

Informel – Der Drang nach Freiheit**Ausstellungseröffnung, 19.5.2023, Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart**

Liebe Freunde der Galerie Schlichtenmaier, wir freuen uns sehr, dass Sie den Brückentag genutzt haben, um zu uns zu gelangen. Um dem lautstarken Treiben auf dem Kleinen Schlossplatz zu entgehen und einen ruhigeren Moment zu nutzen, beginnen wir einigermaßen pünktlich. Allerdings vermeide ich, deshalb schneller zu sprechen, was dem Thema durchaus entsprechen würde: Wir zeigen Arbeiten des Informel, die nicht nur gestenreich, sondern mitunter auch im forcierten Tempo entstanden sind. Der Versuch, mich kürzer zu fassen, wäre ratsam, aber ich gestehe, dass ich mich bei den gezeigten Arbeiten und Künstlern habe mitreißen lassen. Allen ist eine Haltung eigen, die einerseits auf die Entstehungszeit nach 1945 zurückverweist als Befreiungsschlag vom Ballast autoritärer und auch konservativer Ästhetiken, vereint mit einer Absage an formale Fragestellungen und gegenständliche Vorgaben. Andererseits geht es um den Drang nach Freiheit nicht nur von formalen, sondern auch von inhaltlichen Beschränkungen – insofern verwundert es nicht, dass die informelle Handschrift bis in unsere Gegenwart heranreicht. Dennoch beschränken wir uns auf die Großmeister dieser impulsiven künstlerischen Bewegung, überzeugt davon, dass sie uns heute immer noch oder gerade wieder einiges von ihrer Haltung mit auf den Weg geben kann. Mir scheint, unsere innere – und leider auch äußere – Freiheit war schon lange nicht mehr so gefährdet wie heute.

Die informelle Haltung macht es sich nicht leicht. Es geht hier nirgends um ein absolutes Loslassen oder um kreative Anarchie. Auch war es selbst bei aller Motivation nicht möglich, einen Punkt Null auszurufen, von wo aus sich die Kunst neu hätte orientieren können. All die Bestrebungen wie die der ZERO-Künstler in Deutschland oder der Gruppe NUL in den Niederlanden mussten erkennen, dass die Koordinaten nie komplett zurückgesetzt werden können – wer wäre frei genug, um die Welt neu zu erfinden? Was die innere Freiheit angeht, sehen wir hier ein grandioses Feld der Möglichkeiten – mit dem spannenden Phänomen, dass gerade die künstlerische Strömung, die antrat, alles auszublenden und noch dem Willen Einhalt zu gebieten, so authentische singuläre Bildsprachen entwickelten, wie sie typischer kaum sein könnten. Das hängt wahrscheinlich mit der Erkenntnis zusammen, dass der erste Strich auf der Leinwand oder dem Papier frei sein mag – ab dem zweiten wird jeder weitere, bewusst oder unbewusst, in Beziehung zum ersten und den folgenden stehen. So werden wir in dieser Rundumschau informeller Kunst Zeuge einer faszinierenden Fülle und eines Reichtums, die ich hier wenigstens skizzieren möchte. Von den Vorreitern des Informel beziehungsweise von dessen väterlichen Anverwandten nenne ich hier nur Fritz Winter und Carl Buchheister, weil sie uns mit schönen Arbeiten aus der Blütezeit des Informel hier begegnen.

Eher zufällig – und auch das ist freilich relativ – greife ich Karl Otto Götz als ersten aus der alten Garde der Informellen heraus. Er galt stets deren Inbegriff, wurde er doch 103 Jahre alt und folgte seinem schwungvollen Stil bis ins hohe Alter, als er, nahezu erblindet, feststellte, er müsse gar nicht mehr sehen, was er mit unvergleichlicher Sicherheit schuf. Hatte er durch sein biblisches Alter ohnehin schon etwas Seherisches, Prophetisches in seinem Auftreten, war er wohl schon zuvor ein Philosoph unter den Malern: Dazu gehörte es, den Moment meditativ, in absoluter Konzentration auszuloten, bis Geist, Hand und Pinsel bzw. Rakel eins wurden und der Akt des Malens nur der abfließende Augenblick dessen war, was die innere Haltung frei gab. Der Maler entwickelte hierfür eine Technik, die es ihm

