Kreuz in meiner typischen Art gemalt hatte, das so aussah, als ob es aus blutigen Muskeln bestünde.



165 K. O. Götz: *U.D.Z.*, 1958,
Mischtechnik auf Leinwand,
130,5 × 80,5 cm, Darmstadt,
Sammlung Ströher

Ich erinnere mich nicht, daß dieses Triptychon damals einen besonderen Eindruck bei den Besuchern hinterlassen hätte, obwohl die Titel eindeutig waren. Selbst das Kreuz schockierte niemanden.«¹⁰

Wichtig ist die Feststellung des Künstlers, dass sich der Mittelteil mit seiner die gesamte Leinwand überspannenden Kreuzform in maltechnischer Hinsicht nicht von seinen übrigen Werken und somit auch nicht von den beiden Seitenteilen unterscheidet (Abb. 165). Zur symbolischen Bedeutung des Kreuzzeichens kommt hier die Farbe Rot mit den Konnotationen Fleisch/Blut und Feuer sowie die im Titel *I.H.S.V.* enthaltene Anspielung auf die Kreuzesvision Kaiser Konstantins: »In Hoc Signo Vinces« (»In diesem Zeichen wirst du siegen«). Doch während das Kreuz bei Konstantin Positives verheißt, erfährt es bei Götz eine Umwertung ins Negative. Es bedeutet, so der Künstler, »daß Atomwaffen unter christ-



166 K. O. Götz: *Moga I*, 1977, Mischtechnik auf Leinwand, 150 × 120 cm, Privatbesitz

lichen Vorzeichen gebaut werden¹¹. In der neueren Literatur firmiert der Mittelteil unter dem Titel *U.D.Z.* (Unter diesem Zeichen).

Der Herbst 1977 ging als »Deutscher Herbst« in die Geschichte ein. Die Anschläge der Roten Armee Fraktion (RAF), die Entführung des Lufthansamaschine »Landshut«, die Selbstmorde der führenden Mitglieder der ersten Generation der RAF in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim sowie die Entführung und Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer führten zur bis dahin schwersten Krise in der Geschichte der Bundesrepublik. Die Entführung der »Landshut« durch palästinensische Terroristen endete am 18. Oktober 1977 in Mogadischu mit der gewaltsamen Befreiung der Geiseln durch die Antiterrorereinheit des Bundesgrenzschutzes GSG 9. Gemeinsam mit der Malerin Rissa, seiner zweiten Ehefrau, verfolgte Götz gebannt das Geschehen und verewigte es in zwei Bildern: »Die beiden Bilder *Moga I* und *Moga II* malte ich unter dem



167 K.O. Götz: *Millennium*, 1999, Lithographie, 76 × 100 cm

Eindruck der Flugzeugentführung von *Mogadishu* in Somalia. Während das Fernsehen laufend Berichte über das Geschehen brachte, lief ich unruhig zwischen Atelier und Wohnzimmer hin und her. Ich hatte den Zeitpunkt des Malens nicht absichtlich so eingerichtet. Es war Zufall, daß ausgerechnet in dem Augenblick wichtige Meldungen von der bevorstehenden Befreiung der Geiseln bekanntgegeben wurden, als ich anfangen wollte zu malen. Die Leinwände waren vorbereitet und die Farben angemischt. Im Allgemeinen benötige ich beim Malen Ruhe und Konzentration; aber dieses Mal war es das Gegenteil, und ich befürchtete, daß aus den beiden Bildern nichts würde. Aber die vorausgegangenen Bilder gleichen Schemas halfen mir offensichtlich bei der Konzentration auf den Malakt von *Moga I* und *II*.¹²

Beiden Gemälden liegt ein 1977 von K.O. Götz neu entwickeltes Bildschema zugrunde, dessen Form an die Ziffer »7« erinnert (Abb. 166). Eine im oberen Werkbereich horizontal von links nach rechts über die Bildfläche geführte Spur knickt diagonal nach links unten ab. Nicht nur die Form, auch das Kolorit variiert: *Moga I* ist in Schwarz und Gelb mit Spuren von Hellblau gemalt, *Moga II* in Schwarz, Braun und einem warmen Orangerot. Die informelle Malweise und die Konzeption der beiden Bilder entsprechen also – wie beim



168 K. O. Götz: *Dresden I* 13./14. Febr. 1945, 2005, Acryl auf Leinwand, 200 × 260 cm, Privatbesitz

»Anti-Atom-Triptychon« von 1958 – den übrigen, nicht durch historische Ereignisse ausgelösten Bildern.