Galerie Schlichtenmaier

ermöglichte, die Farbe kleisterartig aufzutragen, um so dem Verlauf die größtmögliche Dynamik zu geben. Die Gouachen zeigten sich geschmeidig, auf Papier und Leinwand bewegte sich die Hand des Künstlers gleichermaßen elegant. Auf der Leinwand gönnte er sich immer wieder Ausflüge in die Farbe, die er im Allgemeinen eher zurückhaltend verwendete. Seine Giverny-Reihe gehört dazu, aber auch die Arbeit »Kely« aus dem Jahr 2000, die Sie hier in der Ausstellung sehen. Ob der Phantasie-Titel eine Verwandtschaft mit einer literarischen Figur von K.O. Götz aufweist, sei dahingestellt. 2003 erschien ein Kurzgeschichtenband mit surrealen Texten, dessen Titelheld Ely heißt. Seinen Gemälden gibt er gelegentlich durchaus fiktive Namen, auch wenn die Textur allenfalls die Spur einer personalisierbaren Handschrift wiedergibt.

Welche Welten liegen zwischen Karl Otto Götz, der seine Vornamenskürzel in der Signatur zur schlagkräftigen Knock-out-Chiffre verkürzt, zum schweren Auftritt Emil Schumacher. „Schwer“ ganz und gar nicht im Sinne von „schwerfällig“, sondern als Ausdruck eines existenziellen Fatums. Die geistig tiefe Haltung, die Götz zum leichten Gedanken- bzw. Malstrom werden lässt, macht Schumacher zum Thema: Erdschwer sind die Farbtöne, wobei auch er immer wieder zu einem zarten, schwebenden Ausdruck findet, wie wir ihn hier auch sehen können. Seine Titel erinnern meist an Archiv- oder Inventarnummern, die verkürzte Zuordnungen und Datierungen andeuten. Unter den informellen Malern sind seine Zeichen am ehesten lesbar, wenn sie auch stets kryptisch bleiben. Bogenformen, figurative Spuren, hier und da assoziative Hinweise auf Tiere, Räder und anderes mehr öffnen einen mythischen Raum, der so wenig be-greifbare Konturen hat wie die Formate selbst: Schumachers gedankliche Topografien sind schief und krumm wie das Papier oder der Karton, auf dem er sie platziert, wenn er die Malgründe nicht sogar absichtlich beschädigt oder die Beschädigung in Kauf nimmt. Gefurchte Linien, überbordende Flecke, verkrustete Materie evozieren Wesenhaftes, erfüllen und erfühlen die leere Leinwand. Mal geben sie dem Nichts eine Substanz, mal erinnern die malerischen Korrosionen an die Topografie karger Landschaften. Dass dem Künstler das Papier mit seinen Eigenschaften in der Formbarkeit, Saugfähigkeit und Fragilität, ja Verletzlichkeit mehr entgegenkommt als die Leinwand, liegt auf der Hand – all die Arbeiten auf Papier sind zugleich Arbeiten mit Papier. Dazu passt es, dass Schumachers scheinbar verwitterte Unterschrift nicht nur der Bestätigung der Urheberschaft dient, sondern auch zum Bestandteil der Arbeit wird.

In der integralen Einbeziehung des Materials ins Werk selbst steht Fred Thieler den Arbeiten Schumachers in nichts nach. Eigentlich von ganz anderen beruflichen Vorstellungen geleitet, treiben die Rassegetze den jungen Medizinstudenten im Dritten Reich auf die Fährte der Malerei als widerständiges Medium. In Abkehr von der gegenständlichen Malerei wendet sich Fred Thieler ab 1949 der Abstraktion zu. Nach 1954 entwickelt er seine spezielle Spachteltechnik mit Siebdruckfarbe, deren relativ kurze Trocknungszeit eher kleinere Formate erzwingt, um rasch arbeiten zu können. Der spontane Gestus liegt ihm näher als ein überlegter Arbeitsschritt, was bei ihm gleichermaßen auf die Kunst zutrifft wie auf das Leben – mit diesen Arbeiten, die bis in die frühen 1960er Jahre entstehen, malt sich Thieler in die erste Riege der deutschen Informellen. Seine Unbedingtheit ist radikal. Danach wendet sich Thieler in Anlehnung an das Action Painting einer größerformatigen All-over-Malerei zu, die nicht minder die Freiheit einfordert, welche ihm unter der Diktatur versagt blieb. Experimentierfreudig variiert Thieler die Schütt- und Sprenkelbilder eines Jackson Pollock, übergießt die gefaltete und mehrfach geschichtete Leinwand mit flüssiger Farbe, lenkt den zunächst willkürlichen Fluss über die unebene Oberfläche. Seine farbigen Eingriffe sind zuweilen Übergriffe in den Farbverlauf: Er malträtiert, schiebt und stößt

Galerie Schlichtenmaier

die Farbe um gefühlte Bildmitten herum. Seine Vorliebe gilt über das ganze reife Werk hinweg dem Rot und noch mehr dem Blau, die er beide oft mit Schwarz und Weiß differenziert, kontrastiert und akzentuiert. Im Nachkriegs-Berlin richtet er sich ein, sucht die Nähe zur Akademie, wo er als Professor lehrte, um möglichst kurze Wege von der einen zur anderen Arbeitsfläche zu haben. Mit der Neigung zum Monumentalen wirken seine Arbeiten mehr und mehr kosmisch durchdrungen. 1989 malte er ein gigantisches Deckengemälde für das Münchener Residenztheater – eine der größten abstrakten Arbeiten im öffentlichen Raum. Malerei war für ihn immer ein offener Prozess und forschendes Tun zugleich.

Informel heißt Malerei mit Körpereinsatz. Das wird immer wieder spürbar, auch bei den bereits genannten Künstlern. Bei Hann Trier wird er zur Methode. Er erwarb sich den Ruf, die Pinsel beidhändig tanzen zu lassen. Nicht allein darin, sondern auch durch seine lichte, zuweilen pastellhafte Palette zeigt sich eine geistige Nähe zum Spätbarock. Die Leichtigkeit und der locker beschwingte Rhythmus erfüllen dieses malerische Werk, das in Deckengemälden etwa im Charlottenburger Schloss gipfelt - abstrakte Evokationen des Rokokos. Der Begriff des Firmaments erhält hier, wie bei Fred Thieler, eine ganz neue malerische Dimension. So kann man davon ausgehen, dass das Bild »Cancer« von 1967 – zumal mit dem Hinweis auf den ekliptischen Begriff des Zodiacus, auf Deutsch „Tierkreis“ – nicht auf die Darstellung eines Krebsgeschwürs, sondern auf das Tierkreiszeichen des Krebses bezogen ist, also eine galaktische Konstellation in all ihrer visuellen Flüchtigkeit und wohlüberlegt arrangierten Zufälligkeit. Die rote Farbe erinnert an das Tier selbst, und nicht zuletzt der Spurencharakter der Pinselführung – im beidhändigen, achsenorientierten Zusammenspiel, wohlgemerkt nicht im Gleichklang – lässt an den Bewegungsablauf des Krebses denken. Trier gehörte zwar zu den Protagonisten des Informel, doch imaginiert der Betrachter im Kontext der Titelgebung konkrete, wenn auch hintergründig verrätselte Bilder. Über alle inhaltlichen Zuordnungsmöglichkeiten hinweg zeigt die Begabung, beide Hände gleich geschickt einzusetzen, eine tatsächlich tanzkonforme Behändigkeit, welche die Arbeiten von Trier unverwechselbar machen.

Tanz ist auch die Motivation bei K.R.H. Sonderborg, der hier in der Ausstellung ein besonderes Augenmerk erhält, da er durch seine Professur in Stuttgart das Informel auch im Südwesten vertrat. Das heißt nicht, dass er auf diese Stadt fixiert gewesen wäre. Seine innere Unruhe suchte er eher in Metropolen wie New York oder Paris, der pulsierende Jazz war als Stimulation hier wie dort zu Hause, er brachte ihn selbst physisch in Bewegung, aus der heraus er malte oder besser gesagt: zeichnete. Tusche und Eitempera waren seine bevorzugten Mittel, die er am schnellsten einsetzen konnte – übrigens in Formaten, die er gerade noch so umfassen konnte, auch hier Hann Trier nahe, der die Breite seiner Arme als äußeres Maß seiner Bildgrößen ansetzte. Sonderborg konzentrierte sich auf eine meist exzentrische Ausgangsquelle seiner energetischen Malerei, von dort wurde alles dem Tempo untergeordnet. Wie wichtig ihm das war, sieht man ab und zu in seinen Datierungen, die nicht nur den Tag angeben, sondern mitunter auch die Uhrzeit, beispielsweise 16.13 – 16.36 Uhr usw. Dabei kokettierte er keineswegs mit irgendeinem hippen Geschwindigkeitsrausch, die Zeiterfassung hatte vielmehr etwas von der Getriebenheit des modernen Lebens, war existenziell grundiert.