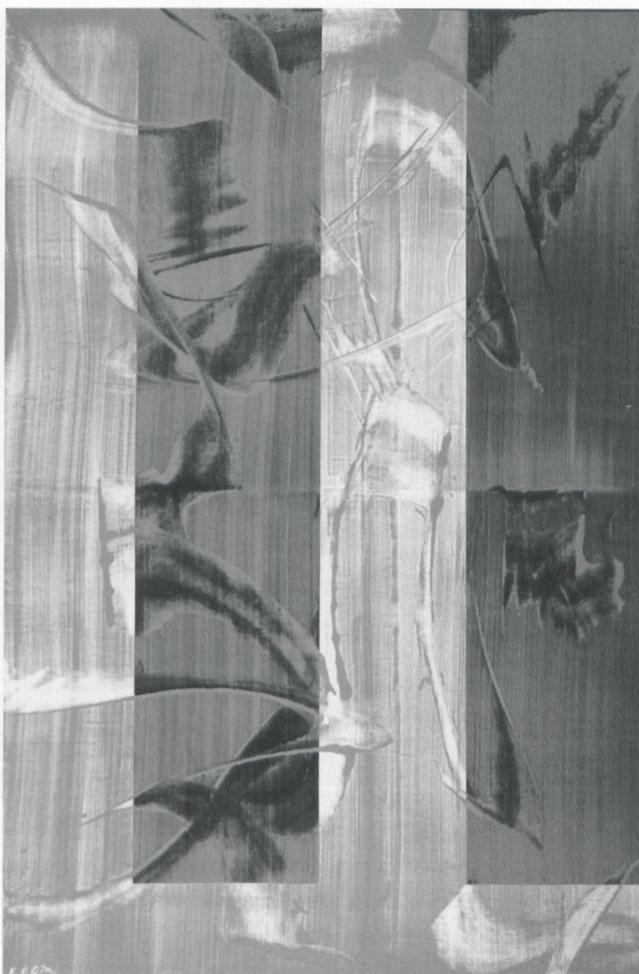
Verfolgt man das weitere Werk von Götz unter dem Aspekt des Rekurses auf Zeitgeschichte, so nehmen das »Wiedervereinigungs-Bild« *Jonction* von 1990 und seine beiden Variationen von 1991 zweifellos eine zentrale Stellung ein; und dies nicht nur wegen des hohen Anspruches, der sich bereits in der Wahl des Großformates bekundet. Auch im umfangreichen lithographischen Werk des Künstlers stößt man auf entsprechende Themen. So schuf er 1999 die Schwarzweiß-Lithographie *Millennium*, die auch in einer handkolorierten Version sowie in vier unifarbigen Versionen verlegt wurde (Abb. 167).¹³ Zentrales Motiv ist eine dunkle Wirbelform vor hellem Fond, die an den Bildrändern links und rechts von zwei vertikalen Farbbahnen eingefasst wird. Bemerkenswert ist hier, dass Götz nicht auf ein zurückliegendes oder gegenwärtiges Ereignis reagiert, sondern sich auf ein kommendes Geschehen bezieht.

Trotz seines hohen Alters und einer starken Sehbehinderung hat K. O. Götz seit Ende der neunziger Jahre ein umfangreiches furioses Alterswerk geschaffen, das ganz neue