Das Informel ist generell existenziell zu sehen, wenn nicht sogar existenzialistisch. Dieser Eindruck ergibt sich auch vor den Arbeiten Bernard Schultzes, der eigentlich von einer aquarellhaft-zarten wie lyrisch-abstrakten Malerei herkommt, dann aber mit organischen Strukturen den Raum geheimnisvoll, manchmal unheimlich erfüllte. Das Wandrelief »Rotes Dornröschen auf Schwarz« aus den Jahren

Galerie Schlichtenmaier

1963–65 ist ein vorzügliches frühes Beispiel der Emanzipation der bildnerischen Mittel vom Malgrund in die dritte Dimension, mit unterschiedlichsten Materialien wie Draht, Pappmaché, Textilien, Polyester, Spachtelkitt und Farbe. Bernard Schultzes fantasieanregenden Landschaftsanmutungen führen in der Folge zur Welt der »Migofs«, zu frei erfundenen Gebilden und Kunstwesen, die für Schultze wie Naturgeschöpfe existierten. Die fast immer farbenfroh und detailreich, in akribischer Technik hergestellten Werke wecken stets unterschiedlichste Assoziationen. Der Künstler beschrieb es selbst so: »Ein willkürlich zusammengeschweißtes Eisengerüst, als Skelett gleichsam, wird ausgestülpt von Wucherungen, Konkav- und Konvex-Formen, kurzum es entsteht eine Gestalt, die im Endzustand nach vielen Seiten offen der Ausdeutung ist. Migof besagt soviel wie im Übergang befindlich, Ambivalentes, Mensch und Pflanze gleichzeitig ..., nicht Plastik, nicht Malerei – eine Grenzsituation also.«

Die Migofs erlauben mir eine Seitenbemerkung über die informelle Plastik, die es eigentlich nicht geben kann, wenn wir die Geste allein zum Gestaltungselement erheben. Lässt sich das malerisch und zeichnerisch vorstellen, fällt es bei den plastisch-skulpturalen Gattungen wie übrigens auch bei der Druckgrafik weg, zumindest was die Techniken anbelangt, die sehr viel mehr aktive Vorbereitung und bewussten Gestaltungswillen erfordern – hier die vollplastische und statische Überlegung und Präsenz, dort die Vorstufe der Erstellung einer Druckplatte. Andererseits ist es genau diese Herausforderung, die vorbereitenden Maßnahmen zum geistigen Akt zu machen, der vom Ergebnis abgekoppelt ist, das heißt, dass die Äußerungsweise nicht mehr intellektuell, sondern sinnlich erfahrbar wird. Wir zeigen Plastiken von Emil Cimiotti, Eberhard Fiebig, Otto Herbert Hajek, Brigitte und Martin Matschinsky-Deninghoff und Paul Reich.

Über die Materialbilder von Adolf Luther und Karl Fred Dahmen im Blick komme ich wieder zur Malerei zurück. Dahmen gehört zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Informel, der zu Unrecht heute gegenwärtig in den Hintergrund gedrängt zu sein scheint. Seine zuweilen zentimeterdicken Collagen changieren zwischen Malerei, Materialbild und Wandskulptur und stehen beispielhaft für Dahmens »terrestrischen« Bilder, wie er sie selbst nannte. Das Gestische ist hier kontrolliert und doch von einer energetischen Direktheit. Wie ein Archäologe legt Dahmen verschiedene Schichten des Malgrundes frei, der von der Materie aber scheinbar wieder überlagert wird. Die Farbe überzieht den Bildkörper wie eine Haut. Assoziationen an erstarrte Lava oder Bohrungen in Stein sind ebenso möglich wie Erinnerungen an städtische und landschaftliche Strukturen – der Künstler selbst sprach in diesem Zusammenhang von »Stadtschaften«. Die durch den Braunkohleabbau verletzte und geschundene Erde im Umland seines Heimatortes Stolberg bei Aachen, wird als Dahmens Hintergrund ahnbar.