169 K. O. Götz: *Tsunami I*, 2005, Acryl auf Leinwand, 175 × 210 cm, Privatbesitz

Werkgruppen enthält; darunter keramische Arbeiten, Stahlreliefs nach Schnellzeichnungen, sowie Malereien auf Holzplatten, die nach seinen Entwürfen in verschiedenen biomorphen Formen hergestellt wurden. Außerdem entwickelte er eine neue, mehrschichtige Maltechnik, die bislang nicht gekannte, teilweise geometrische Bildelemente hervorbrachte.¹⁴ Es fällt auf, dass die Auseinandersetzung mit historischen und aktuellen Ereignissen sich dabei noch intensiviert hat. So malte Götz 2005 zwei großformatige Bilder, die sich explizit auf die Bombardierung und Zerstörung Dresdens vor sechzig Jahren beziehen, bei welcher der Künstler fast sein ganzes Frühwerk verloren hatte. Götz war 1939 zum Militär einberufen, seine Einheit Ende Dezember nach Dresden verlegt worden. Anfang 1941 zog seine spätere erste Ehefrau Anneli Brauckmeyer nach Dresden. Die Stadt wurde, abgesehen von kriegsbedingten Einsätzen in Norwegen, bis Kriegsende Lebensmittelpunkt des Künstlers. 1949 verfasste Götz die Gedichte *Dresden 1945* und *Dresden 13./14. Februar 1945*.¹⁵ Das querformatige Bild *Dresden I 13./14. Febr. 1945* ist eine in der typischen Technik des Künstlers gemalte und gerakelte informelle Komposition in Schwarzweiß und Grau auf rotem Fond (Abb. 168). Etwa in Bildmitte findet sich das Wort »Dresden«, darun-



170 K. O. Götz: *Menetekel II*
2011, 2008, Acryl auf
Leinwand, 330 × 220 cm,
Privatbesitz

ter, deutlich kleiner, »Terror«; am unteren Rand stehen links die Signatur und rechts die Angabe »13./14. Febr. 1945«. Es sind diese Inschriften und der Bildtitel, die den Betrachter auf die semantische Ebene und zu einer inhaltlichen Lesart des Bildes führen und bei dessen Gestaltungsmitteln vielleicht an Feuer, Asche und Blut denken lassen.

Während Götz mit seinen »Dresden-Bildern« an ein sechs Jahrzehnte zurückliegendes Kriegsereignis erinnerte, reagierte er mit den ebenfalls 2005 entstandenen großformatigen Bildern *Tsunami I* und *Tsunami II* sowie einem entsprechend betitelten Gedicht auf eine aktuelle Naturkatastrophe, nämlich das verheerende Seebeben im Indischen Ozean am 26. Dezember 2004 (Abb. 169).¹⁶ Beide Bilder sind in Blau, Grün und Schwarz auf weißem Fond gemalt und mit der Inschrift »26 12 2004« versehen, wobei die großen Ziffern im Falle von *Tsunami I* über die ganze Bildfläche verteilt und durcheinandergeraten sind, im

Falle von *Tsunami II* dagegen in der richtigen Reihenfolge und in einer Bildebene liegen. Farbwahl und malerische Faktur im Verein mit der Datumsinschrift lassen den Betrachter die enorme Dynamik und Wucht der Naturkatastrophe assoziieren.¹⁷

Genau fünfzig Jahre nach dem »Anti-Atom-Triptychon« schuf K. O. Götz 2008 zwei große, hochformatige Bilder mit den Titeln *Menetekel I 2011* und *Menetekel II 2011*, die sich auf die Anschläge vom 11. September 2001 in New York und den zehnten Jahrestag dieses Ereignisses im Jahre 2011 beziehen (Abb. 170).¹⁸ Der Künstler malte die beiden Bilder bereits drei Jahre vor dem zehnten Jahrestag, weil er befürchtete, diesen möglicherweise nicht mehr zu erleben. Beide Werke sind ganz in Weiß und verschiedenen Graustufungen bis hin zu Schwarz gehalten. Von dem hellen Fond mit seinen informellen Fakturen heben sich deutlich zwei dunkle, fast über die ganze Höhe der Leinwand reichende, hochrechteckige Farbbahnen ab, die an die Silhouetten der beiden Türme des World Trade Centers erinnern. Die semantische Ebene erschließt sich im Zusammenklang des Titels – das alttestamentliche Menetekel aus dem Buch Daniel als unheilverheißendes Zeichen – mit dem ikonischen Verweis auf das World Trade Center.

ECHO, SPUR UND ZEICHEN VON GESCHICHTE

Es ist deutlich geworden, dass sich im informellen Werk von K. O. Götz seit Ende der fünfziger Jahre bis heute immer wieder Rekurse auf historische und zeitgeschichtliche Ereignisse finden, die von der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit Geschichte und Gegenwart zeugen. Gerade im Alterswerk gewinnt dieser Aspekt mehr und mehr an Bedeutung. Wichtig ist, dass sich Götz dabei in der Regel von Bildern und Berichten der Massenmedien inspirieren ließ, weswegen man von »Bildern über Bilder« sprechen kann. So waren es im Falle von *Jonction*, *Moga I* und *Moga II*, wie die oben zitierten Erinnerungen zeigen, nachweislich die Fernsehübertragungen, von denen der Bildimpuls jeweils ausging. Festzuhalten ist weiterhin, dass sich *Jonction* und die anderen aufgeführten Beispiele in Konzeption und Malweise nicht von den anderen informellen Werken des Künstlers unterscheiden und dass der Betrachter ohne die Paratexte der Werktitel und gegebenenfalls Inschriften wohl kaum den Zusammenhang mit dem jeweiligen Ereignis erkennen würde.¹⁹ Bei *Moga I* und *Moga II* bedarf es zusätzlich der Information, dass die Titel aus den ersten beiden Silben von »Mogadischu« gebildet sind. Im Falle von *Jonction*, *Dresden* und *Tsunami* stellen die auf die Leinwand geschriebenen Jahreszahlen, bei *Jonction* und *Dresden* in Verbindung mit den Titeln, unmissverständlich den Zusammenhang zum jeweiligen historischen Geschehen her. Titel und Inschriften ermöglichen dem Betrachter semantische Assoziationen, ja, sie fordern ihn regelrecht dazu auf, dem Zusammenhang zwischen Bild, Titel und historischem Ereignis nachzuspüren. Doch sind Buchstaben und Ziffern nicht nur Bedeutungsträger, sondern in formaler Hinsicht auch graphische Bildelemente.



171 K. O. Götz, *Rissa*, Klaus Staack und Bundestagspräsident Norbert Lammert im Paul-Löbe-Haus vor dem Bild »*Jonction III*«, 2009, Fotografie: Joachim Lissmann

Zugleich belegt die Kunst von K. O. Götz, dass die gängige Interpretation der informellen Kunst erweitert werden muss. Dazu gehören nicht nur die eingangs erwähnten, bislang vernachlässigten Aspekte, sondern auch Implikationen der Wirkungsgeschichte. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass zwei der hier vorgestellten Werke gewissermaßen Bestandteil der offiziellen Repräsentation und des historischen Gedächtnisses der Bundesrepublik Deutschland geworden sind: *Moga II* befindet sich, zusammen mit zwölf weiteren Werken von Götz, seit 2007 als Dauerleihgabe in der Villa Hammerschmidt in Bonn, dem zweiten Amtssitz des Bundespräsidenten. Dort hing von 2007 bis 2009 auch *Jonction III*, bis es auf Initiative des Bundestagspräsidenten Norbert Lammert am 8. November 2009 anlässlich einer Feierstunde zum 20. Jahrestag des Mauerfalls, die im Paul-Löbe-Haus in Berlin stattfand, der Sammlung des Deutschen Bundestages als Dauerleihgabe übergeben wurde (Abb. 171). So rekurren diese Bilder nicht nur auf die Zeitgeschichte, sondern sie schreiben sich ihrerseits in die Geschichte der Bundesrepublik in Gegenwart und Zukunft ein.

Die besprochenen Werke werfen die generelle Frage auf, ob es überhaupt ungenständliche – und mithin auch informelle – Historienbilder geben kann. Letztlich geht es hier

um die semantische Aussagefähigkeit der abstrakten Kunst, deren inhaltliche Offenheit man als Verlust von Eindeutigkeit beklagen, aber auch – mit Umberto Eco – als Zugewinn interpretativer Möglichkeiten begrüßen kann.²⁰ Immerhin ist festzustellen, dass K. O. Götz nicht der einzige informelle Maler ist, der sich in seinem Œuvre immer wieder auf Geschichte bezieht. Genannt seien exemplarisch: Jean Fautriers berühmte *Otages* von 1943–1945, mit denen der Künstler an die von den deutschen Besatzern erschossenen Geiseln erinnern wollte, Georges Mathieus großformatiges Ölbild *La Bataille de Brunkeberg* von 1958, K. R. H. Sonderborgs *Spur Andreas B.* von 1980 oder Emil Schumachers farbige Aquatinta-Radierung *2/1995, 8. Mai* von 1995. Aus jüngerer Zeit sei auf Cy Twomblys 2001 für die Biennale in Venedig geschaffenen, zwölf großformatige Leinwände umfassenden Zyklus *Lepanto* im Museum Brandhorst in München hingewiesen, der sich auf die historische Seeschlacht bei Lepanto im Jahre 1571 bezieht. Auch wenn es sich bei all diesen Werken zweifellos nicht um Darstellungen historischen Geschehens im Sinne traditioneller Historien- und Programmmalerei handelt (obwohl es teilweise durchaus gegenständlich lesbare und ikonographisch identifizierbare Einzelmotive und Details gibt), so steht doch fest, dass die Künstler mit ihren jeweiligen bildnerischen Mitteln auf Geschichte reagieren, Geschichte künstlerisch verarbeiten und somit Geschichte repräsentieren.