Gerhard Hoehme, der auch verschiedene Materialien in seine Malerei integriert, fällt durch seine Feinsinnigkeit auf, der man bereits in den 1950er Jahren einen „romantischen Einschlag“ attestiert hat. Neben einer kleinen, aparten Schnittmusterbogen-Arbeit zeigen wir in der Ausstellung nahezu klangpoetisch feinsinnige Mischtechniken, die uns berühren, obwohl sie sich völlig zurücknehmen – vielleicht auch gerade deshalb. Hoehme schrieb selbst dazu: »Die Farbe muss zum Ursprung zurück, zum Farbnebel, zur Farbenergie, die aus sich selbst entsteht.« Sein Ziel war es, ein Zwischenbild zu erschaffen, das zwischen der Idee eines Kunstwerks und dem Betrachter vermittelt und das ausdrücklich mehr Ereignis als Ergebnis sein will.

Galerie Schlichtenmaier

Eine kleine, aber wirkungsmächtige Gruppe von Malern fasse ich hier summarisch zusammen, da sie nur im Frühwerk dem Informel zuzurechnen ist und bereits in den 1960er Jahren eine radikale Wende in ihrem Schaffen vollzogen hat, die die Farbe regelrecht zur bestimmenden Formsache machten – ganz im Gegensatz oder in Konfrontation zum Informel. Diese Künstler waren allesamt etwas jünger als die Trendsetter und erkannten bald, dass sie der informellen Bewegung wohl nur flankierend beistehten konnten. Dennoch waren sie in den späten 1950ern mit Feuereifer dabei. Ich spreche von Peter Brüning, Winfred Gaul, Otto Herbert Hajek und Georg Karl Pfahler.

Brüning, der zu den Sinnträgern des Informel gehörte, gilt als Lyriker der Bewegung, vereinte in seiner gestischen Schaffensphase Zeichen aus Bewegung, Zeit und Raum, die im Gesamteindruck ein harmonisches Ganzes anstreben. Für Winfred Gaul war das Informel nur eine von ganz vielen Episoden. Wie kaum ein anderer Künstler wandelte sich sein Stil in rasanter Folge. In kontinuierlich übereinander gesetzten Pinselstrichen gehen seine Übermalungen jener frühen Jahre so ineinander über, dass aus der Ferne betrachtet eine nahezu monochrome Fläche entsteht. Beim näheren Herantreten lassen sich die gestischen Spuren wie eine engmaschige Netzstruktur, zuweilen mit skripturalen Elementen lesen. Pfahler, der später wie Gaul zum deutschen Hard Edge gerechnet wurde, zeichnete sich in seiner informellen Phase durch sein außergewöhnliches Farbgespür aus und erzielte zauberhafte Wirkungen von starker Leuchtkraft. Hajek gab sich demgegenüber meist düster. Seine dicht aufs Papier getuschten Blätter schienen seine plastischen Raumknoten zu illustrieren.

In diesem illustren Chor informeller Strukturen und Stimmungen fällt auf, dass er sich nahezu ausnahmslos aus Herren zusammensetzt. Das ist aber keineswegs der Fall, wobei jedoch die Frauen weitgehend unbeachtet blieben. Neben Brigitte Matschinsky-Denninghoff, die ich bereits genannt habe, gibt es – das sei nicht nur nebenbei betont – auch informelle Künstlerinnen wie Marie-Louise von Rogister, die in der Ausstellung mit drei Arbeiten vertreten ist. Sie gehört vom Alter her sogar noch zur Vorreiter-Generation um Buchheister und Winter, die ich eingangs genannt habe, auch wenn sie sich erst später der informellen Haltung öffnete. Nur am Rande – hier nicht zu sehen – seien noch Anja Decker und Christine Boumeester aufgeführt, die zumindest deutlich machen, dass hier noch Bildwelten zu entdecken sind.

Lassen Sie sich ein auf den Drang nach Freiheit, den diese Ausstellung zum Informel vermittelt. Ich bin überzeugt, dass jeder in dieser bezaubernden, ja begeisternden Rundumschau Entdeckungen machen kann, die wir gerne bei Brezeln und einem Glas Wein im Gespräch vertiefen wollen. Schon heute kann ich darauf hinweisen, dass am 23. Juni ein Salon stattfinden wird, bei dem die Künstler selbst über ihre Texte, Erinnerungen, Statements und Gedichte zu Wort kommen. Nehmen Sie den Schwung dieser Ausstellung auf jeden Fall auch mit und besuchen Sie uns am Samstag, 27. Mai, in Schloss Dätzingen, wenn wir unsere Ausstellung zum 70. Geburtstag von rosalia eröffnen werden.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

Günter Baumann, 19.5.2023