Gibt es eine spezifische visuelle Leistung des informellen Bildes im Hinblick auf das Historienbild? Wenn ja, so liegt sie zweifellos in der genannten Deutungsoffenheit für den Betrachter. Wenn sich dieser frei assoziierend auf das Bild einlässt und in seiner Wahrnehmung die Verbindung zum historischen Ereignis und zu seinem individuellen Erleben dieses Geschehens herstellt, dann kann ein Bild wie *Jonction* tatsächlich als Historienbild »funktionieren«, es kann den Betrachter aktivieren und ihm als Projektionsfläche für seine individuellen Wahrnehmungen und Erlebnisformen des geschichtlichen Ereignisses dienen. Ein solches Bild appelliert zugleich, stärker als dies gegenständliche Werke vermögen, an die eigene Historie des Betrachters. Doch diese Stärke ist zugleich auch eine Schwäche. Denn wenn der Betrachter sich nicht in der beschriebenen Weise mit dem Bild auseinandersetzt, wenn er sich nicht bereitwillig darauf einlässt, dann wird er das Bild wohl kaum als Historienbild lesen. Dessen ungeachtet steht für einen Künstler wie Götz außer Frage, dass sein Bild Geschichte bildnerisch verarbeitet, Geschichte repräsentiert. In einem erweiterten Sinne können *Jonction* wie auch die anderen besprochenen Werke von K. O. Götz also durchaus als Historienbilder bezeichnet werden. *Jonction* verleiht der Wucht, Dynamik und Energie des historischen Prozesses, der zur Wiedervereinigung führte, auf eine besondere Weise Ausdruck. Unmittelbar unter dem Eindruck der Feiern zur deutschen Einheit mit der Absicht geschaffen, an diese bildnerisch zu erinnern, stellt *Jonction* das Ereignis nicht mimetisch dar, sondern registriert seismographisch dessen Wirkungen und ist zugleich selbst Bestandteil der von diesen Ereignissen ausgehenden Impulse. Es ist kein gegenständliches Abbild historischen Geschehens, es »illustriert« nicht Geschichte, aber Echo, Spur und Zeichen von Geschichte ist es allemal.

Das informelle Historienbild (Christoph Zuschlag)

- 1 Vgl. Christoph Zuschlag: *Gestus als Symbol. Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei*, in: Heinz Althöfer (Hrsg.): *Informel. Begegnung und Wandel*, Dortmund 2002 (Schriftenreihe des Museums am Ostwall, Bd. 2), S. 74–83; id.: *K. O. Götz: Jonction – ein informelles Historienbild?*, in: Ralph Melcher (Hrsg.): *K. O. Götz – Impuls und Intention. Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz*, Ausstellungskatalog, Saarbrücken, Moderne Galerie, Saarlandmuseum 2004, S. 79–84; Christine Baus: *Das Formelle in der informellen Malerei. Eine methodologische Untersuchung zur Malerei des deutschen Informel*, Dissertation, Heidelberg 2007 (elektronische Version unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2008/8372/>). Wertvolle Hinweise zum Manuskript des vorliegenden Textes verdanke ich K. O. Götz und Rissa sowie Joachim Lissmann.
- 2 K. O. Götz: *Erinnerungen*, Bd. 4 (1975–1999), Aachen 1999, S. 87.
- 3 Zur ersten Verwendung des Motivs vgl. *Bild vom 30.11.1955*, reproduziert in K. O. Götz: *Erinnerungen und Werk*, Bd. 1b, Düsseldorf 1983, S. 746, Abb. 838 (mit falscher Bildunterschrift).
- 4 K. O. Götz: *Zungensprünge. Gedichte 1945–1991*, Aachen 1992, S. 110 (dort falsch datiert).
- 5 Vgl. Klaus Heinrich Kohrs: *Schema und Variation*, in: K. O. Götz. *Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935–1983*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf / Moderne Galerie, Saarlandmuseum, Saarbrücken / Villa Merkel, Esslingen 1984–1985, S. 138–142; Christoph Zuschlag: *Variation als Prinzip. Gedanken zur Mappe »Variationen« von K. O. Götz*, in: Manfred Hügelow (Hrsg.): *Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien*, Ergänzungsband 1994–1995, Offenbach 1995, S. 9–13.
- 6 Aus einem 1972 veröffentlichten Interview mit Georg Bussmann, zitiert nach dem Wiederabdruck in Tayfun Belgin (Hrsg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund / Kunsthalle, Emden / Neue Galerie, Linz 1997–1998, S. 253 f.
- 7 Bereits in seiner frühen informellen Phase hatte der Künstler seine Bilder häufig mit dem Entstehungsdatum betitelt, seit 1956 aber nicht mehr.
- 8 Götz 1999, S. 88.
- 9 Ibid.
- 10 Götz 1983, S. 797; vgl. *ibid.*, Abb. 901 u. Abb. 923. Farbabbildungen aller drei Bilder finden sich in Adam C. Oellers u. Harald Kunde (Hrsg.): *K. O. Götz. Ein Rückblick – Aktuelle Arbeiten*, Ausstellungskatalog, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 2004, S. 38 f.; Joachim Lissmann (Hrsg.): *K. O. Götz. Werkverzeichnis. Bilder 2003 bis 2006. Stahlreliefs 2000 bis 2006. Holzvögel 2003 bis 2005*, Alsdorf 2006, S. 14.
- 11 Michael Klant u. Christoph Zuschlag (Hrsg.): *»Abstrakt ist schöner!« Karl Otto Götz im Gespräch*, Stuttgart 1994, S. 38; vgl. *Kreuze*, Ausstellungskatalog, Internationales Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg 2002 (Edition Villa Concordia, Bd. 7 / Veröffentlichungen der Hauptabteilung Kunst und Kultur des Erzbischöflichen Ordinariates Bamberg, Bd. 11), S. 35; Sven Beckstette: *Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen*, Dissertation, Freie Universität Berlin 2008, S. 134 ff.
- 12 Götz 1983, S. 1236; vgl. *ibid.*, Abb. 1403–1404.
- 13 Vgl. Manfred Hügelow (Hrsg.): *Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien. 1996–2001*, 2. Ergänzungsband, Offenbach 2002, Kat.-Nr. 179–181.
- 14 Vgl. Joachim Lissmann: *Zu einigen Bildern von K. O. Götz der Jahre 2000 bis 2006*, in: id. 2006, S. 13–17. In diesem Band finden sich auch Farbabbildungen der im Folgenden besprochenen Werke.

15 Vgl. Götz 1992, S. 30 f.

16 Vgl. K. O. Götz: *Tsunami*, in: id.: *Freiheitstropfen. Gedichte 2005*, Alsdorf 2005, S. 12; dort auch ein Gedicht mit dem Titel *Irak*; vgl. *ibid.*, S. 25.

17 Hier seien auch die ebenfalls 2005 datierten Bilder *Hurrikan*, *Tornado* und *Dürre* erwähnt. In ihnen verzichtet der Künstler auf jegliche Inschriften, evoziert dagegen den Eindruck des jeweiligen Geschehens mit rein malerischen Mitteln.

18 *Menetekel I 2011* wurde publiziert in Oliver Kornhoff (Hrsg.): *Karl Otto Götz. In Erwartung blitzschneller Wunder*, Ausstellungskatalog, Arp-Museum, Rolandseck 2010, S. 103. *Menetekel II 2011* wird hier erstmals veröffentlicht. Götz malte zu diesen Bildern auch eine Serie von kleinformatischen Gouachen.

19 Vgl. Barbara Nierhoff-Wielk: »Das Wunder beim Schopfe packen«. *Anmerkungen zum informellen Werk von Karl Otto Götz*, in: Kornhoff 2010, S. 17–26, S. 24.

20 Vgl. Christoph Zuschlag: *Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei*, in: id., Hans Gercke u. Annette Frese (Hrsg.): *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, Ausstellungskatalog, Kurpfälzisches Museum / Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1998–1999, S. 38–45, S. 42 f.